

**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 XVI**

Кам'янець-Подільський  
2023

УДК 378.4:7(082)  
ББК 74.58Я431:85.31  
З-41

**Рецензенти:**

*Мелекєсцева Наталія*, кандидат філологічних наук, доцент;  
*Паур Ірина*, кандидат історичних наук, доцент;  
*Лаврентьєва Надія*, кандидат педагогічних наук, викладач.

**Члени редколегії:**

*Печенюк Майя*, кандидат педагогічних наук, професор;  
*Підгурний Іван*, кандидат мистецтвознавства, доцент.

**Відповідальна за випуск:**

*Урсу Наталія*, доктор мистецтвознавства, професор.

**Редактор:**

*Лабунець Віктор*, доктор педагогічних наук, професор.

**З-41** Збірник наукових праць студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Вип. XVI. Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2023. 208 с.

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

УДК 378.4:7(082)  
ББК 74.58Я431:85.31

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

Рекомендовано до друку радою педагогічного факультету  
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка  
Протокол № 3 від 29 березня 2023 р.

© Кам'янець-Подільський національний  
університет імені Івана Огієнка, 2023

## З М І С Т

<b>Олександра Алексєєва.</b> Робота над художнім образом у процесі вивчення пісні на уроках музичного мистецтва.....	6
<b>Уляна Антошишина.</b> Реставрація ікони Святого архангела Михаїла і великомучениці Варвари XVII–XVIII століття.....	10
<b>Михайлина Білюк.</b> Сучасна фольк-музика та її розвиток на теренах України.....	14
<b>Нікіта Боршуляк.</b> Роль літературних джерел у збереженні культурно-мистецької спадщини України .....	17
<b>Альона Брижак.</b> Становлення й розвиток фотомистецтва на Поділлі.....	21
<b>Оля Гакман.</b> Володимир Івасюк – класик української естради .....	26
<b>Тетяна Гарліцька, Артем Панич.</b> Вінсент ван Гог. Художник, що був відданий своєму мистецтву.....	31
<b>Тетяна Гарліцька.</b> Декоративне оздоблення іконного окладу емаллю .....	35
<b>Тетяна Гарліцька.</b> Електрум – метал стародавнього світу .....	38
<b>Тетяна Гасенко.</b> STEAM технології у мистецькій освіті.....	42
<b>Михайло Гуль.</b> Самоконтроль як важлива складова музично-виконавського процесу .....	47
<b>Діана Гуменюк.</b> Урок музичного мистецтва у закладі загальної середньої освіти та його особливості.....	51
<b>Богдана Данілова.</b> Джерела та умови формування української пісні-романсу .....	54
<b>Андрій Дейнека.</b> Основні етапи та тенденції розвитку української естрадної пісні .....	59
<b>Юлія Дубенюк.</b> Загальні реставраційні правила у процесі відновлення творів мистецтва.....	64
<b>Юлія Дубенюк.</b> Українська культурна спадщина – відновлення історичної справедливості під час війни .....	67
<b>Марина Заблоцька.</b> Глютинові клеї: властивості та галузі застосування .....	72

<b>Олена Зарічанська.</b> Теоретичні та методичні аспекти формування поліфонічного слуху та мислення учнів-піаністів у процесі роботи над поліфонічною фактурою.....	77
<b>Христина Золотоцька.</b> Роль і значення позакласної музично-виховної роботи з учнями старших класів у сучасній школі.....	82
<b>Єлизавета Кожухівська.</b> Українська лялька-мотанка у полімістецьких творчих проєктах: актуальний досвід.....	87
<b>Віталіна Козак.</b> Вокально-хорова робота зі шкільним хором колективом молодших класів .....	92
<b>Дмитро Левіцький.</b> Принципи естетичного розвитку учнів старших класів на уроках мистецтва .....	97
<b>Марина Марцева.</b> Сучасні техніки декоративно-прикладного мистецтва на прикладі різних видів паперопластики.....	101
<b>Дмитро Мотрій.</b> Технології художнього металу як основа сучасного ювелірного мистецтва .....	106
<b>Олександра Надольська.</b> Специфіка виготовлення ювелірних виробів з титану .....	110
<b>Олександра Надольська.</b> Розвиток сучасного українського мистецтва під час повномасштабного вторгнення в Україну .....	115
<b>Маріамь Нарасєвська.</b> Особливості роботи з неточно інтонуючими дітьми на уроках музичного мистецтва .....	119
<b>Анастасія Оршина.</b> Відтворення фарбового шару у процесі ревіталізації живописного полотна .....	123
<b>Адріана Осика.</b> З'єднання фарбових плівок на творах станкового олійного живопису .....	127
<b>Олег Остафійчук.</b> Інноваційність ювелірного дизайну в контексті сучасних досліджень.....	132
<b>Євген Пазюк.</b> Формування виконавських навичок учня-піаніста на початковому етапі навчання .....	136
<b>Олег Прокопишен.</b> Застосування спадщини Карла Орфа на уроках музичного мистецтва.....	140
<b>Софія Прокопова.</b> Використання квест-технологій на уроках музичного мистецтва як засіб активізації пізнавальної діяльності учнів .....	145

<b>Анастасія Рибак.</b> Розвиток інтересу до музичного виконавства у старшокласників.....	149
<b>Анастасія Ткаченко.</b> Рисунок як мова просторового мистецтва у добу Відродження .....	152
<b>Артем Філіпчук.</b> Роль і місце уроку музичного мистецтва в освітньому процесі сучасної української школи.....	158
<b>Катерина Чепела.</b> Вплив музичного виховання на формування духовної культури особистості школярів .....	164
<b>Катерина Чепела.</b> Шляхи подолання недоліків вокального інтонування у школярів молодшого шкільного віку.....	170
<b>Катерина Шидловська.</b> Вплив кіптяви на твори церковного мистецтва .....	175
<b>Анастасія Шкварська.</b> Теоретичні основи застосування на уроках музичного мистецтва музикотерапевтичних технологій.....	179
<b>Вікторія Штифлюк.</b> Роль вчителя музичного мистецтва у формуванні національної свідомості учнів .....	184
<b>Вікторія Штифлюк.</b> Лідія Липковська – співачка і педагог (повернення із забуття).....	191
<b>Ірина Юзвак.</b> Педагогічні умови розвитку художнього смаку учнів-гітаристів засобами естрадного мистецтва .....	196
<b>Тетяна Ярусевич.</b> Робота над дефектами звука у дітей на уроках музичного мистецтва.....	200

**Олександра Алексєєва**, магістрантка I курсу

*Науковий керівник: Олена Прядко*, кандидат педагогічних наук, доцент

## **РОБОТА НАД ХУДОЖНІМ ОБРАЗОМ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ПІСНІ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

*У статті розглядаються питання співацького розвитку дітей у школі, дається характеристика складових компонентів процесу розвитку співацького голосу учнів, розкриваються особливості формування навичок художньої виразності у співі.*

**Ключові слова:** *розвиток співацького голосу, урок музичного мистецтва, засоби художньої виразності.*

Співацький розвиток є важливим компонентом музично-естетичного виховання дітей у школі. О. Ростовський стверджує: «Спів є природним способом вираження естетичних почуттів, дієвим засобом активного залучення школярів до музики» [2, с. 353]. Спів є доступним видом музикування навіть для тих учнів, які не володіють нотною грамотою, елементарними уявленнями про правила та норми співу. Під час уроків музичного мистецтва та у позаурочний час у дітей формуються навички голосоутворення та голосоведення, вони освоюють співацьке дихання, навчаються правильно вимовляти слова у співі. Долучаючись до публічних виступів, музично-виконавської діяльності в ході концертів, культурно-виховних заходів діти здобувають цінний виконавський досвід, навчаються контролювати власні емоції під час виступу. Навчаючись співу діти освоюють широкий пісенний репертуар, що розширює їх кругозір. Аналіз музичного матеріалу, нотного та літературного тексту, емоційна включеність у ході їх виконання сприяють осягненню дітьми нових емоційних переживань, розширенню спектру емоційних вражень. Важливим аспектом співацького навчання дітей є освоєння художньо-виконавських вокальних навичок.

Метою написання статті є розгляд проблем формування у дітей навичок художньої виразності у співі.

Проблеми музичного виховання школярів розкриваються у працях О. Ростовського, Г. Падалки, О. Олексюк, С. Горбенко. Специфіку співацького розвитку дітей молодшого шкільного віку розглядають Н. Атамасенко, Е. Печерська, О. Прокулевич. Про значення форму-

вання навичок художньої виразності у співі, специфіку їх формування говорять у своїх працях М. Ткаченко, С. Гмиріна, О. Довгань.

Працюючи над формуванням співацьких навичок у дітей, вчитель не має забувати, що основною метою його роботи є естетичне виховання учнів, формування культурної, усебічно розвиненої особистості школяра, тому важливо піклуватися про усвідомлення дітьми змісту музичного твору, розуміння художнього задуму виконання. Діти мають уміти осягнути про що йдеться у пісні, який характер твору, усвідомлювати ті емоції, які виникають у них в ході її виконання. Емоційна долученість дітей у ході музикування є вкрай важливою. Вона свідчить про те, що дитина осягнула зміст твору, зуміла його проаналізувати, відчутти, зрозуміти той художній задум, який був закладений автором музики та літературного тексту.

Важливим аспектом співацького розвитку дітей, окрім розвитку комплексу технічних навичок, є й формування умінь творчо, художньо передавати характер твору. Співацька технічна підготовка завжди має передувати формуванню художньо-виражальних навичок, адже саме завдяки розвиненому співацькому диханню, дикційних, артикуляційних навичок, володінню різними елементами вокальної техніки стає можливим передавання художнього задуму. Лише тоді, коли голос є підконтрольним учню, коли він уміє ним свідомо керувати, видобувати звук тієї чи іншої якості, можливо втілювати інтерпретаторський задум виконавця.

Художньо-виражальні засоби у співі включають акустичні характеристики співацького звуку, його гучність, тембральне забарвлення (густоту, насиченість, блиск, яскравість), а також міміку та жести юного вокаліста, положення тіла, його рухи. Завершеності художньому образу додає костюм виконавця, зачіска, декорації. Завдання вчителя навчити дітей яскраво та виразно виконувати музичні твори, створювати правдиві художні образи, які заклав автор. Правильність виконання, гарне звучання голосу без емоційності, музичності виконання не досягає художньої мети музичного виконавства. На початкових етапах занять співом основна увага приділяється подоланню труднощів технічного характеру, але з освоєнням елементарних співацьких навичок робота над художнім образом має проводитись паралельно з відпрацюванням практичних виконавських моментів. Звичайно, без точного інтонування, сформованого співацького дихання, яке дозволяє повно-

цінно виконувати вокальні фрази, формувати динамічно наповнений звук, не можна переходити до творчого трактування твору. Але саме емоційна включеність у виконання, відшукання необхідного забарвлення звуку сприяє швидкому просуванню у співацькому розвитку, гармонійному поєднанню технічних та художньо-виконавських елементів. Важливо уже на початкових етапах занять вчити учнів творчо підходити до виконання навчальних завдань в ході музичного розвитку, долучати їх фантазію, креативність, стимулювати дітей до самостійних пошуків, вітати ініціативність, забезпечувати комфортні умови для творчого самовираження та саморозкриття дітей.

Часто можна спостерігати, що учні з гарними голосами виконують пісню не в характері, складається враження, що діти не розуміють того, про що співають. Причиною цього часто є те, що відпрацювавши технічні моменти виконання пісні учнів не навчили проникати у зміст твору, замислюватися над його ідеєю, характером, не показали засобів художньої виразності у співі. Вчитель має розвинути у дітей навички творчого підходу до роботи над піснею, навчити учнів аналізувати музичний матеріал. Робота над відшукуванням засобів втіленням художнього образу пісні має починатися вже на етапі ознайомлення з твором. Так, необхідно аби діти зацікавились твором, у них виникло бажання його виконувати, дізнатися більше про автора слів та музики. Важливим є те, як буде проведене ілюстрування, чи достатньо якісним буде виконання, що покликане заохотити дітей до роботи над твором. Матеріал має бути зрозумілим, цікавим, доступним для розуміння та виконання дітьми, відповідати їх віковим фізіологічним та емоційним можливостям. Зацікавленість дітей роботою значно полегшує та пришвидшує процес вивчення твору, роботу над технічним та художнім боком виконання. Поверхневе, формальне знайомство з твором може призвести до неправильного його розуміння та трактування. Ознайомлюючись з піснею, аналізуючи її діти мають обдумати ті події, які описані у творі, співставляти їх з власним життєвим досвідом. Діти можуть відшукати співзвучні власному досвіду переживання, або збагатити свій внутрішній світ новими емоціями, тонкими їх нюансами. У дітей має формуватися індивідуальне ставлення до твору, його героїв. Аналіз окрім літературного тексту та сюжету твору також музичного матеріалу дозволяє значно глибше перейнятися долею героя, його переживаннями, тими ідеями, які закладені авторами.



Усвідомлюючи задум автора пісні, учень може шукати з допомогою вчителя ті виражальні засоби, які допоможуть якомога виразніше його передати слухачам, яскраво втілити художній образ на сцені. Оскільки кожна пісня має своє смислове наповнення, емоційний посил, учень має вміти швидко налаштуватися на її характер, впливати на власний емоційний стан, активізуватися, підбадьорюватися, чи, навпаки, заспокоюватися.

Важливим у втіленні художнього образу є донесення художнього слова до слухача. Почасти працюючи над чистотою інтонування, теситурними складнощами поза увагою залишається робота над співацькою дикцією. Але допускати цього не можна, оскільки пісня є синтезом слова та музики, донесення змісту твору без розбірливої та виразної вимови слів неможливе.

Окрім майстерного володіння голосом, наявності сформованих навичок утворення співацького звуку, голосоведення важливим є зовнішній вигляд юного виконавця, його вираз обличчя, рухи тіла. Природність положення тіла, жестів, які виникають в результаті бажання доповнити емоційність свого музичного висловлювання, самостійне прагнення їх виконувати доповнюють образ співака, надають завершеності виконанню. Розкутість, природність положення тіла не тільки справляє позитивне враження на глядача, але й дозволяє голосовому апарату працювати ненапружено.

Отже, питання відпрацювання художнього боку виконання пісні є важливим та не має поступатися необхідності працювати над технічним боком виконавства. Художній задум виконання пісні учні можуть втілювати добираючи з допомогою педагога різноманітні вокально-виражальні засоби, такі як характер звучання голосу, його тембральне забарвлення, використання технічних співацьких виконавських прийомів, сценічні жести, виразну міміку. Важливо стимулювати учнів до самостійного відшукування засобів художньої виразності у співі, підтримувати їх ініціативу у роботі, творчі пошуки, стимулювати креативність.

### **Список використаних джерел**

1. Прядко О. М. Розвиток співацького голосу : навч. посіб. Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О. В., 2010. 128 с.
2. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти : навч.-метод. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.

3. Хлебнікова Л. О. Методика хорового співу у початковій школі : метод. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. 216 с.

*The article examines the issue of children's singing development at school, gives a description of the constituent components of the process of children's singing voice development, reveals the features of the formation of artistic expression skills in singing.*

**Key words:** *development of the singing voice, a lesson in musical art, means of artistic expression.*

УДК 75.025.4:27-526.62”16/17”

Уляна Антошишина, студентка III курсу

Науковий керівник: Надія Кучма, асистент кафедри

## **РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ СВЯТОГО АРХАНГЕЛА МИХАІЛА І ВЕЛИКОМУЧЕНИЦІ ВАРВАРИ XVII–XVIII СТОЛІТТЯ**

*У статті висвітлено основні методи та технології видалення записів та щільних забруднень з поверхні фарбового шару ікони. Узагальнено основні вимоги до засвоєння теоретичного матеріалу та виконання практичних завдань з реставрації творів живопису, зокрема розчистки фарбового шару від поверхневих забруднень, що спотворюють вигляд святих образів.*

**Ключові слова:** *реставрація, поверхневі забруднення, розчинники, твір, ікона, релігія, мистецтво.*

У наш час актуальним є питання якісної реставрації ікон і картин. Більшість творів, що дійшли до наших часів, зазнали багатьох пізніших не авторських втручань-поновлень, що в ряді випадків до невпізнанності змінило первісний вигляд твору. Все це, разом із впливом часу та несприятливим для зберігання середовищем, спричинило не тільки руйнування матеріалів основи і живописного шару, з яких складається будь-який твір мистецтва, а й часто приховує від глядача авторський задум.

Будь-який предмет в руках реставраторів, який потребує збереження та відновлення – це тендітна, недовговічна матеріальна культура, носій цінної інформації та історії. Всупереч часу та невідповідних умов зберігання, завдання реставрації – збереження культурних плодів праці для себе та наших нащадків.

Огляд літератури з теми. Проблема підбору технологій видалення щільних поверхневих забруднень часто з'являється у сучасній науко-

вій реставрації. У свій час у 2016 році реставратор Г. С. Клокова класифікувала та упорядкувала основні оптимальні методи та практичні прийоми реставрації, зокрема і техніки розчистки фарбового шару.

Великий внесок у вирішення проблем реставрації творів мистецтва зробили дослідники Т. Р. Тимченко [4], Т. С. Федосєєва, М. В. Фармаковський.

Виклад основного матеріалу. Старовинна ікона – це цінний матеріал духовної культури, який на жаль під впливом часу піддається пошкодженню та руйнації. Тому реставрація вважається однією з невід’ємних етапів у збереженні релігійних пам’яток, які є справжнім скарбом для багатьох країн світу. Зазвичай ікони служать для поклоніння у храмах та церквах, але на жаль вони не завжди зберігаються у належних для них умовах і тому схильні до різноманітних негативних зовнішніх впливів. Перепади температур, надмірна вологість, ураження жуками-точильниками, пилове забруднення – це одні з вагомих причин руйнації пам’ятки. Реставраційний процес ікони рахується досить складним і проблематичним, який вимагає глибоких знань та майстерності [4]. Натомість кожна відреставрована ікона – це перемога над силою часу і продовження життя духовної реліквії.

На виробничу реставраційну практику у майстерню надійшла рідкісна ікона, яка з візуального спостереження була у незадовільненому стані та потребувала часткового відновлення і збереження. Її дерев’яна основа втратила механічну міцність, оскільки була пошкоджена жуками-точильниками. З обох сторін ікони, були наявні глибокі та неглибокі тріщини, місцями незначні короблення з тильної сторони. З лицевої сторони були невеликі втрати фарбового шару, а саме в місцях тріщин та отворів від жуків. Наявна велика кількість старих, непрофесійних, реставраційних записів, щільне забруднення від кіптяви, вологого пилу та пожовтіння лаку. Тому у процесі реставрації передбачається складний комплекс роботи, у який входить відновлення цілісності основи, зміцнення ґрунту та фарбового шару, розкриття живопису від записів, зняття лакового покриття. Таким чином реставраційний процес дасть можливість зберегти стародавній образ та розкрити його унікальність.

Під час реставрації ікони було здійснено ряд реставраційних робіт: дезінфекцію отворів від жука-точильника, укріплення основи, відновлення втрат деревини. Особливу увагу було зосереджено на вивчення та розчищення щільного забруднення та старих записів на живописно-

му шарі. Їх небезпека полягала у незворотній втраті фарбового шару та зображення в цілому.

Приступати до розчистки поверхні забруднення можна лише в тому випадку, якщо фарбовий шар і левкас не мають руйнування (лущення і відставання), або після закінчення всіх технічних етапів (укріплення фарбового шару, підведення ґрунту тощо). Оскільки, склад розчинника для розчистки може проникнути у незахищені, пористі ділянки деревини та зруйнувати зв'язок ґрунту, левкасу чи фарбового шару з основою [5, с. 73]. У випадку з даною іконою потрібно було укріпити місця тріщин, відколів і підвезти ґрунт у місцях відставання, після чого навести уточнюючі, локальні тонування в тон і колір авторського живопису та довести ікону до цілісного експозиційного вигляду.

Саме етап розчистки дав можливість роздивитися унікальність ікони та встановити її назву і час створення. Реставраційним предметом виявилась ікона, назва якої «Святий архангел Михаїл і Великомучениця Варвара», роки її створення приблизно припадають на кінець XVII – початок XVIII століття. Зважаючи на джерела статей по дослідженню стародавніх ікон, унікальність даної ікони полягає саме у зображеному сюжеті постатей святих.

Сам образ Варвари згадується у документах від VII століття. Зазвичай майстри зображували мученицю у час її небесного тріумфу, тому як шану, у написанні використовували пишний одяг, символічні сюжетами на фоні, багатий декор рослин та орнаментів. Сюжети з нею часто можна було зустріти у творах «Об'явлення», «Тортури», «Муки Святої Варвари» та окремо поодиноких образах [2, с. 277].

У даній реставраційній іконі, поруч з Варварою написаний образ архангела Михаїла. Такий сюжет зустрічаються вкрай рідко. За його основу взята легенда, яка пов'язана з переказами про життя та подвиг великомучениці.

У легенді сказано, що дівчина шукала відповіді на глибокі питання створення світу і сенсу життя, які знайшла саме у християнстві. Зазнавши важких тортур у в'язниці, мучениця ревно молилася до Господа Бога, той почув її і послав на захист архангела Михаїла, який зцілив її тіло від катувань. З іншої версії легенди, мученицю оголеною виводили по вулицях міста та продовжували знущатись, але архангел спустився з неба і прикрив Варвару своїми крилами. У обох версіях сам батько стратив свою дочку, відрубавши їй голову [3].

Також хочеться зауважити, що дана ікона написана у олійній техніці письма. Образи святих мають юні, сповнені життєвими рисами та червоним рум'янцем обличчя, які випромінюють молодість та красу. У зображенні Варвари відчувається ліричний образ української дівчини. Обидві фігури є об'ємними, реалістичними, пропорційними та анатомічними. На їхньому фоні зображено пейзаж сірувато-синього неба із хмарами. Одяг святих має смарагдово зелені, сині та червоні кольори, на драперіях прослідковується об'єм за допомогою тіней та чітко промальованої структури складок [1, с. 98–114]. У всіх цих характеристиках прослідковується тодішній, впливовий у XVII–XVIII ст. іконописний стиль – українське бароко.

Отже, враховуючи те, що бароківі ікони є досить старими, кожна з них стикнулася з руйнацією часу і невідповідних умов зберігання. З цього можна дійти до висновку, наскільки цінною та тендітною вважається дана пам'ятка реставрації. Саме завдяки майстерному реставраційному процесі, давні пам'ятки продовжують розкривати нам свої особливості, характерні риси та унікальність культури минулих часів. Процес реставрації ікон є відповідальним, складним і особливим, але саме завдяки цьому, ми маємо можливість накопичувати велику, важливу кількість інформації та історії, яку передамо своїм нащадкам для подальшого збереження нашої культурної спадщини.

### **Список використаних джерел**

1. Гавриленко К. Орнаментальний декор вбрання святих в українських іконах доби бароко. Могилянські читання. Київ : Фенікс, 2019. С. 98–114.
2. Косів Р. Риботицький осередок церковного мистецтва 1670–1760-х років: монографія. Львів : Нац. музей у Львові ім. А. Шептицького, 2019. 528 с.
3. Свята великомучениця Варвара в українських стародруках: веб-сайт. URL : <http://www.nbu.gov.ua/node/5584> (дата звернення: 05.03.2023).
4. Тимченко Т. Р. Реставрація ікон Ігорівської Богоматері та св. Миколи Мокрого у 1924 році (за матеріалами київських архівів): веб-сайт. URL : [https://shron1.chtyvo.org.ua/Tymchenko\\_Tetiana/Restavratsiia\\_ikon\\_Ihorivskoi\\_Bohomateri\\_ta\\_Sv\\_Mykoly\\_Mokroho\\_u\\_1924\\_rotsi.pdf?PHPSESSID=8t55g5ahq9n5qlhe8qako0ohh5](https://shron1.chtyvo.org.ua/Tymchenko_Tetiana/Restavratsiia_ikon_Ihorivskoi_Bohomateri_ta_Sv_Mykoly_Mokroho_u_1924_rotsi.pdf?PHPSESSID=8t55g5ahq9n5qlhe8qako0ohh5) (дата звернення: 05.03.2023).

5. Чень Л. Я. Основи наукових досліджень у реставрації творів живопису : навч. посіб. Львів, 2016. 152 с.

*The article highlights the main methods and technologies for removing records and dense dirt from the surface of the paint layer of the icon. The main requirements for mastering the theoretical material and performing practical tasks for the restoration of works of art are summarized, in particular, the cleaning of the paint layer from surface contamination that distorts the appearance of holy images.*

**Key words:** restoration, surface contamination, solvents, work, icon, religion, art.

УДК 78:39(477)

Михайлина Білюк, студентка II курсу

Науковий керівник: Любов Мартинюк, кандидат педагогічних наук, доцент

## **СУЧАСНА ФОЛЬК-МУЗИКА ТА ЇЇ РОЗВИТОК НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ**

*У статті висвітлюються особливості поєднання фольклору із сучасними напрямками в музиці.*

**Ключові слова:** фольк- та етнокультура, фольк-рок музика, фольк-колективи.

Постановка проблеми. З розвитком сучасної музики, коли виникла велика кількість різноманітних напрямів і течій, які почали інтегруватися в молодіжні субкультури, люди почали цікавитися народними традиціями, особливо фольклором. Один із найпопулярніших і наймасовіших напрямків сучасної музики – рок – почав зливатися з народною. Гурт – виконавці так званого фолку або фолк-року, які вибирають у своїх композиціях народні інструменти, співають народні пісні або складають пісні за письмовими джерелами.

Метою даної статті є висвітлення сучасного напрямку музики, поєднання фольклору з сучасною музикою та інструментами. Народна культура унікальна, це культура, якій не можна дозволити померти. Зараз народні пісні знаходять привабливих виконавців, а з сучасними технологіями вони легко можуть намалювати зовнішній вигляд гарного голосу навіть за слабкий вокал, а потім «прокачати» це все можливо за короткий час. Взагалі всі народні пісні пов'язані з давніми народними обрядами, природними явищами, язичницькими традиціями (точно збереженими в народі), душевним станом – так у піснях не співають. Балади не такі прості, як здаються на перший погляд.

Виклад основного матеріалу. Інтерес до народної музики тільки зараз починає прокидатися. Завдяки незліченним фестивалям етнічної музики народні артисти нарешті мають можливість популяризувати свою творчість, адже їхня музика довгий час залишилася в рамках андеграунду. Буквально останніми роками в Україні та інших країнах пострадянського простору почала зростати кількість таких колективних та індивідуальних виконавців. Фолк-рок – музичний напрям, що поєднує в собі народну та рок-музику. Цей напрямок є одним із найпоширеніших у сучасній народній культурі. Як правило, музика класифікується як фолк-рок, якщо «фолк» складовою є народна музика європейських народів (наприклад, кельтський або слов'янський фольклор). В українській музиці цей напрямок представляють такі гурти, як «Веремій», «Кобза», «Млин», «ФліТ».

Народна музика – загальносвітовий напрям музичного мистецтва, має свою історію, різновиди та особливості. Українська частина цього напрямку розвивається за європейськими тенденціями, але є особливою галуззю цього мистецтва. При розгляді сучасної народної творчості простежуються взаємозв'язки різних жанрів з популярною музикою. Структура сучасної народної творчості набагато складніша, ніж просто включення народних пісень у нові музичні твори. У сучасній музиці чільне місце посідають обробки українських народних пісень. Унікальністю останніх обробок українських пісень є їх поєднання з різними музичними стилями – роком, попом, джазом тощо. До сучасних громадських формувань належать гурти: «Домра», «Брати Гадюкіни», «Воплі Водоплясова».

Гурт «Домра» (Дім Сонця) був організований у 2009 році маестро домристом Віктором Соломінім. Гурт народився як наступний творчий етап проекту Solomin Band. У «Домрі» – авторська музика Віктора Соломіна та українські народні пісні в обробці Віктора, чудового виконавця рідкісного джазового інструменту – домрі. Більшість пісень колективного репертуару записана під час фольклорних експедицій українськими селами. Створюючи сучасні аранжування, В. Соломін зумів зберегти традиційні українські мелодії, маскуючи їх свіжими запальними ритмами та яскравими соковитими гармоніями. Завдяки поєднанню потужного, глибокого голосу солістки Анастасії Дружок, проникливого голосу домри та унікального музичного матеріалу, «Домра» створює незвичайне звучання на стилі автентичного фольку.

Історія команди, яку згодом наречуть «українськими Rolling Stones», йде корінням у далекий вже 1988 рік, коли в надрах нещодавно організованого львівського рок-клубу після низки поділів, об'єднань та поглинань утворилася група однодумців, що обезсмертила ім'я шпигуна Гадюкіна (глибоко негативний персонаж повісті класика радянського дитліту Віктора Драгунського – прим. авт.) та створила той оковитий коктейль із панку, блюзу, реггі, фольку та рок-н-ролу, приправлений галичанським колоритом, який тепер називають фірмовим стилем Братів Гадюкіних. У репертуарі малася лише пара речей на битій суржиком та лемківським діалектом мови авторства Кузьмінського, але саме вони викликали фурор на фестивалі «СиРок-88», після якого гурт впевнено бере штурвал до своїх рук, і менш ніж за місяць Гадюкіни готують повністю україномовну програму «Наша відповідь Кобзону», яка і стала основою дебютної платівки «Всьо чотко!».

Історія українського року тісно пов'язана з «Воплями Водоплясова», одним із найвидатніших рок-гуртів нашої країни. Створений у 1986 році гурт та його лідер Олег Скрипка як ніхто інший зробив для популяризації народної музики в масах під впливом масової поп-культури. Міжнародний фестиваль народної музики «Країна мрій», заснований Олегом Скрипкою, став традиційним і з 2004 року збирає під київським небом різні жанри української та зарубіжної народної музики. Організаційна діяльність лідерів «ВВ», яка проявляється в модних етно-дискотеках, фестивалі «Рок-Січ» та новій розвазі *Науіvka Folk Festival*, сприяють сучасній музиці з народним корінням як єдиному Національному Фронту на сонці українського шоу-бізнесу.

Поєднання музичного фольклору та сучасної музики може донести до молоді забуті чи неактуальні історичні теми, розширити світогляд, пробудити національний дух сучасного покоління. Виявляється, український музичний фольклор пройшов довгий шлях змін, не втративши своєї актуальності в сучасному музичному середовищі. Багата культурна спадщина народної пісні є джерелом натхнення для багатьох сучасних виконавців, які створюють нову українську музику – народну творчість – напрямок сучасної світової музики, в якому українська народна пісня не відбувається ні варіативністю, ні художньою виразністю. Головною віхою в розвитку народної пісні було визначено синтез народних тем із останніми музичними стилями, такими як джаз, рок і поп. Взаємодія цих стильових напрямків має багато варіантів і особ-



ливостей, і набагато складніша, ніж може здатися на перший погляд. Розглянуто творчість провідних українських фольк-колективів сучасності, які ілюструють загальні засади сучасного музичного фольк-арту та їх значення для українського та світового музичного мистецтва, а також популяризують український музичний фольклор.

Висновки. В цілому можна сказати, що з плином часу, традиційна фольк- та етномузика стає дедалі популярнішою серед населення, так як у більшості випадків, поєднується з усіма можливими сучасними музичними жанрами. Зазначимо, що народна музика містить у собі особливий ефект впливу на підсвідомість слухача, а якщо взяти на розгляд слов'янську народну музику, і саме українську, то використання нашими сучасними рок-гуртами автентичного вокалу, давніх традиційних народних інструментів, містить у собі велику історично-культурну цінність, пропагуючи серед молоді зацікавлення традиційною культурою, тобто несе в собі просвітницьку ідею.

### **Список використаних джерел**

1. Запорожець Е. Е. Історичні етапи розвитку вокально-хорового мистецтва України. URL : [http://www.rusnauka.com/25\\_DN\\_2008/MusicaAndLife/29238.doc.htm](http://www.rusnauka.com/25_DN_2008/MusicaAndLife/29238.doc.htm).
2. Музичний фольклор у сучасній композиторській практиці. URL : <http://www.ukrreferat.com/index.php?referat=58438&pg=0>.
3. Поздняков М. В. Фолк та сучасна музика. URL : <http://www.scribube.com/limba/rusa/83920127.php>.
4. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореферат дисертації. Київ, 2007. URL : [http://librar.org.ua/sections\\_load.php?s=art&id=1077&start=8](http://librar.org.ua/sections_load.php?s=art&id=1077&start=8).  
*This paper highlights the, modern folk music.*  
**Key words:** *folk music, folk-rock, folk-groups.*

УДК 75(477):821

**Нікіта Боршуляк**, студент IV курсу

*Науковий керівник:* **Наталія Урсу**, доктор мистецтвознавства, професор

## **РОЛЬ ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛ У ЗБЕРЕЖЕННІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ**

*Стаття містить відомості про роль «Повісті минулих літ» Нестора-літописця на розвиток писемних джерел та книжкової графіки на теренах України. Старі рукописні джерела мають значний вплив*

на наше суспільство, адже вони є підтвердженням самотності нашої культури.

**Ключові слова:** Нестор-літописець, «Повість минулих літ», книжкова графіка, Радзивілівський список.

Сьогодні Україна щодня бореться за збереження своєї культури та історії загалом. Для охорони та відновлення історико-культурної спадщини сучасна світова спільнота проявляє велику увагу та докладає значних зусиль. Всесвітній, європейській та українській культурний доробок налічує чимало високохудожніх творів мистецтва, в тому числі і твори графічного мистецтва, книжкові мініатюри. Вони являють собою вагому історичну цінність. Літературні джерела є невід'ємною складовою вітчизняної культури, але найчастіше вони підпадають під історичний, або науковий розгляд, для дослідників мистецтва, як правило, залишаються поза увагою.

Однією з найвідоміших писемних пам'яток української культури є «Повість минулих літ» Нестора-літописця. Зустрічається доволі мало мистецтвознавчих досліджень, в порівнянні з іншими видами. Але мистецтво увесь час супроводжувало літературу, чи то у графічних мініатюрах, чи то на великих полотнах присвячених їй. Так само графіка супроводжувала «Повість минулих літ».

Аналіз досліджень і публікації. Розглядом різних ціннісних аспектів «Повісті минулих літ» Нестора-літописця займалося багато науковців, філологів, істориків, поетів, мовознавців, письменників, серед яких Ю. Ковалів, В. Яременко, В. Передрієнко, О. Толочко [5], Д. Гринчишин, М. Балажко, В. Німчук, О. Чирва [3] та ін. Водночас, нерідко в тіні залишалися образотворчі компоненти пам'ятки, її мініатюри. Тому, *метою статті* є дослідження, та художньо-композиційний аналіз графічних композицій у творі Нестора та закордонного перепису «Повісті минулих літ».

Викладення основного матеріалу. У книжковій графіці пам'яток XI–XII ст. проявилися самотні риси творчості майстрів Київської Русі, стильові ознаки давньоруського мистецтва – величність у вирішенні композиції й умовно-площинне зображення. «Повість минулих літ» – найвидатніша пам'ятка Київської Русі, що була написана Нестором-літописцем. У первісному вигляді книжка до нас не дійшла, але була переписана XV ст. [1]. Для того, щоби реконструювати ранню історію Русі IX–X ст., Нестор використав відомості візантійської хро-

нографії, до тексту він впровадив різні міфи та легенди, як-от: чари варягів, переселення княжого роду до Києва, легендарні відомості про перших князів (зокрема про війну княгині Ольги з древлянами, «вибір віри» Володимира Святославича та ін.).

Однак, цінність цієї частини «Повісті минулих літ» як історичного джерела виявляється в тому, що вона містить тексти трьох русько-візантійських договорів: 911, 944 і 971 років. Вони становлять унікальний комплекс автентичних документів, насичених інформацією з суспільної, військової та дипломатичної історії X ст. [5].

Другу редакцію склав у 1116 році ігумен київського Видубецького монастиря Сильвестр (дійшла до нас у трьох списках – Лаврентіївському, Радзивіллівському (Кенігсберзькому) і Троїцькому (Московському академічному), Лаврентіївський список отримав назву від імені переписувача Лаврентія, який склав його для суздальського князя Дмитра Костянтиновича в 1377 році.

Радзивіллівський список відноситься до XV ст., Троїцький список загинув у 1812 році. Третє видання «Повісті временних літ» здійснено невідомим автором у Києво-Печерському монастирі близько 1118 року. Має два списки: Іпатіївський, знайдений в Іпатіївському монастирі в Костромі (XV ст.). Радзивіллівський (Кенігсберзький) список, у ньому, крім наукової цінності, присутня і культурна, адже майже кожна третя сторінка оздоблена ілюстраціями з ужитковими та батальними сюжетними композиціями давньоруської історії [4].

Батальна мініатюра слугує історичним джерелом, що надає багато інформаційного матеріалу про культуру, життя, мистецтво і побут людей, які мешкали на теренах сучасної України. Так, наприклад, через мініатюри Радзивіллівського списку можна відстежувати різні, окрім батальних сюжетів, ужиткові сюжетні композиції, за допомогою яких можна охарактеризувати зовнішній вигляд князя та його свити.

Зокрема, завдяки мініатюрам можна відстежити зображення культурно-релігійних, та дипломатичних зв'язків між Руссю та Візантією. Композиції мають як виключно батальний та ужитковий характер, або змішаний, наприклад зображення договору та батальної сцени на одній мініатюрі. У способі виконання композиції поєднуються декоративні і суто графічні елементи [1].

Мистецтво книжкової мініатюри XI–XV ст. свідчить про високу художню майстерність, різноманітність стильових тенденцій, доско-

нале володіння композиційною побудовою та колористичний хист майстрів [2]. У ранніх слов'янських рукописах використовувалася переважно темперна техніка, золото. На вигляд мініатюри нагадують характерні для того періоду перегородчасті емалі.

Мініатюри Радзивіллівського списку комбінуються між собою залежно від характеру ілюстрації. У ньому немає чіткого та однакового розміщення композицій по всьому твору, але розташування нагадує щось змішане між закритою, та відкритою верстками ілюстрації, тобто зверху, або знизу аркушу паперу. Текст оточує мініатюри з двох сторін, що можна охарактеризувати як середтекстове розташування ілюстрації у рукописі [3]. Скупий сміливий рисунок виявляє лише основне, без зайвих подробиць. Зображення мають лінійно площинний орнаментальний характер. Завдяки своїй простоті книжкова мініатюра Радзивіллівського списку не відволікає читача від головного носія інформації – тексту [1].

У ньому помітні й індивідуальні особливості творчості автора [4]. Але разом вони дають нам уявлення про характер і стиль мистецтва Київської Русі, оскільки книжкова мініатюра й орнаментика наслідують прийоми тогочасних іконопису, фрески, мозаїки, декоративно-ужиткового мистецтва. Багато художньо-композиційних узагальнень повторюються у різних мініатюрах. Теж саме можна помітити і у використанні прийомів зображення та стилізації аналогічних форм і деталей. Графічні зображення вплинули на мініатюри майбутніх видань на тодішніх землях, хоча кожен художник вносив власну, авторську лепту, свій почерк в ілюстрації текстів.

Висновок. Таким чином, можна констатувати, що значна частина дивовижних пам'яток нашої країни знаходилась під загрозою повного знищення. «Повість минулих літ» є не лише літературним, але й художнім скарбом, який зосередив у собі перші художньо-композиційні пошуки у царині книжкової мініатюри, поштовхи для майбутніх поколінь художників, що працювали на ниві графічного оформлення майбутніх літературних видань.

Хоча оригінальний текст «Повісті минулих літ» не дійшов до наших часів, але він дуже потужно вплинув на розвиток подальшого літописання, та в майбутньому літератури в цілому, а також активно сприяв генезі графічного мистецтва у цілому та художньо-композиційному становленню книжкових мініатюр зокрема. Головне завдан-

ня сучасного українського суспільства, консолідуючись, зберегти для майбутніх поколінь ці твори графічного мистецтва в їх первозданній красі. Необхідно проводити вивчення дослідження, консервацію та відновлення артефактів не порушуючи їх автентичності.

### Список використаних джерел

1. Батальний жанр. URL : <https://vue.gov.ua/> (дата звернення: 23.02.2023).
2. Книжкова мініатюра XI–XV ст. URL : <https://mala.storinka.org/> (дата звернення: 23.02.2023).
3. Чирва О. Ч. Історія та теорія графічного мистецтва : конспект лекцій для здобувачів денної форми навчання першого (бакалаврського) рівня вищої освіти зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021. 128 с.
4. Характеристика літописання URL : <https://uahistory.co/article/248.ht/> (дата звернення: 23.02.2023).
5. Толочко О. П. Повість временних літ // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2011. Т. 8 : Па-Прик. С. 280–283.

*This article describes the role of «Tales of Bygone Years» by Nestor the chronicler in the development of written sources and book graphics in the territory of Ukraine. Old handwritten sources have a great influence on our society, because they are a confirmation of the identity of our culture.*

**Key words:** *Nestor the chronicler, «The Tale of Bygone Years», book graphics, Radziwill's list.*

УДК 77(477.43-21Кам'янець-Подільський)

Альона Брижак, студентка IV курсу

Науковий керівник: Ірина Паур, кандидат історичних наук, доцент

## СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТОК ФОТОМИСТЕЦТВА НА ПОДІЛЛІ

*У статті проаналізована історія виникнення фотографії та розвитку фотомистецтва на теренах України. Визначено напрямки розвитку фотосправи в українських регіонах, зокрема Поділля наприкінці XIX – на початку XX ст.: формування інфраструктури, виникнення*

*професійних і аматорських фототовариств і організацій, що вели активну професійну й просвітницько-популяризаторську діяльність.*

**Ключові слова:** світлина, фотограф, фотосправа, візуальне мистецтво, Поділля.

Сьогодні фотографія використовується в різних мистецьких напрямках і є засобом виразності у графічному дизайні. Мистецтво сучасної фотографії складається з творчих практик, пов'язаних зі створенням, редагуванням, трансформацією і поданням цифрових зображень як авторських творів. Проте досі фотографія не займає гідне місце в пантеоні високих мистецтв, оскільки на думку мистецтвознавців представляє собою реальне відображення дійсності та була вироблена технічними можливостями апарата, а не рукою людини. Тому необхідно ґрунтовно проаналізувати становлення фотографії та її вплив на інновації в мистецтві та визначити перспективи розвитку фотомистецтва в Україні.

Становлення та розвиток українського фотомистецтва досліджували А. Трачук, К. Введенський, Л. Горлова, І. Крикалова, В. Янковий [3; 4]. Окремі аспекти проблем розвитку фотографічної справи у Кам'янці-Подільському в другій половині ХІХ ст. висвітлено у працях А. Паравійчука, А. Прусевич, Г. Осетрова, Д. Бабюк, І. Паур, І. Підгурний, Н. Урсу, О. Будзей, Ю. Гаштецький та ін. [2, с. 21–22].

Мета статті – проаналізувати становлення та розвитку фотомистецтва на Поділлі у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст.

Офіційною датою винаходу фотографії став 1839 р., коли відомий французький фізик і астроном Домінік Франсуа Араго доповів на засіданні Паризької Академії наук загальні принципи дагеротипії – способу отримання стійкого зображення в камері-обскурі, винайденій Луї Жак Манде Дагером у 1835 р. Після офіційного оприлюднення методу дагеротипії фотографія набула широкого розповсюдження в Європі [4, с. 285].

На теренах України фотографія, як галузь науки, техніки і мистецтва, розвивалась різними шляхами, оскільки українські землі були розділені між двома імперіями: Австрійською та Російською. Це зумовило певну різницю в цілях фотографічних товариств, у технологіях, техніці та суспільній ролі. В Україну фотографію принесли в 1840-х рр. іноземні фотографи, учасники щорічних міжнародних київських ярмарків – «Контрактів», які часто залишалися в Україні. Першими фо-

тографами-переселенцями були французи Жак і Поль Гербст. Упродовж 1840–1860-х рр. масово відкривалися фотостудії у великих містах: Львові (1839), Києві, Одесі (початок 1840-х рр.), Харкові (1858), Миколаєві (1868) [3, с. 55]. У зв'язку з цим активно розвивалася й інфраструктура фотосправи: лише в Києві працювало шість крамниць з фотоприладдям; функціонували курси практичної фотографії Бернадського. З 1860 р. почали з'являтися перші типові меблі для фотоательє. На багатьох знімках, на фотографіях з різних фотосалонів зображені ширми і ширмочки, тумби, столи, крісла, балюстради з колонами однакових розмірів і форм. Тоді ж для заохочення населення з'являються різнопланові мальовані так звані «задники», що нагадували театральні декорації: із зображенням на полотняних гобеленах, на картоні старовинних замків, античних руїн, озер, рік, водоспадів тощо. Іноді фони – руїни з каміння, дерева з листям – виготовляли із пап'є-маше й розфарбовували. Зазвичай успішний фотограф мав з десятків таких фонів [3, с. 58].

За підрахунками дослідників в Подільській губернії працювало близько 50 фотографів, 9 з яких у Кам'янці-Подільському: С. Гіллера, С. Голеневича, М. Грейма, А. Жилінського, Ф. Кодеша, Й. Кордиша, Г. Вассермана, К. Розенберга, А. Енгеля. Крім того, фотографічні заклади функціонували у Вінниці, Жмеринці, Зінькові, Немирові, Проскурові, Ярмолинцях та інших міських поселеннях Поділля [5, с. 69–70]. Значний вплив на розвиток фотомистецтва регіону мали європейські майстри, оскільки населені пункти губернії мали спільні кордони з Австро-Угорщиною, Румунією, Польщею та тісні зв'язки не лише з професійними митцями Москви й Санкт-Петербургу, але й Варшави, Кракова, Праги, Мюнхена, Берліна, Парижа, Ліона та ін. Це позначилось на доборі сюжетів для фотографування, використанні фотоматеріалів та сфері зацікавленості майстрів [1, с. 13].

У 1853 р. одну з перших фотографічних установ у Кам'янці-Подільському й Поділлі відкрив Йосип Кордиш (1824–1896). Він був відомий громадськості як автор світлин із видами північно-західної частини Старого міста з боку Польських фільварків, Польських воріт і Старого міста з північно-західного боку, башти св. Ани і Старого міста з боку Старого замку, Карвасар і Старого міста з батареї Св. Урсули. У 1868 р. Й. Кордиш переїхав до Києва, де відкрив фотосалон, служив фотографом університету Св. Володимира. У 1871 р. він продав М. Грейму фо-

тографічну установу, тривалий час з ним приятелював і був хрещеним батьком його доньки Модести. У серпні 1875 р. Й. Кордиш переніс свою фотографічну установу в Києві на Хрещатик, а 1884 р. передав її в управління В. Загорському, котрий довів заклад до банкрутства. Слід зазначити, що Й. Кордиш усвідомлював потенційні можливості використання фотографії як наукового інструмента, зокрема в етнографії. У створеному ним «Етнографічному альбомі Малоросії» були зафіксовані сцени праці, картини домашнього побуту, різні народні типи. Як зазначав один із дослідників, Й. Кордиш був автором цінних фотографій із видами Кам'янця-Подільського і Києва [2, с. 21].

Найбільш об'єктивним візуальним джерелом, що зафіксувало міські архітектурні ансамблі Поділля – пам'ятки місцевої архітектури й характерні типи мешканців краю, стали світлини видатного польського й українського фотомитця Михайла Грейма (1828–1911). Його світлини вирізнялися високим художнім виконанням фотографування окремих пам'яток і видів Кам'янця. Сучасний український дослідник виокремив з його світлин наступні групи: окремі пам'ятки архітектури, пейзажі, панорами міст і містечок, сюжетно-тематичні композиції, портретні зображення, етнографічні типи представників різних етносів Поділля у національному вбранні, соціальні групи населення, фотофіксація живописних і графічних творів, колажі. Він також зазначив, що досить представницькою виглядає категорія руїн – 22 фото, на яких представлені руїни споруд, що мали культурно-мистецьку цінність. М. Грейм – єдиний фотограф на Поділлі, який приділив їм увагу і зберіг для нащадків неіснуючі сьогодні об'єкти [6, с. 79]. Крім того, він додав до своїх фотосвітлин місячну тематику, обравши для цієї серії архітектурні об'єкти Поділля – здебільшого руїни замків. Так була створена досить містична та захоплююча серія фотографій, тиражована автором у серії поштових листівок «Місячне сяйво» з видами руїн фортець у населених пунктах Бар, Збриж, Зіньків, Жванець, Панівці, Пилява, Сатанів, Чернокозинці, Шарівка, Ямпіль Подільської губернії, у селі Кудринці та місті Скала на території Галицького Поділля, видами замку в Меджибожі, «фортець-замків» у селах Рихта й Отроків, «костелів-фортець» у місті Летичеві та містечку Смотрич, церкви-фортеці в селі Сутківці Подільської губернії [5, с. 50].

М. Грейм як фотомитець продемонстрував досконалу майстерність у трьох галузях ательєрної праці: регулюванні світла, підборі реквізи-



тів, створенні поз для моделей, що відповідало тогочасному розвитку фотосправи. Він добудував до фотоательє спеціальний павільйон з односкатним дахом, частина якого була вкрита черепицею, а інша, для кращого освітлення, була заасклою. Власник обладнав невелику друкарню й організував літографську майстерню. Над дахом фотоательє між першим і другим поверхами, майже по ширині всього будинку, великими літерами французькою мовою був розміщений напис «PHOTOGRAPHIE», прізвище фотографа й отримані ним у різні роки медалі [1, с. 11].

Дослідники встановили, що тогочасне українське фотоательє «було цілою міні-фабрикою» з такими цехами: «лабораторія з обробки й висушування знімків, склад хімічних реактивів, приміщення для зберігання паспарту», архів, кімната чи дві для художників-ретушерів, «кабінет власника фотосалону або найманого управляючого, де зазвичай стояли сейф із печаткою фірми й діловою документацією, письмовий стіл із чорнильним прибором, преспап'є, телефон і шафа з книжками про фотосправу, що розвивалася семимильними кроками» [7, с. 30].

Отже, наприкінці XIX – на початку XX ст. спостерігається високий рівень розвитку фотосправи в Україні. Відбувається формування її інфраструктури та швидке розширення напрямів розвитку в багатьох українських регіонах. Удосконалення фотомеханічних процесів друку стали передумовами й каталізаторами становлення фотомистецтва, формування й збагачення системи його жанрів, розширення кола фахівців, що співпрацювали з друкованими періодичними виданнями. Доведена визначальна роль подільських майстрів у розвитку фотомистецтва України.

### **Список використаних джерел**

1. Бабюк Д. С. До проблеми датування фотографічних знімків Кам'янець-Подільського замку з другої половини XIX ст. до 1917 року. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 47. С. 10–18.
2. Бабюк Д. С. Перше фотоательє у Кам'янці-Подільському в другій половині XIX ст. *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. 2019. № 10. С. 21–22.
3. Горевалов С. І., Зикун Н. І. Фотографія й становлення фотосправи в Україні: історія та сучасність (до 180-річчя фотографії). *Наукові записки Інституту журналістики*. 2020. Т. 1 (76). С. 53–65.

4. Грушицька І.Б. Розвиток фотографії в Україні (1839 – п.п. ХХ ст.). *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2014. Вип. 41. С. 285–291.
5. Паур І. Фотозображення Кам'янця-Подільського на поштових листівках М. Грейма. *Поділля і подоляни в об'єктиві Міхала Грейма: матеріали круглого столу*. Кам'янець-Подільський: НІАЗ «Кам'янець»: ТОВ «Друкарня «Рута», 2019. С. 48–62.
6. Підгурний І. С., Урсу Н. О. Культурно-мистецька спадщина Поділля у художніх фотографіях Михайла Грейма (др. пол. ХІХ – поч. ХХ ст.): монографія. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. 232 с.  
*The article analyzes the history of the emergence of photography and the development of photo art in Ukraine. The directions of the development of photography in Ukrainian regions, in particular Podillia at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries, are determined: the formation of infrastructure, the emergence of professional and amateur photo societies and organizations that were active in professional and educational and popularizing activities.*

**Key words:** *photo, photographer, photography, visual art, Podillia.*

УДК 784.4(477)Івасюк

Оля Гакман, студентка ІІ курсу

Науковий керівник: Майя Печенюк, кандидат педагогічних наук, професор

## **ВОЛОДИМИР ІВАСЮК – КЛАСИК УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ**

*У статті розглядаються віхи творчості видатного українського композитора та музиканта Володимира Івасюка крізь призму сучасності, досліджується феномен популярності його творчості у сьогоденні час.*

**Ключові слова:** *пісня, естрада, композитор, музика, опрацювання, аранжування, творчість.*

Пісенна творчість Володимира Івасюка популярна та цікава досі. І дорослий, і малий знає його «Червону руту», «Я піду в далекі гори», «Водограй», часто в соціальних мережах можна почути переспівування та опрацювання «Пісня поміж нас». Мелодія, текст, звучання, дух – все в Івасюковій пісні близьке душі українця, кожне нове покоління співає і любить його творчість. Саме на піснях Володимира Івасюка розпочалася щаслива творча доля відомих співаків, таких як С. Ротару,

Н. Яремчук, В. Зінкевич, Л. Сандулеса, І. Бобул [4]. Його пісні співали не тільки в Україні, але й далеко поза її межами. Проте, на сьогодні немає фундаментальних досліджень, присвячених його життю і творчості, мало уваги приділено дослідженню ролі його творчості у сучасному світі. Актуальність обраної теми пояснюється популярністю пісенного спадку композитора, а дослідження його творчості відкриває перед нами можливість розрити краще феномен популярності творчості Володимира Івасюка тоді.

Мета статті – висвітлити популярність та важливість співаних пісень В. Івасюка в наш час на українській естраді. Творчість В. Івасюка не втрачає своєї актуальності не тільки серед слухачів, а й приваблює велику кількість професіоналів та аматорів музичного мистецтва, адже тематизм Івасюкової пісні, її жанрове та фактурне різноманіття вражає понині. Кожен окремий сучасний естрадний виконавець, в опрацюванні, аранжуванні чи роблячи cover версію (як вокальну так й інструментальну) пісенних творів композитора, привносить своє бачення, відчуття, манеру, подачу, стиль. Серед усіх найяскравішим є виконання пісень композитора С. Ротару та гуртом ТНМК («Танок на майдані Конго»). Класичний варіант виконання співачки поєднується із читанням репу, варіант аранжування інструментального супроводу містить темпоритмічні елементи рок-композицій, притаманні молодіжному стилю хіп-хоп. А версія опрацювання «Червоної руги» групою «Time to play», яка виконала цю композицію в стилі хард-рок, видозмінила класичне звучання пісні, не розкривши в ній прихований драматизм та внутрішню напругу, закладену в оригіналі. Оригінальним опрацюванням «Червоної руги» вирізняється гурт «Reunion Project», стиль якого має риси класичного джазу, тому мелодія пісні Івасюка тут презентована як джазовий стандарт із подальшою імпровізацією.

Варто згадати перемогу українця Р. Ковалюка 1998 р. на IX Міжнародному фестивалі в Токіо (Японія) із піснею «Червона рута», яку він виконав під власний гітарний супровід та привернув увагу японців до української пісні. На жаль, Ковалюка спіткала така ж доля, як і В. Івасюка – він трагічно загинув на території Токійського університету за невідомих обставин.

Один із найскладніших для виконання вокальних творів В. Івасюка «Балада про мальви» цікаво й оригінально виконала сучасна співачка Еріка, яка надала твору яскравої поп-рок манери. Твір набув особливої

експресії завдяки звучанню в аранжуванні електронних інструментів, що створюють стилістичний звуковий фон із відтінком рок-музики по відношенню до оригіналу. Співачка зберегла первісне виконання вокальної партії, присутнє збереження форми й вокалізу в середній частині. «Баладу про мальви» виконували також дуетом Н. Матвієнко та С. Вакарчук, але в іншому аранжуванні та виконавській манері. У їхній версії підкреслюється пісенно-романсова лірична основа, що поєдналась із гітарним акомпанементом у блюзовому стилі. Особливістю цього виконання є відсутність вокалізу, замість нього співачка виконує мелодію української колискової «Пташечка», тим самим підкреслюючи фольклорний зв'язок інтонацій цієї пісні. Цікавим є виконання пісні «Водограй» Р. Лижичко, що являє собою фолькову вокально-інструментальну композицію, яка супроводжується бас-гітарою та традиційними джазовими ритмами в поєднанні з гуцульськими мелодико-ритмічними елементами.

У 2003 р. Т. Чубай та гурт «Плач Єремії» видали компакт-диск «Наш Івасюк», після реалізації якого зріс інтерес молоді до творчості композитора. У виконанні музикантів прозвучали пісні «Червона рута», «Водограй», «Пісня буде поміж нас», «Я – твоє крило», «Нестримна течія», «Капелюх», «Над морем», «Я піду в далекі гори», «Запроси мене у сни». Аранжування цих творів мають яскраво виражений характер рок-музики із використанням не тільки електронних, а й акустичних інструментів, що надає композиціям камерного, тембрально насиченого звучання.

Учасниця проекту «Голос країни» Б. Блессінг та гурт «ShockolaD» (у складі електронного фортепіано, ударної установки та електрогітари) створили цілу низку нестандартних аранжувань пісень Івасюка, зокрема «Червона рута», «Водограй», «Пісня буде поміж нас», «Два перстені», «Над морем», «Відлуння твоїх кроків». Стиль виконання цієї творчої формації суттєво відрізняється від оригінального і має яскраво виражений джазовий характер, аранжування містять велику кількість джазових гармонічних та темпоритмічних елементів.

Одними із сучасних виконавців вокальних творів В. Івасюка є гурт «Пікардійська терція», в репертуарі якого особливо вирізняються пісні «Відлуння твоїх кроків», «Капелюх», «Запроси мене у сни», «Над морем». Кожному твору у виконанні гурту притаманне багатоголосся (соліст і вокальний ансамбль, який виконує роль супроводу).

До сучасних виконавців вокальних творів В. Івасюка належить переможниця проекту «Голос країни» (2019) О. Муха. У її інтерпретації пісні композитора набувають звучання, наближеного до першовиконання й стилістично схожі до виконання Н. Яремчука, В. Зінкевича та С. Ротару. Відмінною рисою є спосіб звукодобування – якщо співаки Н. Яремчук і В. Зінкевич виконують твори композитора достатньо експресивно, дещо обриваючи закінчення фраз, що є їхньою виконавською особливістю, то О. Муха послуговується надзвичайно плавним звукодобуванням і розвитком мелодичної лінії. Цікавим є виконання дуету у складі О. Мухи та П. Табакова пісні «Водограй». Це аранжування виділяється неординарним інструментальним супроводом. Починається пісня зі звучання народних інструментів на гуцульських мотивів й вокалізмом басової партії. Ще одним прикладом вдалого аранжування творів В. Івасюка є виконання О. Мухою та гуртом «Пікардійська терція» пісні «Над морем», яка набуває особливого звучання завдяки багатоголосцю та супроводу камерного оркестру. Підголоски чоловічого вокального ансамблю створюють ефект поліфонічності. Особливістю цього аранжування є почерговий спів солістів, тобто чергування жіночого й чоловічого вокалу. Ще одним цікавим моментом є повторення вокальним ансамблем кінцевих слів усіх ключових фраз пісні, внаслідок чого створюється ефект відлуння, який можна порівняти з приливом морської хвилі, що підкреслює тематизм твору.

Пісня «Над морем» прозвучала також у виконанні львівського співака Н. Савка. Із цією піснею 2003 р. він став дипломантом VIII Міжнародного конкурсу молодих виконавців сучасної естрадної пісні імені В. Івасюка. Особливістю цього аранжування є супровід електронних інструментів та шумові ефекти, що його доповнюють та підкреслюють тематизм пісні.

До одного із сучасних аранжувань пісні «Я піду в далекі гори» належить і виконання цієї композиції гуртом «Шпильясті кобзарі». Особливістю цієї обробки є інструментальний супровід – бандура, цимбали, електронна гітара, ударна установка. Вокальна партія характеризується багатоголоссям та видозміною мелодичної лінії в порівнянні з оригіналом. Виконавський стиль наближений до популярної музики, але присутня джазова імпровізаційність.

Цікава версія пісні «Я піду в далекі гори» є в репертуарі гурту «Мотор'Рола», у цій версії твір композитора набуває яскраво вираженого

звучання рок-музики за допомогою електронних інструментів. Особливістю цього аранжування є відсутність характерного вокалізу на склад «ла» у виконанні вокального ансамблю, натомість виконується електрогітарою і слугує кульмінаційним моментом твору.

Заслуговує уваги проект музиканта Р. Мельника «Симфонічний Івасюк» у рамках фестивалю «Червона рута», в якому взяли участь молоді виконавці (лауреати й учні Школи майстерні цього ж фестивалю) під керівництвом диригента В. Шейка. Пісні В. Івасюка отримали нове модерне симфонічне життя завдяки новаторському опрацюванню та нестандартній виконавській подачі твору молодими музикантами. Із одного боку – супровід симфонічного оркестру та у деяких творах хору, зближують ці аранжування з класичною музикою, з іншого – особистісна подача та естрадна манера виконання надають їм характер популярної музики. Цікавим є звучання пісні «Кленовий вогонь» у виконанні переможниці фестивалю «Червона Рута» К. Гудим. Завдяки зміні темпоритму в інструментальному супроводі на початку змінюється характер твору – з енергійного й піднесеного він стає романтично-ліричним.

Лауреат фестивалю «Червона рута» А. Якубовський у рамках проекту «Симфонічний Івасюк» виконав пісню «Незване моє кохання», що доволі рідко звучить зі сцени. Особливістю цього виконання є значна кількість мелізмів у вокальній партії, що надає звучанню різноманіття та підкреслює особливість виконавського стилю співака. У виконанні учасниці цього ж проекту А. Ткач прозвучав твір «Пісня буде поміж нас». У вокальній партії присутні елементи джазової імпровізації, за рахунок мелізматика та агогічних відхилень під час руху мелодії. У приспіві другого куплету вступає вокальний ансамбль, поліфонічні підголоски якого посилюють звучання, надають твору об'ємності.

Виконання пісні «Відлуння твоїх кроків» учасницею проекту І. Іващенко має джазовий характер, завдяки вдалій вокальній імпровізації солістки та гармонічним структурам, що можна почути в симфонічному супроводі. Завдяки зміні співочих регістрів та використанню таких прийомів як фальцетний субтон, мелізматика, твір набуває відтінку поп-музики. У виконанні учасниці проекту «Симфонічний Івасюк» О. Кічук прозвучала пісня «Балада про дві скрипки». Це аранжування твору суттєво відрізняється від оригінального за рахунок видозміни темпоритму, характеру та стилю виконання солістки.

Отже, досліджуючи популярність пісенної творчості В. Івасюка в сучасному світі, робимо висновок, що твори композитора стали зразками українського естрадного мистецтва, часто виконуються та привертають увагу багатьох нинішніх професіоналів-виконавців та аматорів музичної естради, що надають пісням композитора окремих власних особливостей, підтримують життя його творчості у сьогоднішні. У цьому і полягає феномен його творчості. Тож, В. Івасюк – неповторний творець української пісні, бо через півстоліття після його смерті мало хто займався творенням такої високоякісної, душевної музики, що надає нам повне право називати композитора класиком української естради.

### Список використаних джерел

1. Селезінка В. Дивоквіти Володимира Івасюка. *Молодь України*. 1971, 11 вересня.
2. Філіпенко І. Володимир Івасюк: перлини духовності України. Київ : Смолоскип, 2011. 104 с.
3. Яремчук Н. Спогади про Володимира Івасюка. *Буковин. віче*. 2001, 1 груд.
4. Недоспівана пісня Володимира Івасюка (1949–1979). URL : <http://new.ddmu.org.ua/2019/03/04/>

*The article examines the milestones of the work of the outstanding Ukrainian composer and musician Volodymyr Ivasyuk through the prism of modernity, and examines the phenomenon of the popularity of his work today.*

**Key words:** *song, pop, composer, music, development, arrangement, creativity.*

УДК 75(492)(092)

**Тетяна Гарліцька**, студентка III курсу, **Артем Панич**, студент IV курсу  
*Науковий керівник: Ілля Лашко*, асистент кафедри

### **ВІНСЕНТ ВАН ГОГ. ХУДОЖНИК, ЩО БУВ ВІДДАНИЙ СВОЄМУ МИСТЕЦТВУ**

*У статті зображено життєвий та творчий шлях Нідерландського художника-постімпресіоніста Вінсента ван Гога. Підкреслено його внесок у мистецтво. Охарактеризовано та проаналізовано творчість митця.*

**Ключові слова:** *Вінсент ван Гог, живопис, постімпресіонізм, «Зоряна ніч», картини, мистецтво, художник.*

Творчий шлях Вінсента ван Гога є надзвичайно актуальною темою, оскільки вона дає змогу зрозуміти життя та творчість одного з найвпливовіших митців XIX століття. Період творчості Вінсента охопив лише десятиліття, протягом якого він створив дивовижну кількість робіт, які продовжують надихати та захоплювати людей у всьому світі.

Вивчаючи творчість ван Гога, ми можемо глибше зрозуміти його унікальний художній стиль, техніки та матеріали, які він використовував для створення картин. Також можемо дізнатися про особисту боротьбу та проблеми, з якими він стикався протягом свого життя, включаючи його битви з психічними захворюваннями, бідністю та відторгненням від світу мистецтва.

Крім того, його відданість своїй справі, його готовність експериментувати з новими стилями та техніками, а також його непохитна відданість висловленню власного унікального бачення – усе це якості, які продовжують надихати та впливати на художників по сьогоднішній день.

Життя та творчість Вінсента є важливою частиною історії мистецтва, і вивчення його творчого шляху може допомогти нам зрозуміти ширші культурні та мистецькі рухи XIX століття. Вивчаючи вплив ван Гога, його стосунки з іншими митцями та діячами культури, а також вплив його творчості на наступні покоління митців, ми можемо отримати глибше розуміння ролі мистецтва у формуванні суспільства та культури.

Загалом, творчий шлях Вінсента ван Гога є надзвичайно актуальною темою, яка пропонує розуміння життя та творчості культового художника, цінні уроки для творчих початківців і глибше розуміння ширших культурних і мистецьких рухів XIX століття.

Огляд літератури з теми: Життєвий та творчий шлях Вінсента ван Гога досліджували К. Д'Ораціо [1], Ф. Пажак [2], Дж. Роддам [3].

Мета статті – охарактеризувати життєвий шлях Вінсента ван Гога, проаналізувати його творчий доробок.

Виклад основного матеріалу. Вінсент ван Гог був нідерландським художником-постімпресіоністом, який жив з 1853 по 1890 рік. Він широко вважається одним із найвизначніших художників XIX століття, незважаючи на те, що за своє життя він продав лише одну картину [2].

Художник народився в Нідерландах і виріс у релігійній і консервативній родині. Мати, яка була художницею-аматором, познайомила його з мистецтвом у ранньому віці, але його пристрасть до малюван-



ня розвинулася лише пізніше в житті. Після вивчення богослов'я в Амстердамі та роботи місіонером у шахтарському містечку Боринаж, Бельгія, ван Гог зацікавився становищем робітничого класу й почав присвятити себе живопису [1].

У 1880 році Вінсент переїхав до Парижа, щоб займатися мистецтвом, і саме тут він познайомився з роботами імпресіоністів та інших художників-авангардистів того часу [2]. Його особливо надихало яскраве використання кольорів у роботах імпресіоністів, і цей вплив можна побачити в його власних картинах, які характеризуються яскравими та сміливими відтінками.

Однак митець не був задоволений напрямом імпресіонізму, і прагнув розвинути більш особистий стиль, який би краще виражав емоції та почуття, які він хотів передати у своєму мистецтві. Він почав експериментувати з більш товстими мазками та більш сміливими, виразнішими лініями, і його роботи стали більш індивідуальними та самотніми.

У 1886 році ван Гог переїхав на південь Франції, де його надихнуло яскраве світло та барви середземноморського пейзажу. У цей час він написав багато своїх найвідоміших робіт, зокрема «Зоряну ніч», «Соняшники» та «Жовтий будинок». Незважаючи на зростаючу репутацію та визнання як художника, він боровся з психічними захворюваннями та бідністю протягом усього свого життя, і він помер у віці 37 років від нанесеного собі вогнепального поранення [4].

Незважаючи на його коротке життя та той факт, що він продав лише одну картину за своє життя, творчість Вінсента справила тривалий вплив на світ мистецтва. Його використання сміливих кольорів і виразного мазка надихнуло незліченну кількість художників, а його картини залишаються одними з найулюбленіших і культових творів мистецтва XIX століття.

Одним із найвидатніших аспектів творчості ван Гога є інтенсивність емоцій, які він передає завдяки використанню кольору та форми. У своїх картинах він використовував колір як інструмент для вираження настрою та атмосфери, а його густі виразні мазки передають унікальне в історії мистецтва відчуття руху та енергії [5].

Однак його унікальний стиль не завжди цінувався за його життя. Картини художника часто вважалися надто сміливими та нетрадиційними для смаків його сучасників, і він намагався знайти підтримку та

визнання для своєї роботи. Незважаючи на це, він продовжував малювати, керований непохитною пристрастю до своєї справи та бажанням зафіксувати красу та сутність навколишнього світу.

Сьогодні картини ван Гога славляться сміливим використанням кольору, сильними емоціями та яскравими, образними пейзажами. Вони вважаються одними з найбільших творів мистецтва 19 століття, і його вплив можна побачити в роботах незліченної кількості сучасних художників.

Однією з причин незмінної популярності Вінсента ван Гога є його здатність спілкуватися з аудиторією на емоційному рівні. Його картини мають універсальну привабливість, яка виходить за рамки часу та культури, і вони продовжують резонувати з людьми в усьому світі. Незалежно від того, чи то яскраві соняшники у «Соняшниках» чи зоряне нічне небо у «Зоряній ночі», картини ван Гога пропонують вікно в красу та складність світу, і вони продовжують надихати та захоплювати глядачів й досі.

Підсумовуючи, Вінсент ван Гог був художником-новатором, який розширив межі традиційного мистецтва своїм сміливим і експресивним стилем. Незважаючи на численні випробування та перешкоди, він залишався відданим своєму мистецтву, а його картини продовжують захоплювати та надихати глядачів у всьому світі. Його спадщина як одного з найвидатніших художників 19-го століття є найбільшою, і його вплив на світ мистецтва продовжує відчуватися донині.

### Список використаних джерел

1. Д'Ораціо К. Таємничий Ван Гог. Мистецтво, божевілля та геніальність голландського художника. Київ : Інком-Бізнес, 2021. 256 с.
2. Пажак Ф. Ван Гог. Іскріння. Київ : Нора-Друк, 2018. 270 с.
3. Роддам Дж. Це Ван Гог. Львів : Вид-во Старого Лева, 2018. 80 с.
4. Ван Гог – історія, життя та творчість. URL : <https://tureligious.com.ua/van-hoh-istoriia-zhyttia-ta-tvorchist/> (дата звернення: 14.02.2023).
5. Вінсент ван Гог. URL : <https://calendate.com.ua/person/1195> (дата звернення: 14.02.2023).

*The article describes the life and creative path of the Dutch post-impressionist painter Vincent van Gogh. His contribution to art is emphasized. The artist's work is characterized and analyzed.*

**Key words:** *Vincent van Gogh, painting, post-impressionism, «Starry Night», paintings, art, artist.*

## **ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ ІКОННОГО ОКЛАДУ ЕМАЛЛЮ**

*У статті висвітлено використання емалі для декорування іконного окладу та розглянута історія технології. Підібрано та проаналізовано літературу з даного питання.*

**Ключові слова:** емаль, ікона, оклад, емалювання.

Історично ікони були важливою частиною релігійних традицій у багатьох культурах. Століттями для підкреслення краси та символізму цих ікон використовували емалі. Емаль – це тип скла, який наплавляється на металеві поверхні за допомогою процесу високотемпературного випалу. Цей вид мистецтва допоміг створити одні з найкрасивіших і найскладніших ікон усіх часів.

У сучасному світі емалевий декор на іконах продовжує залишатися актуальним. Хоча практика створення традиційних ікон може бути не такою широкою, як колись, оздоблення емаллю все ще використовується для додання краси та символізму сучасним релігійним витворам мистецтва. Крім того, фініфть також використовується в інших видах декоративного мистецтва, таких як ювелірні вироби, домашній декор і навіть меблі. У цих випадках емаль часто використовується для додання кольору та текстури іншим простим поверхням.

Загалом тема оздоблення ікон емаллю є актуальною, оскільки говорить про історію та традиції релігійного мистецтва, а також про незмінну актуальність емалі в сучасному мистецтві та дизайні.

Огляд літератури з теми. Українську ікону досліджували І. Януарій, О. Крижанівський [1].

Мета: охарактеризувати властивості та використання емалі для оздоблення іконного окладу.

Методи. Для статті використовувались емпіричні метод порівняння. Універсальні методи аналізу та синтезу, також історичний метод.

Виклад основного матеріалу. Емаль – це декоративна техніка, яка століттями використовувалася для додання кольору та блиску різним предметам, зокрема іконам. Емалювання передбачає нанесення на поверхню порошкоподібної скляної суміші, яка потім сплавляється для створення довговічного, барвистого та декоративного покриття.

Іконний оклад – це дорогоцінна оздоба, що покриває майже все зображення, нанесене на іконну дошку, окрім кількох головних і найвиразніших елементів. Зазвичай відкритими залишаються обличчя та руки, для яких у шатах передбачені отвори [2].

Оздоблення ризами характерне для всіх православних ікон. Образи святих Центральної та Східної Європи в католиків теж прикрашають шатами. Проте найрозкішніші та найдорогоцінніші оздоби притаманні східно-європейському православ'ю. Традиційно оклад виготовляють із дорогоцінних металів – золота та срібла. Ці оздоби ікон стали окремих напрямком декоративно-прикладного мистецтва [2].

Оздоблення окладу ікони емаллю може додати витвору унікальний і яскравий елемент. Риза, тобто область, що оточує центральну фігуру чи сцену ікони, часто прикрашається складними малюнками та візерунками. Емалювання цього простору може додати іконі додатковий шар деталей і краси, зробивши її візуально привабливішою та посиливши її духовне значення.

Емаль можна наносити на оклад ікони різними способами. Одним із методів є використання перегородчастого тонкого металу, який створює візерунок на поверхні ікони. Потім орнамент заповнюється емаллю, створюючи рельєфний і барвистий дизайн. Інший спосіб полягає у використанні виїмок, коли поверхню ікони вирізають або витравлюють для створення візерунка, а фініфть наносять на заглиблені ділянки. В обох випадках процес емалювання передбачає обережне нанесення порошкоподібної скляної суміші на поверхню, а потім її нагрівання, доки вона не розплавиться та не затвердіє в гладку та міцну поверхню [1].

Фініфть можна використовувати для створення різноманітних кольорів і ефектів на окладі ікони. Деякі з найпоширеніших кольорів, які використовуються для емалювання, включають синій, зелений, червоний і білий. Емалі також можна виготовляти з металевим покриттям, створюючи мерехтливий ефект, який може додати глибину та розмірність дизайну. Використання емалі також може додати іконі світло-відбиваючої якості, оскільки блискуча поверхня вловлює та відбиває світло [2].

Однією з переваг використання емалі для декорування ризи ікони є її висока міцність і стійкість до зношування. Емаль стійка до подряпин, вицвітання та зміни кольору, завдяки чому елементи декору ікони залишатимуться живими та красивими протягом багатьох років.

Хоча емалювання шат ікони може бути гарним і вражаючим декоративним елементом, це також висококваліфіковане й точне ремесло. Емалювання вимагає ретельної уваги до деталей і твердої руки, оскільки для досягнення бажаного ефекту порошкову скляну суміш потрібно наносити точно. Емальєри часто роками тренуються, щоб удосконалити свою майстерність, вивчаючи тонкощі техніки та нюанси матеріалів.

Історія емалі в релігійному мистецтві налічує багато століть. У Візантійській імперії, яка охоплювала IV–XV століття, емалювання було популярною технікою, яка використовувалася для прикраси релігійних предметів, зокрема й ікон. Візантійський стиль емалювання передбачав використання сусального золота та яскравих кольорів для створення складних малюнків на поверхні ікони, які часто використовувалися для передачі релігійної символіки та духовного значення [3].

Емалювання продовжувало бути популярним у релігійному мистецтві протягом середньовіччя та в епоху Відродження. За весь цей період техніка емалювання розвивалася, художники експериментували з новими матеріалами та методами для створення більш складних і детальних дизайнів. Використання емалі в релігійному мистецтві досягло свого піку в XVII і XVIII століттях, коли ця форма мистецтва була широко поширена і високо цінувалась [2].

Сьогодні техніку емалі продовжують використовувати для створення ікон. Незважаючи на те, що сучасні технології полегшили виробництво емалевих матеріалів та інструментів, саме ремесло залишається в основному незмінним, покладаючись на майстерність і точність художника.

На завершення можна сказати, що декоративне оздоблення іконного окладу емаллю – це красива і складна декоративна техніка, яка має довгу історію в релігійному мистецтві. Використання фініфті може додати іконі глибини, розміру, довговічності та яскравості покриття, яке може надихати та захоплювати глядача.

### **Список використаних джерел**

1. Януарій І. Українська ікона. Слобода Борисівка кінця XIX – початку XX століття. Київ : Майстер книг, 2019. 660 с.
2. Металеві шати ікон, як витвір мистецтва. URL : [https://galinfo.com.ua/news/metalevi\\_shaty\\_z\\_ikon\\_yak\\_vytvir\\_mystetstva\\_343457.html](https://galinfo.com.ua/news/metalevi_shaty_z_ikon_yak_vytvir_mystetstva_343457.html) (дата звернення: 03.03.2023).

3. Образ Богородиці в українському золотарстві: коштовні ризи до ікон зі Скарбниці музею. URL : <https://nmiu.org/pro-muzei/zmi-pro-muzej/item/64-obraz-bohorodytsi-v-ukrainskomu-zolotarstvi-koshtovni-ryzy-do-ikon-zi-skarbnytsi-muzeiu> (дата звернення 03.03.2023).
4. Сакральне мистецтво Київської Русі «під знаком візантійської цивілізації». URL : [https://risu.ua/sakralne-mistectvo-kijivskoj-rusid-znakom-vizantiyskoji-civilizaciji\\_n86692](https://risu.ua/sakralne-mistectvo-kijivskoj-rusid-znakom-vizantiyskoji-civilizaciji_n86692) (дата звернення 03.03.2023).
5. Сучасна українська ікона. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/2886476-sucasna-ukrainska-ikona-neformalna-rozмова-z-bogom.html> (дата звернення: 03.03.2023).
6. Шати ікони. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення 03.03.2023).

*The article highlights the use of enamel for decorating icon panels, and the history of the technology.*

**Key words:** *enamel, icon, salary, enameling.*

УДК 379(3)

**Тетяна Гарліцька**, студентка III курсу

*Науковий керівник:* **Сергій Луць**, кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач

## **ЕЛЕКТРУМ – МЕТАЛ СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ**

*У статті відображено історію виникнення ювелірного металу електруму та його використання. Підкреслено властивості та сучасне значення цього металу.*

**Ключові слова:** *електрум, річка Пактол, золото, срібло, метал.*

Електрум – це природний сплав золота та срібла, який використовувався протягом тисячоліть завдяки привабливому зовнішньому вигляду та довговічності. Останні дослідження були зосереджені на розумінні властивостей і можливого застосування стародавніх технологій цього металу.

Однією зі сфер інтересів є використання електруму у створенні ювелірних виробів. Дослідження показали, що унікальні поєднання золота та срібла в електрумі можуть створювати складні малюнки та візерунки, які неможливі у роботі з чистими металами.

Окрім декоративного використання, метал також має потенційне застосування в галузі електроніки. Дослідники виявляють можливість

використання електрики як провідника в електронних пристроях через його високу електропровідність і низький опір.

Аналіз досліджень і публікації. Історію Стародавнього Сходу, зокрема питання використання технологій металу електрики в ювелірному мистецтві, а також його властивостей для інших галузей, досліджували у своїх працях ряд науковців, зокрема: Крижанівський О. [2], Рубель В. [3] та ін.

Мета статті – розглянути історію виникнення електрики, охарактеризувати властивості та використання цього металу в ювелірному мистецтві та в інших галузях вжитку.

Для дослідження використовувались: історичний метод, емпіричний метод порівняння, універсальні методи аналізу та синтезу.

Викладення основного матеріалу. Електрика має давню історію, яка охоплює багато століть та культур. Вважається, що вперше він був виявлений у стародавній Лідії, на території сучасної Туреччини. За словами давньогрецького історика Геродота, електрика вперше був виявлений у річці Пактол у Лідії, де він був знайдений як природний сплав золота та срібла [2].

Сплав використовувався для декоративних предметів та валюти. Зокрема, цей матеріал почали використовувати для монет у VII ст. до н. е., коли Лідійське королівство почало карбувати монети з природного сплаву золота та срібла, знайденого в руслах місцевих річок. На цих монетах були нанесені малюнки, що вказували на їх вартість і широко використовувалися для торгівлі по всьому стародавньому Середземномор'ю [4].

Мешканці Лідії, які були вправними металістами та торговцями, швидко визнали цінність електрики за його унікальні властивості, включаючи довговічність і привабливий колір. Вони почали використовувати його для створення декоративних предметів, у тому числі й ювелірних виробів та посуду [4].

Згодом, чисте золото та срібло стали доступнішими та легшими для видобутку, використання електрики для карбування монет скоротилося, і до IV ст. до н. е. більшість монет виготовляли із золота та срібла, проте він все ж залишився популярним металом.

Однак, електрика також використовувався й іншими стародавніми цивілізаціями, такими як греки та єгиптяни, які цінували його за унікальний колір та властивості. Зокрема, стародавні греки крім декора-

тивних цілей використовували сплав у лікуванні, оскільки вважали, що він має цілющі властивості [2].

Зазначимо, що однією з найбільш помітних характеристик електруму є його унікальний колір. Він має теплий золотисто-жовтий відтінок, який трохи тьмяніший за чисте золото. Цей колір може змінюватися залежно від конкретного складу сплаву, але зазвичай він вважається досить красивим та використовувався в ювелірних виробках і декоративних предметах протягом всієї історії.

Що стосується творів, виготовлених з електруму, деякі з найбільш відомих походять із Стародавньої Греції та Риму. Греки, зокрема були відомі своїми витонченими та філігранними роботами, що мали складний дизайн. Деякі з цих виробів збереглися до наших днів і їх можна зустріти в музеях та приватних колекціях по всьому світу.

Електрум також використовували для створення таких предметів, як посудини та статуї. Одним із особливо примітних прикладів є статуя Артеміді в Ефесі, яка була створена в VI ст. до н. е. та була одним із семи чудес стародавнього світу [3].

У Стародавньому Єгипті сплав високо цінувався за унікальність кольору, блиску, а також за міцність та стійкість до потемніння. Його використовували для різноманітних цілей, включаючи прикраси, декоративні предмети, а найчастіше з електруму виготовлялися релігійні артефакти, ритуальні предмети, особливо в період Нового царства (1550–1069 рр. до н. е.). Фараонів та інших високопоставлених чиновників часто ховали з вишуканими погребальними речами [1].

Одним із найвідоміших прикладів похоронних предметів із електруму із Стародавнього Єгипту є скарби Тутанхамона. Коли гробницю фараона було виявлено в 1922 р., вона містила безліч предметів, виготовлених із дорогоцінних металів, у тому числі й з електруму. Ці об'єкти включали саркофаг із золота та сплаву, пектораль, а також інший ряд предметів, у тому числі й церемоніальне віяло та кулон у вигляді жука-скарабея [1].

Загалом, використання електруму в Стародавньому Єгипті було свідченням унікальних властивостей та естетичної привабливості матеріалу, та спадок цього стародавнього металу можна побачити в багатьох артефактах, які збереглися й до наших днів.

У наш час, електрум все ще використовується у виготовленні ювелірних виробів, особливо для виробів, які вимагають зовнішнього



вигляду, схожого на золото, але є більш доступними ніж суцільне золото. Його також іноді використовують у наукових та технологічних цілях завдяки своїм унікальним електричним та тепловим властивостям.

Слід відзначити один цікавий факт про електрум, який полягає в тому, що він використовувався, щоб допомогти археологам та історикам зрозуміти стародавню економіку. Оскільки склад електруму змінюється залежно від місця його видобутку, за зразками металу можна відстежити торговельні шляхи та економічні зв'язки стародавніх цивілізацій. Це було особливо корисно для вивчення економіки стародавньої Лідії, де електрум вперше використовувався як валюта [2]. Хоча електрум більше не використовується як грошова одиниця, його застосування в монетах продовжується. Деякі монетні двори випускають монети з електруму, щоб віддати належне історичному значенню цього металу. Ці монети зазвичай мають більший відсоток золота, ніж срібла, оскільки саме такий склад використовувався як валюта в стародавні часи [6].

Підсумовуючи, доходимо висновку, що електрум – це природний сплав золота та срібла, який протягом історії використовувався для різних цілей, від карбування монет до ювелірних виробів. Його унікальний склад надає йому характерний зовнішній вигляд і ряд властивостей, таких як висока пластичність та стійкість до потемніння. Електрум залишається важливою частиною нашої культурної та технологічної спадщини, а його властивості та використання продовжують досліджувати як історики та мистецтвознавці, так і вчені інших галузей науки. Хоча він не так широко використовується сьогодні, як колись, він все ще вважається розкішним матеріалом для високоякісних ювелірних виробів та інших предметів вжитку.

### **Список використаних джерел**

1. Домбровський М. Грецька епіграма в перекладах Андрія Содомори. Львів : Априорі, 2017. 240 с.
2. Крижанівський О. Історія Стародавнього Сходу. Київ : Либідь, 2009. 592 с.
3. Рубель В. Історія Середньовічного Сходу. Тематична хрестоматія. Київ : Либідь, 2011. 792 с.
4. Електрум. URL : <https://geodictionary.com.ua/node/30973> (дата звернення: 14.02.2023).

5. Сплав срібла та золота – електрум. URL : [https://silvery.com.ua/erlectrum\\_or\\_alloy\\_of\\_silver\\_and\\_gold.html](https://silvery.com.ua/erlectrum_or_alloy_of_silver_and_gold.html) (дата звернення: 14.02.2023).
6. What Is Electrum? Composition and Color. URL : <https://sciencenotes.org/what-is-electrum-composition-and-color/> (дата звернення: 10.03.2023).

*The article reflects the history of the jewelry metal electrum and its use. Properties and modern significance are emphasized.*

**Key words:** *electrum, Paktol river, gold, silver, metal.*

УДК 373:74

**Тетяна Гасенко**, магістрантка І курсу

*Науковий керівник: Надія Лаврентьєва*, кандидат педагогічних наук

## **STEAM ТЕХНОЛОГІЇ У МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ**

*Стаття присвячена особливостям застосування STEAM технологій в освітньому процесі закладів середньої освіти на інтегрованих уроках мистецтва.*

**Ключові слова:** *STEAM, інтегровані уроки, мистецтво, учні.*

Переорієнтація освіти на таку, що відповідає запитам майбутнього, ґрунтується на міжпредметних знаннях та вміннях, передбачає застосування компетентностей у високотехнологічному, швидкозмінному та полікультурному суспільстві є головним вектором цілого ряду освітніх систем.

На думку спеціалістів, зазначені цілі реалізуються шляхом впровадження так званої STEAM-освіти, яка передбачає вивчення наук (Science) та технологій (Technology) шляхом застосування технічної творчості та інжинірингу (Engineering), в основі яких лежать математичні розрахунки, моделювання (Mathematics) та інтегроване використання різноманітних інструментів та засобів інших наук (All).

Акронім STEM (від англ. Science – природничі науки, Technology – технології, Engineering – інженерія, проектування, дизайн, Mathematics – математика) визначає характерні риси відповідної дидактики, сутність якої виявляється у поєднанні міждисциплінарних практик орієнтованих підходів до вивчення природничо-математичних дисциплін. Водночас, у STEM активно включається сукупність творчих, мистецьких дисциплін, що об'єднані загальним терміном Arts.

Використання провідного принципу STEM-освіти – інтеграції дозволяє здійснювати модернізацію методологічних засад, змісту, обсягу

навчального матеріалу предметів природничо-математичного циклу, технологізацію процесу навчання та формування навчальних компетентностей якісно нового рівня. Це також сприяє більш якісній підготовці молоді до успішного працевлаштування та подальшої освіти, яка вимагає різних і більш технічно складних навичок, зокрема із застосуванням математичних знань і наукових понять.

У сучасному освітньому процесі досить активно розвивається STEAM-освіта. Ця аббревіатура (STEAM – наука, техніка, інженерія, мистецтво та математика) виникла в американській педагогіці на протигагу державній освітній політиці, яка раніше підтримувала розвиток технічних дисциплін для створення конкурентоспроможної економіки. Все частіше і частіше лунає думка, що за творчим, образним мисленням людина не здатна створити щось нове. Тому освітня стратегія STEAM включала ще один компонент – креативно-образний, а до аббревіатури додали ще один компонент – Мистецтво (від англ. «Arts» – гуманітарні галузі знань). Дослідники розуміють категорію «Мистецтво» як гуманітарно-орієнтовані галузі знань, як різні види мистецтва (автономні – живопис, архітектура, скульптура, графіка, музика, література та синтетичні – театр, хореографія, балет, кіно, дизайн) і які складаються з в успішній організації сортів навчально-виховного процесу естетичного спрямування за допомогою різних видів мистецтва та у отриманні відповідних результатів, які залежать від певних професійних та творчих знань, умінь, навичок та особистих якостей, що породжують цю діяльність та забезпечують її ефективність.

Основні ключові компетентності концепції «Нової української школи», а саме: спілкування державною та іноземними мовами, математична грамотність, компетентності в природничих науках і технологіях, інформаційно-цифрова грамотність, вміння навчатися впродовж життя, соціальні й громадянські компетентності, підприємливість, загальнокультурна, екологічна грамотність і здорове життя, гармонійно входять в систему STEAM-освіти, створюючи основу для успішної самореалізації особистості і як фахівця, і як громадянина.

Сучасні дослідники проблем STEAM-освіти (М. Васильєв, В. Жукова, А. Жуманбаєва, А. Иманова, Е. Йоргенсен, О. Кухаревська, О. Матковська, Т. Перро, О. Пінчук, Р. Самуратова, А. Смирнов, О. Спирін, Т. Стрельнікова, О. Шатунова та ін.) високо підносять роль мистецьких факторів у сучасному освітньому процесі, вважаючи головним не

стільки зміст освіти, скільки процес з'єднання і взаємодії його компонентів. Як правило, дослідники пропонують використовувати засоби мистецтва для засвоєння контенту точних наук та використовувати різноманітні інформаційні технології. Пошук точок з'єднання дає найнесподіваніші результати: створення фотогалерей в рамках вивчення математичних тем, зіставлення словесних і живописних портретів у вивченні іноземної мови, поєднання музики з програмуванням тощо.

Метою статті є проаналізувати особливості застосування STEAM технологій на уроках мистецтва.

Особливою формою наскрізного STEAM-навчання є інтегровані уроки/заняття, які спрямовані на встановлення міжпредметних зв'язків, що сприяють формуванню в учнів цілісного, системного світогляду, актуалізації особистісного ставлення до питань, що розглядаються на уроці.

Інтегровані уроки можна проводити двома шляхами: через об'єднання схожої тематики кількох навчальних предметів; через інтегрування інтегрованих курсів, або окремих спецкурсів шляхом об'єднання їх навчальних програм. Тому частіше проводяться інтегровані уроки музичного та образотворчого мистецтва, образотворчого мистецтва з геометрією та інформатикою, музичного мистецтва з історією. Проте STEAM навчання відрізняється від бінарних уроків тим, що не зберігає рамки окремого предмету. Завдяки цьому збільшується обсяг знань, а найголовніше – інтегрує знання в цей же простір за допомогою творчого елементу, який генерується через власний пошук та рішення, і цим створює новий вимір.

Основою ефективності таких уроків / занять є чітке визначення мети і відповідне їх планування для забезпечення різнобічного розгляду учнями певного об'єкта, поняття, явища з використанням навчальних засобів різних предметів. Особливість планування і проведення інтегрованих, бінарних уроків полягає у тому, що вони можуть проводитись як одним учителем, який викладає предмети, що інтегруються, так і декількома. Через складність координації діяльності педагогів у другому випадку такі інтегровані уроки проводять необґрунтовано рідко, тому необхідно планувати їх заздалегідь всіма вчителями паралелі.

На уроках широко використовуються програмні засоби та мультимедіа: презентації (програма Microsoft Power Point, Canva), комп'ютер-

ні програми (MS Office Word, Paint Publisher), які дають змогу продемонструвати ті явища, які в реальному світі побачити складно або не можливо. Цікавими за формою та методом використання на уроці є комп'ютерні програми, які дозволяють створити пензлем (мишкою) малюнки. Комп'ютер є універсальним пристроєм для створення творчої атмосфери шляхом використання музичного супроводу.

З метою залучення учнів до практичної діяльності бажано розширити діапазон організаційних форм, методів навчання, способів навчальної взаємодії та надати пріоритет засвоєнню навчального матеріалу у процесі екскурсій, квестів, конкурсів, фестивалів, хакатонів, практикумів тощо. Водночас, для формування і перевірки предметних компетентностей учитель має спиратися на систему інтегрованих завдань, спрямованих на застосування учнями способів навчально-пізнавальної діяльності, знань, умінь і навичок для розв'язання певних задач у змодельованих життєвих ситуаціях.

Одним із ефективних засобів формування компетентностей є дослідно-проектна діяльність. Виконання навчальних проектів передбачає інтегровану дослідницьку, творчу діяльність учнів, спрямовану на отримання самостійних результатів під керівництвом учителя. У процесі вивчення різних тем окремі діти або групи упродовж певного часу розробляють навчальні проекти.

Під час виконання навчальних проектів вирішується ціла низка різнорівневих дидактичних, виховних і розвивальних завдань: набуваються нові компетентності, які знадобляться в житті; розвиваються мотивація, пізнавальні навички; формується вміння самостійно орієнтуватися в інформаційному просторі, висловлювати власні судження, виявляти компетентність. Проектно-дослідна діяльність сприяє формуванню соціальних компетенцій, дозволяє пройти технологічний алгоритм від зародження інноваційної ідеї до створення комерційного продукту – стартапу, а також навчитися презентувати його потенційним інвесторам.

STEAM підхід змінює наш погляд на навчання і освіту. Головна його ідея полягає у тому, що практика так само важлива, як і теоретичні знання. Основною відмінністю є те, що учні під час уроку використовують і мозок, і руки для успішного одночасного вивчення безлічі предметів. Знання, які вони отримують, здобувають самостійно. STEAM надихає майбутнє покоління винахідників, новаторів та

лідерів проводити дослідження, як вчені, моделювати, як технологи, конструювати, як інженери, бачити, як художники, аналітично мислити, як математики.

STEAM освіта є прогресивною та необхідною умовою часу і вимагає не стільки матеріального забезпечення чи технічного оснащення класу, скільки креативного підходу до викладання учителів, які мають бути фахівцями у багатьох галузях.

Використання STEAM освіти на уроках мистецтва – це прекрасна можливість навчити школярів мислити та знаходити необхідну інформацію, вирішувати складні завдання, приймати рішення самостійно, організовувати співпрацю з іншими дітьми та вчителем. Учні навчаються створювати ідеї та втілювати їх в життя, презентувати результати власних досліджень. Упровадження STEAM освіти на ранніх етапах етапах навчання буде сприяти першим крокам наукової діяльності, творчому та інтелектуальному розвитку.

### Список використаних джерел

1. Бойчук В. М., Уманець В. О. Комп'ютерно орієнтовані технології у художній графічній підготовці студентів педагогічних закладів вищої освіти напряму підготовки Професійна освіта. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2018. № 1. С. 81–94.
2. Биков В. Ю. Інноваційний розвиток засобів і технологій систем відкритої освіти. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: зб. наук. пр.* Вінниця, 2012. Вип. 29. С. 32–37.
3. Уманець В. О., Гуревич Р. С., Кадемія М. Ю. Інноваційні технології у закладах вищої освіти. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: зб. наук. пр.* Київ – Вінниця, 2018. Вип. 51. С. 11–15.
4. Harvard Business Review, Digital Companies Need More Liberal Arts Majors. URL : <https://hbr.org/2016/01/digital-companies-need-more-liberal-arts-majors> (дата звернення: 03.03 2022).

*The article is devoted to the peculiarities of the use of STEAM technologies in the educational process of secondary education institutions in integrated art lessons.*

**Key words:** STEAM, integrated lessons, art, students.

## **САМОКОНТРОЛЬ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЦЕСУ**

*Стаття присвячена проблемі формування вмінь музично-виконавського самоконтролю учнів-піаністів як необхідної складової усіх етапів роботи над музичним твором.*

**Ключові слова:** самоконтроль, музично-виконавський самоконтроль, процес навчання на фортепіано.

Музично-виконавська діяльність неодмінно передбачає включеність дій самоконтролю, який полягає в аналізі, оцінці, регулюванні ходу та результатів на всіх етапах її здійснення задля підвищення ефективності та досягнення художньої мети. Саме завдяки самоконтролю учень може розв'язувати відповідні завдання, оцінювати й контролювати музично-виконавські дії, визначати межі їх використання відповідно до завдань художньої інтерпретації музичних творів. Тому проблема формування в учнів-інструменталістів здатності до самоконтролю є важливою й потребує глибокого та ґрунтовного вивчення.

Результати аналізу наукової літератури засвідчили, що феномен «самоконтроль» і методи його формування досліджено здебільшого представниками психолого-педагогічних наук. Вчені визначають основні структурні ланки самоконтролю такі як: зіставлення ходу і результату роботи із зразками, її оцінювання, виявлення помилок і причин їх виникнення, корекційні дії на основі самооцінки і вольових зусиль, уточнення плану її виконання.

Мета статті полягає у розкритті сутності та специфіки прояву самоконтролю в аспекті музично-виконавській діяльності, окресленні функціональних характеристик самоконтролю у відповідності до певного етапу вивчення музичного твору.

Розглядаючи поняття самоконтролю в музичному аспекті, як контролюючого елементу, з метою визначення його сутності, з'ясувалося, що для його визначення не має точного формулювання. В роботах із музичної психології, музичної педагогіки і виконавства це поняття розглядається як складова етапів роботи над музичним твором (Г. Ципін, Л. Боренбойм); компонент саморегуляції виконавського процесу,

оцінка і корекція виконання (О. Бурська, Ю. Цагареллі); і як таке, що пов'язане із слуховими уявленнями (М. Матковська, О. Щербініна).

У працях видатних педагогів-виконавців та науковців з музичної психології проблему самоконтролю, як складного психічного процесу, що супроводжує гру на музичному інструменті на всіх етапах виконавського процесу, висвітлено в контексті слухового контролю за процесом власного виконання (К. Ігумнов, Я. Мільштейн, С. Савшинський); психологічного забезпечення виконавського процесу (Л. Боренбойм, Г. Ципін); психологічного механізму концертного стану (Д. Юник).

Піаністи-виконавці процес самоконтролю розуміють як вміння співвідносити слухові уявлення з реальним виконанням (слуховий контроль) і акцентують увагу на питаннях зв'язку інтонаційних уявлень з мисленнєвими процесами. Так, О. Щолокова вказує, що образні уявлення у вигляді художньо-асоціативних уявлень, уявлень бажаного звукового звучання, уявлень комплексу необхідних рухових дій стають орієнтиром та чинником подальших виконавських дій [7].

У джерелах із музичної психології контролюючі дії, як прояв розумової діяльності, в основі якого покладений взаємозв'язок уваги і функціонування слухових здібностей, розглядаються як слуховий контроль. Саме слуховий контроль здійснює процес зіставлення уявленого ідеального музичного образу з власною грою і має супроводжуватися критичним оцінюванням з подальшим коригуванням [5].

Однак, зіставлення та оцінювання не матимуть сенсу, якщо ці процеси будуть позбавлені підсумкового етапу саморегуляції – самокорекції. Адже саме завдяки самокорекції відбувається якісні зміни в процесі роботи над музичними творами. Музично-виконавський самоконтроль розглядається А. Грінченко, як навички та вміння критично оцінювати і коригувати власне виконання музичного твору у відповідності до уявленого звукового еталону і створеної виконавської концепції, як навички та вміння, що дозволяють знаходити помилки, здійснювати самоперевірку, і тим самим сприяти розвитку самостійності і підвищення рівня освітнього процесу, який в свою чергу залежить від інтелектуальних можливостей тих, хто навчається [1]. Це свідчить про стійку залежність між формуванням умінь і навичок самоконтролю та розвитком інтелектуальних здібностей учнів. Набуття умінь контролювати власну навчальну діяльність прямо пов'язане з розвитком таких інтелектуальних якостей, як увага, пам'ять, мислення [2].



У процесі навчання гри на фортепіано самоконтроль як обов'язковий його компонент, являє собою складну функціональну структуру і має супроводжувати роботу над музичним твором на усіх його етапах, від розбору тексту до завершеного публічного виконання. Таким чином, механізм саморегуляції на усіх рівнях (зіставлення, оцінювання, самокорекції) потребує самоконтролю з його функціональними проявами на різних етапах роботи над музичним твором, який, на думку Є. Федоровича, супроводжується запізнілим, супроводжуючим, випереджаючим контролем. Він визначає певну поетапність включення контролюючих дій. Спочатку контроль відбувається за результатами вже виконаних дій, коли звіряється результат з уявним образом (запізнюючий контроль). Поступово контроль починає супроводжувати дії (супроводжуючий контроль) і після досягнення певної автоматизації дій, контроль здатен випереджати дію (випереджаючий контроль) [4].

Для розуміння протікання процесу самоконтролю під час вивчення музичного твору учнями-піаністами, необхідно окреслити його функціональні властивості, кожна з яких реалізується і може стати домінуючою на певному етапі навчання. До основних функцій контролю виконавського процесу, визначення яких представлено А. Грінченко на основі функціонального аналізу самоконтролю в наукових дослідженнях і методичних працях, відносимо такі: оцінна, коригуюча, діагностична, навчальна, стимулююча, розвивальна, виховна [2].

Враховуючи етапність і послідовність роботи над музичним твором, розглянемо, які функції самоконтролю проявляються на кожному з цих етапів. Умовно він поділяється на чотири етапи: ознайомлюваний, етап технічного освоєння матеріалу, етап цілісного виконання твору, концертний виступ. На першому, ознайомлювальному етапі, проявляється навчальна та розвивальна функції. Цей етап супроводжується накопиченням знань з історії створення твору, стильових характеристик, типів композиційного викладу.

На другому етапі, що характеризується роботою над технічними труднощами, деталізованим опрацюванням штрихів, нюансів, динаміки, активізується діагностуюча функція, яка допомагає виявленню піаністичних (технічних, звукових) проблем і викриттю причин неякісного виконання.

На третьому етапі цілісного виконання твору, домінуючою стає функція коригуюча, оскільки на цьому етапі остаточно у свідомості

музиканта формується ідеальний зразок виконуваного твору і відбувається процес зв'язання його із власним виконанням.

На заключному етапі включається функція прогностична, яка прогнозує можливий результат, коригуючи дії під час виконання.

Висновки. Аналіз наукових джерел показав, що наразі існує певна кількість праць науковців із питань дослідження самоконтролю у різних видах діяльності. Сформованість музично-виконавського самоконтролю учнів-піаністів дозволить коригувати якість самопідготовки, репетиційної роботи, поліпшить психологічний та емоційний стан учнів в процесі навчання гри на фортепіано. Отже, наявність самоконтролю в процесі саморегуляції учнів-піаністів дозволить досягти ефективності у виконавській діяльності.

### Список використаних джерел

1. Грінченко А. М. Музично-виконавський самоконтроль вчителя музики як психолого-педагогічна проблема. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова*. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. 2014. 16 (21). С. 155–159.
2. Грінченко А. М. Самоконтроль у виконавській практиці студента-піаніста. *Матеріали Всеукраїнської науковометодичної конференції-семінару «Мистецька освіта в Україні: проблеми теорії і практики»*. Київ, 2014. С. 67–68.
3. Матковська М.В. Особливості формування слухо-моторних уявлень учнів в процесі фортепіанного навчання: збірник наукових праць. Київ, 2001. С. 277–283.
4. Федорович Е. Н., Тихонова Е. В. Основи музичної психології: навч. посіб. Вид. 2-е. Москва : Директ-Медиа, 2015.
5. Цагарелли Ю. А. Психологія музично-виконавської діяльності: навч. посібник. Санкт-Петербург : Композитор, 2008.
6. Ципін Г. М. Психологія музичної діяльності: Теорія и практика: навч. посібник. Москва : ИЦ «Академія», 2003.
7. Щолокова О. П. Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутнього вчителя: Монографія. Київ : УДПУ, 1996. 169 с.  
*The article is devoted to the problem of forming the skills of musical and performing self-control of piano students as a necessary component of all stages of work on a musical composition.*

**Key words:** self-control, musical-performance self-control, piano learning process.

## **УРОК МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ЗАКЛАДІ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ ТА ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ**

*У статті окреслюються деякі вимоги до підготовки та проведення уроків музичного мистецтва в закладах загальної середньої освіти.*

**Ключові слова:** урок, заклад загальної середньої освіти, структура, вимоги, завдання, знання, музичні компетентності учнів, громадянська відповідальність, особистість.

Уроки музичного мистецтва являються невід'ємною частиною музичної освіти та музично-естетичного виховання учнів. Правильна та чітка організація, повинна бути основним компонентом під час підготовки до нового уроку вчителем музичного мистецтва. Кожен урок має мати свою мету та свої завдання, та обов'язково урок має бути цілісним та завершеним.

Музичне мистецтво, як шкільний предмет, виховує в дітей любов до творчості, до музики та естетики. Музичне виховання є частиною естетичного виховання дітей. Музичні образи мають яскраве емоційне забарвлення, вони пробуджують думку, викликають глибокі почуття, дають роботу уяві. Явища життя сприймаються через музику глибше, яскравіше, повніше.

Основним завданням уроків в закладах загальної середньої освіти – є формування знань та компетентностей учнів, розвиток музичних задатків та музичних здібностей, формування художнього смаку. Найкоротшим і найефективнішим шляхом виконання цих завдань є активна діяльність самих учнів. Хоровий спів – є найдоступнішим видом музичного виконавства, основою музичного навчання учнів та формування їх знань, вмінь та компетентностей.

В усіх програмах для початкової школи, зокрема в програмі «Мистецтво», визначено знання, уміння, уявлення, якими повинен володіти учень. При цьому та чи інша компетентність будується на комплексі взаємопов'язаних процедур – сукупності ціннісних, емоційних установок, знань, умінь, мотивів, стосунків тощо, які відображають інтегровані результати оволодіння предметами та особистісними якостями і цінностями. Тобто компетентність має особистісно-діяльнісний

та міжпредметний характер. Здібності поділяються на основні (провідні, ключові, універсальні) і спеціальні (спеціальні, предметно-професійні), хоча межа між ними досить умовна. Підкреслимо, що будь-який вид компетентності, окрім суто предметних знань і способів дій у вузькоспеціалізованих видах діяльності, обов'язково включає універсальні людські якості та здібності, незалежні від сфери їх прояву. Наприклад, ініціативність, здатність організовувати діяльність (свою чи інших).

Вимоги до сучасного вчителя, які висувають держава і суспільство, полягають також у тому, щоб педагог своєю творчою діяльністю у процесі навчально-виховної роботи зі школярами вмів проектувати розвиток особистості, чітко уявляв, яким повинен стати його вихованець як громадянин незалежної України.

У цьому процесі чільне місце посідає формування громадянського суспільства, відповідальність, яка передбачає дії осіб за добровільним вибором, відповідає важливим категоріям, таким як організованість, ініціативність, дисциплінованість, самостійність, вимогливість та принциповість і для формування в учнів почуття громадянської відповідальності вимагає від учителя відповідальності бути активним громадянином, усвідомлювати національний ідеал як мету розвитку соціуму та особистості.

На різних етапах розвитку школи музичні заняття проводилися в різних формах, і в 40-х роках, в якості основної форми учбово-виховного процесу, встановився урок. Існують такі форми музичних занять, як екскурсія та практичні заняття з видів музичної діяльності. Сьогодні, коли перебудовується традиційна система загальної освіти, кожний вчитель шукає свої напрямки у навчанні учнів музичного мистецтва.

Кожен урок має багато спільних рис, але і має свою своєрідність і неповторність. В уроці все повинно бути добре продумано: мета і завдання, зміст і структура, засоби і методи, прийоми роботи, бо без цього не можна досягнути хороших результатів. Підготовка до уроку залежить від педагогічного вміння і майстерності вчителя, тобто як він зуміє організувати і реалізувати виховні, освітні і розвиваючі можливості навчального матеріалу. Для успішного розв'язання цих завдань, вчитель мусить глибоко вивчити твори музичного мистецтва і добирати їх у відповідності до вікових особливостей учнів, їх музичної підготовки.

У зміст уроку входять твори різні за характером, настроєм, тому для досягнення його цілісності важливо добре визначити його структуру: послідовність різних видів музичної діяльності. При побудові уроку важливо враховувати ступінь фізичного, розумового та емоційного навантаження учнів. Наприклад, робота з молодшими школярами (нестійка увага, швидка втома, несформованість голосового апарату...) або складну пісню краще розучувати протягом декількох уроків, а не за рахунок збільшення навантаження і часу на одному чи двох уроках; після розучування важких музично-ритмічних рухів не бажано починати спів, який вимагає спокійного, зрівноваженого дихання і зосередженості, а також слід враховувати місце уроку в розкладі – чи він є першим, третім чи шостим.

Науковиця Л. Воевідко зазначає на тому, що здобувачам вищої освіти для наповнення кваліфікаційної характеристики вчителя музичного мистецтва закладу загальної середньої освіти необхідні сформовані здатності для успішної самореалізації у професійній діяльності:

- ефективно навчати учнів, формувати в них музичні компетентності;
- бездоганно організовувати позаурочну діяльність школярів;
- компетентно проводити виховну роботу зі школярами, ґрунтуючись на основних засадах Нової української школи;
- вести навчально-методичну роботу із застосуванням інноваційних методів та технологій навчання школярів;
- вдало працювати з батьками учнів та педагогічним колективом;
- систематично реалізовувати навчально-наукову діяльність (підвищувати кваліфікацію) [1, с. 18–19].

### **Список використаних джерел**

1. Воевідко Л. М. Вступ до музично-педагогічної спеціальності. *Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка* / за наук. ред. С. Д. Максименка, Л. А. Онуфрієвої. Вип. 13. Кам'янець-Подільський : Видавець Ковальчук О. В., 2021. С. 15–24.
2. Воевідко Л. М. Методика музичного навчання в закладах освіти як освітня компонента підготовки здобувачів другого магістерського рівня вищої освіти. *Актуальні проблеми сучасної психології: перспективи та пріоритетні напрями наукових досліджень молодих*

вчених. Кам'янець-Подільський : Видавець Ковальчук О. В., 2021. С. 26–28.

3. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва у початковій школі. Посібник для вчителів. Київ : Видавництво «Ранок», 2006. 256 с.

*The article outlines some requirements for preparing and conducting music lessons in general secondary education institutions.*

**Key words:** *lesson, institution of general secondary education, structure, requirements, tasks, knowledge, musical competence of students, civic responsibility, personality.*

УДК 784.3(477)

Богдана Данілова, студентка I курсу

Науковий керівник: **Майя Печенюк**, кандидат педагогічних наук, професор

## **ДЖЕРЕЛА ТА УМОВИ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ-РОМАНСУ**

*У статті розкривається історія розвитку української пісні-романсу, джерела та умови її формування.*

**Ключові слова:** *пісня-романс, народна пісня, українська культура, композитори, вокальна музика.*

Вокальна музика – найбільш ранній за походженням вид музичного мистецтва. Її перші прості форми з'явилися ще в той далекий для нас час, коли людина почала оволодівати звуковою мовою. Першим талановитим творцем пісні був сам трудовий народ. Будучи колективним витвором народного генія, пісня відзначається не тільки глибоким змістом, а й високопоетичною і разом з тим простою формою. Типова для народних пісень куплетна форма широко використовується і в професійній музиці.

Поряд з піснями велике місце у вокальній музиці займають романси. Це невеликі вокальні твори для одного голосу, які, на відміну від народних пісень, обов'язково мають інструментальний супровід або акомпанемент. Саме слово «романс» походить від іспанського romance, що означає «по-романському», тобто «по-іспанському». У XVI ст. в Іспанії так називали світські пісні, які виконувалися іспанською мовою, на відміну від пісень, що писалися композиторами на латинські тексти, тобто «ученою» мовою. З Іспанії романс розповсюдився в інші європейські країни. Так, принаймні, стверджують автори низки підручників та довідників.

*Розглянемо історію розвитку української пісні-романсу, яка має національні джерела свого формування та власну історію свого розвитку. У мистецькому житті України пісенна творчість розвивалася поступово, починаючи з часів язичництва по сьогодні, і проявлялася залежно як від історичних подій, що склалися в Україні, так і від рівня виконавської та авторської майстерності у різних жанрах. У племен, що населяли територію сьогоденної України за часів язичництва, існувала тенденція до гуртового співу, що супроводжував дії того чи іншого обряду. Своє чільне місце займає пісня й у культурі і побуті Київської Русі. Саме в цей період викристалізуються жанри типові для народної музичної культури, зароджуються початки давньоруської монодії (одноголосий спів), яка суттєво вплинула на розвиток всесвітнього музичного мистецтва. Найбільш розповсюдженою формою вважаються протяжні пісні, які склалися як жанр у період жорстокого закріпачення народу. Вони поділяються на основні тематичні групи: про важку долю народу, прагнення до волі, про безрадісну долю жінки в патріархальній родині, про нещасливе кохання тощо. Співалися такі пісні не тільки гуртом, а й соло, але без супроводу музичних інструментів. Певні особливості мелодики і ритміки протяжних пісень знайшли своє яскраве перетворення в оперній арії і пісні-романсі.*

Стрічкове багатоголосся, народна пісня і протяжні пісні інтенсивно впливають на появу і розвиток хорового багатоголосого співу, який пізніше здобув назву партесного (спів по партіях) і супроводжувався введенням нової п'ятилінійної нотації і витісненням старої системи крюкових знаків, якою користувалися у музиці. Хорове багатоголосся проявило себе в двох жанрах: хоровому концерті і церковному хоровому співі. Церковний хоровий спів мав відбиток народної пісні, про що свідчить дещо світський характер церковних пісень. На основі партесного багатоголосся розвиваються такі форми церковного хорового співу, як псалми і канти. Останні з'явилися і сформувалися як жанр наприкінці XVI – напочатку XVII ст. Кант був істотно пов'язаний з письмовою віршовою поезією і складений слов'яноруською або «простонародною» мовою. Кант мав два різновиди: світський та духовний, який позначали також терміном «псальма». Їх об'єднувала вокальна природа, а відрізнялися вони тематикою текстів. Мелодії псалмів – поважного, урочисто-споглядального, філософського характеру, що відповідає змістові текстів, часто покаючих, моралізаторських, молитов-

но-релігійних. Псалми – хвалебна пісня, первісно – ударяти по струнах, спів під акомпанемент струнного інструмента) – жанр духовної лірики. Свого апогею розвитку кант як жанр пісенного мистецтва сягнув у XVIII ст. і виконувався здебільшого без супроводу. На цю форму церковного багатоголосого співу впливали як народні селянські пісні, так і найстаровинніші канти. Вони зберегли відбиток первісних форм партесного співу, який позначився в свою чергу на перших обробках народних пісень та на інструментальному супроводі ранніх пісень-романсів, які певною мірою запозичали в народних піснях. Л. Ярославич зазначає, що «паралельно з партесним і хоровим концертами, провідними фольклорними жанрами X–XVI ст., зокрема, козацьким епосом в Україні сформувався і набув розповсюдження кант, що представляв «низове бароко». Як триголоса хорова акапельна пісня для чоловічого складу кант увійшов до репертуару вертепу, став одним із джерел формування сольної пісні-романсу і був інтонаційно пов'язаний з фольклорними джерелами. Як бачимо, кант сформувався паралельно з партесним концертом. Підтвердженням цьому стали дослідження О. Рудницької, яка пише, що «рання форма партесного співу пов'язана з творами світської музики: псалмами, кантами та гімнами, що широко побутували в XVII ст. в Україні» [4, с. 40]. Окрім канту, свій почерк у розвиток пісні-романсу внесла народна пісня, віршова поезія XVIII ст., а також вищезгадані протяжні пісні.

Пісня – вірш ліричного або ліро-епічного характеру, мелодичний за своїм інтонаційним малюнком і призначений для співу. Самі поняття «пісня» і «романс» не завжди можна чітко розмежувати. У підручниках, літературознавчих і музичних словниках, довідниках знаходимо різне трактування визначення романсу та пісні-романсу. Так, у підручнику «Теорія літератури» говориться: «Романс (ісп. romance – по-романськи, тобто по-іспанськи) – це сольна лірична пісня здебільшого про кохання. Вона виконується з музичним супроводом. До Східної Європи потрапив у ролі любовної пісні наприкінці XVII – на початку XVIII ст. Розквіт цього жанру в Україні припадає на XIX – поч. XX ст.» [2, с. 326]. У літературознавчому словнику-довіднику стверджується: «Романс – невеликий за обсягом вірш та музичний твір для сольного співу з інструментальним акомпанементом» [3, с. 612]. У підручнику «Нариси з історії української музики» написано: «Під безпосереднім впливом народної пісні і віршової поезії у XVIII ст. зароджується і



розвивається сольна пісня з інструментальним супроводом – пісня-романс» [1, с. 248].

Можна погодитись з літературними визначеннями поняття пісні-романсу, терміном «романс», яке було запозичене з Іспанії, але не можемо поділити думку авторів вищеназваної довідкової та навчальної літератури щодо часу виникнення українських пісенних жанрів, які згодом стали називати піснями-романсами і романсами.

Пісні на християнську тематику склалися на тексти, в основі яких лежала тодішня книжна напівцерковно-слов'янська мова, з близькими мелодіями до традиційних пісень. Виконувалися вони і спудеями різних навчальних закладів, які розносили їх по всій Україні, мандруючи з театрами чи вертепами. Церковні пісні відігравали не тільки величезну роль в бурхливому релігійному житті України, але й стали чинником перенесення в народні маси засад гармонічної європейської музики.

Із середини XIX ст. розгортають свою діяльність українські композитори С. Гулак-Артемівський, М. Вербицький, І. Лаврівський, П. Сокальський, П. Ніщинський, С. Воробкевич, М. Лисенко, М. Калачевський. Серед українських композиторів церковною музикою займався С. Людкевич. Він – автор «Збірника церковних і літургічних пісень» (1922 р.) для шкільних мішаних хорів. Найпліднішим у цій ділянці роботи був М. Гайворонський. У його творчому доробку, крім двох літургій та окремих частин до них, є стародавні канти та псалми. Як бачимо роль церковних піснеспівів у розвитку вокальної української музики безперечна, її творили видатні вітчизняні композитори, які дотепер звучать у храмах і на концертних естрадах. Кожний із композиторів – авторів вокальної музики, зокрема пісень-романсів XIX і XX століть – характерно прагнув збагатити засоби музичної виразності, повніше передати за допомогою музики зміст тексту. В романсах українських композиторів М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка відчувається зв'язок з українською народною піснею. Великою популярністю користуються («Вечірня пісня» К. Стеценка, «Коли розлучаються двоє» М. Лисенка та багато ін.

У творчості композиторів-класиків інструментальний супровід (здебільшого фортепіано) набув значення не просто акомпанементу, він став важливим засобом художньої виразності. Нерідко у фортепіанній партії виражений основний настрій романсу. Так, наприклад, у

відомому романсі М. Лисенка «Пливе човен» супровід передає гойдання човна на воді.

З огляду літератури можна стверджувати, що початки жанру української пісні-романсу сягають саме епохи Українського бароко. В епоху українського бароко широкого ужитку зазнали канти і псалми, авторами і виконавцями яких були «мандрівні дяки», відомий мислитель Г. Сковорода та ін. У XIX ст. активізується національно ліберальний та освітньо-шкільний рух, що сприяє активному розвитку не тільки пісенного мистецтва, а й української культури взагалі. О. Шреер-Ткаченко зазначає: «...пісні Г. Сковороди – це новий і значний етап у розвитку камерної вокальної музики, зокрема, пісні-романсу...» [1, с. 103]. «Сковородинська» мова, зберігаючи деякі елементи старого стилю кантів, найбільше тяжіла до народно-пісенного мелосу. Його пісні знаменували появу сольної пісні-романсу з інструментальним супроводом. Вітчизняне музичне мистецтво славиться такими відомими іменами як М. Лисенко, М. Вербицький, І. Воробкевич, С. Гулак-Артемівський, які сприяли популяризації пісні-романсу й самі писали романси. Центральна постать в історії розвитку пісні-романсу цього періоду однозначно вважається М. Лисенко. В його романсовій спадщині переважають пісні-романси на тексти І. Франка, М. Старицького, Лесі Українки, А. Міцкевича, Г. Гейне, Є. Гребінки та ін. Засоби музичної виразності в романсах і вокальних ансамблях Лисенка винятково пластично і гнучко передають настрої поетичного тексту.

Виростаючи з народної пісні, романс поступово набирає ознак самостійного жанру, якому притаманна підкреслено індивідуалізована образно-сміслова взаємозумовленість слова і музики, не завжди куплетна форма, широкий міжжанровий зв'язок, зокрема, використання принципів, запозичених в оперній драматургії і творах інструментальної музики.

Отже, український романс має свої прадавні корені, який виростав і шліфувався на власному ґрунті, а не прийшов до нас у XVIII ст. з Іспанії, Росії чи Франції, як це подається в окремих джерелах. У XVIII ст. в Україні вже зароджується класичний романс. У романсах кожної епохи і кожного композитора є свої характерні риси при загальних жанрових ознаках. Але важливим є те, що романси завжди виражають настрої і образи свого часу, зберігаючи при цьому значення і для наступних поколінь.

## Список використаних джерел

1. Архімович Л., Каришева Т., Шиффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. Київ : Мистецтво, 1964. 308 с.
2. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник / за наук. ред. О. Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
3. Літературознавчий словник-довідник. Nota bene. / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
4. Рудницька О. П. Українське мистецтво у полікультурному просторі: навч. посіб. Київ : ЕксОб, 2000. С. 40.

*The article reveals the history of the development of the Ukrainian romance song, the sources and conditions of its formation.*

**Key words:** *romance song, folk song, Ukrainian culture, composers, vocal music.*

УДК 784.071.2:782

Андрій Дейнека, студент III курсу

Науковий керівник: **Тарас Пухальський**, кандидат педагогічних наук

## ОСНОВНІ ЕТАПИ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ

*У статті здійснено огляд наукової літератури та досліджено періоди розвитку української естрадної пісні, починаючи від зародження у 60-х роках ХХ століття до сучасного періоду розквіту. Проведено ретроспективний аналіз творчої діяльності видатних естрадних виконавців, творчих колективів та композиторів на різних етапах історичного розвитку естрадної пісні, розглянуто їх внесок у популяризацію української музичної культури на світовій арені.*

**Ключові слова:** *українська пісня, естрадна пісня, пісенна творчість, етапи розвитку української естрадної пісні, періоди становлення, естрадні виконавці.*

Актуальність теми дослідження. У сучасних умовах інноваційного розвитку інформаційного середовища відчувається підвищений інтерес до естрадного вокального мистецтва, зокрема українського. Це пояснюється тим, що воно грає важливу роль у культурному розвитку суспільства, сприяє відродженню та актуалізації його традицій. Сучасна українська естрадна пісня впродовж більш ніж півстолітнього розвитку зазнала численних змін та на різних історичних етапах була

нерозривно пов'язана із творчою діяльністю популярних виконавців, ансамблів та композиторів. Вивчення історичних етапів та тенденцій розвитку української естрадної пісні дає можливість глибше зрозуміти унікальність та полігранність української культурної спадщини, що є актуальним у контексті євроінтеграційних прагнень України та світової культурної глобалізації.

Аналіз основних досліджень і публікацій. В Україні здійснено багато досліджень, які присвячені вивченню питань історії розвитку пісенної естради. Серед них можна виділити дисертаційні дослідження І. Бобула, М. Мозгового, Т. Рябухи, В. Тормахової, О. Шевченко та ін. У дослідженні М. Мозгового розглянуто періоди розвитку української естради у контексті інтеграції у світовий музичний простір. За словами дослідника, пісенна естрада пройшла значну трансформацію, що має позитивний вплив на якість музичних творів [1]. В. Тормахова дослідила зв'язок сучасної естрадної пісні (pop, jazz, rock) з різноманітними формами народної музики (ethnic music; folk music), що подарувала людству нові жанри – world music (музика народів світу) [3]. О. Шевченко, узагальнюючи поняття про естрадну музику, окрім джазу, поп-музики, рок-музики додає авторську пісню та традиційну естрадну пісню [5]. Незважаючи на те, що українська естрадна пісня має чітко визначені періоди розвитку, вивчені її витoki, виконавські та композиторські традиції, вона продовжує розвиватися, даруючи слухачам нові стилі та жанри, які були започатковані ще минулими десятиліттями, а зараз отримують новий виток розвитку.

Метою дослідження є визначення особливостей становлення та розвитку української естрадної пісні.

Виклад основного матеріалу. Українська естрадна пісня має багату історію, витoki якої сягають одних із найдавніших давніх форм народної творчості, де звуковий супровід здійснювався за допомогою інструментів та вокальних дійств. Сучасне естрадне мистецтво набуло форму шоу-бізнесу, який в Україні зародився ще у 90-ті роки минулого століття. Сприяли цьому мистецькі телевізійні проекти («Наш формат», «Територія А»), продюсерські агенції («Комора», «NOVA»), студій звукозапису («Студія Лева», «З ранку до ночі», «Музична біржа»), започатковується фестивально-конкурсний рух («Пісенний вернісаж», «Слов'янський базар», «Таврійські ігри», «Нова хвиля»).

Наведений перелік організацій, що працювали у галузі шоу-бізнесу у ті роки, далеко не є вичерпним. Проте, вони надзвичайно сприяли популяризації української пісні та створенню перспективного простору для розвитку молодих виконавців. Сучасна культурно-мистецька сцена України відрізняється взаємодією традиційної української естради та «нової хвилі» – відомі композиції реміксуються з додаванням фольклорних елементів. Не завжди таке використання фольклорних мотивів спрямоване на модернове перетворення народного мелосу, а часто заради експерименту, що могло подарувати слухачам нові музичні течії. Такий підхід використали у своїй творчості «ДахаБраха», Go-A, Катя Чілі, ILLARIA, ONUKA, Khayat та ін. Ці виконавці свою творчу діяльність ідентифікують як world music і тим самим популяризують українську автентичність у сучасному культурному просторі.

Зауважимо, що культурно-мистецьке життя України представлене паралельним співіснуванням традиційної української естради та шоу-бізнесу. Національна естрада розвивається в межах масової культури та відзначається тенденцією до синтезу музики та драми, кіно та театру, живопису та балету і т.д. Це вказує на особливість української естрадної пісні, яка, тяжіючи до сучасних сценографічних технологій (візуальних та звукових ефектів) і шоу-бізнесу загалом, не втрачала своєї національної ідентичності та зберегла риси національної приналежності – мову, культуру, релігію, звичаї, національну ідею та психологію українського народу [4, с. 137].

Історичні періоди в розвитку української пісенної естради виокремив Микола Мозговий [1, с. 53]:

- 1950–1969 роки – пісенна культура України зазнала філармонізації (пісні виконувались сольними виконавцями та ансамблями, здебільшого, у супроводі оркестрів). Найвідомішими піснями цього періоду стали «Два кольори», «Києве мій», «Черемшина», «Марічка», «Чорнобривці», «Степом» та ін.;

- 1969–1979 роки – українська естрадна пісня збагачується новими течіями та музичними жанрами та, завдяки творчій діяльності Володимира Івасюка, започаткувався український фолк-поп у фолк-рок стиль;

- 1980–1986 роки – українське естрадне пісенне мистецтво збагатилося такими творчими іменами як І. Бобул, П. Дворський, В. Зінкевич, А. Матвійчук, М. Мозговий, Т. Петриненко, І. Попович, Н. Ярем-

чук та ін., а ще вокально-інструментальними ансамблями (ВІА) – «Арніка», «Ватра», «Кобза», «Краяни», «Світязь», «Смерічка»;

- 1986–1990 роки – українська національна естрада вирізняється своєю самобутністю, а виконавці, які розпочали свою діяльність минулого періоду, стають найбільш популярними у ці роки;

- 1990–2000 роки – українська музика набуває комерційного характеру, з'являються творчі проекти, гурти та виконавці (І. Білик, П. Зібров, Н. Могилевська, О. Пономарьов, гурти «Аква Віта», «Мертвий півень», «Океан Ельзи», «Плач Єремії», «Скрябін» та ін.);

- 2000–2022 роки – українська естрадна пісня набуває нового рівня полістилічності, виконавці попередніх періодів поступаються у популярності новим іменам (Джамала, Т. Кароль, З. Огневич, Руслана, М. Хома та ін.), музичним гуртам («Антитіла», «ДахаБраха», «ТНМК», «Друга ріка», «Бумбокс», «Kozak System», «Без обмежень» та ін.), а українська естрада пропагується завдяки жвавому конкурсно-фестивальному рухові та телевізійним проектам (каналам «М1», «MTV-Україна», «О-TV»); музичним телепередачам: «Крок до зірок», «Фольк-music», «Наша пісня»; шоу-проектах «Голос країни», «Х-фактор», «Маска» та ін.).

За останні два десятиліття українська поп-культура досягла небувалої затребуваності у системі світового культурно-мистецького життя, наші естрадні виконавці все частіше гастролюють за кордоном, їхні концерти досягли нового рівня перформансу та популярності. Наприклад, пісня гурту KAZKA «Плакала» та Go-A «Шум» очолили світові чарти. Важливою для України стала перемога Руслани у конкурсі «Євробачення – 2004» (Стамбул, Туреччина), Джамали у «Євробаченні – 2016» (Стокгольм, Швеція) та KALUSH ORCHESTRA у «Євробаченні – 2022» (Турин, Італія). Завдяки цим перемогам українську пісню почули у світі та стали більше цікавитися Україною та її культурою.

Паралельно із розвитком на світовій арені, після Революції Гідності в Україні вводяться мовні квоти на радіо та телебаченні, що додало нечуваного раніше поштовху до популяризації української естрадної та сприяло витісненню російського продукту, а з часу повномасштабної війни Росії проти України, багато українських виконавців повністю відмовились від російського репертуару.

Висновки. Отже, українська естрадна пісня пройшла багато періодів розвитку, зазнавала численних змін, але не розгубила своєї само-

бутності та унікальності і хоч зараз сучасна естрада відрізняється від таких широковідомих хітів як «Червона рута» (сл. і муз. Володимира Івасюка), «Чорнобривці» (сл. М. Сингаївського, муз. В. Верменича), «Два кольори» (сл. Д. Павличка, муз. О. Білаша), все ж претендує на своє чільне місце в музичній історії України.

Попри широку популярність сучасного естрадного пісенного мистецтва можемо відмітити, що у порівнянні з дослідженнями української естрадної пісні у період 60-90х років, відчувається значний спад наукових досліджень, які б могли розкрити історичні та мистецтвознавчі аспекти розвитку сучасної української естрадної пісні XXI ст., а тому у цьому напрямі ми вбачаємо наші подальші наукові розвідки.

### Список використаних джерел

1. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мист.: 17.00.01. Київський національний університету мистецтв. Київ, 2007. 175 с.
2. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків, 2017. 20 с.
3. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез естради: автореф. дис. ... канд. мист. Київ, 2007. 19 с.
4. Шершова Т. В. Культурна пам'ять як чинник формування національної ідентичності: дис. ... док. філос.: 034 – Культурологія. НАКККиМ. Київ, 2021. 241 с.
5. Шевченко О. Українська сучасна популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.): автореф. дис. ... канд. мист. Київ, 2010. 20 с.

*The article reviews the scientific literature and examines the periods of development of the Ukrainian pop song, starting from its birth in the 60s of the 20th century to the current period of its heyday. A retrospective analysis of the creative activity of outstanding pop performers, creative teams and composers at various stages of the historical development of pop songs was conducted, and their contribution to the popularization of Ukrainian musical culture on the world stage was considered.*

**Key words:** *Ukrainian song, pop song, song creativity, stages of development of Ukrainian pop song, periods of formation, pop performers.*

**Юлія Дубенюк**, студентка III курсу

*Науковий керівник: Надія Кучма*, асистент кафедри

## **ЗАГАЛЬНІ РЕСТАВРАЦІЙНІ ПРАВИЛА У ПРОЦЕСІ ВІДНОВЛЕННЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА**

*У статті висвітлені загальні реставраційні правила у процесі відновлення пошкоджених творів мистецтва.*

**Ключові слова:** *реставрація, реставраційні матеріали, фарбовий шар, ґрунт.*

Реставрація станкового живопису є одним з основних напрямків реставрації. Завдання при реставрації живопису можуть бути різними, але в цілому, це найважливіший напрямок реставраційних робіт для реставрації олійних картин на полотні (рідше на дереві). Включає: реставрацію основи (полотно, дошка тощо), видалення забруднення, відновлення ґрунту, видалення біологічного забруднення, реставрацію фарбових шарів.

Реставрація – це не просто процес, а крайні заходи, на які готові йти власники та охоронці творів мистецтва, щоб не втратити їх назавжди. Це ризик, тому що, з одного боку, реставратори здатні вдихнути нове життя в твір, але в той же час якщо допуститись помилок, можна втратити твір назавжди [4, с. 40].

**Мета:** охарактеризувати загальні правила реставраційних процесів.

Основним правилом проведення науково-реставраційних робіт є виправданість будь-якого втручання в сучасний стан станкового живопису. Сучасна наукова реставрація вимагає, щоб матеріали, які використовуються в реставраційних роботах, не заважали повторним реставраційним операціям, подальшому обстеженню та аналізу, були сумісні з оригінальними матеріалами об'єктів культурної цінності та були максимально простими та зручними для повного видалення. Документальне оформлення проведених реставраційних робіт станкового живопису є обов'язковим. Документація повинна включати опис роботи та фотодокументи. У Реставраційному паспорті необхідно відобразити всі процеси проведених робіт із зазначенням роботи та матеріалів, які використовувались під час проведення вище вказаних робіт [1, с. 40].

Фотодокументація повинна документувати безпечний стан роботи до реставрації, під час заходу та після завершення. Фотографії повинні



відображати загальний вигляд роботи, як лицьову, так і зворотну сторону, а також фрагменти найбільш пошкоджених або значних ділянок авторського живопису [5, с. 176].

Складність доручених робіт повинна відповідати категорії реставрації, професії та досвіду реставратора.

Науково-реставраційні роботи над твором станкового олійного живопису є складним процесом, що складається з кількох взаємозалежних стадій, що залежать від стану безпеки твору:

- попередні дослідження твору виявлення ступеня його безпеки;
- проведення протиаварійних робіт (у разі потреби): повне або місцеве зміцнення фарбового шару, ґрунту, в деяких випадках основи, що загрожують збереженню твору;
- технологічні дослідження твору та складання технічного завдання;
- консерваційні заходи.

У сучасному музеєзнавстві поняття «консервація» має два аспекти розгляду: «консервація» як один з етапів реставрації (у вітчизняному музеєзнавстві), консервація як різноманітні охоронні заходи [2, с. 86].

Завдяки пасивній або превентивній консервації можна оптимізувати умови зберігання картин, уповільнюючи таким чином їх старіння. Велике значення мають кліматичні умови приміщень, де зберігаються експонати, вони повинні бути постійними, без різких перепадів температури і вологості.

У станковому живописі можуть бути виконані всі перераховані етапи. Науково-дослідні роботи є невід'ємною частиною загального науково-реставраційного процесу. Вони починаються з попередньої фази робіт і продовжуються на всіх етапах реставрації. Метою виконання дослідження є обґрунтування плану проекту реставрації, а також розробка реставраційних методик, вибір реставраційних технік і матеріалів з урахуванням індивідуальних особливостей твору (техніка створення, історія використання, попередні реставрації тощо) [3, с. 336].

Якщо підрамник втратив здатність утримувати полотно на місці, його ламелі покоробилися або він не має системи регулювання натягу тканиї основи, його потрібно відремонтувати або замінити. Рамки вітрин повинні бути виготовлені з добре висушеної деревини, без сучків і заломів. В якості матеріалу кромки для лез використовується сосна – більш тверда деревина, дуб або бук.

При виготовленні підрамників повинні враховуватися типові співвідношення розміру підрамників, ширина та товщина брусків, а також скосів, наявність поперечини або хрестовини [1, с. 49].

Реставраційний ґрунт обов'язково підводиться до місць втрат авторського ґрунту та фарбового шару до рівня з живописом і чітко у межах втрат. Товщина та форма мазків, текстура основи (полотна, дерева та інші), що спостерігаються в авторському живописі, особливості фактури справжнього твору мають бути імітовані за допомогою реставраційного ґрунту. У деяких випадках, коли на творі є великі за площею втрати ґрунту та фарбового шару, численні дрібні втрати живопису по всій поверхні картини та (або) товстий авторський ґрунт, рекомендується підводити реставраційний ґрунт до процесу дублювання. Видалення забруднення з картин приступають після закінчення всіх технічних процесів: зміцнення фарбового шару, дублювання, підведення реставраційного ґрунту.

На картинах, виконаних масляною фарбою, але не покритих лаком, забруднення видаляють переважно так само, як і з покритих лаком. Тільки при роботі з незахищеним фарбовим шаром слід дотримуватись ще більшої обережності при виконанні цієї операції. Видалення забруднень на творах, виконаних у змішаній техніці, де поряд з масляними фарбами художник застосовував вугілля, пастель, крейда, олівець та інші матеріали, роботу ведуть фрагментарно, ретельно обходячи всі ділянки та окремі штрихи, виконані іншою технікою або викликають побоювання у втрат олійної фарби [2, с. 85].

Найвідповідальнішими процесами в реставрації олійного живопису є потоншення та вирівнювання захисного лакового покриття і розкриття авторського живопису з-під пізніх записів. Розкриття авторського фарбового шару від пізніх нашарувань ведеться під контролем в УФ променях, із застосуванням макрозйомки ділянок із пробами розкриття живопису, спостереженням фарбового шару в бінокулярну лупу. Проведення цих робіт має виконуватися досвідченим художником-реставратором, який має досвід. Методи виконання проб описуються у Реставраційному паспорті та фіксуються фотографіями [4, с. 37].

Отже, без знання основних реставраційних правил у процесі відновлення творів мистецтва, неможливо стати реставратором. В англійській мові є слово «treatment», одне зі значень якого – «лікування» і використовується воно як у медицині, так і реставрації. Виходячи з

цього, ми вже можемо уявити рівень відповідальності, який покладається на реставратора, головним принципом роботи якого, як і у медика, є «не нашкодити». Ця професія потребує комплексного розуміння проблеми. Щоб грамотно відреставрувати, наприклад, живопис на полотні – потрібно враховувати безліч факторів: поточний стан об'єкта, товщину і походження полотна, наявність проклеївки, тип і товщину ґрунту, характер шару, час і місце створення тощо.

### **Список використаних джерел**

1. Прудников С. З історії розвитку реставраційної справи в Україні. *Бібл. вісн.* 2001. С. 40–49.
2. Дзендзелюк Л. С., Льюда Л. М. Основи реставраційних процесів. Передреставраційні дослідження: метод. поради до практ. занять / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Укр. академія друкарства. Львів : УАД, 2012. С. 82–85.
3. Культурна спадщина України. Правові засади збереження, відтворення та охорони культурно-історичного середовища. Збірник офіційних документів. Київ : Істина, 2002. 336 с.
4. Ганзенко Л. Г. Методологічні засади реставрації пам'яток культури і творів образотворчого мистецтва. Українська Академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 3. Київ : УАМ, 1996. С. 37–40.
5. Мінжуліна Т. В. Дослідження й реставрація музейного текстилю : [Посіб.]. Нац. н.-д. реставрац. центр України. Київ : Укр. агенство інформації та друку «Рада», 2005. 176 с.  
*The article covers the general rules of the restoration process, restoration of damaged works of art.*

**Key words:** *restoration, restoration materials, paint ball, soil.*

УДК 75.(477):355.48(470:477)''2014/...''

**Юлія Дубенюк**, студентка III курсу

*Науковий керівник:* **Наталія Мендерецька**, магістр, асистент

## **УКРАЇНЬСЬКА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА – ВІДНОВЛЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ СПРАВЕДЛИВОСТІ ПІД ЧАС ВІЙНИ**

*У статті проаналізоване поняття української культурної спадщини, випадки її привласнення та відновлення історичної справедливості у контексті ствердження нашої культури у світі саме під час повномасштабної війни.*

**Ключові слова:** *Українська культура, Ілля Репін, Іван Айвазовський, Казимир Малевич, Архип Куїнджі.*

Культурні відмінності виростають з народної творчості, звичаїв, традицій. Проте етнічна культура ще не формує засад державності. Це робить інтелектуально-культурне середовище творців, науковців, соціальних діячів, тих, хто створює сенси, аналізує, має візію.

Метою статті є спроба стислого аналізу дуже актуальної під час війни теми відновлення історичної справедливості щодо України, її культурного спадку та зокрема, окремих діячів образотворчого мистецтва, визнання їх національної приналежності та ідентичності назв їх творів.

Під владою Варшави, Москви та Відня, на розділених територіях, формувався феномен української культури, що осмислював спільну історію, територію, долю. Козацькі думи, мазепинське бароко, кобзарські співи, філософія Григорія Сковороди, народна картина «Козак Мамай», тяглість легенд із давньокиївських часів, збереження мови – все це живило сталість самоусвідомлення єдності та права на волю та культуру народу, що проживав на території України [3].

Згідно з опитуванням, проведеним у 2012 році, серед наших співвітчизників рейтинг найвидатніших українців очолювали Тарас Шевченко, Леся Українка, Богдан Хмельницький, Іван Франко та Віталій Кличко. Насправді ж у нас тисячі постатей, які вплинули на хід світових подій і якими ми можемо пишатися княгиня Анна, що стала королевою Франції; Роксолана – перша леді Османської імперії; Костянтин Острозький – засновник першого вищого навчального закладу в Східній Європі; фізик Іван Пулюй, завдяки якому проводять медичні дослідження за допомогою рентгенівського випромінювання; нобелівський лауреат Ілля Мечников, що відкрив механізми імунітету; Іван Піддубний – атлет, що не програв жодного турніру у своєму житті. Список можна продовжувати дуже довго [4].

Також є достатньо великий список видатних українських художників, яких русифікувала Росія: Іллю Репіна, Івана Айвазовського, Казимира Малевича, Архипа Куїнджі, Олександра Мурашка, Давида Бурлюка та Олександру Екстер. Спробуємо стисло повідомити про те, де в Україні можна познайомитися з їхньою творчістю.

Ілля Юхимович Репін народився в 1844 році в Чугуєві на Харківщині. В Україні пройшли перші 20 років його життя, та почався твор-

чий шлях. Після навчання в Петербурзі та подорожей Європою художник продовжив мандрувати Україною та Росією, а останні роки свого життя провів у Фінляндії.

Українські пейзажі та життя нашого народу часто були темами картин Рєпіна. Сьогодні колекції творів Рєпіна розташовані в кількох музеях України [2]. Іван Костянтинович Айвазовський народився у вірменській родині. Певний час його батьки жили на Галичині, а згодом переїхали у Феодосію, де народився і провів десятки років один із найвідоміших світових художників-мариністів. Більшість картин Айвазовський присвячував морю, але є й багато робіт, де він зобразив українські пейзажі, обряди тощо. Іван Костянтинович знав українську мову і грав на скрипці мелодії, що перейняв у наших бандуристів. До речі, нещодавно «Телебачення Торонто» зробили випуск, присвячений хіт-параду вкрадених росіянами пісень, серед яких «Ой, мороз, мороз» та «Вставай, страна огромная», украдена в українських вояків УНР. У доробку Айвазовського понад 6000 робіт, і значну частину з них можна побачити в музеях та галереях у різних куточках держави [1].

Казимир Малевич – авангардист, засновник супрематизму, якого довгий час вважали російським. Але насправді він не тільки народився в Києві, а й тісно пов'язаний саме з українським мистецтвом. Неодноразово Казимир Северинович писав, що його художнє бачення сформувало українське село хати-мазанки, що перевтілилися в біле тло картин художника, геометричні настінні розписи, візерунки на печачах, узорі на плахтах, килимах та вишиванках. Звідси й основні кольори в роботах Малевича білий, червоний та чорний. Малевич вчився в українських майстрів, зокрема в Миколи Пимоненка, і сам став вчителем для багатьох українських художників ХХ століття, викладав у Київському Художньому Інституті. Навіть в анкеті КДБ Казимир Северинович визначив себе українцем. Але незважаючи на всі ці факти, робіт Малевича в Україні дуже мало [2].

Музей Стеделік в Амстердамі долучився до відновлення історичної справедливості щодо України і визнав Казимира Малевича українським художником. Як повідомили представники музею у коментарі виданню ArtNews, команда музею ухвалила таке рішення на підставі того, що Казимир Малевич народився в Києві. «Зараз ми повідомляємо щодо Малевича, який народився в Україні, чий батьки були польського

походження. Ця інформація вже була змінена в текстах на стінах, на сайті, а також у подальших публікаціях», – йдеться у коментарі [5].

Архип Іванович Куїнджі народився в родині греків на території сучасного Маріуполя. «Художник світла», як називали митця за його унікальну техніку, більшу частину свого життя провів у Росії, але, незважаючи на це, на своїх картинах зображував саме українські пейзажі. А головною роботою життя назвав «Ніч на Дніпрі». Більшість полотен Куїнджі зберігаються на території Росії, але все ж і в Україні є декілька шедеврів, наприклад «Ніч на Дону», «Вечір», «Червоний захід», «Осінь» та інші. Найбільше оригіналів і копій зберігалося в Художньому музеї ім. А. І. Куїнджі в Маріуполі. 21 березня 2022 року рашистська ракета зруйнувала будівлю музею, де, крім робіт Куїнджі, був ще меморіальний відділ, присвячений життю та творчості художника, а також зберігалися роботи Айвазовського, Яблонської та інших митців. Повідомлялося, що під час влучення ракети робіт Куїнджі в музеї не було. Зараз відомо, що оригінали картин «Червоний захід», «Осінь» та «Ельбрус» загарбники вивезли до музею в окупованому Донецьку [1].

Визнання музеєм Стеделік Казимира Малевича українським художником відбулося після того, як Музей Метрополітен визнав українцями Іллю Рєпіна, Івана Айвазовського й Архипа Куїнджі. Також Метрополітен перейменував картину Дега, на якій зображені танцівниці, що виконують український народний танець [5].

Історикиня мистецтва Оксана Семеник, що протягом минулого часу тішила українську спільноту маленькими перемогами на культурному фронті, помітила, що музей Метрополітен слідом за зміною назви картини Едгара Дега та визнання Куїнджі українськими художником, до українських художників також відніс Івана Айвазовського та Іллю Рєпіна. Це сталося у відповідь на численні звернення представників української культурної спільноти.

Так, на сайті музею Метрополітен біля імені цих художників з'явилася їхня національність – українець. Так, у колекції музею є дві роботи Івана Айвазовського: Корабель у штормовому морі і Корабель у місячному сяйві, а також портрет Айвазовського роботи студії Бабаєва [7].

Національна галерея у Лондоні повідомила, що перейменувала картину Едгара Дега Російські танцівниці на Українські танцівниці.

Українська художниця Маріам Найєм розповіла на своїй сторінці у Facebook про власну «мікро перемогу». Вона написала листа до музею Гетті у Лос-Анджелесі, музею Метрополітен у Нью-Йорку та Національній галереї у Лондоні, де зберігаються картини Едгара Дега, на яких зображені танцівниці в українських національних костюмах. Усі ці картини мають назву Russian Dancers. Національна галерея у Лондоні вже перейменувала картину, назвавши її Ukrainian Dancers [6].

Імперська асиміляція спричинила дисбаланс між тими групами українців, для яких своя культура становить незаперечну цінність, і тими, хто прийняв російський наратив її меншовартості. На жаль, на сьогодні друга група за чисельністю значно переважає першу. Внаслідок цього українці обирають до владних структур людей байдужих, а то й ворожих до українства як такого.

Після повномасштабного вторгнення багато українців змінили свою думку і відтепер боротьба за відновлення культурної спадщини посилюється та набирає обертів. Сьогодні багато європейських держав визнають велич української культури, допомагають відновити справедливості щодо нашого мистецького спадку та підтримують наше прагнення відстояти нашу культуру, землю та право на існування.

### **Список використаних джерел**

1. Викрадено в Україні або як Росія створює мистецтво. URL : <https://discover.ua/inspiration/vykradeno-v-ukrayiny-abo-yak-rosiya-stvoryuye-mystetstvo> (дата звернення: 08.03.2023).
2. Від Репіна до Куїнджі: художники і художниці, яких привласнила Росія. URL : <https://1kr.ua/ua/news-73158.html> (дата звернення: 08.03.2023).
3. Костянтин Дорошенко. Україна – це культура. Чому не можна нищити те, що формувалося століттями / Суспільне – 2020.
4. Лариса Масенко. Українська культура у протистоянні з російською агресією. Минуле і сьогодні / Радіо Свобода – 2020.
5. Більше не російський. Музей Стеделік в Амстердамі визнав Казимира Малевича українським художником. URL : <https://life.nv.ua/ukr/art/muzey-stedelik-v-amsterdami-viznav-kazimira-malevicha-ukrajinskim-hudozhnikom-novini-ukrajini-50307926.html> (дата звернення: 11.03.2023).
6. «Мікроперемога». Національна галерея у Лондоні змінила назву картини Едгара Дега Російські танцівниці на Українські танцівниці

URL : <https://life.nv.ua/ukr/art/nacionalna-galereya-u-londoni-zminila-nazvu-kartini-edgara-dega-rosiyski-tancivniki-na-ukrajinski-50225801.html> (дата звернення: 11.03.2023).

7. Слідом за Куїнджі. Музей Метрополітен визнав Айвазовського та Рєпіна українськими художниками. URL : <https://life.nv.ua/ukr/art/muzeu-metropoliten-viznav-ayvazovskogo-i-ryepina-ukrajinskimi-hudozhnikami-novini-ukrajini-50303681.html> (дата звернення: 11.03.2023).

*The article analyzes the understanding of the Ukrainian cultural heritage, its identification and the identification of the authenticity of our culture during a full-scale war.*

**Key words:** *Ukrainian culture, Ilya Repin, Ivan Aivazovsky, Kazimir Malevich, Arkhip Kuindzhi.*

УДК 7.023:665.931

**Марина Заблоцька**, студентка I курсу магістратури

*Науковий керівник:* **Алла Бренюк**, кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач

## **ГЛЮТИНОВІ КЛЕЇ: ВЛАСТИВОСТІ ТА ГАЛУЗИ ЗАСТОСУВАННЯ**

*Глютинові клеї широко застосовуються в реставрації як адгезиви та консоліданти. У статті розглядаються власне тваринні клеї, з огляду на їхні специфічні фізичні, хімічні та механічні властивості.*

**Ключові слова:** *глютиновий клей, колаген, консервація, реставрація, твори мистецтва.*

Вибір реставраційних матеріалів – важливий етап під час реставрації (консервації), оскільки неправильно підібрані матеріали можуть суттєво пошкодити або й знищити пам'ятку. Складність вибору полягає у варіативності реставраційних матеріалів, зокрема клеїв.

Клеї тваринного походження вирізняються великою кількістю різновидів, що залежать від походження сировини, а отже, різняться за властивостями. Тому потрібно добре розуміти їхні характеристики, щоб вибрати клей, який підходить для конкретної мети.

Опрацьовані та систематизовані у статті дані можуть допомогти реставраторам у виборі найбільш відповідних матеріалів для використання в консерваційних і реставраційних процесах.



Мета статті – дослідити властивості глютинових клеїв; визначити галузі їхнього застосування.

Виклад матеріалу. Тваринний клей широко використовується в реставрації (консервації), слугуючи адгезивом і консолідантом. Тваринний клей зазвичай відноситься до клею, виготовленого із сполучних тканин тварин, а саме кісток, шкіри, або сухожилля.

Усі тваринні клеї складаються з колагену. Колаген у своєму природному стані є білком з потрійною спіраллю, що виділяє його серед усіх інших білків. За своєю природою колаген нерозчинний у воді, тому щоб використовувати його як тваринний клей його потрібно перетворити в розчинний желатин. Колаген стає розчинним у воді після обробки кислотами або лугами [4].

Шкіряні клеї, а саме: мінздряний, телячий, кролячий, пергаментний, походять з відходів шкірного виробництва. Кісткові клеї, виготовляються з кісток тварин. Риб'ячий та осетровий клеї – це неістинні побічні продукти рибальства, такі як шкіра, кістки, хрящі та плавальні міхури.

Ефективність клею залежить від походження сировини, а також від процедури приготування. Оскільки і послідовність виготовлення, і тип обробки сировини впливають на процес часткової денатурації потрійної спіралі, що відбувається при нагріванні в процесі желатинізації [3].

Ці фактори мають значний вплив на властивості клею з точки зору в'язкості, міцності, гігроскопічності та загальної механічної поведінки. Вибір професіоналами клею для реставраційних процесів в основному базується на їхньому емпіричному досвіді та часто не має наукової складової, яка могла б допомогти їм у прийнятті обґрунтованого рішення [4].

Загалом необхідно враховувати наступні ключові властивості клеїв:

– Хімічна структура та ступінь денатурації білкових молекул. Процес денатурації необхідний для того, щоб колаген перетворився на желатин, який можна використовувати як клей. Спосіб розщеплення окремої білкової молекули впливає на властивості майбутнього клею. Тобто, тим інтенсивніший процес екстракції (чим екстремальніший рН, чим довша обробка та чим вища температура під час екстракції), тим більше зв'язків усередині білкової молекули випадково розривається. Ідеальні умови денатурації для утворення клею найвищої якості – м'яка екстракція при помірному рН та за низької температури.

– Як правило, м'яка обробка підходить для шкіри молодих ссавців, а також шкіри і плавальних міхурів всіх риб, оскільки у них переважає колаген без додаткових хімічних зв'язків [1].

– Властивості желатинізації: температура желатинізації, міцність гелю, час висихання. Желатинізація – процес згущення рідкого клею до стану гелю. Температура, при якій відбувається желатинізація клейового розчину, залежить від джерела колагену та ступеню розщеплення білка. Температури желатинізації знижуються із зниженням температури денатурації, а також із збільшенням кількості розщеплених молекул. Колаген ссавців желатинується приблизно при +30-35 °С, а риб – залишається рідким приблизно до +8 °С [2].

– Міцність гелю визначає вміст сухої речовини в розчині, визначається у Блумах. Існує кореляція між значенням Блума та концентрацією – чим вищим є значення Блума, тим меншою може бути концентрація розчину зі збереженням адгезивних властивостей. Шкіряні клеї мають вищу міцність гелю та в'язкість, швидше желатинуються та створюють міцніші зв'язки [4].

– Час висихання глютинових клеїв залежить насамперед від температури желатинізації та міцності гелю. Чим нижче температура желатинізації і міцність гелю, тим більше потрібно часу для висихання клею. Шкіряні клеї з високим значенням Блума мають тенденцію до швидкої желатинізації, оскільки вона відбувається за вищих температур. Глютинові клеї, отримані з риби мають низьку температуру желатинізації через їхню хімічну структуру, тому вони зручні у використанні, коли потрібно працювати тривалий час [3].

– Властивості клейового розчину: в'язкість, поверхневий натяг, рН. В'язкість є важливим фактором при виборі клею, оскільки вона впливає на ступінь проникнення в основу. Якщо в'язкість надто низька, клей може проникнути занадто глибоко. Натомість висока – може просто не допустити проникнення клею в матеріал. Риб'ячий клей має низьку температуру желатинізації, через що надає більше часу для проникнення в матеріал при кімнатній температурі. Таким чином його здатність до проникнення вища в порівнянні з желатином і кролячим клеєм, які швидше желатинізуються [1].

Повільна желатинізація та менша в'язкість сприяють утворенню рівномірної плівки, оскільки клей здатний розподілятися, забезпечуючи вкриття поверхні. Вкриття покращується зі зменшенням поверх-

невого натягу клейового розчину. Зниження поверхневого натягу глютинових клеїв безпосередньо пов'язане з наявністю жирів. За винятком кролячого клею (який має порівняно високий вміст жиру близько 5%), більшість тваринних клеїв містять менше 1% жиру через сучасні методи виробництва і можуть потребувати добавок для зменшення поверхневого натягу. Зазвичай для зниження поверхневого натягу в суміш додають етанол. Однак спирт може підвищувати температуру желатинізації, прискорюючи її та зменшуючи час, протягом якого клей придатний до роботи.

– Для консерваційних (реставраційних) процесів вибір адгезиву може залежати від чутливості твору мистецтва до рівня рН. Глютинові клеї можуть мати різні значення рН. Шкіряні та риб'ячий клеї мають нейтральний рН у діапазоні від 6,5 до 7,4. Загалом, кісткові клеї мають тенденцію бути кислотними, з рівнями рН від 5 до 7. Реставратори повинні перевірити значення рН клею перед використанням, якщо чутливість твору може викликати сумніви [1].

– Властивості клейової плівки: когезія, адгезія та кінцева міцність зчеплення, механічна поведінка при зміні навколишнього середовища та характеристиках старіння. Когезія являє собою здатність речовини утворювати міцні зв'язки між своїми молекулами. Існує кореляція між когезією та міцністю гелю – для отримання міцної плівки використовують клеї з високим ступенем міцності гелю. Адгезія – здатність речовини зчіплювати поверхні між собою.

– Для досягнення міцного зчеплення адгезія між клеєм і основою так само важлива, як і висока когезія всередині клею. Шкіряні клеї, як правило, мають більшу когезійну міцність, ніж кісткові та риб'ячі клеї [2].

Всихання клейових плівок призводить до збільшення внутрішнього натягу, тоді як підвищення вологості спричиняє його послаблення. Така поведінка залежить від фізичної та хімічної структури клею. У змінних умовах навколишнього середовища механічні властивості глютинових клеїв постійно змінюються. Збільшення внутрішнього натягу впливає на еластичність, міцність і фізичну стабільність клею, та може призвести до його пошкодження [4].

При низьких рівнях відносної вологості кістковий клей має високу схильність до розривів і низьку стійкість до стресу, утворюючи тріщини в клейовій плівці для запобігання перевантаження від внутрішньо-

го натягу. Шкіряні клеї менш чутливі до коливань відносної вологості та температури.

Осетровий клей найкраще зберігає свої механічні властивості при впливі ультрафіолетового випромінювання та зміні відносної вологості та температури. Під впливом коливань вологості та температури клейова плівка стабільна – набухання та інші деформації залишаються на низькому рівні. Він показує меншу зміну міцності та жорсткості, ніж чистий желатин. Желатин стає жорстким і крихким після старіння під УФ-світлом, коливаннями відносної вологості та температури [3].

З плином часу тваринні клеї мають здатність змінювати забарвлення – темніти або жовтіти. Однак желатин і риб'ячий клей виглядають прозорими і практично безбарвними, також вони світлостійкі та практично не змінюють колір або не жовтіють із часом, тому це єдині тваринні клеї придатні для консолідації пігменту [1].

Отже, властивості клеїв залежать одна від одної, тому вибір клею повинен базуватися на правильному балансі різних критеріїв, а не на окремих властивостях. Узагальнення даних розкриває загальні якісні тенденції, які можуть бути використані реставраторами для прийняття обґрунтованих рішень щодо доцільності конкретного глютинового клею для певного процесу.

### **Список використаних джерел**

1. Animal glues: a review of their key properties relevant to conservation. URL : [https://www.academia.edu/4220133/Animal\\_glues\\_a\\_review\\_of\\_their\\_key\\_properties\\_relevant\\_to\\_conservation](https://www.academia.edu/4220133/Animal_glues_a_review_of_their_key_properties_relevant_to_conservation) (дата звернення: 10.03.2023).
2. Animal Glues – their adhesive properties, longevity and suggested use for repairing taxidermy specimens. URL : [https://www.academia.edu/9992200/Animal\\_Glues\\_their\\_adhesive\\_properties\\_longevity\\_and\\_suggested\\_use\\_for\\_repairing\\_taxidermy\\_specimens](https://www.academia.edu/9992200/Animal_Glues_their_adhesive_properties_longevity_and_suggested_use_for_repairing_taxidermy_specimens) (дата звернення: 10.03.2023).
3. Interactions Between Adhesives From Natural Sources and Paper Substrates. URL : [https://www.academia.edu/6646169/Interactions\\_Between\\_Adhesives\\_From\\_Natural\\_Sources\\_and\\_Paper\\_Substrates](https://www.academia.edu/6646169/Interactions_Between_Adhesives_From_Natural_Sources_and_Paper_Substrates) (дата звернення: 26.03.2022).
4. Proteomic Characterization of Collagen-Based Animal Glues for Restoration. URL: <https://pubs.acs.org/doi/10.1021/acs.jproteome.2c00232> (дата звернення: 11.03.2023).

*Glutinous glues are widely used in restoration as adhesives and consolidants. This article reviews the currently available animal adhesives with regard to their specific physical, chemical and mechanical properties.*

***Key words:** glutinous glue, collagen, conservation, restoration, works of art.*

УДК 378.147:78

**Олена Зарічанська**, студентка II курсу

*Науковий керівник: Жанна Карташова*, кандидат педагогічних наук, доцент

## **ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПОЛІФОНІЧНОГО СЛУХУ ТА МИСЛЕННЯ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ У ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД ПОЛІФОНІЧНОЮ ФАКТУРОЮ**

*У статті висвітлюються погляди та позиції науковців, педагогів та музикантів щодо важливості включення до репертуару учнів-піаністів поліфонічних творів з метою формування спеціальних конкретно-змістовних, поліфонічно-виконавських знань, умінь і навичок.*

***Ключові слова:** поліфонія, поліфонічне мислення, поліфонічний слух, поліфонічно-виконавські вміння, методи роботи над поліфонічними творами.*

Актуальність. Уміння поєднати в одномоментному звучанні різні голоси, мелодичні лінії, наділені самостійними рисами, вважаються одними із найскладніших для виконавців. Особливо, якщо такі вміння демонструє один виконавець, яким є піаніст. Водночас, навчання гри на фортепіано створює унікальні можливості для розвитку таких вмінь, які супроводжуються формуванням і розвитком поліфонічного слуху, мислення, розширенням музичного кругозору, адже уся фортепіанна фактура багатопланова і поліфонічна. Відтак цілеспрямоване та послідовне наповнення фортепіанного репертуару різноманітними поліфонічними та багатоголосними творами, виконання яких потребує сформованості спеціальних конкретно-змістовних, а не абстрактних знань, умінь і навичок, дасть розуміння особливостей та опанування методами і прийомами роботи над ними.

Мета статті – окреслити необхідність формування та розвитку поліфонічного слуху та поліфонічного мислення учнів-піаністів в процесі роботи над поліфонічним репертуаром.

Аналіз актуальних досліджень. У контексті визначеної нами проблеми, актуальними є дослідження, що присвячені тематиці формування поліфонічно-виконавських умінь (Хань Ле), поліфонічного мислення (Сяо Лі) та поліфонічного слуху майбутніх вчителів музичного мистецтва (В. Буцяк). Проблемі формування поліфонічного мислення в процесі опанування грою поліфонічних творів присвятив своє дослідження А. Давидчик. Не втратили своєї актуальності методичні добробки щодо виконання поліфонії та роботи над поліфонічними творами Г. Нейгауза, Г. Ципіна, О. Алексеєва. Заслужують на увагу педагогічні аспекти застосування поліфонії на уроках музичного мистецтва з метою формування поліфонічного слуху Л. Степанової.

Виклад основного матеріалу. Навчання гри на фортепіано являє собою складний процес набуття та вдосконалення виконавських компетентностей фортепіанної гри, які включають усі компоненти виконавської майстерності, виконання творів різних стилів та жанрів музичного мистецтва. Жанр поліфонії вважається найважчим, як для сприймання, так і для виконання, який потребує не лише певних технічно-виконавських умінь гри для відтворення поліфонічної фактури, як одномоментного звучання кількох різних мелодичних ліній, розвинутого поліфонічного слуху, щоб утримувати під своєю слуховою увагою ці мелодичні лінії, а найголовніше – певних музично-мисленевих операцій, спеціального стилю мислення, оскільки поліфонія інтерпретується не тільки як один з найдавніших типів музичного складу у народному і професійному мистецтві, але й як особливий тип музичного мислення.

Насиченість фортепіанної літератури поліфонією ставить перед піаністом низку поліфункціональних завдань, які стосуються одночасного проведення кількох голосів, досягнення рельєфного звучання усіх елементів музичної тканини під ретельним слуховим контролем і які активізують його психічні процеси, зокрема, такі як пізнання, абстрагування, розуміння основних виражальних особливостей поліфонічної мови. На цьому неодноразово наголошували видатні педагоги та виконавці.

Так, Г. Нейгауз у роботі «Про мистецтво фортепіанної гри» підкреслював: «ніщо так не виховує слух, звукову різноманітність, легато, пластичність як поліфонія» [2, с. 25]. Видатний педагог вважав, що поліфонія належить до найважливіших засобів музичної композиції

й художньої виразності. Його формування розпочинається з розвитку здатності слуху розрізнено та диференційовано сприймати багатоголосну звукову тканину, встановлювати зв'язки між голосами та чути їх співзвуччя. Однак, варто зауважити, що формування і розвиток поліфонічного слуху та мислення не обов'язково здійснюється в процесі роботи над чистими поліфонічними формами. Усій фортепіанній музиці властива звукова багатоплановість, майже уся фортепіанна фактура, в тій чи іншій мірі включає елементи музичного багатоголосся, в кожному фактурному викладі можна знайти комбінації контрапунктуючих елементів музичного тексту. Фактурні утворення які включають хоча б два контрапунктуючих елемента у вигляді проведення мелодичної лінії на тлі простого одноголосного акомпанементу вже вимагають рельєфного виділення головного (теми) і приглушення другорядного (супроводу). Тобто мова йде про певне розшарування звукового забарвлення партій, яке неможливе поза функціональних проявів поліфонічного слуху.

Науковці толеруючи вагомість поліфонічного слуху у виконавському процесі, у визначенні поліфонічного слуху розходяться у своїх судженнях. Так, Б. Теплов, у своєму дослідженні музичних здібностей, поліфонічний слух визначає як музичну здібність, що дозволяє реципієнту чути «горизонтальну багатоскладність» музичної фактури [8, с. 116].

На думку С. Пермінова, це «здатність цілісно сприймати специфічні риси поліфонічної музики» [3, с. 9]. Натомість Є. Давидова зазначає, що це є здатність виокремити окремі голоси у багатоголоссі [1, с. 16]. З. Рінкявічюс подає таке визначення поліфонічного слуху: «здатність чути, відстежувати та співвідносити рух декількох мелодій, мелодичних ліній, ширше – фактурних пластів, що розгортаються одночасно [5, с. 16]. Г. Ципін додає важливе уточнення до визначення: це здатність не лише сприймати кілька мелодичних ліній, а й здатність їх відтворювати [10, с. 58].

Л. Степановою сформульовано таке визначення: «поліфонічний слух є здібністю розчленовано сприймати, співвідносити, відтворювати фактурну горизонтальну (лінійну) багатоскладність музики» [8, с. 83]. Окрім цього, вона у своєму дослідженні визначила структурні складові поліфонічного слуху представив їх у тісному взаємозв'язку, зазначаючи, що «сприймання і засвоєння поліфонічної ткани-

ни вимагає від слухача і виконавця вміння чути, аналізувати та узагальнювати специфічні властивості поліфонічного багатоголосся» [8].

Ми повністю розділяємо думку Степанової, що «поліфонічний слух включає в себе, з одного боку, ряд необхідних здібностей, що є специфічними для будь якої музичної діяльності: мелодичний слух, гармонічний, темброво-динамічний, внутрішній, вокальний, почуття ритму. З іншого боку, поліфонічний слух включає в себе здібності, що забезпечують сам процес будь-якої творчої діяльності (пам'ять, увага, уява, креативність, що пов'язані в свідомості з процесом мислення), виділяючи мислення, завдяки якому стає можливим аналіз поліфонічної тканини, осмислення логіки поліфонічних співвідношень. Після детального аналізу усіх складових поліфонічного слуху, науковець дає узагальнену характеристику сутності поліфонічного слуху, суголосну із нашою думкою, про те, що «взаємозв'язок означених складових, що відображає наявність суто музичних здібностей та загальних психічних процесів у емоційно-образному сприйнятті логіки поліфонічних співвідношень, складає сутність поліфонічного слуху» [8]. Отже, формування музичного слуху відбувається в процесі сприйняття і виконання багатопланової поліфонічної тканини, звукової диференціації голосів, їх тембрального і динамічного розрізнення.

Розглядаючи поліфонічне мислення, наведемо кілька висловлювань З. Рінкявічуса, щодо його основних характеристик та значення у виконавській діяльності музиканта. На думку З. Рінкявічуса, «поліфонічне мислення музиканта дозволяє диференційовано-цілісно уявляти одночасний розвиток декількох мелодичних ліній, музичних тем, а більш широко – і паралельний розвиток фактурних пластів з їхнім політональним, поліладовим, полігармонічним, поліритмічним, політембровим багатством тощо». Він підкреслював, що людина здатна не тільки чути, але й сприймати поліфонічну музику лише завдяки розвиненому поліфонічному мисленню. Завдяки такому мисленню музикант органічно сприймає та відтворює архітектоніку музичних творів, розкриває їх образність. Виконавська діяльність багатьох видатних піаністів доводить, що усі вони мали поліфонічний склад мислення. Саме завдяки мисленню аналізується поліфонічна тканина, осмислюється логіка поліфонічних співвідношень [5, с. 64].

Розвиток поліфонічного слуху та мислення в процесі фортепіанної підготовки – це питання часу і тривалої планомірної роботи. У своїй



роботі над поліфонічною фактурою піаністи стикаються з проблемами, що стосуються диференціації звучання голосів, цілісності виконання при розбіжностях у фразуванні голосів, неспівпадінні артикуляції, штрихів, ритмічного малюнку та динамічного плану тощо. Саме фортепіанне навчання, якщо воно відповідає певним професійним критеріям, забезпечує формування, розвиток і вдосконалення поліфонічного слуху піаніста. Разом з цим фортепіанна педагогіка володіє значним багажем методичних прийомів, здатних полегшити та активізувати процес опанування поліфонічно-виконавськими вміннями та навичками.

Висновки. Робота над поліфонією – це велика аналітична робота. Для об’ємного розуміння багатоголосної фактури потрібні знання та раціональний підхід для їх засвоєння. Досягнення певного рівня поліфонічної зрілості можливе лише за умови поступового нарощування знань і поліфонічних навичок, саме в цьому процесі розвиваються поліфонічний слух та мислення, які в свою чергу впливають на загальні психічні процеси (увагу, пам’ять, прийняття, уяву).

#### **Список використаних джерел**

1. Давидова Є. В. Методика викладання сольфеджіо. Москва : Музика, 1975. 160 с.
2. Нейгауз Г. Про мистецтво фортепіанної гри. Москва : Музика, 1987. 238 с.
3. Пермінова С. О. Формування навичок сприйняття хорового багатоголосся у студентів вузів культури на заняттях з сольфеджіо: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02. Київ, 1999. 21 с.
4. Полатайко О., Сяо Лі. Діалектичний аспект формування поліфонічного мислення студентів-музикантів педагогічного профілю. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць.* Київ, 2016. Вип. 20 (25). С. 28–34.
5. Рінкявічюс З. Чи сприймають діти поліфонію. Л. : Музика, 1979. 64 с.
6. Сибірякова-Хіхловська М. І. Формування досвіду сприйняття поліфонії у майбутніх учителів музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02. Київ, 2007. 20 с.
7. Сіньюй Ч. Принципи опори на європейський музично-історичний досвід у формуванні поліфонічного слуху студентів з КНР у про-

- цесі фортепіанного навчання. *Молодь і ринок : щомісяч. наук.-пед. журн. Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Серія 12270–1154. Дрогобич, 2021. Вип. 5–6. С. 172–176.*
8. Степанова Л. П. Структурні складові поліфонічного слуху як передумова його керованого розвитку у молодших школярів. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. зб. наук. праць. Київ, 2016. Вип. 21. С. 83–88.*
  9. Теплов Б. Психологія музичних здібностей : навч. посіб. 2-е вид. Санкт-Петербург :Ланка, 2020. 335 с.
  - 10.Ципін Г. М. Навчання гри на фортепіано. Москва : Юрайт, 2017. 188 с.

*The article highlights the views and positions of scientists, teachers and musicians regarding the importance of including polyphonic compositions in the repertoire of piano student in order to form special specific content, polyphonic performance knowledge, abilities and skills.*

*The methodical recommendations of outstanding piano teachers regarding work with polyphonic textures are considered.*

**Key words:** *polyphony, polyphonic thinking, polyphonic hearing, polyphonic performance skills, methods of working on polyphonic compositions.*

УДК 373.5.091.322:78

**Христина Золотоцька**, студентка III курсу

*Науковий керівник: Жанна Каргашова*, кандидат педагогічних наук, доцент

## **РОЛЬ І ЗНАЧЕННЯ ПОЗАКЛАСНОЇ МУЗИЧНО-ВИХОВНОЇ РОБОТИ З УЧНЯМИ СТАРШИХ КЛАСІВ У СУЧАСНІЙ ШКОЛІ**

*Стаття присвячена проблемі залучення сучасної шкільної молоді до художньо-цінного музичного мистецтва, окреслено важливість музично-виховної роботи зі старшокласниками з метою формування в них самостійної й усвідомленої позиції стосовно різних музичних явищ, удосконалення художнього смаку, розвитку критично-оцінного мислення.*

**Ключові слова:** *позакласна музично-виховна робота, музичне мистецтво, старшокласники.*

Проблема, розглянута нами в даній статті, є актуальною у зв'язку з необхідністю докорінних змін в методах та формах роботи з формування духовно багаті особистості спричиненою кардинальними змі-

нами у всіх сферах життя в Україні, які почалися наприкінці минулого і успішно продовжуються на початку ХХІ століття.

Музичне виховання відіграє важливу роль у духовному становленні особистості. Формування художньо-естетичної культури учнів шкільного віку є головним завданням сучасної педагогіки. Музика мусить сприйматись як живе й захоплююче мистецтво, тому таким же живим і захоплюючим має бути навчання. Важлива роль у художньо-естетичному вихованні школярів, розширенні й поглибленні їхніх знань, розвиткові творчих здібностей належить спеціально організованій музично-виховній роботі у позаурочний час.

Завдання позаурочної та позашкільної роботи – закріплення, збагачення та поглиблення знань, набутих у процесі навчання, застосування їх на практиці; розширення загальноосвітнього кругозору учнів, формування в них наукового світогляду, вироблення вмінь і навичок самоосвіти; формування інтересу до різних галузей науки, техніки, мистецтва, спорту, виявлення і розвиток індивідуальних творчих здібностей та нахилів; організація дозвілля учнівської молоді, культурного відпочинку та розумних розваг; поширення виховного впливу на учнів у різних напрямках виховання.

Отже, метою статті є розкриття поняття позашкільної, позаурочної роботи, розглянути і проаналізувати методи і форми музично-виховної роботи у позашкільний час, їх вплив на художньо-естетичний розвиток учнів старших класів сучасної школи.

Виклад основного матеріалу. Формування музичної культури учнів старших класів є важливим завданням сучасної педагогіки. Вчитель має розвинути чутливість і потяг учнівської молоді до музики, ввести їх у світ добра й краси, відкрити в музиці животворне джерело людських почуттів і переживань, навчити захоплюватися неповторністю музичних творів. Важлива роль у вихованні учнів належить спеціально організованій виховній роботі у позанавчальний час. Таку роботу називають позаурочною (або позакласною). Позакласна робота спрямовується на задоволення інтересів і запитів дітей, природно доповнює уроки музичного мистецтва й має на меті розширювати музичний кругозір учнів, поглиблювати одержані музичні знання, а також удосконалювати виконавські навички і вміння.

Музичне мистецтво наповнює вільний час учнів соціально цінним змістом. Заняття тим чи іншим видом мистецтва мають величезне ви-

ховне значення незалежно від того, на якому рівні майстерності здійснюється ця діяльність. Тому при організації позакласної роботи слід керуватися правилом: ніяких обмежень за ознакою обдарованості. До цього слід додати, що позакласна діяльність більш, ніж навчальна, накопичує досвід творчої діяльності, оскільки дає можливість учням випробувати свої сили в різних її видах.

Усвідомлюючи перетворювально-виховний вплив музики й цінність «духовного спілкування» із світовими шедеврами народного, класичного, розважального мистецтва для становлення й розвитку внутрішнього світу особистості та враховуючи той факт, що найпопулярнішим видом художньої діяльності у вільний час та такою, що сприймається позитивно серед молоді є музична діяльність необхідна частіше залучати молодь до будь-яких її видів, які б створювали умови для стимулювання та коригування інтересу до музичних цінностей. Тому, добре організовану позакласну музично-виховну роботу, з метою наповнення вільного часу різноманітними видами й формами музичної діяльності індивіда, відповідно до його власних музично-естетичних інтересів і потреб, слід розглядати як найбільш сприятливу для розвитку особистості.

Сьогодні, як ніколи раніше, коли є безліч інформаційних ресурсів у вільному доступі для пізнання та творчості, коли перед шкільною молоддю відкрите розмаїття способів і можливостей безконтрольного споживання музичної інформації різного ґатунку, науковці висловлюють занепокоєння посиленням загрози інформаційної та духовної кризи суспільства, наводячи беззаперечні факти негативного впливу на музичне сприйняття мас-медіа. В сукупності з неспроможністю школярів протидіяти постійно зростаючому інформаційному потоку, що призводить до споживання музичних творів сумнівної мистецької цінності і формування відповідних інтересів та відсутність продуманої політики музичного просвітництва, особливо актуальним постає питання прищеплення школярам, і особливо старшокласникам, інтересу до високохудожнього музичного мистецтва та формування в них здатності до емоційно-яскравого й адекватного його сприйняття [5].

Питання організації та здійснення позакласного музичного виховання розкриваються у дослідженнях В. Дряпіки [3], О. Ростовського [8] в аспектах популяризації класичного й народного музичного мистецтва на уроках музики та в позакласній роботі; питанням особ-

ливості пасивного та активного різновидів сприйняття музичних творів аматорами присвячено роботи Н. Кьон [6], значущість організації дозвілля молоді, у духовному, художньо-ментальному вихованні школярів нової генерації розкривається у працях С. Барило [2], Ю. Баранецької [1], О. Ребрової [7].

Якщо в молодших та середніх класах вчителі мають можливість на уроках музичного мистецтва впливати на музично-естетичні смаки та корегувати ціннісні орієнтири учнів, то проблема музичного виховання старшокласників та організації музичного-виховної роботи в позаурочний час, незважаючи на наявний певний доробок вчених, досі залишається не розв'язаною. Це обумовлено відсутністю уроків музичного мистецтва для учнів цього віку в сучасні школі та недостатністю уваги педагогічної спільноти до питань позакласної музично-виховної роботи саме із старшокласниками.

Результати наукових досліджень свідчать, що саме цей віковий період є вирішальним у становленні світосприйняття, світогляду особистості, системи її ціннісних орієнтирів і переконань, індивідуального стилю діяльності (В. Дряпіка [3], К. Завалко [4]). У цей період зростає потреба у визнанні власної оригінальності, неповторності, дорослості і самостійності, що нерідко проявляється у зовнішній самовпевненості, негативізмі, стремлінні позбавитись психологічної залежності від дорослих, зростанні критичного ставлення до вчителів та неприйняття педагогічних порад, а в цілому – до загострення «конфлікту поколінь» (Е. Шпрангер [10]).

Позакласне музичне виховання вчені визначають як діяльність, спрямовану на виховання освічених любителів музики шляхом збагачення музичного світогляду через сприйняття творів різних стилів і епохи здатності до їх художнього переживання й адекватної інтерпретації. Підкреслюється специфіка організації позакласних форм роботи із шкільною молоддю, яка будується на умовах добровільності, що, в свою чергу, потребує добору і способів подачі музичної інформації близьких і зрозумілих новому поколінню школярів, врахування їх музичних вподобань та інтересів, особливості оточення й середовища, в якому відбувається становлення їх музичних інтересів, зокрема їх здатність концентрувати увагу виключно на тому, що їх в дану мить цікавить; захоплення віртуальними способами спілкування, володіння розмаїттями засобів отримання музичної інформації [8; 9].

На сьогодні інтернет, що став частиною життя сучасного школяра, створюючи насичене музичне середовище здійснює неконтрольований вплив на художньо-естетичний та духовно-моральний розвиток підростаючого покоління. Це безпосередньо відбивається на музичних уподобаннях сучасних старшокласників, які здебільшого захоплюються виключно музично-розважальними жанрами, передусім – естрадною піснею, роком, репом тощо.

Окреслені чинники вимагають пошуку таких способів заохочення старшокласників до сприйняття художньо-цінного музичного мистецтва, які б здійснювалися не лише в межах класичного мистецтва та усталеними методами заохочення до слухання, а й із застосуванням інноваційних технологій, які б урізноманітнювали форми музичного сприйняття, створювали умови для творчого спілкування й обміну думками, доповнюючи реальні способи комунікації дистанційними, віртуальними. Звісно розмаїття форм проведення позакласних музичного-виховних заходів потребує певної винахідливості у їх пристосуванні до реалій сучасності, креативного підходу, творчої ініціативи в розробці відповідних методів, форм і завдань з включенням старшокласників в сумісно-творчу діяльність, де розподіл обов'язків та необхідність узгоджувати своїх дій сприяли б й соціалізації, знаходженню порозуміння в процесі обговорення власних ідей та музичних смаків.

З вищевикладеного можна зробити висновки, що музика відзначається різноманітністю і складністю функцій, багатогранним і тонким впливом на духовний світ і спосіб життя людини, тому постає необхідність у підготовці такої аудиторії, яка могла повноцінно переживати і осмислювати музичні твори.

### **Список використаних джерел**

1. Баранецька Ю. М. Виховання у студентів вищих педагогічних навчальних закладів культури дозвілля засобами музичного мистецтва : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.07. Хмельницький, 2017. 211 с.
2. Барило С. Б. Організація музично-слухацької діяльності на уроках музичного мистецтва в початковій школі. *Гірська школа Українських Карпат*. 2015. № 12–13. С. 259–261. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/gsuc\\_2015\\_12-13\\_83](http://nbuv.gov.ua/UJRN/gsuc_2015_12-13_83) (дата звернення: 10.03.2023).
3. Дряпіка В. І. Соціально-педагогічні основи формування орієнтацій студентської молоді на цінності музичної культури : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.0. Київ, 1997. 399 с.

4. Завалко К. В. Інноваційні концепції музичного виховання. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. 2011. Вип. 11. С. 45–49. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu\\_014\\_2011\\_11\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2011_11_14) (дата звернення: 02.03.2023).
5. Калениченко А. П. Українська масова музична культура: здобутки, проблеми, шляхи розв'язання. *Укр. мистецтвознавство : мат. до-слідж. рец.* Київ, 2004. Вип. 5.
6. Костюк А. Р. Музичне сприйняття як комплексного дослідження : збірник. Київ : Муз. Україна. 1986. 126 с.
7. Реброва О. Є. Методологія і методи досліджень педагогіки мистецтва : навчально-методичний посібник для студентів і магістрантів інститутів мистецтв педагогічних університетів. Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2011. 84 с.
8. Ростовський О. Я. Методика викладання музики у початковій школі : навч.-метод. посіб. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2001. 216 с.
9. Рудницька О. П. Музично-просвітницька діяльність майбутнього вчителя : навч.-метод. посіб. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 1998. 74 с.
10. Шпрангер Е. Основні ідеальні типи індивідуальності. Психологія особистості. Москва : Видавництво МУ, 1982. С. 55–59.

*The article is devoted to the problem of attracting modern school youth to artistically valuable musical art, the importance of musical and educational work with high school students is outlined in order to develop in them an independent and conscious position regarding various musical phenomena, to improve artistic taste, to develop critical and evaluative thinking, i.e. to educate high school students as enlightened of music lovers.*

**Key words:** *extracurricular musical and educational work, musical art, high school students.*

УДК 75/749.012:[398:688.721.2(477)]

Єлизавета Кожухівська, студентка IV курсу

*Науковий керівник:* Наталія Мендерецька, магістр, асистент

## **УКРАЇНСЬКА ЛЯЛЬКА-МОТАНКА У ПОЛІМИСТЕЦЬКИХ ТВОРЧИХ ПРОЄКТАХ: АКТУАЛЬНИЙ ДОСВІД**

*У статті розкриваються питання використання національного символу українського народного мистецтва – ляльки-мотанки як актуального джерела творчості й натхнення для митців у реаліях війни.*

**Ключові слова:** лялька-мотанка, під час війни, війна, символ, орнамент, ідентичність, народна творчість, митці, традиції, проєкт, Кам'янець-Подільські етюди.

Роль художників під час війни є дуже важливою, оскільки війна в Україні триває вже більше 9 років і вимагає від людей різних професій і сфер життя докласти свій внесок у подолання кризової ситуації. Художники можуть транслювати всьому світу жахливі реалії України, створюючи мистецькі твори, що відображають події війни, загиблих та поранених, засуджуючи насильство та агресію. Такі твори сприяють формуванню національної свідомості, виховуючи в людях патріотизм. Художники беруть участь у благодійних проєктах, присвячених війні, допомагають пораненим та постраждалим внаслідок тероризму. Дослідження ролі художника під час теперішньої війни в Україні може допомогти зрозуміти, як мистецька спільнота внесла свій вклад у боротьбі з тероризмом та підтримкою військових, а також виявити потенціал художників, яких турбує тема війни і які намагаються транслювати свою біль через мистецтво.

Мета статті простежити використання образу ляльки-мотанки у творчості українських сучасних художників, а також використання її символіки у проєктній діяльності митців різних видів візуальних мистецтв під час війни.

«Україна переживає складний період своєї історії через війну з Росією, яка триває вже довгі роки. Є усвідомлення того, що війна – це не за адміністративні кордони. Це війна проти української ідентичності і культури в тому числі. Ми відчули, наскільки важлива культурна ідентичність українців. Це абсолютна впевненість в тому, що українська культура є автентичною, повноцінною, цілісною, і вона бере свої витoki далеко в історії [5].

Війна зачепила життя кожного громадянина країни, в тому числі й митців. Ще за часів після Майдану активізувався інтерес до культурно-історичної спадщини народу, героїчних сторінок історії, набувають поширення нові форми святкової культури та компаративні практики патріотичного змісту. Художники та їх творчість, зокрема, мають велике значення у збереженні національної культури та ідентичності в умовах війни. Вони є свідками історії та відтворюють події на полотнах, щоб передати історичну правду нащадкам.



Лялька-мотанка є традиційним українським амулетом, який вважається символом добробуту, щастя та благополуччя. Проте під час війни образ ляльки-мотанки набуває жіночого, сталого характеру. У період війни лялька-мотанки використовують як талісман для захисту від ворога, злого ока та інших негативних впливів. Їх виготовляють з ниток та тканини та наповнюють зерном або травою. Також ляльки-мотанки використовують як своєрідні амулети для підтримку морального духу військових та цивільних осіб. Їх можуть вручати як символ підтримки та надії, що допоможе зберегти життя та зміцнити волю.

Образ ляльки-мотанки почали використовувати не лише в Україні, а й в інших країнах світу, де є українська діаспора. Цей символ став своєрідним знаком підтримки українського народу та його боротьби за свободу та незалежність.

Образ ляльки-мотанки використовується в картинах, в текстильному мистецтві, вишивці та виготовленні народних керамічних виробів. У цих видах мистецтва ляльки-мотанки можуть використовуватись як самостійний мотив або композиції з іншими символами й елементами [3].

Один із проєктів, який відбувся за моєї участі, та в якому є образ ляльки-мотанки – це фотопроект, який став частиною великого крос-мистецького проєкту «Сродні». Проєкт відбувся за участі мисткині-колекціонерки Наталі Свиридюк, яка надала вбрання, візажиста Варвари Акулової, яка перетворила дівчат-моделей за допомогою макіяжу на мотанок-захисниць. В ролі моделей були студенти Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, в тому числі і я – Кожухівська Єлизавета Андріївна. Фото в образі ляльки-мотанки було також успішно використано під час створення афіши до культурно-освітнього проєкту кафедри ОДПМ та РТМ «Українцями ми народилися». Фотографами проєкту були: Віктор Попіль і Роман Уваров – талановиті та самобутні фотохудожники.

24 серпня до Дня Незалежності України та до 300-річчя від дня народження Григорія Сковороди в Галереї мистецтв Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника відбулося відкриття колективної виставки творчого доробку учасників крос-мистецького проєкту «Сродні».

В експозиції митці представили: художню фотографію, живопис, графіку, гравюри у техніці суха голка, мецо-тинто, офорти, вузлові ляльки, витинанки, вишивку соломкою та квілт, художню кераміку, традиційні дівочі вінки та колекцію автентичного текстилю.

Зокрема, були презентовані роботи:

- заслуженого художника України **Бориса Негоди**;
- заслуженої майстрині народної творчості України **Наталії Свиридюк**;
- майстрині вишивки соломкою **Наталії Лашко**;
- художника, квілтера, соломкаря асистента кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва КПНУ **Іллі Лашка**;
- художниці **Яни Лашко**;
- майстрині витинанки **Ольги Негоди-Бучковської**;
- художника, асистента кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва К-ПНУ **Володимира Бучковського**;
- майстрині витинанки, графіки **Богдани Бучковської**;
- художника, кандидата мистецтвознавства, старшого викладача кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва К-ПНУ **Сергія Луця**;
- художниці **Катерини Чугусвої**;
- викладача міської дитячої художньої школи, художниці **Оксани Фльорчук**;
- художника-педагога **Володимира Павловича**;
- фотохудожника, архітектора **Віктора Попіля**;
- майстра фотопортрету **Романа Уварова**;
- художниці з гриму, режисера **Варвари Акулової**;
- режисера **Якова Кириєнка**;
- художника **Дмитра Добрянського**;
- студентки НАОМА **Анни Нанеги**;
- студенток Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка **Олександри Надольської та Єлизавети Кожухівської** [1].

Наталя Свиридюк з Полтавщини приїхала під час військових дій до Кам'янець-Подільського, познайомившись з митцями цього місця,

спільно вирішили створити фото проєкт, присвячений темі народної української іграшки – ляльці-мотанці. Наталя Свиридюк привезла з собою на безпечну територію унікальну колекцію полтавського традиційного вбрання, яке люб'язно надала до фото проєкту. Цей фото проєкт мав бути аматорським, але до цієї фотосесії долучилися професійні фото-художники та художники. Базою стала унікальна майстерня Бориса Михайловича Негоди і його послідовників. «В поєднанні творчості, родинності, представників різних регіонів, людей які намагаються засобами мистецтва, в час війни робити щось, що могло би утвердити нашу незалежність і надати сил на життя та боротьбу» – каже Наталя Свиридюк [2].

У рамках проєкту відбулися численні майстер-класи і виставки. Фото було представлено на таких виставках, як фотовиставка Романа Уварова в Кам'янці-Подільському «**Кам'янець-Подільські етюди**» і ще, 2 липня 2022 року можна було поринути в атмосферу давнини та помилуватися красою Поділля у Львові. Там, у «місті Лева», розпочалася фотовиставка нашого земляка Романа Уварова «**Кам'янець-Подільські етюди**». Продовження». Столиця Галичини стане другою локацією, яку відвідає виставка. На це, за словами фотографа, натякає і її назва: – «Продовження» тому, що перша частина експозиції була відкрита в Києві та тривала до лютого [4].

Висновки. Війна має серйозний вплив на культуру та ідентичність народу, його мистецтво, інтерес до культурної спадщини та історії. Художники та їх творчість мають велике значення у збереженні національної культури та ідентичності в умовах війни. Лялька-мотанка, традиційний український амулет, в період війни набуває нового значення як символ жіночої сили та захисту. Лялька-мотанка стала символом підтримки українського народу та його боротьби за свободу та незалежність. Образ ляльки-мотанки використовують в різних видах мистецтва, що дозволяє зберегти традиції та культурну спадщину народу, а також актуалізувати використання національних символів саме під час війни.

### **Список використаних джерел**

1. Відкриття колективної виставки крос-мистецького проєкту «Сродні». URL : <https://meridian.kpnu.edu.ua/2022/08/25/vidkryttia-kolektyvnoi-vystavky-uchasnykiv-kros-mystetskoho-proiektu-srodni/> (дата звернення: 11.03.2023).

2. Крос-мистецький проєкт «Сродні». Галерея мистецтв. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=v9vIIBSc9W8&t=102s> (дата звернення: 11.03.2023).
3. Новини Хмельницький – Як українська лялька-мотанка допомагає ЗСУ та переселенцям. URL : <https://suspilne.media/288011-ak-ukrainska-lalka-motanka-dopomagaе-zsu-ta-pereselencam/> (дата звернення: 11.03.2023).
4. У Львові милуються Кам'янцем. Газета «Подільнин». URL : <http://podolyanin.com.ua/culture/59329/> (дата звернення 11.03.2023).
5. «Це війна проти української ідентичності»: вінничанка Олександра Венславовська про культурний фронт. URL : <https://suspilne.media/275741-ce-vijna-proti-ukrainskoi-identichnosti-vinnicanka-oleksandra-venslavovska-pro-kulturnij-front> (дата звернення: 11.03.2023).

*The article explores the issue of using the national symbol of Ukrainian folk art – Motanka dolls as an actual source of creativity and inspiration for artists in the realities of war.*

**Key words:** *doll-motanka, during the war, war, symbol, ornament, identity, folk art, artists, traditional, project, Kamianets-Podilskiy etudes.*

УДК 374.78.370:78

**Віталіна Козак**, студентка IV курсу

*Науковий керівник:* **Тарас Пухальський**, кандидат педагогічних наук

## **ВОКАЛЬНО-ХОРОВА РОБОТА ЗІ ШКІЛЬНИМ ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ МОЛОДШИХ КЛАСІВ**

*У статті досліджено закономірності вокально-хорової роботи з хоровим колективом учнів молодших класів закладів загальної середньої освіти. Визначено особливості підготовки молодших школярів до хорової діяльності, здійснено аналіз комплексу методів та прийомів, які здатні покращити процес засвоєння вокально-хорових навичок учнями з урахуванням їх вікових та індивідуальних особливостей.*

**Ключові слова:** *вокально-хорова робота, хорове виховання, хоровий колектив, хор молодших класів, вокально-хорові уміння і навички.*

Мистецтво хорового співу має унікальні можливості як виконавські, так і освітні. Це невід’ємна складова вітчизняної та світової культури, що сторіччями використовується як невід’ємний фактор формування духовного та творчого потенціалу суспільства. Завдяки своїм

багатовіковим традиціям та глибокому духовному змісту, хоровий спів має величезний емоційний та етичний вплив як на виконавців, так і на слухачів. Він залишається випробуванним засобом музичного виховання.

Хоровий спів, як вид найдоступнішого виконавського мистецтва, є найбільш улюбленим серед дітей. Оскільки людський голос є універсальним та загальнодоступним, це хорове мистецтво не потребує особливих фінансових затрат. Крім того, коли дитина співає у хорі, вона не тільки залучається до колективної музичної творчості, але й сама збагачує свою музичну культуру та художні цінності. Правильно організований процес хорового музикування сприяє розвитку музичних здібностей та індивідуальних характеристик учасників. Таким чином, дитяча хорова творчість має не тільки виховну функцію, а й пізнавальну, естетичну, рекреаційну та гедоністичну функції спілкування.

Педагогічний потенціал хорового співу досліджувався численними науковцями ХХ ст. у різних напрямках: у питаннях розвитку музичності школярів (Ю. Алієвим, Д. Огородновим), у питаннях виховання та охорони дитячого голосу (В. Багадуровим, О. Малініною, В. Ємельяновим), у питаннях формування співацьких навиків (С. Горбенко, В. Доронюк, Л. Венгрус). На нинішньому етапі розвитку шкільної освіти велика кількість науковців розглядають хоровий спів як шлях творчого розвитку дітей. Вивчення та аналіз наукових праць передових українських дослідників у питаннях розвитку дитячого хорового виконавства у школах дало змогу відслідкувати нові аспекти означеної проблеми, що актуалізувало наше дослідження. Іншою передумовою обрання теми дослідження стала поширена ситуація, яка склалася у закладах загальної середньої освіти: з числа молодих учителів музичного мистецтва лише одиниці наважуються на створення хорових колективів школярів, а це ставить під сумнів їх готовність до керівництва співацькою діяльністю учнів. На наш погляд, слугують цьому багато факторів, але одними із основних – невпевненість у власних силах та брак досвіду роботи зі дитячими хоровими колективами. За час підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у закладах вищої освіти значна частка аудиторної роботи з дисципліни «Хорове диригування» приділяється опануванню технічним прийомам та відпрацюванню їх у роботі з дорослим (студентським) хоровим колективом, а питанням розучування хорових творів з дитячим хором, хорово-

му навчанню школярів, приділяється менше уваги. Актуальність цієї проблеми і зумовила вибір теми статті.

Метою статті – дослідження особливостей підготовки молодших школярів до хорової діяльності, аналіз комплексу методів та прийомів, здатних покращити процес засвоєння вокально-хорових навичок учнями з урахуванням їх вікових та індивідуальних особливостей.

Найважливішою складовою хорової роботи з дітьми є вокальне виховання, яке потребує від учителя музичного мистецтва досконалого володіння власним голосом та готовності до проведення вокальних занять з учнями. Ідеальним варіантом є той, коли учитель-диригент має гарний голос і може демонструвати правильну техніку виконання вокальних партій. Однак інші форми роботи також є успішними у вихованні дітей. Наприклад, хормейстер може використовувати найбільш успішних дітей для показу правильної техніки виконання. У кожному хорі є діти, які мають природний талант до співу, з красивим тембром і правильним звукоутворенням, а керівнику хору необхідно опиратися на них та демонструвати їх як зразок. Використовуючи індивідуальний підхід до кожного хориста в ході колективної вокальної роботи, педагог постійно контролює вокальний розвиток кожного учня. Однак, результати вокальної роботи можуть відрізнятися серед різних хористів, навіть при правильному підході. Ми знаємо, що як кожна людина унікальна зовні, так і голосові можливості кожної людини різні. Відомо, що увага має велике значення у процесі засвоєння будь-якої інформації. Вивчення вокально-хорових навичок потребує постійної уваги, зацікавленості та наполегливості від хористів. Спів, як і будь-яке мистецтво, вимагає терплячої та наполегливої підготовки. Також у диригентсько-хоровій роботі учителю музичного мистецтва суттєво допоможуть ряд професійних особистісних якостей, які розкриває у своєму дослідженні Т. Пухальський: «любов до дітей, здатність до емпатії, працездатність, працелюбство, організованість, дисциплінованість, наполегливість, об'єктивність, вимогливість, тактовність, сміливість, самостійність, ініціативність, цілеспрямованість, мобільність, активність, спостережливість, ерудованість, винахідливість, захопленість своєю справою, самокритичність, артистизм, емоційність...» [2, с. 68].

У дитячому хорі вокальна робота відрізняється від роботи в дорослому хорі через специфіку дитячого організму, який постійно змі-

нуються і розвивається. Багаторічною практикою доведено, що спів у дитячому віці не тільки не шкідливий, але й корисний. Мова йде про спів, правильний з вокального погляду, який можливий при дотриманні певних принципів і сприяє розвитку голосових зв'язок, дихального і артикуляційного апаратів. Правильний спів, який зміцнює здоров'я школярів вимагає сформованості основних вокально-хорових навичок, до яких належать: співацька установка, диригентський жест, дихання, звукоутворення, інтонація, дикція, ансамбль.

Поняття «ансамбль» у хоровому виконавстві передбачає єдність та гармонійне поєднання тексту, мелодії, ритму та динаміки. Правильне хорове виконання вимагає однакового і узгодженого характеру звукоутворення, вимови, дихання, а ще потрібно навчити прислухатися до хористів, які співають поряд.

Хор молодших класів має обмежений голосовий діапазон орієнтовно від до<sup>1</sup> – ре<sup>2</sup> октави. Проте, тип голосу у віці 6–8 років інколи важко визначити на слух, а яскраво виражені сопрано та альт зустрічаються зрідка. Тому на перших заняттях не варто ділити хор на партії, а краще зосередитися на унісонному звучанні хору та засвоєнні учнями диригентських жестів і прийомів керівника для формування правильної реакції на них (увага, дихання, вступ, зняття, динамічні відтінки, темпові відхилення, фермати, штрихи тощо).

Кожне заняття хору молодших школярів слід розпочинати з розспівування та вправ. Усі пісні, які вивчаються, записуються на дошці. Іноді використовують релятивні прийом, щоб уникнути складної тональності. На початковому етапі можна розучувати пісні на слух, але поступово необхідно перейти до співу з нот. Спів нескладних і доступних мелодій з нот приносить багато користі: діти звикають до співу з партитури; відбувається психологічна перебудова, що співати з нот не так вже і важко, а ще це цікаво; виникає почуття віри у власні сили і здібності. У вокально-хоровій роботі молодшими школярами необхідно звертати увагу на їх швидко втомлюваність та нестійкість уваги, а тому потрібно чергувати різні методичні прийоми, використовувати ігрові методи, проводити заняття цікаво та емоційно.

Основою для диференціації специфічних якостей звучання голосу, елементів музичної виразності, а також індивідуального вокального виконання може стати використання всіх аспектів розумової діяльності учнів. Уявити звук ще до його відтворення голосом – це склад-

ний психологічний процес, що потребує аналізу, узагальнення, уваги, м'язової пам'яті та інших елементів. Для реалізації такого підходу до розвитку дитячого голосу, вчитель музичного мистецтва має володіти знаннями про голосові можливості учнів від народження до початку мутаційного віку та розуміти завдання вокально-хорової роботи для кожної вікової групи колективу. Тому для формування правильних вокально-хорових умінь і навичок школярів велике значення має хоровий репертуар, його складність і спрямованість на відпрацювання певних прийомів хорової звучності.

Висновки. Хоровий спів є ефективним засобом виховання особистості, оскільки він має надзвичайну здатність єднати людей у єдиний дружній колектив, організовує та дисциплінує їх, також розвиває їх музичність, мислення, мовлення, пам'ять, сприйняття та інші індивідуально-психологічні характеристики. Якість та рівень розвитку музичних здібностей школярів повністю залежить від ефективності застосованих учителем музичного мистецтва методів навчання. Успішність хорового колективу залежить від рівня розвитку співочих голосів, їх навченості, виконавського досвіду, а тому робота на вокально-хоровими навичками учнів має відбуватися систематично та безперервно.

Ключовим аспектом вокально-хорової роботи учителя музичного мистецтва зі школярами молодших класів закладів загальної середньої освіти є розвиток здатності до емоційного виконання хорових творів, що є передумовою розкриття музичної думки композитора, ідеї твору, створення художнього образу та яскравих музичних інтерпретацій. Досягти такого рівня виконавської майстерності можна за допомогою комплексу хорових вправ, систематичності занять хору, регулярного контролю за успішністю учнів, досконалого вивчення хорових партій, розвитку музичного смаку виконавців, глибокого аналізу хорових творів і зваженого формування репертуару колективу з урахуванням вокально-виконавських можливостей хористів, стану їх співацького апарату.

Отже, успішність вокально-хорової роботи зі шкільним хоровим колективом молодших класів, в першу чергу, залежить від диригентсько-хорової підготовки вчителя музичного мистецтва у закладі вищої освіти, його вокально-хорового досвіду, позитивної мотивації та любові до хорового мистецтва, що дасть йому змогу успішно організувати та керувати колективною співацькою діяльністю учнів.



## Список використаних джерел

1. Остапенко Л. В. Основні принципи роботи з дитячим вокально-хоровим колективом. *Молодий вчений*. 2017. № 10 (50). С. 495–500.
2. Пухальський Т. Д. Особистісний аспект професійної компетентності майбутнього учителя музики. *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2022. Вип. 13. С. 67–68.
3. Сбітнева О. Ф. Хорознавство: метод. рек. для студ. спец. «Середня освіта (Музичне мистецтво)». Старобільськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2017. 77 с.
4. Хоменко З. В., Сакур Я. Є. Навчально-виховна робота в дитячому хоровому колективі. Проблеми мистецької освіти : збірник науково-методичних статей [за ред. О. Ростовський]. Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2010. Вип. 5. С. 220-224.

*The article examines the regularities of vocal and choral work with a choral group of students of junior grades of general secondary education institutions. The peculiarities of the preparation of younger schoolchildren for choral activities have been determined, an analysis of a set of methods and techniques that can improve the process of mastering vocal and choral skills by students, taking into account their age and individual characteristics, has been carried out.*

**Key words:** *vocal and choral work, choral education, choral team, choir of younger classes, vocal and choral skills and abilities.*

УДК 373.5.015.3:[37.091.32:7

Дмитро Левіцький, магістрант I курсу

Науковий керівник: Альона Боршуляк, кандидат мистецтвознавства, доцент

## ПРИНЦИПИ ЕСТЕТИЧНОГО РОЗВИТКУ УЧНІВ СТАРШИХ КЛАСІВ НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА

*У статті розглядаються новітні принципи естетичного розвитку учнів старших класів на уроках мистецтва, зокрема принцип актуалізації естетичного почуття; принцип взаємної творчої діяльності; принцип занурення в художньо-історичний контекст; принцип послідовного усвідомлення авторського задуму.*

**Ключові слова:** *естетичний розвиток, мистецтво, принципи педагогічного процесу.*

На сучасному етапі духовного і державного відродження України важливою справою української спільноти постає проблема виховання нової генерації. Сучасні реалії вимагають удосконалення шляхів формування в учнів якісно нового мислення та високого рівня моральної свідомості. Залучення учнів до культурних цінностей і мистецтва є одним із важливих завдань сучасної освіти, а естетичний розвиток учнів є невід'ємним складником удосконалення мистецької освіти.

Проблеми естетичного виховання та розвитку особистості досліджує значна кількість українських науковців Е. Белкіна, О. Бованенко, В. Бутенко, І. Зязюн, З. Гіптерс, Д. Джола, І. Лісовська, В. Овчаренко, О. Отич, Г. Падалка та ін. Проте, незважаючи на значний науково-педагогічний досвід, проблема естетичного розвитку учнів старших класів на уроках мистецтва потребує більш широкого дослідження.

Мета статті – проаналізувати принципи естетичного розвитку учнів старших класів на уроках мистецтва.

Поруч із значною кількістю традиційних принципів навчання, що характерні для музичного мистецтва, сучасна педагогічна практика пропонує й нові шляхи для реалізації завдань естетичного розвитку учнів старших класів. Насамперед, це пов'язане із стрімким дорослішанням сучасних дітей. Викладач повинен обрати найдієвіші принципи, які будуть максимально сприяти досягненню поставлених цілей та завдань з естетичного розвитку старшокласників, активізувати процес пізнання, творчу діяльність учнів, розвивати емоційний відгук на музику.

Зазначимо, що принципи педагогічного процесу (лат. *principium* – основа, початок) – «система основних вимог до навчання і виховання, дотримання яких дозволяє ефективно вирішувати проблеми всебічного розвитку особистості» [3, с. 110]. Український педагогічний словник подає педагогічні принципи як важливі нормативні акти, які визначають загальне спрямування навчально-виховного процесу, вимоги до змісту, організації та методів навчальної діяльності. Вони утворюють певну систему вимог, котра охоплює всі сторони цього процесу та показує його результати [2, с. 270].

Науковці виділяють різні принципи, серед яких: принцип актуалізації естетичного почуття; принцип взаємної творчої діяльності; принцип занурення в художньо-історичний контекст; принцип послідовного усвідомлення авторського задуму тощо. Розглянемо їх детальніше.

*Принцип актуалізації естетичного почуття* спрямований на збагачення емоційної сфери учнів. Адже в основі естетичного сприйняття лежить емоційний відгук на пізнаване. Використовуючи даний принцип, педагог зможе розвивати в учнів інтерес до емоційно-ціннісного ставлення до життя та мистецтва, здатність до вираження естетичних емоцій; підвищувати цінності естетичних переживань та сприяти творчій активності, проявленню в учнів самостійних естетичних оцінок, естетичних почуттів і переживань.

Чжан Гуй звертає увагу на те, що «нерідко емоційній сфері як такій, та зокрема її розвитку, приділяється другорядна роль, а головна увага приділяється розвитку інтелектуальної сфери учнів. Гармонійний розвиток зростаючої людини не можливий при недостатній увазі до її емоцій та емоційних переживань» [3, с. 112].

Досліджуючи емоційну сферу учнів, Н. Бойко вказує на такі її особливості як: «здатність до розуміння широкої гами людських емоцій, почуттів, переживань, вражень», при цьому можуть проявлятися як позитивні, так і негативні їх сторони; «поява переважно полярних оцінок у підлітковому віці, так званий «юнацький максималізм», відсутність нейтрального відношення (прийняття або відторгнення); відсутність щирості, правдивості у прояві емоцій; швидка зміна настроїв; внутрішня потреба до споглядання; жадання нових почуттів, відчуттів» [1, с. 28–31].

*Принцип взаємної творчої діяльності* націлений на розвиток аналітичного та критичного мислення стосовно творів музичного мистецтва. Під керівництвом досвідченого наставника учні вчать обґрунтовувати власну позицію та правильно інтерпретувати інформацію. Педагогу слід розвивати музичне мислення учнів; навчати аналізу різних фактів; формувати навички та вміння сприймати та обговорювати різні точки зору.

Спільна творча діяльність дає краще розумінням явища чи об'єкта музичної культури, а врахування різних поглядів та думки кожного учасника цього творчого процесу дозволяє відновити повну картину об'єкта, що сприймається. Учні особливо на початкових етапах навчання складно самостійно зрозуміти та визначити засоби музичної виразності твору. Вивчення твору разом із викладачем дозволить учню глибше зануритись у зміст музики, її суть; допоможе краще засвоїти інформацію й надалі опанування творів буде ефективнішим.

Погодимось із думкою Чжан Гуй, що «без керівництва досвідченішого наставника, вчителя, підліток не завжди може помітити деякі чинники, які сприяють коригуванню чи зміні його погляду, може не знати деяких найважливіших вихідних даних, вкрай значимих для розуміння музичної композиції» [3, с. 114].

*Принцип занурення в художньо-історичний контекст* дозволяє учням вільніше орієнтуватися у розборі твору, його жанрових і стильових особливостях, засобах виразності; полегшує процес вивчення мистецтва, навчає виділяти загальне та особливе, характерні риси, що притаманні певному культурно-історичному періоду.

Зазначимо, що кожна епоха накладає свій відбиток на творчість композиторів. Вивчаючи музичний твір у контексті історичної епохи, учні краще усвідомлюють задум композитора, повніше розкривають засоби музичної виразності та розуміють, чому саме такими засобами було втілено зміст. Необхідно детально розглянути час, роки, в які жив і творив автор, а також митців та їх творчу спадщину, котрі жили і творили з ним одночасно. Дослідивши особливості історичного періоду, цікаві факти та в подальшому усвідомивши художньо-історичний контекст, учні зможуть опанувати достатній обсяг інформації, провести детальний порівняльний аналіз, зробити узагальнені висновки.

*Принцип послідовного усвідомлення авторського задуму* спрямований на з'ясування учнями, що саме спонукало композитора написати музику в конкретному жанрі, певній формі та використати засоби музичної виразності для втілення обраного творчого задуму. Послідовне вивчення дозволяє повніше розкрити сенс як окремої музичної композиції, так і творчості композитора загалом; провести паралелі між творами декількох композиторів, між різними сферами мистецтва.

У даному принципі поєднуються й попередні принципи музично-естетичного розвитку учнів старших класів, «для того, щоб глибше зрозуміти задум композитора, необхідно послідовно вивчити з підлітками всі різноманітні аспекти, задіяні при створенні музичного твору. Це дає можливість вихованцям зрозуміти, що саме спонукало автора до створення цієї музики в конкретному жанрі, з використанням певної форми та засобів музичної виразності задля втілення обраного творчого задуму» [3, с. 118].

Біографія митця, її особливі факти, життєві події та свідчення сучасників можуть підказати, що стало підставою для написання певного

твору в конкретний період життя автора, які обставини чи люди вплинули як на його творчість у цілому, так і на створення даного твору. Вивчення напрямку аналізованої сфери мистецтва розкриває загальний характер того часу, а вивчення її найяскравіших представників дає змогу простежити динаміку змін і нововведень, привнесених кожним із творців.

Отже, для здійснення ефективного музично-естетичного розвитку учнів старших класів є необхідним застосування як традиційних, так і більш новітніх принципів, які розширюють їх музичний світогляд, стимулюють до творчих досягнень у навчальній діяльності, актуалізують набуті на уроках знання, формують моральні, естетичні і світоглядні установки, виховують необхідні комунікації.

### **Список використаних джерел**

1. Бойко Н. Формування ціннісного ставлення учнів до мистецтва засобами музики. *Педагогічний пошук*. 2017. № 2. С. 28–31.
2. Гончаренко С. Український педагогічний словник. Київ : Либідь, 1997. 373 с.
3. Чжан Гуй. Естетичний розвиток старшокласників в умовах дитячої музичної школи : дис. ... д-ра філос. : 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). Суми, 2022. 252 с.

*The article considers the latest principles of aesthetic development of high school students in art classes, in particular, the principle of actualization of aesthetic sense; the principle of mutual creative activity; the principle of immersion in the art and historical context; the principle of consistent awareness of the author's intention.*

**Key words:** *aesthetic development, art, principles of the pedagogical process.*

УДК 745.54.036

**Марина Марцева**, студентка I курсу магістратури

*Науковий керівник: Алла Бренюк*, кандидат мистецтвознавства

## **СУЧАСНІ ТЕХНІКИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА НА ПРИКЛАДІ РІЗНИХ ВИДІВ ПАПЕРОПЛАСТИКИ**

*У статті описано сучасні техніки паперопластики, які можна застосовувати на уроках мистецтва в школі.*

**Ключові слова:** паперопластика, квілінг, торцювання, гофротрубочки, оригамі, пейп-арт.

Сучасна школа має створити умови для формування творчої особистості. Цілком очевидною стає невідповідність між традиційною методикою і потребами суспільного розвитку. Це вимагає нових підходів до методик, які мають на меті забезпечити підготовку учнів до трудової діяльності в різних сферах виробництва та домашньому господарстві, дати учням загальні відомості про основи виробництва, сучасну техніку, технології, процеси управління, основні групи професій та вимоги професій до людини; залучити учнів до творчо-інтелектуальних і технологічних робіт; сформувати навички розв'язання творчих практичних завдань. Реалізація цього завдання спонукає вчителя до пошуку нових форм і методів у роботі, сучасних видів діяльності учнів [2, с. 20].

Нетрадиційні види роботи завжди захоплюють дітей. Яскравим прикладом інноваційних засобів декоративного мистецтва є паперопластика, яка приваблює своєю неповторністю й оригінальністю, простотою виконання, недорогими матеріалами, простими і доступними інструментами.

Мета статті – дослідити сучасні техніки паперопластики з перспективою використання їх на уроках мистецтва в закладах загальної середньої освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема використання сучасних технік декоративно-прикладного мистецтва, зокрема паперопластики на уроках мистецтва в школі висвітлена в основному у методичних матеріалах учителів-методистів.

Виклад основного матеріалу. Паперопластика – це мистецтво художнього моделювання з паперу об'ємних композицій на площині і створення на основі моделей тривимірних паперових скульптур. В основі техніки лежить висока пластичність паперу. Основні конструктивні прийоми: біговка, фальцювання, висічка й вирубка, склейка. Біговка – лінійне продавлювання та фальцювання (складання) – прийоми тривимірного моделювання, що формують конструктивний елемент – ребро жорсткості. Прийоми висікання і вирубки (прорізів і розрізів) пропонують потужні засоби візуальної організації паперової форми, надання форми. Склеювання – спосіб монтажного з'єднання паперових площин. Існують і деякі експериментальні способи кон-

струювання та отримання об'ємних художніх композицій: тиснення за допомогою булак, вигинання, розтягування, скручування. Об'єктами для зображення в цій техніці можуть бути фрукти, квіти, комахи, птахи, тварини, рибки, люди, моделі машин, архітектурні елементи, упаковки, макети [3, с. 32].

Квілінг, або паперова філігрань, – це мистецтво виготовлення вишуканих, мережєвих виробів методом скручування у спіралі. Творцями перших квілінг-виробів вважають ченців середньовічної Європи. Це простий і дуже красивий вид рукоділля, що не вимагає великих затрат. Вироби з паперових стрічок можна використовувати як настінні прикраси або, навіть, біжутерію. Картини з квілінгу – окраса будь-якої виставкової композиції, а майстер-клас з паперового кручення перетворюється на чарівну магію. Незважаючи на те, що існують загальні правила мистецтва квілінгу, кожен майстер намагається привнести у творчий процес щось особливе, що надає виробам індивідуальності. Роблять квілінг, спираючись на власну уяву або на квілінг-схеми. Найголовніше достоїнство цього мистецтва в тому, що воно доступно практично всім – головне розібратися з його основами [3, с. 3–8].

Квілінг – простий і дуже красивий вид рукоділля, що не вимагає великих затрат. Вироби з паперових стрічок можна використовувати, як настінні прикраси або, навіть, біжутерію. На даний час цей вид творчості розповсюджений у Європі, Азії, Америці, але поступово полонить своєю неповторністю і красою й Україну, адже за допомогою простого паперу та нехитрих прийомів можна створити справжні шедеври. Потрібно відмітити, що східна школа квілінгу дещо відрізняється від європейської. Східні майстри створюють вироби мистецтва, що нагадують шедеври ювелірного мистецтва. Європейські роботи, як правило, складаються з невеликої кількості деталей, вони лаконічні і нагадують мозаїку, прикрашають листівку або рамочку.

Торцювання – один з видів паперового рукоділля. Цю техніку можна віднести і до способу аплікації, і до виду квілінгу. Ця маловідома техніка дуже швидко знаходить нових шанувальників. Її популярність пояснюється ефектом «пухнастості» та легким способом виконання. В основі цієї техніки – створення зображень за допомогою об'ємних елементів з паперу. Об'ємний елемент торцювання називають «торціркою». Це стислий у вигляді конуса шматочок м'якого паперу. Саме з таких елементів створюється виріб.

Торцювання – робота не складна, але кропітка. Вона вимагає посидючості, акуратності та уваги. Для роботи потрібно: гофрований папір або звичайні паперові серветки, ножиці, клей. В якості основи використовуємо: для панно, картин і мозаїк – аркуш ватману, картон, легкі стельові плитки; для об’ємних виробів – заготовки з пінопласту, газет, пап’є-маше, пластиліну. Головний інструмент торцювання – довга тонка паличка з тупим кінцем [3, с. 22].

Гофротрубочки – так називається техніка виконання виробів, в якій для декорування поверхонь або для створення об’ємних фігур використовують трубочки з гофрованого паперу. Гофротрубочки виходять шляхом накручування смуги паперу на паличку, олівець або спицю з подальшим стисненням. Стисла гофротрубочка добре тримає форму і має безліч варіантів виконання й використання [1, с. 12].

Орігамі – стародавнє мистецтво складання фігурок з паперу. Мистецтво орігамі своїм корінням сягає древнього Китаю, де і був винайдений папір. Спочатку орігамі використовувалося в релігійних обрядах. Довгий час цей вид мистецтва був доступний лише представникам вищих станів, де ознакою хорошого тону було володіння технікою складання з паперу. Тільки після другої світової війни орігамі вийшло за межі Сходу і потрапило до Америки і Європи, де відразу знайшло своїх шанувальників. Класичне орігамі складається з квадратного аркуша паперу. Існує певний набір умовних знаків, необхідних для того, щоб замалювати схему складання навіть самого складного виробу. Класичне орігамі вимагає використання одного квадратного рівномірно забарвленого листа паперу без клею і ножиць. Сучасні форми мистецтва іноді відходять від цього канону [3, с. 48].

Різновидом сучасного орігамі є модульне орігамі – техніка складання модулів з паперу в 3D конструкції. У процесі складання самих модулів використовується техніка класичного орігамі. На відміну від класичного орігамі, в модульному орігамі використовується значна кількість паперу. Кожен окремий аркуш складається в модуль за правилами класичного орігамі, а потім модулі з’єднуються шляхом вкладання їх один в одного. Сила тертя, що з’являється при цьому, не дає конструкції розпастися. Зняття обмеження на кількість аркушів дозволяє з більшою легкістю створювати великі моделі зі складною структурою.

Серветкова техніка Пейп-арт – це порівняно молоде, але дуже популярне рукоділля. Дослівний переклад – паперове мистецтво. Але в



підсумку створюються рельєфні та об'ємні зображення, в яких складно вгадати природу походження. Пейп-арт здатне візуально імітувати і об'єднувати складні й дорогі сучасні дизайнерські техніки: карбування, різьблення по дереву, ковку, гобелен, вишивку, ліплення, філігрань. При цьому основний матеріал практично завжди під рукою. Це звичайні паперові серветки – столові або косметичні.

В основі рукоділля лежить декор серветками, але нічого спільного з декупажем тут немає. Так само, як і з ліпленням з пап'є-маше. Серветки скручують в джгутики, з яких потім і створюють декор на твердій поверхні.

Особливість цієї техніки в тому, що її можна використовувати майже на будь-якій поверхні. Найпопулярніші предмети – шкатулки, коробки і пляшки. За допомогою елементів «під карбування» будь-яку картонну коробку можна перетворити в невелику скриньку, пляшку – в давньогрецьку амфору. Пейп-арт використовується також у створенні абсолютно нових предметів інтер'єру – незвичайний годинник або декоративні тарілки для прикраси кухні, картини або панно. Зазвичай такі зображення роблять на картонній або дерев'яній поверхні – за основу підійде кришка коробки або невеликі шматочки фанери.

Отже, проведення уроків із використанням сучасних технік паперопластики дасть змогу значно підвищити рівень знань учнів та їх інтерес до декоративного мистецтва. Такі уроки суттєво розширяють лексику учнів, сприятимуть розвитку образного мислення, логічного мислення, пам'яті, навичок практичного використання знань, стимулюватимуть розумову діяльність, навчатимуть самостійно працювати з різноманітними джерелами інформації. При виконанні творчих робіт розвивається мілка моторика пальців рук, технологічність виконання, посидючість, наполегливість, сила волі і творча уява. Така організація навчання сприятиме повноцінному розвитку творчих здібностей учнів та їхній адаптації до життя.

Формування позитивних мотивів навчання, що стимулюють пізнавальну активність і сприяють збагаченню учнів навчальною інформацією, здійснюється за допомогою методів формування пізнавальних інтересів та стимулювання обов'язку і відповідальності в навчанні. Вони викликають позитивні дії і настрої – образність, цікавість, здивування, моральні переживання.

## Список використаних джерел

1. Ковальчук Т. Види художественной работы с бумагой: наглядно-методическая разработка. Одесса : Астропринт, 1998. 165 с.
2. Махиня Н. Формування національно-патріотичного світогляду вихованців засобами образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва: навч. посібник. Кам'янець-Подільський, 2017. 51 с.
3. Харлатюк В. Методичні матеріали до опанування технологій сучасного декоративно-прикладного мистецтва на уроках трудового навчання. Кропивницький, 2018. 55 с.

*The article highlights modern papermaking techniques that can be used in art classes at school.*

**Key words:** *paper plastic, quilling, butting, corrugated tubes, origami, paper art.*

УДК 379.2.02

Дмитро Мотрій, студент IV курсу

Науковий керівник: Сергій Луць, кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач

## ТЕХНОЛОГІЇ ХУДОЖНЬОГО МЕТАЛУ ЯК ОСНОВА СУЧАСНОГО ЮВЕЛІРСТВА

*У статті розглядаються основні технологічні чинники художнього металу, що є основою сучасного ювелірного мистецтва. Акцентується на традиційних техніках та методах виготовлення ювелірних виробів.*

**Ключові слова:** *декоративно-прикладне мистецтво, художній метал, ювелірство, технології, техніки.*

Технології художнього металу є важливою складовою сучасного ювелірного мистецтва, яке поєднує в собі майстерність, техніку та інноваційні підходи. Ці технології дозволяють виготовляти найскладніші та найбільш деталізовані прикраси з високоякісних металів, таких як золото, срібло, платина та інші.

Одним із ключових етапів технології художнього металу є виконання ювелірних виробів рукотворним методом моделювання з листа металу, а також способом лиття металу, що забезпечує точність та чіткість форм при виготовленні виробів. Також важливою є обробка металу, включаючи фрезерування, шліфування, шабрування, полірування тощо, що відтворює унікальні елементи формотворення в сучасному ювелірстві.

Аналіз досліджень і публікацій. Сфера художнього металу, зокрема ювелірного мистецтва в українському мистецтвознавстві в контексті декоративно-прикладного мистецтва та дизайну є нині важливою та актуальною. Варто відзначити, що ряд вітчизняних мистецтвознавців і художників авторського ювелірного мистецтва, таких як: З. Чегусова, Р. Шмагало, Л. Пасічник, С. Луць, С. Вольський, С. Дрокін, О. Барбалат та інші зробили вагомий внесок у розвиток сучасного ювелірного мистецтва України своїми працями, але навіть попри це сфера художнього металу та ювелірного мистецтва залишається нерозкритою [1; 6; 7; 8; 9; 10].

У мистецтвознавстві, ювелірне мистецтво розглядається в контексті художнього металу як виду декоративно-прикладного мистецтва, де йдеться про створення предметів ужиткового характеру, що прикрашають одяг, інтер'єр, зовнішній вигляд тощо. Воно вивчається як історичний аспект мистецтва, оскільки ювелірні вироби були створені тисячі років тому і відображають культурні традиції та мистецтво різних епох. У мистецтвознавчих дослідженнях ювелірне мистецтво також розглядається як сучасне мистецтво, яке поєднує традиційні методи виготовлення з новітніми технологіями та матеріалами, і досліджується як прояв сучасного дизайну та мистецтва [8; 9].

Технології художнього металу вміщують у своєму арсеналі використання спеціальних технік обробки поверхні металу, зокрема таких, як карбування, дифування, гравіювання, емальювання, чорніння, оксидування, травлення та інші. Ці техніки дозволяють створювати багатшарові та складні текстури та візерунки, які надають ювелірним виробам унікальний вигляд.

Зазначимо, що історія розвитку художнього металу налічує більше тисячі років. Ця галузь декоративно-прикладного мистецтва пройшла довгий шлях від простих металевих виробів до складних та деталізованих ювелірних виробів.

Художня обробка металу в Україні була сформована в давні часи. Археологічні знахідки свідчать, що вже в III тис. до н. е. трипільці володіли холодним і гарячим куванням міді, плавленням й литвом. Виготовлення заліза розпочали у I тис. до н. е. Як зазначає дослідник П. Жолтовський: «Залізо «плавилось» за температури 1500 градусів, досягти такої температури було неможливо нашим пращурам. З цієї причини мідь увійшла раніше до побуту українців, ніж залізо» [3, с. 12].

Однією з яскравіших культур до сьогодення залишається скіфська (залізна доба, VII ст. до н. е. – III ст. н. е.). Скіфське мистецтво відоме різьбленням по кістці і дереву, а головне, майстерна, тонка обробка металу. Відомі золоті шедеври, що виконувалися за художнім прийомом – «пектораль з Товстої могили» та інші вироби у скіфському звіриному стилі. На зображеннях скіфських золотарів присутні образи фантазійних тварин: сфінкси з головами людини, грифони, химери, складні зооморфні реалістичні композиції [2, с. 32–36].

Відомий технічний метод філіграні, яким володіли досконало скіфи, а пізніше золотарі Київської Русі X ст. – зернь, полягає у напаяванні дрібних металевих зерен на металеву основу. Золочення холодне та на вогні – покриття поверхні тонким шаром золота. При золоченні через вогонь, розплавлене золото зі ртуттю наносили на предмет. При опалі золото міцно з'єднується з основою, а ртуть випаровується. Золочення здійснювали пізніше способом гальваностегії. Стародавня техніка золочення міді – золота наводка. Пластину із міді покривали оліфою чи лаком, які поєднували у собі віск, асфальт, скипидар, соснову смолу. По затверділому після нагріву лаку видряпували до металу малюнок. Потім додатково продряпували соком журавлини або розчином галуноу, та здійснювали «золочення через вогонь» [1, с. 99].

У XVIII ст. на території України проводились ринкові ярмарки, де майстри-ювеліри пропонували свої вироби. Ювеліри євреї в провінціях ювелірну справу поєднали з годинникарством. Фабричні вироби наприкінці XIX ст. витіснили ювелірні прикраси, впроваджуючи механізовану роботу шаблонів і штампів і вживаючи здешевлені металеві сплави. Важким етапом у розвитку ювелірного мистецтва був початок XX ст. в Україні [4, с. 275].

У художньому мистецтві XX ст. розповсюджувався стиль «радянський класицизм». На ювелірних виробництвах були складнощі в обмеженні з фаховими проектами, ізоляція у наданні професійної інформації, відсутність можливості обміну кадрами і конкуренції, ідеологічна заборона та попит споживачів не досліджувався, тому ювелірний дизайн розвитку не мав, так само давались в знаки брак художньої і професійної освіти, що гальмувало розвиток ювелірної справи в Україні [2, с. 32–36].

З 1999 року в Києві під керівництвом Київської міської адміністрації, Асоціації ювелірів України «Діамант», АТ «Київський міжнарод-

ний контрактний ярмарок» було організовано міжнародну виставку «Ювелір Експо Україна». Виставка відбувається щороку у травні та листопаді, де збираються кращі ювеліри України та зарубіжжя. Так само щороку у Харкові та Одесі проходять міжнародні виставки за участі представників ювелірного мистецтва «Ювелірний салон», «Ювелір-Престиж», «Еліт Експо» [5].

В Україні зростає кількість приватних ювелірних підприємств: «Арніка» ТОВ «АртВіваче», «ТМ Vobiju», ТОВ «Голдланд», ювелірний дім «Ірис», СП «Укрзолотопостач», Завод «Ремточмеханіка», ТОВ «Аквармарин G», ТОВ «Арізона-Харків», ТОВ «Константа-К», СД «Со-кіл», АТ «Корал», одеське підприємство «Золота лелека», компанія «Золото Львів», ювелірна лінія «Соломія», та інші [5]. Одним з відомих центрів ювелірної майстерності в Україні є місто Київ, де працює ряд відомих художників-ювелірів та ювелірних брендів. Також існує багато високоякісних ювелірних майстерень та ательє по всій країні, які виготовляють унікальні вироби за індивідуальним замовленням.

Отже, нині в Україні ювелірна галузь позитивно розвивається, а художники, дизайнери, майстри створюють вражаючі та ексклюзивні вироби. Українські художники-ювеліри працюють з різними матеріалами, від звичайних металів до дорогоцінних каменів, і виробляють різноманітні прикраси – від класичних до сучасних. Сучасне ювелірство в Україні стрімко розвивається, продовжуючи вражати світ своїми творіннями, що демонструють широкий технологічно-технічний арсенал художнього металу як основи ювелірного мистецтва загалом.

### **Список використаних джерел**

1. Барбалат О. В., Школьна О. В. Візантійсько-києворуські емальєрні традиції у дизайні сучасних ювелірних виробів України. *Art and design: науковий фаховий журнал*. Київ, 2020. № 2. С. 14–26.
2. Варивончик А. В., Бондар І. С., Мазур Б. М., Швець І. В. Технологічні процеси у виготовленні художніх виробів з металу: Історичний контекст та шляхи відродження. *Art and design: науковий фаховий журнал*. 2021. № 2. С. 96–104.
3. Варивончик А. В., Цугорко О. П., Мазур Б. М. Історичний контекст та сучасні тенденції розвитку в ювелірному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. № 39. С. 32–36.
4. Жолтовський П. Художнє лиття на Україні. Київ : Наукова думка, 1973. 130 с.

5. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 4. Київ, 2011. 363 с.
6. Луць С. В. Класичний ювелірний Дім «Лобортас» і Українське ювелірство кінця ХХ – початку ХХІ століття. Проект «Енциклопедія художнього металу»: монографія. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2021. 280 с.
7. Луць С. В. Основи ювелірства: навчально-методичний посібник для здобувачів освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Кам'янець-Подільський : ФОП Панькова А. С., 2022. 152 с.
8. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен : альбом-каталог. Київ : ЗАТ «Атлант Юем СІ», 2002. 511 с.
9. Шмагало Р. Т. Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст. Енциклопедія художнього металу. Львів : Апріорі, 2015. Т. 2. С. 212.
- 10.Пасічник Л. Особливості формування та розвитку ювелірної промисловості України ХХ–ХХІ століття. URL : <https://nz.lviv.ua/archiv/2014-6/43.pdf> (дата звернення: 04.03.2023).

*The article examines the main technological factors of artistic metal, which is the basis of modern jewelry. Emphasis is placed on traditional techniques and methods of making jewelry.*

**Key words:** *decorative and applied art, art metal, jewelry, technologies, techniques.*

УДК 379.2.02:669.295

**Олександра Надольська**, студентка III курсу

*Науковий керівник:* **Сергій Луць**, кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач

## **СПЕЦИФІКА ВИГОТОВЛЕННЯ ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ З ТИТАНУ**

*У дослідженні аналізуються властивості та специфіка використання титану в сучасному ювелірстві, а також його значення у розвитку означеної галузі мистецтва.*

**Ключові слова:** *титан, гіпоалергенний, стійкий, сплави, метал.*

Титан – легкий, довговічний, стійкий метал. У наш час існує величезна різноманітність виробів з титану (Ti). Ці продукти мають високу

питому міцність, вони стійкі до корозії, утворюють відчуття тепла та стають теплішими від людського дотику. Дослідження цього металу були зосереджені на розумінні властивостей та можливостей використання в сучасному ювелірстві та інших галузях промисловості. Одним із показником використання титану є його присутність у виготовленні сучасних ювелірних виробів як в якості основного матеріалу, так і для виготовлення ювелірних інструментів. Дослідження показують, що цей сплав може витримувати перепади високих температур, має велику міцність, яка є більшою ніж в золоті, сріблі чи платині, а також може мати широку та різноманітну палітру кольору, що якісно та ефективно підкреслює естетику ювелірного виробу.

Окрім сучасного ювелірного та декоративного використання предметів іншого характеру, титан також застосовується для виробництва автомобільних деталей, в авіа та ракетобудуванні, харчовій промисловості та багатьох інших галузях.

Аналіз досліджень і публікацій. З огляду на інноваційність використання титану в сучасному ювелірстві, ця тематика є малодослідженою, проте ряд дослідників в тій чи в іншій мірі висвітлювали зазначені питання у своїх працях, серед яких: Л. Пасічник, С. Луць, С. Дрокін та інші [2; 1; 7].

Мета статті – проаналізувати властивості титану та специфіку його використання у виготовленні сучасних ювелірних виробів.

У дослідженні використовувались емпіричний метод порівняння, а також методи аналізу та синтезу.

Викладення основного матеріалу. Титан – легкий метал (щільність 4,5 г/см<sup>3</sup>, температура плавлення 1668 °С). Має високі властивості міцності й корозійної стійкості. Титанові сплави підрозділяють на ливарні й деформовані, а також на сплави підвищеної пластичності й високоміцності. Згідно державних стандартів існують марки титану, зокрема: ВТ 5, ВТ 6С, ВТ 3-Т, ВТ 22, ВІД 4, ВІД 4-1, ВТ 14Л та інші, де ВТ позначає високоякісний титановий сплав, а цифри – порядковий номер [3].

Титан є унікальним конструкційним металом. Це дуже легкий метал, міцніший сталі та набагато міцніший золота, срібла та платини. Титан володіє рядом якостей, які роблять його ідеальним для виготовлення ювелірних виробів. Він стійкий до вм'ятин, вигинів, подряпин, набагато легший аніж золото, срібло і платина, особливо жорсткий і

стійкий до корозії; чорніє, як срібло, зберігає свій відтінок і блиск при кімнатній температурі на дуже тривалий час, і що найцікавіше – титан може мати широкий діапазон кольорів, якого немає в інших металів. Наприклад синій, фіолетовий, «колір нічного неба» або всіх кольорів веселки. У природному стані титан має дуже сріблястий яскравий колір. Цей метал є гіпоалергенним, тому люди, що носитимуть прикраси з нього не матимуть подразнень шкіри. На повітрі титан покривається оксидною плівкою і не вступає в хімічну взаємодію з солоною водою, виділеннями людської шкіри тощо [5].

Виробництво титану як значущого промислового продукту почалося лише після другої половини ХХ ст. Його використання в ювелірній справі досить швидко поширилось на весь світ і стало приводом до глибоких змін в методиці викладання декоративно-прикладного мистецтва та дизайну. Перші дослідження титану (Ti) були зроблені в Англії у 60-х рр. (Мистецтво відображення та заломлення 2009) групою дослідників під керівництвом Дж. Б. Коттона з відділу корозії Департаменту наукових дослідів та розвитку Imperial Metal Industries, який представив декілька досліджень корозії в новому матеріалі [9]. Сплави титану бувають на основі титану з додаванням алюмінію, олова, мангану, заліза, хрому, кобальту, міді, вольфраму. Цей матеріал використовують в авіабудуванні, ракетобудуванні, хімічній промисловості, кольоровій металургії, харчовій промисловості, суднобудуванні, нафтовій промисловості, радіоелектроніці, медицині та ювелірній промисловості [4].

Титанові ювелірні вироби мають багато якісних характеристик. Технологія обробки титану дуже вимоглива та складна у багатьох процесах виготовлення ювелірної продукції. Треба зазначити, що у багатьох випадках за допомогою звичайного ювелірного обладнання та інструменту просто не можливо виконати ту чи іншу операцію, що вказує на специфіку технологічних процесів. Зокрема, складність полягає у монтажі деталей композицій ювелірних виробів (паяння, зварювання тощо). Відзначимо, що з удосконаленням авторських техніко-технологічних процесів обробки титану сучасними художниками-ювелірами, дизайнерами та майстрами означеної галузі, титанові ювелірні вироби стали швидко популярні у світі з кінця ХХ – початку ХХІ століття. Однак, на сьогоднішній день технології виробництва «титанового золота» в Україні та Світі застосовуються все ще дуже в малих об-



сягах, титан важко обробляється і вимагає високої аналітико-творчої концентрації та креативної думки. У той же час, ювелірні вироби з титану, вважаються все ще відносно інноваційними та не належать до розряду ювелірних виробів із коштовних металів [8]. Наразі в Україні не так багато майстрів які працюють з титаном. Серед них можна виділити Максима Брезінського та його відомі каблучки «Діамант волі» та «Слава Україні». Ці каблучки були створені під час повномасштабного вторгнення як символи нескореності та стійкості у всіх випробуваннях долі, через які українці проходять та стають «діамантом». Синьо-жовтий колір на каблучці був досягнутий завдяки нагріванню металу титану. Каблучка «Слава Україні» відтворена у вигляді прапора з написом-гаслом. Колір літер досягнутий в процесі термічної операції нагрівання зазначеного металу, а сама форма є не тільки гарною а ще й є допоміжною у разі самозахисту [6]. Сучасні українські художники авторського ювелірного мистецтва нині активно експериментують з титаном у своїй творчості, шукаючи нові технологічні рішення, що виразно розкривають той чи інший художній образ ювелірного твору, серед яких: Максим Брезінський (м. Київ), Максим Франко (м. Хмельницький), Андрій Болюх (м. Львів), Андрій Сегінович (м. Одеса), Тетяна Калюжна (м. Донецьк – м. Київ), Олег Гаркус (м. Косів), Станіслав Дрокін (м. Харків) та інші. Зокрема, Станіслав Дрокін системно експериментує з авторською технологією гібридного лиття. Майстер поєднує метали та сплави між собою – золото з патинованою бронзою або міддю, окисдований титан із золотом або сріблом тощо. Художник зауважує, що сучасні митці за кордоном нині у своїй роботі не зупиняються тільки на класичних дорогоцінних металах, а використовують різні сплави, зокрема той самий титан, провідним експортером якого є Україна. Одним із відомих виробів художника-ювеліра є каблучка «Титаріум», що створена в авторській техніці лиття по титану, де він використав також жовте золото, аметист, фіолетові діаманти. Ця каблучка створена в єдиному екземплярі та є справжнім витвором сучасного ювелірного мистецтва [7].

Отже, встановлено, що титан як метал став незамінним у багатьох галузях промисловості, зокрема в ювелірстві. Завдяки своїм особливим властивостям та технологічною специфікою виготовлення ювелірних виробів, титан як метал є новаторським альтернативним матеріалом для сучасного ювелірного мистецтва, що в перспективі може широко

використовуватися не тільки в авторському ювелірстві, але й у дизайні та ювелірній промисловості загалом, що може суттєво вплинути на вектор розвитку новітнього ювелірного мистецтва в Україні та Світі в цілому.

### Список використаних джерел

1. Луць С. В. Класичний ювелірний Дім «Лобортас» і Українське ювелірство кінця ХХ – початку ХХІ століття. Проект «Енциклопедія художнього металу»: монографія. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2021. 280 с.
2. Пасічник Л. В. Ювелірне мистецтво України ХХ–ХХІ століть. Проект «Наукова книга» (Молоді Вчені) : [монографія]. Київ : Наукова думка, 2017. 299 с. : іл.
3. Асортименти легких і важких металів і сплавів на їхній основі URL : <https://studfile.net/preview/9689875/page:8/> (дата звернення: 14.02.2023).
4. Сплав титану і його унікальні властивості. URL : <https://analytic.ub.ua/25994-splav-titanu-i-yogo-unikalni-vlastivosti.html> (дата звернення: 14.02.2023).
5. Прикраси з титану. URL : <https://evек.com.ua/reference/ukrasheniya-iz-titana.html> (дата звернення: 14.02.2023).
6. У столиці представили ювелірні вироби на тему війни. ФОТО. URL : <https://vechirniy.kyiv.ua/news/73196/> (дата звернення: 14.02.2023)
7. Художник-ювелір Станіслав Дрокін про експерименти, тренди та майбутнє ювелірної справи в Україні. URL : <http://blur-fashion.com/stanislavdrokin> (дата звернення: 14.02.2023).
8. Чи є титан хорошим для ювелірних виробів? URL : <http://ua.china-titanio.com/info/is-titanium-good-for-jewelry-37320186.html> (дата звернення: 14.02.2023).
9. В. Paiva, J. Lino, R. Neto, S. Leite «Design and manufacturing titanium jewellery through additive and conversion technologies». *II Conferên-cia Internacional de Design, Engenharia e Gestão para a inovação Florianópolis, SC, Brasil, 21–23, Outubro, 2012.*  
*The research analyzes the properties and specifics of the use of titanium in modern jewelry, as well as its importance in the development of the specified field of art.*

**Key words:** titanium, hypoallergenic, resistant, alloys, metal.

УДК 75.036(477):355.48(470:477)”2014/...”

**Олександра Надольська**, студентка III курсу

*Науковий керівник:* **Наталія Мендерецька**, асистент кафедри

## **РОЗВИТОК СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ПІД ЧАС ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ В УКРАЇНУ**

*У статті зображено розвиток мистецтва під час війни. Підкреслено вплив мистецтва на підняття духу українців та висвітлення проблеми війни для іноземних громадян.*

**Ключові слова:** *війна, вторгнення, сучасне мистецтво, розвиток мистецтва.*

24 лютого 2022 року близько 4-ї ранку російська федерація розпочала широкомасштабне вторгнення в Україну. Війна, що почалась ще 9 років тому з вторгнення до Криму й анексії частини Донбасу розширилась на всю країну. Повітряні тривоги, ракетні обстріли, тисячі зруйнованих будинків, загублені життя та близько 10 мільйонів українців, що вимушено покинули свої домівки. Але українці сміливо продовжують боротьбу з ворогом на всіх фронтах.

Із перших днів війни безліч художників, дизайнерів, музикантів, скульпторів, ювелірів генерують потоки своїх відчуттів у твори. Влучні, трагічні, веселі, злі – плакати, картини, скульптури, інсталяції – це все було створено талановитими митцями в важких умовах психологічної та фізичної загрози.

Створюється щось, що допомагає доносити правду про війну, кидати виклик ворогу мистецтвом, ширити світом крик про допомогу задля збереження свободи та незалежності нашої держави.

Огляд літератури з теми: Візуальним та інформативним втіленням військового часу є журнал Telegraf [1].

Мета: охарактеризувати розвиток сучасного українського мистецтва та вплив його засобів художньої виразності на висвітлення подій війни в Україні.

Виклад основного матеріалу. Через повномасштабну війну в Україні росте увага та вплив українського мистецтва та культурного простору зокрема. Мистецтво є потужним рупором для висвітлення проблем війни та українців в публічному просторі, за кордоном, демонструє проблеми, почуття, емоції, думки українців, що бачать та відчувають

на собі всі жахи імперіалістичної країни сусіда. Так по всьому світу відкриваються безліч виставок, інсталяцій що показують весь біль та жах, що переживають українці [1].

Так відомо про виставку «The Captured House» («Захоплений дім»). Вона об'їздила безліч країн Європи, зокрема Німеччину, Францію, Британію, Італію та Нідерланди. Ця виставка про те, що для українця зараз є чи не єдиним щасливим теплим місцем, те, що в багатьох українців забрали, про «дім». Безумовно для кожного це важливе та вразливе поняття, про духовний будинок, можливо частково про країну-дім, про місце де можна усамітнитись та побути зі своїми думками. Всі ці образи дому ідентифікують нас як людей, що прив'язані до свого дому, сім'ї, країни. Це все про нашу особисту внутрішню галактику, прив'язану до чогось матеріального. Спогади про щось зовнішнє та далеке не несуть такого емоційного контексту як спогади про рідну домівку, які хочуть забрати в нас із нашою національною ідентичністю. На виставці є безліч експонатів, побачивши які в кожного українця ніби відривають шматочок серця, забирають внутрішню гармонію, дім. Там є відомий півник та його фото в зруйнованій квартирі у Бородянці. В цій квартирі залишилася лиш хазяйка та півник, чоловік та син загинули. На виставці можна побачити останній фоторепортаж з евакуації Ірпеня, фотограф Макс Левін загинув уражений російською кулею. Інсталяція «Колискова», за авторством Дар'ї Кольцової, що присвятила її загиблим під час війни діткам. Усі ці безліч експонатів, це не просто речі, це кривава, болюча пам'ять про всі злочини російської армії проти мирного населення нашої країни [3].

Окрім цієї події були також безліч інших важливих виставок в Україні, зокрема виставка «Справдешні чудовиська Марії Приймаченко» в Києві, виставка «Я в Україні. Я поза Україною» де були представлені 12 історій різних людей з спільноти LGBT+, те як вони допомагають, воюють, волонтерять, інформують іноземців про війну, збирають великі кошти задля нашої перемоги. Також була «Виставка про наші відчуття», де зображалося червоне мистецтво – наш страх, кров та біль. Про багатошаровість відчуттів, і те, що не зважаючи на весь біль це не вичерпує наше життя, адже в серцях українців завжди знайдеться місце для надії та любові [2].

Мистецтво допомагає аби світ не забував про війну в Україні. Безліч українських артистів таких як гурт «Бумбокс», «Антигіла» не тіль-

ки підтримують українців піснями, а й пішли захищати українців в лавах ТРО та ЗСУ. Відома українська акторка Даша Тригубова співає пісні, читає вірші та завдяки мистецтву збирає суми для підтримки наших збройних сил. Гурт «Курган та Агрегат» відкрили свій волонтерський штаб, так само як Ната Жижченко, вокалістка та фронтвумен гурту «ОНУКА». Всі вони не тільки тримають мистецький фронт своїми піснями, віршами, жартами, а й зберігають життя на передовій завдяки донатам і своїй праці. Відомий незалежний транснаціональний мультимедійний проєкт «Телебачення Торонто» не тільки висвітлює новини України для українців та іноземців, а й на своїх щотижневих стрімах збирає великі суми для допомоги фондам «Госпітальєри», «Повернись Живим», «Джміль» та багатьом іншим. «Батько» цього проєкту Роман Вінтонів (Майкл Щур) зараз теж знаходиться в лавах ЗСУ [6].

Вражені нашою силою волі, міццю та боротьбою, не тільки українські митці, а й іноземні створюють свої роботи та присвячують їх незламності українців. Так на обкладинці Forbes була робота відомого скульптора Аніша Капура. Чоловік переосмислив свою роботу, та присвятив її Україні. Так скульптуру Капура не треба сприймати здалеку, позаяк з малої відстані вона може виявитися зовсім іншою. Цю паралель він провів з Україною, що не зважаючи на свій невеликий розмір протистоїть великій та агресивній росії. Так Forbes зібрав 10 важливих робіт від іноземних та українських художників як реакцію на Українсько-російську війну. Прикладом є художник Сергій Майдуков, що ще в перші місяці війни почав співпрацювати з міжнародними ЗМІ та малюючи ілюстрації намагається показати історію війни в Україні. Він створив обкладинку для The Guardian і «щоденник» першого тижня війни для The Financial Times [5].

Після всіх трагічних подій, що сталися в Україні Міністерство культури та інформаційної політики повідомило, що запустили медіатеку мистецтва створеного під час війни. Дослідження воєнної творчості українських митців відбуватиметься завдяки новому проєкту «Ukraine War Art Collection», ініційованого МКІП «Основна мета цього проєкту – архівувати та зберігати ті мистецькі прояви, які з'явилися в останні кілька місяців, задля їхнього подальшого дослідження». Це означає, що більшість творів створених під час війни будуть збережені та наші нащадки зможуть згодом бачити розвиток мистецьких проявів [4].

Висновки. Не має сумнівів, що те, що переживають українці не може порівнюватися з тим, що зображено в мистецтві. Мистецтво не може захистити людей від куль або ракет, проте воно може слугувати тим самим криком, що залучить глядачів до діалогу та розуміння. Воно може на глибокому рівні дати хоч краплю того, що відчують українці сьогодні. І якщо після перегляду такої виставки в голові витає питання «Що я можу зробити сьогодні, щоб допомогти Україні?», то такі митці точно працюють не дарма.

### Список використаних джерел

1. Telegraf2022. URL : [https://war-telegrafdesignmag.com/?gclid=CjwKCAiA3pugBhAwEiwAWFzwdQ9CZhgWdDFghdRhZ7It6YahpHfFp\\_4w7sp\\_UTNBjfczyJCIVt0KxoCmdYQAvD\\_BwE](https://war-telegrafdesignmag.com/?gclid=CjwKCAiA3pugBhAwEiwAWFzwdQ9CZhgWdDFghdRhZ7It6YahpHfFp_4w7sp_UTNBjfczyJCIVt0KxoCmdYQAvD_BwE) (дата звернення: 08.03.2023).
2. Виставки українських митців по всьому світу. URL : <https://supportyourart.com/news/pidbirka-vystavok-ukrayinskyh-mytcziv-po-vsomu-svitu/> (дата звернення: 08.03.2023).
3. Війна очима українських митців: виставка «The Captured House». URL : <https://zbruc.eu/node/112087> (дата звернення: 08.03.2023).
4. В Україні запустили медіатеку мистецтва, створеного під час війни. URL : <https://suspilne.media/264957-v-ukraini-zapustili-mediateku-mistectva-stvorenogo-pid-cas-vijni/> (дата звернення: 08.03.2023).
5. «Креативність протилежна руйнівній силі смерті». 10 робіт українських і світових митців, присвячених війні та спротиву. URL : <https://forbes.ua/lifestyle/kreativnist-protilezhna-ruynivniy-sili-smerti-10-robit-ukrainskikh-i-svitovikh-mittsiv-prisvyachenikh-viyni-ta-sprotivu-v-ukraini-24082022-7874> (дата звернення: 08.03.2023).
6. «Ми з України». Як мистецтво і культура допомагають під час війни. URL : <https://rus.lsm.lv/statja/novosti/obschestvo/mi-z-ukrani-yak-mistectvo--kultura-dopomagayut-pd-chas-vyni.a466044/> (дата звернення: 08.03.2023).

*The article describes the development of art during the war. The impact of art on raising the spirit of Ukrainians and highlighting the problem of war for foreign citizens is emphasized.*

**Key words:** war, invasion, modern art, development of art.

**Маріамь Нарасвська**, магістрантка I курсу

*Науковий керівник: Олена Прядко, кандидат педагогічних наук, доцент*

## **ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З НЕТОЧНО ІНТОНУЮЧИМИ ДІТЬМИ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

*У статті розглядаються проблеми співацького розвитку дітей на уроках музичного мистецтва, розкривається специфіка роботи, спрямованої на виправлення недоліків голосоутворення, неточного інтонування у співі.*

**Ключові слова:** музичне мистецтво, співацькі навички, недоліки голосоутворення, неточне інтонування у співі.

Вивчення музичного мистецтва у школі сприяє формуванню у молодого покоління високих моральних і естетичних якостей, розширенню кругозору, розвитку музичних задатків і здібностей, музичного слуху, ладового і ритмічного почуттів, музичної пам'яті, музично-слухових уявлень. На уроках музичного мистецтва та у позакласній роботі діти навчаються розуміти музичне мистецтво, правильно сприймати музичні твори, володіти основними вокально-хоровими навичками, вивчають музичну грамоту. Але досить часто постає проблема неточного інтонування у співі.

Проблеми музичного виховання дітей стали предметом дослідження О. Ростовського, Н. Ветлугіної, С. Горбенко. Специфіка співацького розвитку учнів у школі висвітлюється у працях Деражне І., Жофчак З., Захарової А. Ми зосередимо нашу увагу на вивченні особливостей відпрацювання навичок точного інтонування у співі.

Метою написання статті є розгляд проблеми неточного інтонування у дітей, пошук ефективних шляхів усунення такого недоліку голосоутворення.

У практиці шкільного навчання хорового співу вчителю доводиться зустрічатися з труднощами правильного інтонування мелодії пісні у учнів. Однією з проблем є те, що деяка частина учнів співає не в тон з класом, злегка ритмізовано промовляє текст на низьких звуках, чи взагалі без будь-якої музичної інтонації. Діти які «гудять» на одному, двох або трьох низьких звуках створюють проблему, шляхи усунення якої давно шукають педагоги. Педагоги-практики зазначають, що діти, які зовсім не можуть відтворити запропоновані музичні звуки, налічують не більше 10–20%. Педагоги поділяє дітей на дві категорії

за музичним слухом: до першої категорії відносять учнів, які одразу правильно можуть відтворити необхідну висоту звуку чи запропоновану педагогом вправу; до другої – тих, чий голос здатний відтворити тільки голосні й приголосні незалежно від їх абсолютної висоти.

З практики роботи з дітьми можемо зазначити, що незважаючи на всі зусилля й допомогу вчителя, окремі діти при спробі співати відтворюють лише низькі звуки «до» першої октави або «сі» малої октави і навіть нижче. Деяким дітям вдається піднятися до «мі» або «фа» першої октави, але після цього голос все одно спускався донизу. Окремі педагоги називають такий спів «говіркою». Також є діти, які співають всю пісню на одній ноті, не розрізняють висоту звуку та співають низьким голосом на кварту або квінту нижче, ніж увесь клас. Серед учнів зустрічаються діти з різним рівнем інтонування. Іноді діти одні вправи або розспівки відтворює правильно, а інші ні. Наприклад: пофразово не інтонує, а терцеві ходи співає майже правильно. Стається так, що в одній ситуації дитина не інтонує, а в іншій добре знайомій мелодії співає добре. Часто дітям краще вдається співати, коли даний музичний твір для них цікавий та вокально зручний, тоді бажання заспівати долає перешкоди.

Фальшивий спів декількох дітей у групі є перешкодою для розвитку всього колективу хору, негативно впливає на розвиток музичного слуху інших учасників, заважає формуванню правильних музично-слухових уявлень, навичок координації голосового апарату. З власних спостережень можемо зазначити, що діти, які можуть правильно проспівати мелодію знайомої пісні без підтримки музичного інструмента або вчителя становлять приблизно 20% у класі, хоровому колективі. Значна частина учнів виконує зручні місця пісні чисто, а менш зручні – з інтонаційними недоліками.

Не потрібно забувати, що під час хорового співу діти вчаться узгоджувати колективні дії і що хорові навички – це навички узгодження інтонування, ритму та ін. Дітей, які не правильно та не чисто інтонують ні в якому разі не можна звільняти від хорового співу на уроці музики. В іншому разі їх слухова вада буде закріплюватись і усунути її стане все складніше. Отже, звільняти від занять співом дітей які «гудять» не потрібно. Це зупиняє музичний розвиток дітей, збіднює нашу хорову культуру.



Причиною «гудіння» є нерозвинений звуковисотний музичний слух, так званий вокальний слух, що включає ладове відчуття, слухову увагу, музичні слухові уявлення, здатність уявляти потрібне звучання (внутрішній слух), що є складним комплексом музичних здібностей. У невстигаючих учнів, особливо у тих, хто в нижній частині діапазону теж співає нечисто, слабо розвинене відчуття ладу. У багатьох дітей може розсіюватись слухова увага, вони не фіксують у своїй свідомості те, що звучить. Найчастіше музичні слухові уявлення погано розвинені у більшості учнів 1-го класу. Л. Хлебнікова визначає й інші причини неточного інтонування у дітей: «Причина «гудіння» не лише відсутність координації голосу і слуху, зміщення діапазону голосу, низький розмовний голос і хвороби голосового апарату, а ще й невміння прислухатися до власного голосу, через відсутність здатності вслухуватися в музику» [3, с. 39]. Нормальному співацькому розвитку учнів може заважати наявність захворювань голосового апарату, хронічні захворювання верхніх дихальних шляхів. Наслідком може бути сипота у голосі, низьке звучання голосу у розмовному діапазоні.

Учителю потрібно застосовувати прийоми відпрацювання точного інтонування в примарній зоні діапазону дитячого голосу, у тому відрізку, де голос звучить найбільш правильно, звуковидобування ненапружене, природне, не вимагає надмірних зусиль. Слід зазначити, що одразу не можна навчити всіх учнів класу самостійно і правильно співати без підтримки музичного інструменту або голосу вчителя. Це тривалий, трудомісний процес. Основне завдання на початковому етапі роботи з першокласника якомога раніше перевірити рівень інтонування учнів. З дітьми, які неточно інтонують необхідно працювати індивідуально, навчаючи співати в тон з класом, доєднуватися до учнів, які інтонують чисто, до голосу вчителя або музичного інструмента (скрипки, фортепіано, бандури, баяна тощо), інтонаційно з ними зливатися, утворюючи чистий унісон. Це створить умови для подальшого музично розвитку учня і класу в цілому.

Дієвим у роботі вчителя є застосування методу релятивної сольмізації за системою З. Кодая, який набув великого поширення. Наявність у релятивній системі ручних знаків, що добре відбивають ладові функції і тяжіння, а також відносну висоту ступенів ладу, робить цей метод дуже ефективним для всього складу класу, і особливо для неінтонуючих учнів. Практика доводить, що узагальнення ладових ступенів та

їхніх функцій, має тісний зв'язок з ладо-висотним відчуттям, кінетичним відчуттям, дає дуже великий музично-педагогічний ефект у вихованні точного інтонування. Неінтонуючі діти з перших кроків навчання мають брати активну участь у різних формах освоєння релятивної системи. Наприклад, застосовують прийом «спів зозулі», на якому в основному будуємо атаку звуку у верхній та середній частині дитячого голосу. Використовують прийом, коли педагог співає фрагмент з пісні, а учні повторюють його ручними знаками, або коли один учень співає, а інший показує. Ефективно також є застосування прийому, коли клас співає і одночасно показує ступені ручними знаками.

Часто «гудіння» пов'язане з не сформованістю вокально-моторних звичок. Важливе значення відіграє ясний, точний показ вчителя, що позитивно діє безпосередньо на механіку звукоутворення учня, активізуючи її роботу. Вчителю важливо залучати неінтонуючих учнів до слухового аналізу, що сприяє формуванню усвідомлення усіх елементів музичної мови. Відпрацюванню навичок правильного інтонування сприяє правильна постановка голосу загалом, формування навичок раціонального використання голосу в співі. Велику користь мають індивідуальні заняття з учнями у позаурочний час, що дозволяє ефективно відпрацьовувати вокально-слухові навички, уміння самостійно керувати співацьким процесом.

Отже, недоліки інтонування учнів у співі є важливою проблемою, яку має вирішувати вчитель музичного мистецтва на уроці та у позаурочний час. Причиною неточного інтонування може бути не сформованість необхідних музичних слухових уявлень у дітей, відсутність налагодженої взаємодії слуху та голосу, захворювання голосового апарату. Виробленню навичок точного інтонування у співі сприяє застосування методу релятивної сольмізації, залучення дітей до усвідомленого слухового аналізу музичного матеріалу, проведення індивідуальних занять з учнями, що сприяє виробленню необхідних слухових та моторно-рухових навичок.

### **Список використаних джерел**

1. Прядко О. М. Розвиток співацького голосу : навч. посіб. Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О. В., 2010. 128 с.
2. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі : навч.-метод. посібн. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. 272 с.

3. Хлебнікова Л.О. Методика хорового співу у початковій школі : метод. посібн. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. 216 с.

*The article examines the problems of children's singing development in music lessons, reveals the specifics of the work aimed at correcting the shortcomings of voice formation, imprecise intonation in singing.*

**Key words:** *singing skills, musical art, imprecise intonation in singing.*

УДК 75.025.4

**Анастасія Орешина**, студентка IV курсу

*Науковий керівник: Наталія Урсу, доктор мистецтвознавства, професор*

## **ВІДТВОРЕННЯ ФАРБОВОГО ШАРУ У ПРОЦЕСІ РЕВІТАЛІЗАЦІЇ ЖИВОПИСНОГО ПОЛОТНА**

*У статті проаналізовано методи відновлення фарбового шару на полотні та описано процес його реставрації.*

**Ключові слова:** *реставрація, фарбовий шар, станковий живопис, тонування, ретушування.*

Відтворення фарбового шару є одним з ключових етапів процесу ревіталізації живописного полотна. Зазвичай, фарбовий шар зазнає руйнування внаслідок різних чинників, таких як час, світло, температура та вологість повітря, механічні пошкодження, іноді – від дії хімічних речовин.

Реставрація фарбового шару включає в себе виправлення дефектів, які сталися внаслідок деградації або механічних пошкоджень, відновлення рівноваги колірних тонів та реставрацію текстури поверхні. Ці процеси дозволяють повернути естетичний вигляд та культурну цінність предмета, а також продовжити його тривале зберігання.

Метою статті є розгляд таких важливих аспектів відтворення фарбового шару живописного полотна, як консервація, тонування і ретушування.

Викладення основного матеріалу. Для відновлення фарбового шару необхідний професійний підхід та спеціалізовані знання. Першим кроком є аналіз стану фарбового шару. Якщо він сильно пошкоджений, може знадобитися його видалення до чистого полотна. Потім, використовуючи сучасні методи реставрації, він відновлюється нанесенням тонких шарів фарб на пошкоджені ділянки [1, с. 238].

Вивчення фарбового шару представляє найбільшу цікавість у процесі технологічного дослідження картини. Проводиться воно у двох

аспектах. Комплекс питань безпосередньо пов'язаний з технічною проблемою створення картини, із розглядом методу побудови фарбового шару, «почерком» майстра, змінами, що вносяться у процесі написання витвору, а також з вивченням способів його збереження, вирішується за допомогою оптичних методів дослідження, заснованих на використанні різних ділянок електромагнітного спектра.

Проблеми, що стосуються вивчення структури живописного шару та ідентифікації, входять до його складу матеріалів, тобто походження і специфічних особливостей пігментів, характеру сполучної речовини вирішуються лабораторним шляхом за допомогою мікрохімічного аналізу, фізичних і фізико-хімічних методів дослідження на мікропробах, взятих з твору. Визначення автентичності твору, його атрибуція вимагає, як правило, залучення тих чи інших методів дослідження [2, с. 102].

Рентгенографія надає значну допомогу, виявляючи приховані особливості індивідуального почерку майстра. Це має велике значення при визначенні справжності картин: чим ближче до нас за часом досліджувана річ, тим важче виявити фальсифікацію за допомогою стилістичного аналізу і дослідження матеріалу, оскільки останній виявляється ідентичний як для справжніх, так і для несправжніх творів. Надаючи велику кількість інформації про технологічні особливості побудови фарбового шару, рентгенографія дозволяє з'ясувати не тільки специфічні риси живопису епох або майстрів, а й допомагає простежити еволюцію прийомів окремого живописця протягом його творчості. У зв'язку з цим набуває великого значення серійна рентгенографія, тобто дослідження великих груп творів одного майстра, що дає цінний матеріал для подальшої атрибуції невідомих або приписуваних даному майстру робіт [2, с. 103].

Під час реставрації живописного шару можуть використовуватися різні матеріали, включаючи традиційні фарби на олійній або акриловій основі, а також спеціалізовані реставраційні фарби. Один із ключових аспектів при відновленні фарбового шару є підбір правильної палітри фарб. Реставратори враховують оригінальні кольори полотна, стиль та техніку художника, щоби досягти максимально точного відновлення живописного шару [1, с. 239].

Проте, важливо зберегти історичну цінність і унікальність витвору. Тому при відновленні фарбового шару реставратори прагнуть зали-

шити якнайбільше оригінального матеріалу, використовуючи техніки, які максимально скорочують втрати та зміни оригінальних матеріалів. Процес відтворення фарбового шару може включати видалення пошкоджених шарів фарби і відновлення відсутніх ділянок. Для цього можуть використовуватися різні методи та технології. Реставрація включає видалення пошкодженого шару фарби і нанесення нового шару, який відповідає художньому задуму автора. Консервація, з іншого боку, спрямована на збереження існуючого фарбового шару та запобігання подальшому руйнуванню. Реконструкція передбачає створення нового живописного шару на основі аналізу оригінального художнього задуму та використання сучасних матеріалів та технологій. Всі ці методи мають свої переваги та недоліки, і вибір конкретного методу залежить від стану полотна та бажаного результату [3, с. 168].

Укріплення фарбового шару та ґрунту на живописному полотні – це важлива процедура для збереження творів мистецтва від пошкоджень та деградації.

Один із найпоширеніших методів укріплення – це використання консервантів. Консерванти – речовини, які додаються до фарби, щоб зберегти її якість та властивості. Ці речовини можуть забезпечити захист від впливу світла, вологи та інших факторів. Іншим методом укріплення фарбового шару та ґрунту на живописному полотні є застосування лаку. Лак – це тонка плівка, яка захищає фарбу від ультрафіолетового випромінювання та зношення. Його можна наносити на поверхню полотна за допомогою пензлів або аерозольних балончиків. Також можна використовувати спеціальні тканини або флізелін для укріплення ґрунту та фарби. Ці матеріали накладають на тильну сторону полотна та фіксують за допомогою праски. Цей метод особливо ефективний для творів мистецтва, які мають пошкоджені або ослаблені зони [4].

Тонування може бути також використано як метод відновлення фарбового шару на старих живописних полотнах. Він використовується для того, щоб поновити кольори, які з часом можуть втратити свою яскравість та виразність.

Тонування полягає в тому, що на старий фарбовий шар наносять новий тонкий шар фарби, який містить більше води або розчинника. Цей новий шар допомагає відновити кольори, що потьмяніли з часом. При цьому, важливо дотримуватися певної концентрації та рівномір-

ного нанесення нового шару, щоб уникнути перебільшення кольорів або створення нерівномірного відтінку [3, с. 169].

У реставраційних майстернях виробилися певні правила тонувань втрат на творах станкового олійного живопису. Тонування втрат не допускає вільної художньої творчості реставратора. При виконанні тонувань реставратор повинен керуватися такими правилами:

1. Фарба наноситься лише в межах втрат авторського живопису.

2. Тонування може бути видалено без шкоди для збереження авторського фарбового шару.

3. Фактура поверхні та колір відновленої ділянки повинні бути близькі до фактури і кольору прилеглих ділянок авторського живопису.

Розрізняють два види тонувань:

1) тонування реставраційного ґрунту, введеного у місця втрат;

2) тонування потертостей фарбового шару, що не вимагає підведення реставраційного ґрунту.

Тонування першого виду в свою чергу включає два різновиди:

а) звичайне тонування дрібних втрат;

б) тонування втрат, пов'язане з реконструкцією витвору.

Звичайне тонування дрібних втрат – вид тонування, який є найбільш розповсюдженим [1, с. 240].

Ще один спосіб відновлення фарбового шару – це ретушування. Цей метод використовується для відновлення пошкодженого фарбового шару на живописних полотнах. Ретушування полягає в тому, що на пошкоджену частину полотна наносять новий шар фарби, який допомагає закрити пошкоджену частину та відновити його колір і текстуру.

Обидва методи можуть бути використані для відновлення фарбового шару на живописних полотнах, але важливо дотримуватися певних технік та матеріалів для досягнення найкращого результату та збереження автентичності оригінального твору мистецтва [1, с. 241].

Отже, відновлення фарбового шару, зокрема, розглянуті у статті прийоми консервації, тонування і ретушування, є важливими компонентами процесу ревіталізації живописного полотна, які потребують ретельного підходу та спеціалізованих знань. Вони дозволяють зберегти історичну цінність та унікальність полотна, а також відновити його естетичну якість та красу. Це відкриває можливості зберегти для майбутніх поколінь творчі й культурно-мистецькі досягнення минулого і сьогодення.

## Список використаних джерел

1. Гренберг Ю. І. Технологія станкового живопису: навчальний посібник. Санкт-Петербург : Лань, 2019. С. 238–239.
2. Кишкурно Е. П. Дослідження фарбового шару творів станкового олійного живопису як один із аспектів визначення їх справжності. *Вісник ХДАДМ*. 2006. № 5. С. 102–103.
3. Кудрявцев Е. В. Техніка реставрації картин : навч. посіб. Москва : Юрайт, 2023. С. 168–169.
4. Укріплення фарбового шару : веб-сайт. URL : <http://colory.ru/?item=b66cfc18-7924-4c9e-b556-b281f8d58c9a&termin=66424005-3c3e-40fb-8bb1-028a33e929f1> (дата звернення: 24.02.2023).

*The article analyzes the methods of restoring the paint layer on the canvas and describes the process of its restoration.*

**Key words:** restoration, paint layer, easel painting, toning, retouching.

УДК 75.021.32-035.676.332.4

**Адріана Осика**, студентка I курсу магістратури

*Науковий керівник:* **Наталія Урсу**, доктор мистецтвознавства, професор

## **ЗСІДАННЯ ФАРБОВИХ ПЛІВОК НА ТВОРАХ СТАНКОВОГО ОЛІЙНОГО ЖИВОПИСУ**

*Стаття містить відомості про розуміння того, як еволюція молекулярного складу шару олійної фарби під час його переходу до зістареної суцільної плівки впливає на зміну його розмірів і механічних властивостей, що є основоположним для оцінки довговічності матеріалу та ризику погіршення якості олійних картин.*

**Ключові слова:** олійні фарби, техніка живопису, станковий живопис, пігменти, полотно.

Олійний живопис – це різновид художньої техніки, заснованої на виборі рослинної олії, яка протягом процесу полімеризації висихає, в якості основної сполучної речовини. Твори живопису, виконані в техніці олійного живопису на полотняній основі, становлять значну та вкрай цінну частку світової мистецької спадщини. Перевагу цій техніці віддають і сучасні художники, однак, колористичні можливості творів живопису й збереження картини залежать не тільки від якості матеріалів, котрі застосовують у живописі, а й від того, наскільки правильна технологія живопису [4, с. 7]. Слід зазначити, що якість мате-

ріалів фабричного виготовлення досить висока й ті поширені дефекти, які притаманні творам станкового олійного живопису, зазвичай є наслідком незнання техніки живопису і матеріалів, або використання художником низькоякісних ґрунтів [7]. Тому розуміння ходу природного старіння творів олійного живопису, дефектів живопису та їх усунення й розробка наукових методів реставрації актуальні як для сучасного художника практика, так і для фахівця, зайнятого виключно питаннями порятунку картин, що руйнуються.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питанню технології та властивостей олійних фарб присвячено багато наукових досліджень: О.В. Віннер «Матеріали олійного живопису» [1], Ю.І. Гренберг «Технологія станкового живопису» [2], «Технологія, дослідження й збереження творів станкового та не станкового живопису» [3], Д.І. Кіплік «Техніка живопису» [5], А.М. Лентовський «Технологія живописних матеріалів» [6], – в яких автори докладно, досить глибоко, науково та в легкодоступній формі описують застосовувані в олійному живописі різні матеріали: полотно, ґрунти, фарби, розріджувачі, лаки, а також наводять ряд цінних відомостей про їх властивості й особливості застосування у станковому олійному живописі. Е.Ю. Іванова та О.П. Пастернак у книзі «Техніка реставрації станкового олійного живопису» висвітлюють методика укладання зсідань живопису – найбільш поширеної проблеми творів олійного живопису, виконаних на полотняній основі [4].

Мета статті – розглянути зсідання фарбових плівок творів станкового живопису та причини їх виникнення. Визначено такі завдання: дослідити основні причини зсідання фарбових плівок, проаналізувати властивості згущення олійних фарб.

Виклад основного матеріалу. Безперечно, важливим фактором, що характеризує якість олійної фарби, є величина зміни обсягу фарби при висиханні. Усі фарби демонструють швидке початкове поглинання кисню з наступною втратою маси через розкладання кисневих сполук із низькомолекулярними частками, втраченими через випаровування. Різні пігменти діють по-різному на ступінь і процес полімеризації. Лляна олія найбільше згущення проявляє у вохрі червоній та кремницьких білилах, із цинковими білилами цей коефіцієнт невеликий. Горіхова олія сильно змінюється в об'ємі з кремницькими білилами



та значно менше з цинковими. Соняшникова – має найбільш високий показник згущення з червоною вохрою, макова олія менше згущується з цинковими білилами, більше з вохрою і кремницькими білилами [6].

Час висихання плівки олійних фарб залежить від багатьох факторів, наприклад, склад і властивості пігментів; вид, спосіб обробки та кількість олії; товщина фарбового шару; властивості ґрунту; температура та вологість повітря. Пігменти, що містять у своєму складі кобальт, свинець і марганець, прискорюють висихання тертих олійних фарб, аморфні пігменти органічного походження, крапак і всі чорні пігменти (антиоксиданти) сповільнюють висихання. Висихаюча здатність лляної олії вища горіхової, соняшникової та макової, тому і фарби, приготовані на лляній олії, сохнуть швидше. Встановити сувору залежність згущення від кількості олії поки що не представляється можливим через брак експериментальних даних, однак точно відомо, що швидке стиснення плівки олійних фарб призводить до швидкої зміни загальної поверхні фарбового шару з утворенням зсідань, зморшок, а надалі кракелюру [6].

Зсіданнями називають вид руйнування фарбового шару та ґрунту, що виник у результаті усадки основи – це стискання фарбового шару. Воно відбувається при швидкому зменшенні обсягу фарб, що спричиняє зморщування фарбового шару. При цьому краї фарбового шару та ґрунту припіднімаються, загрожуючи осипанням. Якщо на основі видно сліди дезінфекції, розводи, підтьоки, плями, з лицевого боку їм можуть відповідати підняття, зсідання на кшталт «двосхилого даху», (краї фарби не випадково в просторіччі іноді називають «будиночками», або «дахоподібний кракелюр») [4].

Оліфи, що використовуються як зв'язуючі речовини в олійних фарбах, являють собою гліцероліпіди, в основі яких лежить переважно поліненасичені жирні кислоти. Оліфи твердіють і тверднуть через хімічні реакції з киснем, що тягне за собою два основних шляхи – окислення та зчеплення [2]. Усі фарби демонструють швидке початкове поглинання кисню з наступною втратою маси через розкладання кисневих сполук із низькомолекулярними молекулами, втраченими через випаровування. Поперечне зчеплення є основоположним у формуванні міцної плівки фарби, а ступінь та типи зчеплення, яким сприяють різні пігменти, є важливими факторами тривалої хімічної та механічної стабільності шару олійної фарби. Паралельно з окисленням відбу-

вається гідроліз складноефірних зв'язків з утворенням моногліцеридів і вільних жирних кислот.

Іони металів, що вивільняються з пігментів і добавок, які покращують оптичні властивості та працездатність фарби, реагують із вільними жирними кислотами, утворюючи карбоксильні групи, присутніми в зчепленому полімері, перетворюючи його на іономер. У результаті молекулярний склад олійного зв'язуючого еволюціонує від початкової суміші переважно поліненасичених тригліцеридів до складної системи домінуючої зшитої іономерної мережі.

Розуміння еволюції молекулярного складу олійного шару при його переході до старої суцільної плівки дозволяє оцінити не тільки довговічність самого шару, але й зрозуміти ширший механізм старіння олійних картин.

Причини зсідання: фарби були сильно розбавлені олією та нанесені на поверхню ґрунту корпусно, пастоно; для живопису застосовувалася неякісна олія (наприклад, гарячого пресування), розведені фарби нанесені на недостатньо просохлий нижній шар живопису; коливання температури та вологості повітря [7].

Швидкість висихання залежить до певної міри також і від величини оліємісткості пігментів, тобто від кількості поглиненої ними олії, так краплак, маючи оліємісткість (120–140), висихає повільно, а свинцеві білила (12–25) висихають швидко. Фарби, нанесені товстим шаром, висихають повільніше, ніж тонким. Пористі ґрунти сприяють висиханню, щільні та непроникні затримують його. Вологість повітря уповільнює час висихання.

Зсідання яке спостерігається у фарбах, приводить до розриву шару олійної фарби. Як наслідок, після тривалого висихання кумулятивне зсідання може призвести до розтріскування олійних фарб навіть за відсутності коливань відносної вологості або температури. Це означає, що навіть у найсуворіше контрольованому середовищі не уникнути тріщин живописного шару.

Олійні фарби продовжують ставати більш жорсткими та крихкими після 30 років старіння що вказує на те, що молекулярна система фарби все ще розвивається. Коли фарба старіє, пластична деформація зменшується, а пружність стає більш помітною. Всупереч попереднім прогнозам, еволюція властивостей живописного шару не сповільнювалася з часом висихання, а на пізній стадії висихання для певних

фарб спостерігається різке підвищення жорсткості та зменшення деформації при розривах.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Стиснення художніх фарб має бути найменшим і поступовим. Полімеризовані олії та фарби, приготовані на них, при висиханні мають повільне, поступове та найменше згущення, отже, ущільнені олії є кращим видом в'язива для фарб, що забезпечує найбільшу міцність та збереження живопису. Усунути зсідання звичайним способом, на жаль, не можна. Для укладання зсідань необхідно витягнути основу, збільшити її площу, інакше фарбі не буде куди лягти. Існує кілька способів укладання сильних згущень. Усунути зсідання та зміцнити фарбовий шар можна як за допомогою розчину риб'ячого клею, так і за допомогою сучасних синтетичних адгезивів.

### Список використаних джерел

1. Виннер А. В. Материалы живописи. Москва, 1954.
2. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. Москва, 1982. 320 с.
3. Гренберг Ю. И. Технология, исследование и хранение произведений станковой и нестанковой живописи. Москва, 1987. 307 с.
4. Иванова Е. Ю., Постернак О. П. Техника реставрации станковой масляной живописи. Москва : Индрик, 2005. 136 с.
5. Киплик Д. И. Техника живописи. Москва, 1998. 327 с.
6. Лентовський А. М. Техніка олійного живопису. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 175 с.
7. Дефекты масляной живописи и их исправление. URL: [https://www.peredvizhnik.ru/info\\_art/art\\_handbook/defektyi\\_maslyanoy\\_jivopisi\\_i\\_ih\\_ispravleni/](https://www.peredvizhnik.ru/info_art/art_handbook/defektyi_maslyanoy_jivopisi_i_ih_ispravleni/) (дата звернення: 26.02.2023).

*The article contains information about understanding how the evolution of the molecular composition of the oil paint layer during its transition to an aged continuous film affects the change in its size and mechanical properties, which is fundamental for assessing the durability of the material and the risk of deterioration of the quality of oil paintings.*

**Key words:** oil paints, painting technique, easel painting, pigments, canvas.

**Олег Остафійчук**, студент IV курсу  
Науковий керівник: **Сергій Луць**, кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач

## **ІННОВАЦІЙНІСТЬ ЮВЕЛІРНОГО ДИЗАЙНУ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

*У цьому дослідженні аналізується специфіка використання інноваційних технологій ювелірного дизайну, зокрема: 3D-друк, лазерне випалювання та технологія біомімікрії. Також розглядаються особливості використання комп'ютерного моделювання та віртуальної реальності у процесі проектування ювелірних виробів.*

**Ключові слова:** інноваційність, дизайн, проектування, моделювання, ювелірні вироби, 3D-друк, біомімікрія.

Ювелірна галузь – це одна з найдавніших галузей мистецтва, яка завжди була пов'язана зі створенням ексклюзивних виробів високої якості. Протягом останніх десятиліть інноваційні технології стали необхідним елементом виробництва ювелірних виробів, а їх застосування дозволило значно покращити якість виробів та зменшити час їх виготовлення. Окрім того, ювелірна промисловість може долучитись до збереження довкілля та бути більш сталою за умов застосування екологічно чистих матеріалів та процесів. Наприклад, використання вторинної сировини та відходів може бути економічно вигідним і позитивно вплинути на довкілля, зменшуючи кількість відходів, які потрапляють на сміттєзвалища. Також, новітні технології, такі як комп'ютерне проектування та 3D-друк, дозволяють ювелірам-дизайнерам створювати більш складні та деталізовані вироби з високою точністю. Це може бути особливо корисним для створення наочних прототипів перед виробництвом [5].

Аналіз досліджень і публікації. Історіографія новітнього ювелірного дизайну останні роки вирізняється якісним числом публікацій, серед яких праці вітчизняних дослідників: Л. Гаврилової, О. Дрозд, О. Кравченко, І. Кононенко, М. Шевчук [1; 2; 3; 4; 5].

Мета статті – розглянути інноваційність ювелірного дизайну, моделювання та проектування ювелірних виробів на прикладі роботи зарубіжних дослідників, зокрема: Крістіана Хофманна, Лінди Шарінгер, Елінори Янг, Міхаеля Реннера.

Викладення основного матеріалу. Вивчення інноваційних проєктів у ювелірній галузі відбувається з урахуванням різних чинників, таких як матеріали, техніки, форми та функції. Одним з науковців, який досліджує інноваційний дизайн у ювелірній галузі, є Крістіан Хофманн (Christian Hofmann). У своїй роботі він розглядає інноваційні техніки виготовлення ювелірних виробів, зокрема використання 3D-друку та обробки матеріалів за допомогою лазерного випалювання. У своїх дослідженнях Хофманн відзначає, що використання 3D-друку дозволяє створювати складні форми, які було б складно досягти за допомогою традиційних методів виготовлення ювелірних виробів. Також він досліджує можливості використання лазерного випалювання, що дозволяє створювати більш точні деталі виробів та досягати більш високої якості обробки поверхні [1].

Інша науковиця, яка досліджує інноваційність форм ювелірного дизайну – Лінда Шарінгер (Linda Schäringner). У своїй роботі вона розглядає можливості використання біомімікрії – технології, яка полягає у використанні природних форм та процесів для створення нових виробів. За її дослідженнями, використання біомімікрії дозволяє створювати ювелірні вироби з відчуттям органічності та естетичної гармонії з природою [3].

Одними із важливих етапів ювелірного дизайну є моделювання та проєктування виробів. Інноваційність у процесі моделювання та проєктування ювелірних виробів полягає в застосуванні нових технологій та програмного забезпечення для створення високоякісних та складних виробів. Також, однією з науковиць, яка досліджує інноваційність процесів моделювання та проєктування ювелірних виробів, є Елінора Янг (Eleanor Young). У своїй роботі вона досліджує можливості використання програмного забезпечення, яке дозволяє створювати складні моделі виробів з використанням матеріалів різної форми та розміру [2].

Ще одним науковцем, який досліджує інноваційність у процесі проєктування ювелірних виробів, є Міхаель Реннер (Michael Renner). Він розглядає можливості застосування комп'ютерного моделювання та віртуальної реальності для створення інноваційних ювелірних виробів. Він досліджує можливості використання віртуальної реальності для створення віртуальних примірників виробів, які можуть бути досліджені та вдосконалені до створення реального виробу [1].

Одним з найбільш важливих напрямів інноваційного ювелірного дизайну є використання 3D-друку та комп'ютерного проектування. Ці технології дозволяють створювати дизайнерські вироби в найскладніших формах та конфігураціях, які було б неможливо втілити в життя вручну. Відсутність обмежень у формі та розмірі дозволяє дизайнерам реалізовувати найбільш сміливі та нестандартні ідеї.

Ще одним важливим напрямом інноваційного дизайну ювелірних виробів є використання нових (альтернативних) матеріалів. Наприклад, кераміка, а також метали, які раніше не використовувалися в ювелірному виробництві, такі як титан, залізо та алюміній, дозволяють створювати високоякісні та оригінальні вироби авторського ювелірного мистецтва [3].

Інноваційність у моделюванні та проектуванні ювелірних виробів полягає в застосуванні нових технологій та програмного забезпечення для створення високоякісних та складних виробів. Один з нових напрямків – використання програмного забезпечення, яке дозволяє створювати складні моделі виробів із використанням матеріалів різної форми та розміру. Таке програмне забезпечення дає можливість створювати досить складні ювелірні вироби з високою точністю, що значно зменшує час на їх виготовлення та дозволяє знизити витрати на розробку нових виробів [4].

Ще одним новим напрямком є використання комп'ютерного моделювання та віртуальної реальності у процесі проектування ювелірних виробів. Такі технології дозволяють створювати віртуальні прототипи виробів та перевіряти їх на відповідність вимогам замовника ще до початку виробництва. Це дозволяє значно знизити ризик втрати часу та ресурсів на створення неправильного виробу, а також дозволяє прискорити процес розробки та запровадження нових виробів на ювелірний ринок [5].

Одним зі способів пошуків інноваційності в ювелірному дизайні є використання біомімікрії – технології, яка полягає у використанні природних форм та процесів для створення нових виробів. Використання такої технології дозволяє створювати ювелірні вироби з відчуттям органічності та естетичної гармонії з природою. Наприклад, використання форм та текстур листя, квітів, коралів або каменів може дати можливість створити ювелірні вироби, які будуть виглядати природно та оригінально.

Також варто згадати про використання новітніх технологій в обробці та виробництві дорогоцінних каменів. Наприклад, лазерна обробка дає змогу зробити дуже точні та складні вирізи на поверхні каменів, що дозволяє створювати ювелірні вироби з дивовижною деталізацією. Також, за допомогою високотехнологічного обладнання, можна створювати камені штучно, що дозволяє не тільки збільшувати асортимент виробів, але й значно знижувати витрати на виробництво [4].

Крім того, важливим аспектом інноваційності є застосування екологічно чистих матеріалів і процесів у виробництві ювелірних виробів. Наприклад, використання вторинної сировини та відходів при виробництві може значно знизити вплив на довкілля, а також створити нові можливості для креативного підходу в концепції дизайну. У загальному, інновації в ювелірній промисловості полягають у використанні новітніх технологій та матеріалів для створення нових та унікальних виробів з високою точністю та естетичними характеристиками, з урахуванням екологічних аспектів виробництва [4].

Отже, сталість ювелірної промисловості може бути підвищена шляхом застосування інноваційних дизайнерських рішень. Наприклад, можна експериментувати з новими формами та розмірами, а також з використанням неочікуваних матеріалів та комбінацій, що може призвести до створення виробів з незвичайними формами та кольорами, що здатні привернути більше уваги. Отже, інноваційність у ювелірстві досліджується відомими науковцями з різних країн світу. Вони використовують нові технології та методи для створення більш точних та складних виробів, а також відкривають нові можливості для створення ювелірних виробів з відчуттям органічності та естетичної гармонії з природою. Інноваційність у ювелірному мистецтві та дизайні допомагає розвивати та вдосконалювати ювелірну галузь загалом та робить її доступною для більш широкої аудиторії.

### **Список використаних джерел**

1. Гаврилова Л. В. Інноваційні технології в ювелірній галузі. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України*. 2015. Вип. 218. С. 156–161.
2. Дрозд О. І. Інноваційні процеси в ювелірній галузі. *Наукові праці Національного університету харчових технологій*. 2017. Т. 47. № 1. С. 7–14.

3. Кравченко О. В. Інноваційні технології в ювелірному виробництві. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. 2018. Вип. 3 (99). С. 59–65.
4. Кононенко І. Ю. Інноваційні технології в ювелірному виробництві. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2016. Т. 26. С. 120–123.
5. Шевчук М. І. Інноваційні технології в ювелірному виробництві. *Технології та дизайн*. 2016. № 1. С. 37–40.  
*The study analyzes the specifics of the use of innovative technologies in the creation of jewelry designs, including 3D printing, laser burning, and biomimicry technology. Also features of the use of computer modeling and virtual reality in the process of designing jewelry.*  
**Key words:** innovation, design, engineering, modeling, jewelry, 3D printing, biomimicry.

УДК 378.016:736.61:790.10

Євген Пазюк, магістрант I курсу

*Науковий керівник:* Жанна Карташова, кандидат педагогічних наук, доцент

## **ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК УЧНЯ-ПІАНИСТА НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ**

*У статті розглядається проблема координації рук у процесі становлення і формування піаністичних навичок, окреслюються принципи і прийоми роботи над координацією рухів учнів-піаністів закладів початкової мистецької освіти.*

**Ключові слова:** координація, професійні навички, піаністичний апарат, виконавська свобода, педагогічна майстерність.

Проблема педагогічної майстерності в процесі становлення і формування піаністичних навичок музиканта-початківця була і залишається в колі зацікавлень провідних музикантів, науковців і педагогів (Т. Воробкевич, Й. Гат, К. Гофман, Г. Коган, Б. Мілич, Р. Савицький, Є. Тімакін та ін.). Аналіз досліджень засвідчує як багатогранний комплексний підхід до вказаної проблеми, так і необхідність подальшого її осмислення й узагальнення педагогічного досвіду.

Початковий етап занять у інструментальному класі, згідно сучасних методичних засад, передбачає копітку роботу над розвитком музичних здібностей дитини (образною уявою, слухом, ритмом, пам'яттю) паралельно із формуванням основ навичок координації рук. Вправи



на поєднання творчої уяви із звільненням опорно-рухового комплексу дозволяють розвинути не лише образне мислення, але й усвідомити та опанувати узгодженими елементарними рухами правої та лівої рук без інструменту. Такі завдання на початковому етапі занять застосовуються на інструменті тоді, коли дитина вперше безпосередньо знайомиться із клавіатурою та регістрами, поперемінно торкаючись їх кожною рукою зокрема.

При постановці ігрового апарата приступаємо до розучування елементарних вправ та одноголосих пісень окремими руками з метою зміцнення опори ігрового апарата й набуття навичок координації. Щоби усвідомлене чергування рук набуло випереджуючого характеру в навчальному процесі (а це є необхідною умовою для цілісного і виразного виконання доступного для віку дитини пісенного матеріалу), потрібно навчитися розподіляти увагу між функціями правої та лівої руки. При цьому рухи піаніста повинні бути не раптовими, а завчасно підготованими, тобто кожна рука перед своїм вступом бере ніби «дихання» відповідно до характеру звукового завдання, і, водночас, продовжує загальну мелодію, підпорядковуючись об'єднуючій логіці розвитку фрази. Чергування рук, які передають мелодію одна одній, у більшості випадків мають виконувати функцію безперервно-рухового процесу.

Для успішного виконання вказаних завдань потрібно розвивати здатність попереднього осмислення кожної групи нот, тобто здатність уявляти звучання і пов'язані з ним ігрові рухи раніше, ніж пальці торкнуться клавіш (тобто – «думати наперед»). Так формуються перші необхідні навички координації, які об'єднують вищезазначені три чинники: мислення, слух, рухо-ігровий процес. У процесі роботи з учнем слід враховувати взаємодію вказаних чинників протягом усього навчання й відстежувати (за Б. Міличем) щоби: «...при підборі репертуару домінував принцип поступового ускладнення художніх і піаністичних завдань» [12, с. 17].

Наступний етап у розвитку координації спостерігається при переході до виконання п'єс обома руками одночасно. Тут основні труднощі виникають при поєднанні функцій рук (наприклад, приєднання до мелодії другого голосу або акомпанементу). Власне на цій стадії розучування творів зазнає деформації звучання й ритм п'єси, порушується її цілісність, допускаються неточності аплікатури, штрихів і нотного

тексту, порушується і пластичність рухів, які стають незграбними. Щоби уникнути цих недоліків, потрібно гру обома руками одночасно починати з п'єс, у яких супроводжуючий елемент фактури був би легким і зручно розташованим. У таких п'єсах значно легше досягнути розподілу уваги між функціями рук (наприклад, черговий акорд або звук в лівій руці на фоні безперервного руху мелодичної лінії в правій руці). Тим більше, якщо ці навички вже підготовлені на прикладах одноголосих пісень.

Піаніст-методист Т. Воробкевич справедливо вважає, що: «Досконала фортепіанна техніка потребує передусім активної ментально-психологічної основи, рівномірного розвитку всіх музичних здібностей, а також ... правильної організації рухового виконавського процесу, тобто постановки рук» [2, с. 56].

Важливу роль у розвитку координації рук відіграє продумана аплікатура, за допомогою якої зручно пов'язувати мелодичні голоси в цілісні лінії музичного полотна. Викладач підбирає репертуар із врахуванням відповідності аплікатури фізичним даним дитини і стежить за точністю її дотримання (особливо при грі обома руками одночасно). До цього слід додати, що в репертуарі учня (на всіх етапах) значне місце повинні займати твори із зрозумілим і чітким окресленням фактури. Сюди відносяться: п'єси поліфонічного складу, а також п'єси з такою побудовою тканини, при якій легше формується уявлення про взаємодіючі мелодичні лінії, внаслідок чого успішніше здійснюються їх координація в процесі виконання. Адже, набуття навичок координації пов'язане з вирішенням доволі широкого кола питань: активізацією слуху, розвитком горизонтального і вертикального мислення, організацією ігрових рухів, врешті, точністю і швидкістю розучування музичних творів.

Ще одним варіантом допоміжного матеріалу, який слід використовувати на різних етапах навчання із поступовим його ускладненням, є виконання знайомих пісень у спеціальному опрацюванні, де виписується тільки фактура супроводу, а мелодію учень повинен виконувати напам'ять. При такій роботі формується музичне мислення, активізується слух, осмислюються складові лінії фактури, розвиваються поліфонічні навички і, звісно, удосконалюється координація рухів. Це опрацювання знайомих мелодій може мати багато варіантів і мати творчий характер.

Робота над незалежністю елементів фактури, вільним володінням двома функціями в одній руці сприятиме розвитку і набуттю навичок також і в поліфонічній музиці. Однак, при роботі над поліфонією не так важлива кількість творів, як напрям і характер роботи над ними. Головною метою є не просто виконання поліфонічних п'єс, а власне поліфонічність виконання. Поліфонічність полягає, переважно, в узгодженому русі рівноправних голосів, кожний з яких яскраво і виразно провадить свою партію. Т. Воробкевич зауважує: «Пошук єдності дій у поліфонічному творі вимагає специфічної технічної уяви. Вона включає в себе вміння однією рукою вести декілька мелодичних ліній, знаходячи відповідне туше для їх різнотембрального звучання та виконання всіх ліній поліфонічної тканини візерунку з властивою для кожного голосу індивідуальною інтонаційною, метроритмічною, тембральною і динамічною логікою» [2, с. 174]. Такі завдання постають перед учнями в роботі і над фортепіанними інвенціями Й.С. Баха.

Отже, набуття навичок координації є одним із визначальних, ключових чинників для формування музиканта-початківця, досягнення ним музичної зрілості, здатності розуміти, уявляти, відчувати і слухати музичну тканину у всіх елементах музичної мови та ритмічної взаємодії її складових. При цьому варто відзначити, що не менш важливу роль відіграє рухо-технічний розвиток учня, який має істотне значення для опанування численними видами координації, і створює базу для вивчення щораз складніших творів. Оволодіння координацією є одним із найважливіших аспектів музично-художньої виразності виконання та творчого зростання учня-піаніста загалом.

### **Список використаних джерел**

1. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано : навч.-метод. посіб. Львів : Логос, 2001. 222 с.
2. Милич Б. О. Воспитание ученика-пианиста 1–2 классов ДМШ. Київ : Музична Україна, 1977. С. 37.
3. Милич Б. О. Воспитание ученика-пианиста 3–4 классов ДМШ. Київ : Музична Україна, 1979. С. 33.
4. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. Тернопіль : Астон, 2000. С. 30–31.

*The article examines the problem of hand coordination in the process of formation and formation of pianistic skills, outlines the principles and*

*methods of work on the coordination of movements of pianist students of elementary art education institutions.*

**Key words:** *coordination, professional skills, piano apparatus, performing freedom, pedagogical skills.*

УДК 37.091.32:78]:78(430)Орф

**Олег Прокопишен**, студент III курсу

*Науковий керівник: Майя Печенюк*, кандидат педагогічних наук, професор

## **ЗАСТОСУВАННЯ СПАДЩИНИ КАРЛА ОРФА НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

*У статті йдеться про впровадження музично-педагогічної спадщини К. Орфа у світову а також у вітчизняну практику музичного виховання, наголошується на особливостях застосування методики педагога у музично-виховній роботі з учнями.*

**Ключові слова:** *музичне виховання, музично-педагогічна спадщина К. Орфа, учні, музична діяльність.*

Майбутнє української нації, її інтеграція в європейський та світовий простір значною мірою залежить від підвищення інтелектуального, творчого й культурного потенціалу молодого покоління, яке формується під впливом навколишнього соціально-культурного середовища. Пошуки рішення проблеми культурного відродження України висвітлюють гостру потребу в підвищенні ефективності вітчизняної системи естетичного виховання, що є невід'ємною частиною реалізації ідеї гармонійного розвитку особистості.

Класик української музики і педагог М. Лисенко зробив перші кроки у розв'язанні окремих завдань на цьому шляху (зокрема, перший ввів національні інструменти в систему музичної професійної освіти). Широкого резонансу цю проблема набула в діяльності та наукових працях відомого австрійського композитора і педагога К. Орфа. Результатом півстолітніх зусиль К. Орфа і його соратниці Г. Кеетман стала струнка концепція відродження і виховання природної музикальності людини, раціональні організаційні форми її реалізації, знайдені й удосконалені засоби втілення педагогічного задуму. Педагогічні принципи К. Орфа втілені у методичному посібнику під назвою «Schulwerk».

Система К. Орфа створює передумови для участі вихованої в різноманітній музичній діяльності сучасної людини. Сюди відносяться всі форми музикування, починаючи з простих зразків європейської кла-

сики, хорового співу, виконання танцювальної музики і до музичення в джазових ансамблях і поп-групах. Сюди ж відноситься слухання музики, побудованої на ладотональній основі, аж до тієї серйозної сучасної музики, де основи ладотонального мислення розширені і доведені до грані можливого в межах цього типу музичного мислення. «Schulwerk» дає основу для розуміння музики позаєвропейської традиції: африканської, східної, латиноамериканської.

Музично-педагогічна система К. Орфа заснована на триєдності музики, руху і мови в процесі виховання особистості. До головних видів діяльності учнів на уроках відносяться: *Рух і танець*. Рух – це джерело будь-якої людської діяльності та інструмент мислення. Танець – це організований рух у просторі та часі. Танок використовується двох типів – традиційно-соціальний та художній. *Ритм*. Як зазначав Орф, «спочатку був барабан», ритм лежить в основі руху і в основі музики, з нього починається будь-яка традиційна культура, він організовує життєдіяльність і мислення. Необхідно рухатись від простого до складного в освоєнні ритму – починаючи з ритмічного зразка слова, пізніше двох слів, і поступово рухаючись у напрямку фрази і періоду. *Снів*. Кожна людина обдарована голосом не тільки для говоріння, але й для вокалізації. Голос – найбагатший за можливостями інструмент, який завжди при нас. У мелодійних вправах необхідно починати зі співу на одній-двох нотах, поступово опановуючи пентатоніку і лише потім діатоніку. *Мова*. У побуті зміст слова важливіше, ніж його звуки. Звичайна мова – просто спосіб передачі закодованої інформації. Проте в поезії, традиційній культурі звуки слів, їх ритм, не менш важливі. К. Орф у своєму підході переводить увагу зі змісту слів на музикальність і барвистість їх звучання. Використовуються три варіанти мовного тексту: на рідній мові, на мовах інших культур та на вигаданій мові [3].

Отже, оволодіння мовою музики відбувається на основі елементарного музикування, при використанні мови і природного руху дитини. Методика «елементарного музикування» враховує індивідуальні особливості дитини і тому дозволяє ефективно взаємодіяти дітям з різними навичками, здібностями і потребами; закладає величезний потенціал для розвитку дітей раннього віку та подальшої творчої діяльності. Саме елементарна музика, за концепцією Карла Орфа, є основою музичного виховання дітей. Серед представників німецьких композито-

рів особливої уваги заслуговує К. Орф, який розробив систему музичного виховання дітей, засновану на розвитку дитячої творчості.

Ідеї К. Орфа отримали широке застосування в системі музичного виховання дітей та учнівської молоді польських навчальних закладів. Починаючи з 60-х рр. у різних містах Польщі (Катовіце – 1965 р.; Варшава – 1967 р. та ін.) були проведені науково-методичні конференції, на яких широко обговорювались питання застосування ідей К. Орфа. Головною метою цих конференцій була презентація методики К. Орфа і впровадження його новаторських ідей до шкільних програм, а також адаптації «Schulwerk» до польської системи.

Більшість польських вчителів музики та музикознавців позитивно оцінювали концепцію К. Орфа і вважали за доцільне її введення до польської системи музичного виховання дітей дошкільного віку, учнів молодших класів та основної школи. Як відмічала музикознавиця А. Рутковська – «Спадщина К. Орфа має велике значення у створенні взаємозв'язку між професійною та аматорською музикою шляхом популяризації радості спільної гри та імпровізації, радості, яка людині відома з давніх часів. На жаль, сьогодні аматорська музика знаходиться глибоко в тіні різних форм професійної музики» [2, с. 16]. К. Орф дійшов висновку, що якщо музикування проводити на класичних музичних інструментах, то оволодіння складною технікою гри на них вимагатиме значних зусиль, тривалих вправлянь, неодмінно відволікатиме увагу дітей від музики, імпровізації. Він віддав перевагу елементарним інструментам, якими діти могли порівняно легко оволодіти. До складу орфівського дитячого оркестру входять мелодичні ударні інструменти (металофони, ксилофони, гlockenшпілі), немелодичні ударні інструменти (дитячі литаври, барабани, тарілочки тощо), прості духові інструменти, близькі до народної сопілки (блокфлейти різного діапазону), смичкові інструменти для гри на «пустих» струнах [1, с. 178]. Відзначимо м'якість, чистоту і приємність звучання орфівських інструментів, розроблених ним спільно з музикознавцем К. Заксом.

К. Орф вважав, що особистість не можна виховати на випадковому і довільному матеріалі. На його думку, найкращим матеріалом для виховання дітей є дитячі лічилки, дражнилки, приказки, скоромовки, заклички, колискові пісні, колядки, веснянки тощо. Народна словесна творчість завжди діє на дітей безпосередньо і безвідмовно, тому педа-

гог був переконаний, що стародавня обрядова поезія і казка не можуть бути виключені зі світу дитинства. Важливо те, що світ простих форм поезії не потребує «композитора», щоб покласти його на музику. Він сам насичений внутрішнім звучанням, і діти мимоволі стають творцями такої найпростішої музики. Обрядові тексти викликають посилену роботу уяви, активізують музичне мислення учнів. Народне мистецтво, пісню і танець К. Орф розглядав не лише як найкращі зразки для виконання і слухання, а й як музику для дитячого виконання й інсценізації. Тому він добирав для роботи такі твори, які б давали дітям змогу брати участь у їх відтворенні. У цьому контексті «Schulwerk» є ніби маленькою антологією світового фольклору з переважанням вітчизняних зразків. Елементарна музика веде до сценічної гри. Театр вінчає собою всю споруду «Schulwerk». Курс початкового музичного виховання завершується спектаклем. У німецьких і австрійських школах це зазвичай різдвяна містерія, яку сьогодні, як і в стародідівські часи, з нетерпінням чекають діти всіх віків в невірючих і віруючих сім'ях. По суті, весь «Schulwerk» – це елементарний театр.

Отже, система Орфа створює передумови для участі вихованої в різноманітній музичній діяльності сучасної людини. Сюди відносяться всі форми музикування, починаючи з простих зразків європейської класики, хорового співу, виконання танцювальної музики і до музикування в джазових ансамблях і поп-групах.

Навчання нотній грамоті К. Орф не пов'язував із певним методом. Використовувалася водночас релятивна й абсолютна системи сольмізації й нотації. Наприклад, діти, наслідуючи спів зозулі, співали малу терцію 3О-VІ, допомагаючи собі рухами руки. Потім вони знаходили цю інтонацію на музичних інструментах, бачили її запис на нотному стані. Так поступово накопичувалися слухозорові враження. Що стосується виховання почуття ритму, то жива ритмізована мова допомагала без будь-якого відліку засвоювати метро-ритмічність музики і музичного запису. Ця робота починалась із проплескування ритму дитячих віршів, імен і засвоєння у такий спосіб певних ритмічних блоків, що використовувались потім у різних остинатних супроводах до декламації, співу самих дітей. їм пропонувалося продовжити ритмічну побудову, виконану вчителем, «підхопити» перші або заключні такти почутої ритмічної побудови і придумати свою. Таким способом

у дітей пробуджується відчуття форми, урівноваженості ритмічних структур, що утворюються. Елементарне музикування, як правило, пов'язувалось зі сценічною грою. Тому курс початкового музичного навчання завершувався постановкою своєрідного Спектаклю. Ритмізована мова, діалоги-речитативи, музично-сценічна гра, сцени з казок – усе це ставало засобом активного виховання, протилежного пасивному сприйманню музики. З розвитком дітей музичні композиції дедалі більше відходять від елементарного музикування і приводять до цінностей великого мистецтва.

Таким чином, особливостями застосування музично-педагогічної спадщини К. Орфа) є те, що:

1. Музично-виховна система К. Орфа закладає хороші передумови для участі дітей у різноманітній музичній діяльності, оскільки ґрунтується не лише на інструментальному, а й ритмопластичному, танцювальному, співацькому музикуванні. Вона акумулює передові гуманістичні ідеї гармонійного розвитку особистості, пробудження її творчого потенціалу, музичне виховання.

2. Відродження інтересу до української духовної культури, народної пісні, пошуки нових шляхів музичного виховання спонукають до вивчення методичної системи К. Орфа, можливостей використання його підходів, методів і прийомів у закладах середньої освіти України.

3. Найкращим матеріалом для виховання дітей є дитячі лічилки, дражнилки, приказки, скоромовки, заклички, колискові пісні, колядки, веснянки тощо.

Відповідно рекомендацій К. Орфа під час музично-ритмічних занять у дошкільних закладах та початкових класах шкіл загальної середньої освіти маємо широко застосовувати музичний фольклор (пісні, танці, ігри). Він є дуже різноманітним, має вікові традиції і є ефективним чинником всебічного впливу на психофізичний та естетичний розвиток дітей. Організація та проведення музичних занять з дітьми за системою К. Орфа не вимагає спеціального залу та коштовного обладнання.

### **Список використаних джерел**

1. Завалко К. В. Теоретичні аспекти впровадження методики елементарного музикування Карла Орфа в сучасну педагогічну практику. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2010. № 14. С. 178–184.



2. Завалко К., Фір С. Основи орф-педагогіки: навчально-методичний посібник. Черкаси : Черкаський ЦНП, 2013. 162 с.
3. Катеренюк С. Реферат. Методика Карла Орфа в практиці. URL : [https://revolution.allbest.ru/pedagogics/00704745\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/pedagogics/00704745_0.html).

*The article talks about the introduction of K. Orff's musical and pedagogical heritage into the world and domestic practice of musical education, emphasizes the peculiarities of the teacher's method of use in musical and educational work with students.*

**Key words:** *musical education, musical and pedagogical heritage of K. Orf, students, musical activity.*

УДК 37.091.33:78

**Софія Прокопова**, студентка II курсу

*Науковий керівник: Жанна Карташова*, кандидат педагогічних наук, доцент

## **ВИКОРИСТАННЯ КВЕСТ-ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ЗАСІБ АКТИВІЗАЦІЇ ПІЗНАВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ**

*У статті окреслено переваги використання квест-технологій на уроках музичного мистецтва з метою активізації пізнавальної діяльності учнів. Висвітлено основні цілі та освітні ефекти її використання в освітньому просторі.*

**Ключові слова:** *пізнавальна діяльність, квест-технологія, педагогічна технологія.*

Створення інноваційного середовища, в якому є всі умови для продуктивної пізнавальної діяльності кожного здобувача освіти з урахуванням їх інтересів і здібностей, яке мотивуватиме й активізуватиме всі сфери розвитку особистості, формуватиме вміння вчитися, визначається одним з пріоритетних напрямів у траєкторії розвитку сучасної освіти і детерміновано соціокультурними особливостями сучасного суспільства.

Проблема пошуку і впровадження в освітній процес технологій, прийомів і методів, які володіють потужним потенціалом активізації пізнавальної діяльності учнів як головної умови ефективності навчальної діяльності і пробудження інтересу до навчання, на сьогодні не втрачає актуальності. Мова йде про методи і прийоми активізації, які покликані, враховуючи рівень пізнавальних здібностей учнів, вибу-

довувати стратегію поступового і цілеспрямованого розвитку творчих пізнавальних здібностей учнів, розвитку їх мислення як провідного серед пізнавальних психічних процесів. Однією з технологій, що дозволяє ефективно вирішувати вище означені завдання, є інтерактивна квест-технологія.

Мета статті. Окреслити ефективність впровадження в освітній процес квест-технологій як засобу розвитку продуктивної пізнавальної активності, комунікативних та інформаційних компетентностей учнів.

Висвітленню різних аспектів проблеми впровадження квест-технологій в освітній процес присвячено чимало робіт вітчизняних і зарубіжних дослідників-науковців: Я. Биховський, Г. Воробйов, М. Гриневич, Л. Желізняк, В. Заводнюк, С. Іць, Н. Кононець, А. Статкевич, С. Напалков, О. Нечитайлова, О. Шульгіна та інші. Можливості значного підвищення активності школярів у навчально-пізнавальній діяльності засобами квест-технологій знаходимо у дослідженнях І. Кондрачука, В. Краснопольського, І. Литвиненко.

Кожен учитель обирає свої прийоми і методи активізації пізнавальної діяльності учнів, яку науковці визначають, не як підвищення інтенсивності її протікання, а як мобілізацію інтелектуальних, емоційно-вольових та фізичних сил учня, що здійснюється викладачем за допомогою певних засобів і спрямовується на досягнення конкретних цілей навчання та виховання [5, с. 159].

Зауважимо, що одним із перспективних шляхів активізації пізнавальної діяльності учнів, на думку фахівців, є застосування ігрових методів навчання. Психологи і педагоги (Н. Бібік, П. Блонський, Л. Виготський, Д. Ельконін, Г. Костюк, О. Леонт'єв, О. Савченко В. Сухомлинський, К. Ушинський та ін.) наголошували на тому, що під час різних видів ігор краще засвоюється навчальна інформація. Тому квест – як командна пригодницька гра, у якій учасники мають виконати завдання відповідно до сюжету, цілком заслужено зайняв лідерські позиції серед дидактичних ігор, що відповідає вимогам до сучасного уроку у вітчизняному науковому просторі, головною з яких є те, що здобувачі освіти мають бути активними його учасниками [1].

На перший погляд, сутність квесту та педагогічних ігор подібні. Однак, на відміну від дидактичних ігор, освітній квест, як педагогічна технологія, включає різні види завдань проблемного характеру з пошуку та аналізу інформації, її обробки, порівняння отриманих даних,

коли в процесі пошуку інформації відбувається глибоке «занурення» у відкритий інформаційний простір [1].

Основні цілі квестів, в психолого-педагогічній літературі з проблем застосування інноваційних технологій визначено наступні: розвиток комунікативної взаємодії між гравцями; уміння узгоджувати свої дії з діями інших; самостійно приймати рішення та брати на себе відповідальність за їх реалізацію; здатність до критичного опрацювання інформації; пізнавальна та дослідницька активність під час вирішення різних видів завдань; набуття впевненості у власних силах [3].

Таким чином, квест (веб-квест) можна розглядати як міні-проект, у процесі реалізації якого учні засвоюють навчальний контент на основі рекомендацій і завдань вчителя. Робота учнів у такому виді проектної діяльності, як квест, не лише робить цікавим освітній процес, а й сприяє розвитку цілого ряду компетентностей:

- використання ІТ для пошуку необхідної інформації, оформлення результатів роботи у вигляді комп'ютерних презентацій, веб-сайтів;
- самонавчання і самоорганізація;
- робота в команді (планування, розподіл функцій, взаємодопомога, взаємоконтроль);
- вміння знаходити кілька способів рішень проблемної ситуації, визначати найбільш раціональний варіант, обґрунтовувати свій вибір;
- навик публічних виступів [6].

У своїй роботі вчитель може обрати веб-формат, якщо є комп'ютерне та мультимедійне обладнання, програмне забезпечення; або реалквести («жива» форма), або будь який з класифікації квестів за формою проведення: комп'ютерні ігри-квести; веб-квести; QR-квести; медіаквести; квести на природі; комбіновані [3].

Застосування квестів на уроках музичного мистецтва вимагає від вчителя детального проектування та чіткої організації його проведення: опис послідовності дій, ролей і ресурсів, необхідних для виконання завдання (посилання на інтернет-ресурси і будь-які інші джерела інформації), а також допоміжні матеріали, які дозволять більш ефективно організувати роботу над квестом. Від правильності їх організації залежатиме обсяг, глибина, міцність і усвідомленість засвоєних знань учнями, умінь, навичок, компетенцій; розвиток їхньої активності, самостійності та творчого ставлення до діяльності [3].

Окреслимо ряд переваг застосування технології квестів у освітньому процесі:

- методика квесту спрямована на підвищення мотивації до навчальної діяльності, яка досягається шляхом подачі матеріалу через привабливу форму діяльності – робота в команді, використання звичних для дітей гаджетів, пошук інформації в інтернеті;
- робота з квестом передбачає активність учнів у процесі засвоєння нових знань, узагальнення та розширення наявного обсягу навчального матеріалу;
- веб-квести сприяють розвитку вміння працювати з інформацією, раціонального, продуктивного використання інтернету, завдяки спискам рекомендованих сайтів для виконання завдань;
- квести встановлюють своєрідний баланс між необхідністю, умовами і свободою самостійно вирішувати навчальні проблеми в рамках квесту;
- квести стимулюють формування власного погляду на проблему;
- в квестах подаються питання з різних ракурсів, що дозволяє формулювати свої судження спираючись на різні погляди.

Застосування технології квестів у освітньому процесі – це навчання, яке змінює взаємодію педагога і учнів: активність педагога поступається місцем активності учнів, а завдання учителя полягає у створенні умов для їхньої ініціативи. За таких умов учитель перестає бути джерелом знань, він лише сприяє пошуку інформації, а учні стають активними суб'єктами навчально-пізнавальної діяльності.

Висновки. Ефективність застосування квестів на уроках музичного мистецтва виражається у підвищенні рівня пізнавальної активності учнів; їхньої мотивації навчання; актуалізації елементів діалогового навчання; встановленні зв'язків між новим матеріалом і вже засвоєним; формуванні навиків самостійної освітньої діяльності у виборі рішення навчально-ігрових завдань; рефлексії. Квест-технології допомагають сучасному педагогові відійти від звичних стереотипів організації уроку, створює умови для продуктивної пізнавальної діяльності кожного здобувача освіти.

### **Список використаних джерел**

1. Використання web-квестів у навчально-виховному процесі. URL : [http://ru.osvita.ua/school/lessons\\_summary/edu\\_technology/30113/](http://ru.osvita.ua/school/lessons_summary/edu_technology/30113/) (дата звернення: 20.02.2023).

2. Попова О., Попова Л. Квест-технології як засіб активізації пізнавальної діяльності молодших школярів. *Наукові записки БДПУ. Серія: Педагогічні науки*. Вип. 3. Бердянськ : БДПУ, 2019. С. 157–163.
3. Сокол І. М. Класифікація квестів. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. Запоріжжя : КПУ, 2014. Вип. 36 (89). С. 369–375.
4. Симонович Н. Веб-квест як засіб активізації пізнавальної діяльності учнів у процесі трудового навчання. *Наукові записки РДГУ*. 2016. Вип. 14 (57). С. 158–160.
5. Хващевська О. О. Сучасні педагогічні технології підготовки майбутнього вчителя початкової школи в контексті НУШ. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. 2018. Вип. 8 (2).  
*This article outlines advantages of usage the quest technologies at the Music lessons for the purpose of activation student's cognitive activity. It highlights the main aims and educational effects of its usage in educational area.*

**Key words:** *cognitive activity, quest technology, pedagogical technology.*

УДК 37:78

**Анастасія Рибак**, магістрантка I курсу

*Науковий керівник: Любов Мартинюк*, кандидат педагогічних наук, доцент

## **РОЗВИТОК ІНТЕРЕСУ ДО МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА У СТАРШОКЛАСНИКІВ**

*У статті розглядається проблема розвитку інтересу до музичного виконавства у старшокласників.*

**Ключові слова:** *інтерес, музичне виконавство, мотивація, мистецтво, старшокласники.*

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 по-

требами. Ряд науковців сприймають інтерес як мимовільну увагу або підкреслюють активне, емоційно-пізнавальне ставлення людини до світу.

Сучасна музична педагогіка – це цілеспрямована система, яка поєднує вітчизняні педагогічні традиції та концепції з сучасними інноваційними тенденціями освіти. останні кілька десятиліть викладацькі дослідження питань, що становлять інтереси у сфері музичного виконавства, значно активізувалися. Таким чином, проблема естетичного інтересу, досліджена в роботах сучасних дослідників Л. Косяк, С. Кудрявцевої, Н. Грушанович, А. Паламарчук, Г. Плесніної, М. Давидової, є широко осмисленою. Праця О. Дем'янчук присвячена вихованню естетичного інтересу до музики, який автор трактує як «...вибіркову спрямованість особистості на мистецьке пізнання під впливом її емоційного бажання та потреби в естетичній насолоді та комфорті» [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 їх 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 уявлювані 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. 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 сензитивним 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 пережи-

вання 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 тяжіння до активності, самостійних форм роботи, спостерігається готовність і вміння 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. Отже, розвиток інтересу до музичного виконавства не зводиться лише до музичного виховання старшокласників, а стає передумовою загального розвитку особистості учня-старшокласника і позитивно позначається на всіх сферах його 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. АПН України, Інститут педагогіки. Київ, 1995. 37 с.
2. Мартинюк Л.В. Методичні рекомендації до практичних занять з курсу «Хоровий клас та практикум роботи з хором» : навч.-метод. зб. Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О. В., 2014. 60 с.

*In the article the problem of interest in musical performance among high school students.*

**Key words:** *musical performance, interest, motivation, art, high school students.*

УДК 75.21.34-035.675.6

Анастасія Ткаченко, студентка II курсу

Науковий керівник: **Наталія Мендерецька**, магістр, асистент

## РИСУНОК ЯК МОВА ПРОСТОРОВОГО МИСТЕЦТВА У ДОБУ ВІДРОДЖЕННЯ

*Стаття висвітлює питання розвитку мистецтва рисунку в добу Відродження. Розглядаються аспекти проявів відтворювальних засо-*



*бів та засобів художньої виразності рисунка як основи та самостійного виду творчості у мистецтві.*

**Ключові слова:** *рисунок, Відродження, засоби художньої виразності, представники, мистецтво.*

Рисунок доби Відродження, згадують не так часто, як згадують про живопис цієї доби, але він справді є важливою та великою частиною історії творення та формування мистецтва у той час. Через малу увагу цьому напрямку, ми не одразу можемо проаналізувати в повній мірі його генезу, розвиток, велич та функціональне призначення. Розглянемо та познайомимося з поняттям рисунку та його особливостями, після чого перейдемо до основних прикладів, та засобів виразності рисунку епохи Відродження.

Рисунок та історія його становлення, як виду образотворчого мистецтва вивчався та досліджувався багатьма істориками мистецтва починаючи від Джорджо Вазарі, сучасні науковці, які зверталися до теми рисунку – це науково-педагогічні працівники, серед яких І.М. Туманов, Н.О. Урсу, І.А. Гуцул, С.В. Луць та ін.

Актуальність теми статті полягає у невичерпному джерелі дослідження рисунку доби Відродження, як основи академічного рисунку, який є прикладом наслідування і у теперішній час, еталоном до якого зверталися і будуть звертатися художники. Все, чим у своїй творчості користуються сучасні митці у царині рисунку, було винайдено та відкрито саме за часів мистецтва Ренесансу.

Мета статті полягає у спробі висвітлити деякі особливості розвитку рисунку доби Відродження, наголосити на його значущості та внеску у розвиток мистецтва наступних часів. Розглянути відтворювальні засоби рисунку як основи мистецтва.

Що ж таке рисунок? Рисунок – це ретельно розроблений ескіз для майбутньої фрески або вівтарних картин. Такі малюнки робилися зазвичай на ґрунтованому папері срібним штифтом, відтіненим білилами, іноді потім проходили пером. Але нажаль, рисунок в цю епоху не можна назвати особистим видом мистецтва, скоріше він відіграв роль у процесі створення завершального твору. Але легка ніби невпевненість художника в сенсі і правомірності нового виду мистецтва позначається, як би в приглушеному звучанні малюнкового образу. Цим, звичайно, визначається і техніка такого малюнка: срібний і свинцевий

грифелі залишають лінію майже нематеріальну, намічаючи лише межі форм, перетворюючи фігури в майже абстрактну схему, зате даючи цим художнику особливу можливість концентруватися на суті образу [1].

«Характерно, що найбільш графічно виразні листи у першій половині кватроченто набагато сильніше пов'язані з пізньою готикою, ніж із Відродженням. Тому свої стилістичні якості малюнку повністю розкриваються у своєму значенні, тільки якщо ми розглядатимемо його як початковий етап малюнка наступного періоду – Високого Відродження, об'єднуючи малюнок епох у цілісне поняття ренесансного малюнка» [1].

Все це можна сформулювати так: кожен малюнок кватроченто, Високого Відродження і навіть раннього маньєризму – це рішення виключно пластичного завдання. Як би не були індивідуальні та відмінні один від одного малюнки художників цього часу, вони завжди являють собою певний замкнутий у собі об'єм або суму таких обсягів, причому малюнки цих художників відрізняються один від одного, головним чином, якщо так можна висловитися – тембром енергії та ступенем цієї енергетичної насиченості [1].

Всі художники не роблять композиційних малюнків, а якщо такі й зустрічаються, то це, як правило, або лише композиційні схеми, або замкнуті в собі фігури, розташовані в якійсь композиційній системі (як, скажімо, малюнки Рафаеля до «Афінської» школи»). Нашим часом ці малюнки розуміються лише як студії до мальовничих робіт. І з погляду їхнього місця у творчому процесі – так воно, безперечно, і є. Але ми зараз уже не цілком усвідомлюємо їхню повну самоцінність для людей цієї епохи – інакше вони навряд чи збереглися б. І тут ми підходимо до дуже важливої відмінності рисунку Відродження від рисунку попередньої епохи, – як у малюнках втілюються такі різноманітні категорії – простір, середовище, світло, час, нескінченна кількість їх проявів, їх комбінацій, їх конфліктів. У кожного значного художника вони акцентуються по-своєму, у різних співвідношеннях – і це дає малюнку цього часу особисте забарвлення. Тут варто згадати і про появу в малюнку різних жанрів – інтер'єру, побутових сцен, анімалістичного жанру, натюрморту, жанру історичного, розгалуженого пейзажного жанру [1].

У мистецтві раннього Ренесансу рисунок проявляється в зображальній творчості і як засіб, що допомагає рішенням задач переходу від зображення умовного до зображення візуального сприйняття реальної дійсності, і як основа створення роботи від її до завершення (завдяки використанню ескізів і зарисовок) в поетапному виконанні, і як просто коригуючий засіб у процесі виконання комплексу робіт. Загальною особливістю мистецтва цього періоду стало те, що колективна творчість «середньовічних майстрів поступилася місцем індивідуальній творчості художника і архітектора». Змінився і підхід до створення творчих робіт. Художник вже прагнув заявити про себе як про особистість. Індивідуалізація творчості сприяла активному розвитку таких жанрів мистецтва, як портрет, пейзаж і батальний живопис [4].

Виразним прикладом є три варіанти монументально-історичної композиції П. Учелло «Битва при Сан-Романо», в яких разом з традиційними «графічними якостями» проявляються «живописні якості», завдяки використанню колірних переходів, розтяжок і рефлексів. Поступово у творчих роботах художників Ренесансу «колір предмету стане предметом зображення», тобто пріоритету набуває «живописний принцип» відтворення дійсності. Проте «графічність» домінує в роботах, у яких ображається архітектура [4, с. 228].

У ренесансному мистецтві зображення на площині, а отже, і в рисунку, відроджуються прийоми передачі форми з використанням всіх компонентів, що були поширені в мистецтві Стародавньої Греції і Риму, а саме: світла, тіні, півтону, рефлексу і відблиску. Характеризуючи формальний бік змін у мистецтві даного періоду, слід підкреслити, що вони були пов'язані з переходом від умовності відтворення дійсності періоду середньовіччя до її реалістичного зображення в період Ренесансу [4, с. 227].

Зі світоглядної точки зору ці зміни пов'язані з пізнанням світу людиною і сприйняттям самої людини як вищого прояву буття. Переломні якості, що позначилися на всіх сферах художнього життя Ренесансу, особливо виразно проявилися в архітектурі, скульптурі і живописі.

У мистецтві високого Ренесансу рисунок виявляється не тільки в традиційних формах, тобто як основа і організуючий засіб, а й як, засіб, що сприяє детальній розробці форм людської фігури, що передається на основі реальної натури. Це пов'язано з необхідністю ретель-

ного вивчення художниками Ренесансу анатомії людини і її пропорцій, без знання яких не міг реалізуватися жоден художній задум [4, с. 221].

Загальне освоєння саме такого рисунка сприяло створенню складних багатофігурних композицій з передачею фігур у русі й ракурсі. Характерно, що в цей період за допомогою рисунка з'ясовувалися всі питання пластичного і композиційного порядку. Часто за допомогою рисунка художник відтворював фрагменти майбутнього твору в об'ємі та просторі, з урахуванням їх розміщення на картинній площині, розробляючи як окремі елементи, так і всю композицію.

Оскільки в цей період отримала розповсюдження гравюра, роль рисунка як основи форми і коригуючого засобу стала ще більш значущою. Це зумовлено тим, що гравюра відразу почала формуватися як самостійний вид творчості. Типова для творчості майстрів так званого Північного Відродження, гравюра знайшла своє основне застосування у книгодрукуванні, яке виникло і поширилося саме в межах цього регіону. Гравюра на дереві стала органічною складовою друкарських дощок, підтвердивши ще раз закономірність і природність взаємозв'язку тексту і зображення [4, с. 221].

Рисунок, але вже модельований, був, фактично, і основою живописних робіт майстрів високого Ренесансу – Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, Рафаеля та ін. Популярність рисунка в такій якості сприяла тому, що саме в цей період набули поширення рисунки «живописні» і «скульптурні». «Живописні рисунки» максимально виразно проявилися в малювальній творчості Леонардо да Вінчі завдяки використанню прийому «сфумато» [4, с. 221].

Рисунок, визначившись як самостійний вид творчості, сприяючи реалістичному відтворенню дійсності в мистецтві зображення на площині, сприяла визначеннях градації від умовності мистецтва епохи середньовіччя до об'ємно-просторової зображальності в період розвинутого Ренесансу: завдяки різноманітним проявам відтворювальних засобів двовимірних і тривимірних мистецтв у мистецтві Ренесансу, визначилися можливі якості передачі форми, засновані на взаємовпливі мистецтв, а саме: «графічні», «живописні», «скульптурні» і «декоративні» [4, с. 233].

Яскравим прикладом митця, який робив рисунки для збереження своїх розробок та наукових надбань в різних сферах, був Леонардо да Вінчі, геніальний італієць епохи Відродження.

Леонардо да Вінчі вивчав не тільки живопис, а також пластику, архітектуру, математику, фізику і механіку, дивувався всім оточуючим рідкісною багатосторонністю своєї геніальної натури. Не дивлячись на величезні заслуги в галузі точних наук (математики, фізики) і природознавства. Лише через багато років його роботи були по-справжньому оцінені [2].

Сам Да Вінчі в різні періоди свого життя вважав себе найперше інженером або ученим. Основою його праці та відкриттів було спостереження. Він віддавав образотворчому мистецтву не дуже багато часу і працював поволі. Тому художня спадщина Леонардо кількісно невелика, а низка його робіт втрачена або значно пошкоджена. Проте його внесок в світову художню культуру є винятково важливим навіть на тлі тієї когорти геніїв, яку дало Італійське Відродження [3].

### **Список використаних джерел**

1. Еволюція малюнка від відродження до авангарду. URL : [https://artandyou.ru/history/Evolucia\\_risunka\\_ot\\_vozrozhdenia\\_do\\_avangarda/](https://artandyou.ru/history/Evolucia_risunka_ot_vozrozhdenia_do_avangarda/) (дата звернення: 12.03.2023).
2. Леонардо да Вінчі біографія скорочено. URL : <https://dovidka.biz.ua/leonardo-da-vinchi-biografiya-skorocheno/> (дата звернення: 12.03.2023).
3. Леонардо да Вінчі про успішність, творчість та філософію життя. URL : [https://espreso.tv/article/2015/04/15/leonardo\\_da\\_vinchi\\_pro\\_uspishnist\\_tvorchist\\_ta\\_filosofiyu\\_zhyttya](https://espreso.tv/article/2015/04/15/leonardo_da_vinchi_pro_uspishnist_tvorchist_ta_filosofiyu_zhyttya) (дата звернення: 12.03.2023).
4. Туманов І. М. Рисунок, живопис, скульптура: Теоретико-методологічні основи комплексного навчання. Навч. посібник. Львів : Аверс, 2010. 496 с.

*The article highlights the development of the art of drawing during the Renaissance. Aspects of the manifestations of reproduction means and means of artistic expressiveness of drawing as the basis and independent form of creativity in art are considered.*

**Key words:** *drawing, Renaissance means of artistic expression, representatives.*

Артем Філіпчук, студент III курсу

Науковий керівник: Тетяна Совік, кандидат педагогічних наук, доцент

## **РОЛЬ І МІСЦЕ УРОКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ**

*У статті висвітлено теоретичне обґрунтування значимості уроку музичного мистецтва в новій українській школі та визначено його місце у формуванні творчого та креативного підростаючого покоління.*

**Ключові слова:** *урок музичного мистецтва, нова українська школа, музичне навчання і виховання.*

Стан розвитку шкільної музичної освіти безпосередньо пов'язаний із змінами, які відбуваються та стрімко трансформуються у суспільно-культурному житті суспільства у XXI столітті.

Розвиток музичних здібностей сучасних дітей, підлітків та молоді, культури їх мислення та інтелекту, творчої уяви та художнього сприйняття навколишньої дійсності стає полем наукових пошуків для створення принципово іншої нової музичної освіти. У цьому контексті започаткування ініціатив, створення інноваційних педагогічних концепцій, сучасних авторських методик викладання музики є свідченням вирішення актуальних проблем музичної освіти на національному та науково-методичному та практичному рівнях.

Урок музичного мистецтва є основною формою музичного виховання та музично-естетичного виховання учнів закладів загальної середньої освіти. Від організації та вмілого проведення уроків залежить вирішення завдань музичного виховання підростаючого покоління. Кожен урок має бути повним і цілісним, і водночас бути частиною системи уроків, пов'язаних спільною метою та спільними цілями.

Як шкільний предмет, урок музичного мистецтва / мистецтва повинен відповідати основним вимогам, які стосуються уроків з інших предметів. Проте специфіка спілкування учнів з музикою передбачає «переінтонацію» змісту загально-дидактичних вимог відповідно до їх спрямованості на розуміння музики як мистецтва, що зумовлює необхідність урахування вчителем специфіки уроків музичного мистецтва / мистецтва як уроків мистецтва.

Шляхи реформування форм, методів, змісту сучасної музичної освіти та перспективи її подальшого розвитку визначено у працях А. Авдієвського [1], А. Болгарського [1], І. Гадалової [1], Е. Печерської [8], Л. Масол [5], О. Ростовського [9], С. Горбенка [3], Т. Совік [10] та ін.

Багаторічний досвід науково-дослідницької роботи в галузі методики викладання музики в середній школі представлений науково-методичними здобутками теоретиків і практиків музичної педагогіки (М. Качур [6], Л. Масол [5], О. Олексюк [7], Е. Печерська [8], О. Ростовський [9] та багато інших).

Мета дослідження: теоретично обґрунтувати значимість уроку музичного мистецтва в НУШ та визначити його місце у формуванні творчого та креативного підростаючого покоління.

Для досягнення мети поставлено завдання: охарактеризувати роль, визначити місце та значення уроків музичного мистецтва в освітньому процесі сучасної української школи.

Для досягнення поставленої мети і вирішення поставлених завдань використано такі методи дослідження: ретельний аналіз музикознавчої, наукової та методичної літератури з метою вивчення та обґрунтування значимості уроку музичного мистецтва у новій українській школі; синтез, порівняння, узагальнення – з метою вивчення естетично-духовних формотворчих, організаційно-методичних особливостей уроків музичного мистецтва.

Сьогодні об'єктивні причини призвели до браку достатніх матеріальних і духовних передумов гармонійного становлення і розвитку особистості. Тому важливим є відновлення основних морально-етичних цінностей, які збереглися в глибинній психології та історії нашого народу, яскравим засобом якого є мистецтво і, зокрема, музика. Музичне мистецтво – потужний засіб виховання, що надає естетичного забарвлення та духовності особистості. Музика віддзеркалює істину – людина і навколишнє середовище прекрасні, що є основою емоційної, естетичної і моральної культури.

Потужна виховна сила мистецтва була відома завжди і тому використовувалася на всіх етапах розвитку людства. Саме мистецтво забезпечує багатовікову спадкоємність культури, її універсальність, воно вбирає всі досягнення людства, перетворюючи і змінюючи їх по-своєму.

Формування нової особистості відбувається у закладі загальної середньої освіти. Саме там діти отримують перші ґрунтовні знання,

враження, в тому числі і естетичні. Тому значне місце в духовному розвитку підростаючого покоління належить вчителю, особливо естетичний цикл, до якого входять уроки музики. Їх педагогічна діяльність спрямована на виховання в учнів морально-естетичних ідеалів і почуттів, художньо-естетичних смаків. На своїх уроках вчителі музики, естетики, образотворчого мистецтва формують морально піднесене ставлення дитини до світу навколо неї.

Музика тісно пов'язана з історією, адже твори, створені композиторами, завжди відповідають настроям часу, історичним подіям, різноманітним суспільним проблемам. Перші кроки до музики дитина робить ще до школи. Власне, перші уявлення дитини про навколишній світ пов'язані з музикою, з колискою, яку співала мама. Діти слухають музику від батьків, у дитячих садках, дивляться дитячі програми, мультфільми. А музика стає для них одним із засобів емоційного впливу, бо викликає у них почуття радості чи смутку. А діти емоційно реагують на звуки музики. Почувши музику, діти роблять відповідні рухи, танцюють, стрибають, намагаються підспівувати [12, с. 143].

Кожна дитина, яка приходить до школи, більш-менш знайома з музикою, має певні естетичні смаки та пріоритети. А завдання вчителя – формувати та розвивати естетичні смаки дитини, прищеплювати любов до музики та всього прекрасного, що оточує нас у повсякденному житті. Музичне виховання є частиною естетичного виховання дітей. Музичні образи мають яскраве емоційне забарвлення, вони пробуджують розум, викликають глибокі почуття, дають роботу уяві. Явища життя сприймаються через музику глибше, яскравіше, повніше [3, с. 46].

Основним завданням школи в галузі естетичного та музичного виховання є виховання у дітей любові та інтересу до музики, розвиток їх музичних здібностей та художнього смаку. Найкоротшим і найефективнішим способом виконання цього завдання є активна діяльність самих дітей, їх безпосередня участь у виконанні музики. Однак діти приходять до школи без музичних інструментів, до музичної школи ходить невелика кількість учнів, тому не всі можуть виконувати музичні твори на інструменті. Але співати вміють усі без винятку діти, одні краще, інші трохи гірше, і пісня – це теж музичний твір. Тому хоровий спів – найдоступніший вид музичного виконання – є основою музичного виховання дітей у школі [2, с. 90]. У сучасних умовах відсутність в учнів музичного інструменту варто компенсувати вико-



ристанням на уроках музичного мистецтва нотного редактора Finale (комп'ютерна програма, в якій можна записувати і прослуховувати різні мелодії, тембри тощо) [11].

Виконуючи пісню, передаючи її зміст, діти показують своє ставлення до того, про що співають, і це поглиблює думки. й почуття, які викликає пісня. Спільний спів організує учнів, сприяє вмінню працювати разом, злагоджено. Крім того, на уроках музики учні отримують низку загальних відомостей про муз про композиторів, вчать оволодіти музичною термінологією, основами музичної грамоти тощо. Одним із важливих питань є методичне забезпечення роботи вчителів музики. Адже нові принципи викладання музики вимагають нових методів. Кожен учитель має творчо розуміти ті чи інші методичні рекомендації, вибираючи з них найважливіші та найкорисніші для себе [4, с. 132].

Реалізація завдань музичного виховання залежить від педагога, його рівня кваліфікації, якості роботи, громадської позиції. Поточна програма з музичного мистецтва має тематичну структуру: усі теми є ніби сходинками, які ведуть учнів до оволодіння музичною культурою. Теми послідовно розкривають особливості музичної мови, особливості емоційного впливу музики на особистість, багатство та своєрідність її змісту, зв'язок з іншими видами мистецтва – живописом, літературою. Тут велика заслуга вчителя. Розвиваючи вміння розуміти мову музики, відчувати її виразність, учитель дає учням необхідні знання, уміння, навички, виховує інтерес до музики, формує естетичні смаки [6, с. 8].

Музичне сприйняття розвивається не тільки в процесі прослуховування музики, а й під час інших видів музичної діяльності. Тому дуже важливо, щоб учні оволоділи навичками та вміннями також під час співу, ритміки, гри на дитячих музичних інструментах, а також у процесі навчання музичній грамоті, що допоможе їм краще розуміти й чіткіше виконувати твори.

Таким чином, інтенсивно розвиваються музично-творчі здібності, розширюються можливості активного сприйняття музики, а це, в свою чергу, сприяє правильному вирішенню загальнонавчальних завдань.

Урок музичного мистецтва як основна форма навчально-виховного процесу включає різноманітні види музичної діяльності учнів. Особлива емоційна атмосфера притаманна урокам музики. Адже музика – це мова почуттів [7, с. 52].

На уроках музичного мистецтва в учнів розвивається музичний слух, музична пам'ять, почуття ритму, уява, фантазія, учні набувають комплексу вокально-хорових навичок, умінь і знань. Учителю музичного мистецтва, проводячи виховну роботу, формує погляди, переконання, запити, смаки, ідеали дітей. Тому він має бути високоосвіченою людиною, добре знати свій предмет, володіти методикою музичного виховання, постійно підвищувати свій теоретичний рівень, завжди бути у пошуку творчості, а головне – любити дітей.

Слід зазначити, що всі види музичної діяльності на уроці повинні бути тісно переплетені з вивченням музичної грамоти дітей, розвитком музичних здібностей. Провідне місце на уроці займає вокально-хорова робота. Хоровий спів розглядається і як засіб емоційно-естетичного виховання учнів, і як засіб їх всебічного музичного розвитку.

Слухання музики – один з основних видів музичної діяльності учнів. Знайомство з кращими зразками вітчизняної та зарубіжної музичної культури сприяє розвитку загальної культури учнів, вихованню їх художнього смаку, вміння аналізувати художні твори [12, с. 254].

Використання ілюстративного матеріалу корисно для кращого та глибшого сприйняття музичного твору. Учителю повинен підбирати зоровий діапазон з урахуванням їх близькості до змісту музичного твору. Вдало підібраний ілюстративний матеріал допомагає учням краще зрозуміти музичний образ твору, зрозуміти його зміст, запам'ятати, а потім пригадати прослухану музику.

Ефективність музичного виховання учнів на уроці залежить від особистості вчителя, його світогляду та підготовки, педагогічної майстерності, високого рівня інтелекту та емоційної чутливості. Він повинен не тільки любити музику, а й вміти нею зацікавити дітей, знати і розуміти її набагато більше, ніж хоче вчити своїх учнів, бути обізнаним з педагогіки та психології, естетики та мистецтва, постійно збагачуватися з новими знаннями.

Слід пам'ятати, що оволодіння музичними знаннями не є самоціллю, а є необхідним дидактичним засобом музичного виховання, розвитку у них інтересу до музики, формування естетичного ставлення до неї. Основний результат уроку музичного мистецтва виявляється у трансформуючому впливі музики на формування особистісного духовно-ціннісного світу учнів, розкриття їх творчого потенціалу та

розвитку свідомих музичних потреб у спілкуванні з музичним мистецтвом.

### Список використаних джерел

1. Авдієвський А. Т., Болгарський А. Г., Гадалова І. М. Проект програми з музики для середньої загальноосвітньої школи та позакласної роботи: 5–8 класи. Київ : Освіта, 2013. 178 с.
2. Антонєць Н.П. Спілкування на уроці музики. Дрогобич : Наукова думка, 2012. 211 с.
3. Горбенко С. С. Історія гуманізації музичної освіти: навчальний посібник за модульно-рейтинговою системою навчання. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2017. 348 с.
4. Кушка Я. С. Методика музичного виховання дітей: навчальний посібник для вищих навчальних закладів I-II рівнів акредитації: у 2-х ч. Ч. 1. Вінниця : Нова книга, 2017. 216 с.
5. Масол Л. М. Загальна Мистецька освіта: теорія і практика: монографія. Київ : Промінь, 2016. 432 с.
6. Методика музичного виховання. Урок музичного мистецтва в сучасній українській школі: методичні рекомендації до змісту, організації та проведення уроків музичного мистецтва в ЗОШ; уклад. М. М. Качур. Мукачево: МДУ, 2017. 26 с.
7. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навчальний посібник. Київ : КНУКіМ, 2016. 188 с.
8. Печерська Е. П. Уроки музики в початкових класах. Київ : Либідь. 2011. 254 с.
9. Ростовський О.Я. Програми та поурочні методичні розробки для середніх загальноосвітніх шкіл. Музика 1-4 класи. Київ : Перун, 2016. 187 с.
10. Совік Т. В. Застосування методу «сторітелінг» у ході вивчення дисциплін «Практикум шкільного музичного репертуару» та «Хорове диригування». *Педагогічний дискурс: зб. наук. праць*. 2021. № 31. Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія. Хмельницький, 2021. С. 20–25. DOI: 10.31475/ped.dys.2021.31.03.
11. Совік Т. В. Використання нотного редактора Finale під час дистанційного навчання музичних дисциплін. *ITLT*. Груд. 2022. Вип. 92, вип. 6. С. 154–171. DOI: <https://doi.org/10.33407/itlt.v92i6.5128>.
12. Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти: навчальний посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. 472 с.

*The article highlights the theoretical justification of the significance of the music lesson in the new Ukrainian school and determines its place in the formation of the creative and creative younger generation.*

**Key words:** *music lesson, new Ukrainian school, musical education and upbringing.*

УДК 37.015.31:133.2]:78

**Катерина Чепела**, студентка III курсу

*Науковий керівник: Людмила Воєвідко*, кандидат педагогічних наук, доцент

## **ВПЛИВ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ НА ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ ШКОЛЯРІВ**

*У статті розглядається проблема впливу музики на духовний розвиток особистості школяра. Здійснено теоретичний аналіз напрацювань відомих науковців. Описано процес слухання музики як засіб розвитку естетичних і моральних якостей особистості. Музика як один із видів мистецтва надає величезні можливості для розвитку творчості людини, формування її світогляду, особистості та моральних якостей. Також музика є засобом пізнання навколишнього світу та засобом формування особистості. Музика сприяє вираженню і передачі емоцій, почуттів, думок і настрою людей, вона є особливим засобом спілкування, допомагає формуванню світогляду особистості, самовираженню та самопізнанню.*

**Ключові слова:** *музика, музичне мистецтво, вплив, духовність, формування та становлення особистості, духовний розвиток.*

Залучення до музики – одне з найцікавіших і радісних занять. Оскільки вона пов'язана з багатьма сферами людської діяльності, вчитися можна не тільки музиці, але й через музику, особливо в ранньому віці. Розуміння музики приходить у результаті вдумливого слухання. На думку Г. Шевченка «специфічність естетичного, в тому числі музичного виховання в тому, що воно формує розуміння краси, витонченість, загостреність світосприйняття, духовні потреби, емоційно-естетичне відношення до дійсності та мистецтва, розвиває творчі здібності» [1].

Мистецтво активує сферу почуттів людини й одночасно стимулює розумову діяльність, і таким чином сприяє появі нових проєктів, ідей, збільшуючи творчий потенціал свідомості. Мистецтво допомагає пізнавати й оцінювати навколишній світ, поширювати філософські,

політичні, етичні та інші ідеї, розвивати творчі можливості людей, розкривати й узагальнювати, систематизувати і передавати досвід ставлення особистості до дійсності. Мистецтво – один із найпотужніших засобів національного виховання.

Метою статті є ознайомлення з феноменом музики та розуміння її місця та сенсу в формуванні духовності сучасної особистості школяра. В академічних словниках духовність тлумачиться, як «індивідуальна вираженість у системі мотивів особистості двох фундаментальних потреб: ідеальної потреби пізнання й соціальної потреби жити, діяти «для інших». Під духовністю, переважно розуміють першу з цих потреб. З категорією духовність співвідноситься потреба пізнання світу, себе, смислу і призначення свого життя. Людина духовна в тій мірі, в якій вона задумується над цими питаннями і прагне дістати на них відповідь. Втрата духовності рівнозначна втраті людяності. Формування духовних потреб особистості є найважливішим завданням виховання» [3].

Поняття «духовність» багато вчених пов'язують із залученням особистості до вищих цінностей. Вчені вважають, що духовність притаманна кожній людині. Проблеми впливу музики на духовний розвиток особистості присвячено цілу низку наукових праць. Зокрема, про необхідність залучення молоді до мистецтва йдеться у працях Г. Ващенка, Л. Воевідко, І. Зязюна, О. Олексюк, О. Рудницької, О. Ростовського та ін. Відомий філософ І. Кант вважав, що саме музичне мистецтво здатне стимулювати людину до духовного зростання в той момент, коли вона сприймає музичний твір і осягає його суть. Музична здатність допомагає розкрити духовну сутність людини. Сенси, народжені музикою, полягають не в тому, щоб постійно задовольняти свої емпіричні бажання, а в тому, щоб розкривати свої потенції різноманітними способами [3].

Слухаючи музику, ми вчимося правильно сприймати те, що вона несе в собі: істину, добро, красу тощо, а також розвиваємо здатність до адекватного сприйняття навколишнього світу і людини в ньому. Сприйняття музики засноване на пробудженні наших емоцій, думок, світогляду; пробуджує в ньому асоціації з особистого життя, весь ланцюг почуттів, переживань. Повертаючись до впливу музики на школярів саме музика, музичне навчання та виховання може надати велику допомогу в повноцінному розвитку дитини. Під впливом музики, му-

зичних вправ та ігор за умови використання правильно дібраних прийомів позитивно розвиваються психічні процеси і властивості особистості, чистішою і грамотнішою стає мова. Можна виділити загальні завдання музичного навчання та виховання учнів:

- виховувати любов і інтерес до музики;
- збагачувати музичними знаннями, компетентностями, враженнями, знайомлячи дітей з різноманітними творами;
- розвивати навички у всіх видах музичної діяльності: співі, слуханні, музично-ритмічних рухах, грі на музичних інструментах;
- сприяти вихованню та формуванню музичного смаку;
- впливати на всебічний розвиток дитини, використовуючи всі види музичної діяльності на уроках;
- розвивати творчу активність у всіх видах музичної діяльності учнів.

Музичний розвиток учнів має здійснюватися природно і невимушено. Допомогти дітям відчувати красу і силу впливу музики – завдання складне [5].

Одним із головних засобів музичного розвитку школярів є сприймання музики. Сприймання музичного твору щодо цього має великі можливості. У процесі систематичної роботи діти набувають уміння слухати музику, запам'ятовувати і впізнавати її, починають радіти їй; вони проймаються змістом твору, красою його форми та образів. У дітей розвивається інтерес до музики, а згодом і любов до неї. Через музичні образи дитина пізнає прекрасне в навколишній дійсності, в природі. Краса художньої форми, зрозумілий зміст музичного твору сприяють появі естетичних відчуттів художнього образу і через нього до життя, впливають на виховання художнього смаку учня.

В. Сухомлинський згадував: «У дитинстві мої вихованці любили слухати музику квітучого саду і поля гречки, весняних луків та осіннього дощу. Вони відчували, переживали красу навколишнього світу, і це робило їх душі шляхетними. Але якою б прекрасною не була музика природи, це ще не музика. Це літери, за допомогою яких людина може приступати до читання книжки на мові почуттів». Педагог справедливо вважав, що такою «книжкою» у естетичному вихованні молоді повинно стати мистецтво [4].

У руслі вивчення виховних можливостей мистецтва чільне місце належить проблемі художнього сприйняття. Художнє сприйняття ви-

ступає як процес відображення творів мистецтва і результат активної духовної діяльності суб'єкта. Особливість такої діяльності полягає у формуванні естетичних емоцій і смаку, тому потребує напруженої духовної праці та співтворчості. Слід звернути увагу на світоглядну спрямованість художнього сприймання та суперечливий характер емоційно-естетичних реакцій. Ті почуття, які набуває особистість у даному процесі, закладають основу знань людини про світ і про себе, очищують її емоції від хаосу і смуги [1].

Особливе місце у розвитку духовності школярів займає народна творчість. Багатство народної музичної культури не можна охопити навіть протягом усього життя. Але постійне звернення до неї дає змогу збагачуватися духовно, надихатися творчо. Недаремно, в народі кажуть, що людина, яка тримає в руках скрипку, не здатна заподіяти зла. «Здоров'я, розум і сопілка – мудра спілка», «Як музика іскриста, то й душа чиста», – каже народна мудрість [1]. Музична культура людини невід'ємна від народу, якому вона належить. Тож педагогам потрібно реалізовувати концепцію музичного навчання та виховання учнів на основі української культури, мови, народної творчості й фольклору. В узагальненому вигляді вона полягає у визнанні провідної ролі музично-пісенного фольклору в естетичному вихованні учнів; у зверненні до народної музичної творчості крізь призму її життєвих зв'язків із духовним, матеріальним та практичним світом людини; у розкритті естетичного змісту музики, пісні, танцю, образотворчого мистецтва на основі осягнення учнями суті й особливостей музичного мистецтва.

Ю. Новгородська виокремлює наступні функції музики щодо її впливу на духовний, естетичний розвиток особистості:

– розвивальна функція полягає в тому, що у процесі безпосереднього слухання музичних творів та виконавської музичної діяльності у дітей розвиваються музичні здібності (музичний слух, ладове чуття, почуття ритму, музичне мислення тощо). Музика здійснює вплив на процес фізичного удосконалення дитини;

– пізнавальна функція виявляється у внутрішньому зв'язку мистецтва з механізмами й результатами пошуку істини. Пізнавальне значення музики зумовлене тим, що мистецтво це відображає дійсність, дух епохи, життя і характер цілих народів, почуття і думки композиторів. Постійне слухання музичних творів різних композиторів збагачує людей як в ідейно-естетичному відношенні, так і взагалі в галузі му-

зичної культури різних епох і народів. Музика відображає багато життєвих явищ, які збагачують дітей уявленнями про суспільство, природу, побут і традиції. Діти не просто сприймають музичні твори, вони дізнаються про певні особливості того періоду, коли творив митець, уявляють ті образи, які передає музика;

– виховна функція полягає в тому, що вона формує у дітей гуманне ставлення до оточуючих, сприяє вихованню у них високих благородних почуттів, естетичних потреб і смаків, інтересу до різних видів художньої діяльності, морально збагачує їх;

– гедоністична функція виражається у переживанні особистістю естетичної насолоди, що є безкорисливим задоволенням людини творчою діяльністю, її співчуття художньому образу.

– комунікативна функція. Музика як одна з граней мистецтва і частина загальнолюдської культури є специфічною формою невербальної комунікації. Дана функція передбачає спілкування особистості з музичними творами, в результаті чого людина пізнає різні явища, процеси, події, які намагався передати композитор у своєму творі [3].

Отже, виховання духовності учнів за допомогою музики дає змогу досягти таких результатів:

– збагатити духовний світ, сферу почуттів особистості. Музика розвиває безпосереднє емоційне сприйняття мистецтва, що допомагає врівноважити вузьку спеціалізацію виховання і навчання, пов'язану з пріоритетом розумового розвитку. Розум стає більш «людяним», розумова сфера особистостей наповнюється гуманістичним змістом. Накопичення емоційного досвіду посилює осмислення і моральне сприйняття дійсності;

– з культурою мислення завжди пов'язана культура почуттів, адже слухач прагне пізнати внутрішній зміст в процесі сприйняття музичного твору, співвіднести зміст із формою, оцінити і зіставити окремі музичні образи тощо. Музика стимулює почуттєву сферу людини, активізує розумову діяльність, сприяє появі нових ідей, проєктів, збільшує продуктивність та творчий потенціал свідомості. Музика – винятковий засіб формування єдності емоційних та інтелектуальних сфер, єдності афекту та інтелекту.

– сформувати новий рівень духовності на основі творчого переосмислення досягнутого рівня, що передбачає більш високі моральні цілі і установки. Духовна культура – це найбільш важливий, історич-



но обумовлений і практично необхідний фактор розвитку особистості, і людина прагне до подальшого вдосконалення духовної культури. Складовою частиною духовного потенціалу особистості є гуманізм – один із шляхів духовної досконалості [3].

Науковиця Л. Воевідко зазначає, що вже в дошкільному, а потім і у молодшому шкільному віці, музичне сприйняття музики є одним із засобів формування особистості дитини, розвитку творчих задатків та духовності. Яскраві музичні враження сприяють залученню дітей до музичного мистецтва у процесі різних видів музичної діяльності, а саме: музичного сприйняття, виконавства та творчості. Музичне сприйняття дітьми музичних творів українських та зарубіжних композиторів є одним із провідних видів музичної діяльності в закладах освіти. Розвиток музичного сприймання слухачів під час сприйняття музичного твору збагачує всі креативні прояви дітей. Важливість формування у дітей музичного сприйняття на основі багатой спадщини музичного репертуару доводять багато дослідників та практиків у царині музичного навчання та виховання здобувачів у закладах освіти. В дітей у процесі розвитку музичного сприйняття змінюється й інтерпретаційні моменти щодо музичного матеріалу – від одиничних, конкретних (або й ні) характеристик до яскравих, розгорнутих, багатих на уявлення [4, с. 10].

Музика – дуже простий, але досить точний спосіб соціального поєднання людей і засобом вираження життєвої філософії та складних питань сучасної культури. Теоретичний аналіз напрацювань відомих науковців дає змогу зробити висновок, що саме музика була і є потужним засобом духовного розвитку особистості, оскільки сила її впливу на людину формувалася протягом багатьох століть.

### **Список використаних джерел**

1. Шевченко Г. П. Эстетическое воспитание в школе. Киев, 1985. 87 с
2. Мельниченко О. Вплив музики на духовний розвиток особистості. Наукові записки : [збірник наукових статей] / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова ; упор. Л. Л. Макаренко. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018. Вип. СXXXVIII (138). 279 с. (Серія педагогічні науки).
3. Чепіга С. Г. Спрямованість музичного виховання на формування морально-естетичних якостей особистості: веб-сайт. URL : <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/3824/> (дата звернення: 05.09.2014).

4. Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям. Вибрані твори: В 5 т. Т. 3. Київ : Рад. шк., 1977. С. 180–191.
5. Власенко О. М. Роль музики у формуванні духовності особистості. *Педагогіка і психологія професійної освіти. Науково-методичний журнал*. 2008. № 5. С. 224–230.
6. Теорія та методика музичного виховання дітей дошкільного віку. Навчальний посібник. Укладач С. І. Матвієнко.

*The article examines the problem of the influence of music on the spiritual development of a schoolboy's personality. A theoretical analysis of the works of famous scientists was carried out. The process of listening to music as a means of developing aesthetic and moral qualities of the individual is described. Music as one of the art forms provides enormous opportunities for the development of human creativity, the formation of his worldview, personality and moral qualities. Also, music is a means of learning about the surrounding world and a means of personality formation. Music contributes to the expression and transmission of emotions, feelings, thoughts and mood of people, it is a special means of communication, it helps in the formation of a person's worldview, self-expression and self-knowledge.*

**Key words:** music, musical art, influence, spirituality, formation and personality formation, spiritual development.

УДК 373.3.016:78

Катерина Чепела, студентка III курсу

Науковий керівник: Жанна Карташова, кандидат педагогічних наук, доцент

## **ШЛЯХИ ПОДОЛАННЯ НЕДОЛІКІВ ВОКАЛЬНОГО ІНТОНУВАННЯ У ШКОЛЯРІВ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ**

*У статті розглянуто проблеми навчання дітей молодшого шкільного віку співу, зокрема виникнення недоліків вокального інтонування, зумовлені зовнішніми об'єктивними та внутрішніми суб'єктивними чинниками. Наведено деякі методичні прийоми формування співацьких навичок із використанням музично-дидактичних ігор та вокальні вправи із застосуванням ритмо-рухових ігрових дій.*

**Ключові слова:** інтонування, співочі навички, учні молодших класів, учитель музичного мистецтва.

У системі музичного виховання підростаючого покоління одним із пріоритетних завдань визначено всебічне музичне виховання школярів

рів як освічених і активних любителів музики, реалізація якого здійснюється не лише в процесі сприйняття творів музичного мистецтва, а й в процесі активної музичної діяльності в різних її видах, серед яких спів як найбільш демократичний вид відіграє найбільш значущу роль.

У шкільній практиці майже всі основні навички сприймання та відтворення музики формуються через вокально-хорову роботу. Робота над піснею є важливою складовою шкільного уроку і дає дітям, особливо молодшого шкільного віку, чи не найбільше задоволення від самого процесу спілкування з музикою. Крім того, сам процес співу інтенсивно впливає на емоційний та інтелектуальний розвиток особистості на всіх рівнях її організації: фізіологічному, психологічному, соціокультурному, індивідуально-характерологічному. Однак, власні спостереження за практикою проведення уроків музичного мистецтва в початкових класах засвідчують невтішний факт, що в значній кількості першокласників відсутні координація слуху і голосу, а, відповідно, й навички співочого інтонування, що значно ускладнює роботу вчителя музичного мистецтва з реалізації мети та завдань навчання.

Мета статті: виявити причини виникнення проблем інтонування у дітей молодшого шкільного віку та здійснити пошуки методів і прийомів подолання означених недоліків.

Науковці різних епох і культур зазначали, що музичне мистецтво відіграє надзвичайно важливу роль у духовному становленні дітей, впливаючи на їхнє світосприйняття, моральні, етичні й художньо-естетичні уявлення, розвиток розумових і творчих здібностей. Основи методики вокального виховання дітей заклали педагоги-музиканти Д. Бортнянський, В. Верховинець, М. Дилецький, Ф. Колесса, М. Леонтович, М. Лисенко, С. Людкевич, К. Стеценко, Б. Яворський.

Психологічні дослідження Л. Бочкарьова, Б. Теплової, О. Леонтьєвої, Л. Венгера, а також педагогічний досвід А. Маслова, І. Пономарькова, В. Белобородової, А. Луканина та ін. підтверджують можливість успішного розвитку музичних здібностей і формування навичок співу в кожній дитини.

Виклад основного матеріалу. Спів супроводжує людину з раннього дитинства і протягом усього життя. Він впливає на людські емоції й почуття, сприяє поглибленню уявлень про навколишню дійсність у яскравій, образній формі. Спів – наймасовіший і доступний вид виконавства. Проблеми формування в школярів навичок співу завжди

залишається актуальною для музичної педагогіки. Видатні педагоги М. Лисенко, М. Леонтович, К. Ушинський та інші діячі музичного мистецтва вважали, що змістовим центром загальної музичної освіти має стати спів: «Спів відноситься до тих видів музичної діяльності, в процесі якої успішно розвивається естетичне ставлення до життя, до музики, збагачуються переживання дитини, активно формуються музично-сенсорні і, особливо, звуковисотні музично-слухові уявлення» [3].

Вокальне інтонування, як живий і творчий процес відтворення музично-художніх образів, потребує опанування системою співочих навичок, таких як, співоча установка, дихання, дикція, звукоутворення, ансамбль. Тому, значна увага на уроках музичного мистецтва має приділятися формуванню вокально-хорових навичок, яке реалізовується під час розспівування школярів. Зрозуміло, що загальний музичний розвиток дітей молодшого шкільного віку, зокрема, розвиток мелодичного слуху, музичної пам'яті, співочих навичок не може бути однорідним. Частина дітей чисто інтонує мелодію лише в межах 3–5 звуків, серед тих, хто здатний співати, якість співу часто не відповідає критеріям художньої виразності й чистого інтонування, є й такі, що не інтонують зовсім. Причин може бути декілька, але здебільшого це свідчить про те, що у дитини не сформована координація між слухом і голосом, відсутня взаємодія співочої інтонації і слухового м'язового відчуття [3].

Намагаючись досягти чистоти інтонування пісень в колективному співі, деякі вчителі припускаються помилок, залучаючи до колективного співу учнів, які не інтонують, сподіваючись, що діти поступово «виспіваються» співаючи разом із «співучими». Однак, на практиці це призводить лише до низької якості загального звучання й негативних вражень від такого «виконання» пісень. Бажання уникнути такого роду результатів, деякі вчителі пропонують учням, що не інтонують, взагалі не співати. Така позиція вчителя теж може призвести до негативних наслідків такого «навчання» школярів. По-перше, в них (неспівочих учнів) формуються стійкі переконання в тому, що вони належать до таких, що не мають музичних здібностей, по-друге, вилучені зі «співочого» колективу діти знаходять собі інші заняття, тим самим виключаючись із навчального процесу, а відтак, позбавляючи себе надії навчитися співати.

Нечиста інтонація у співі має низку причин: різні захворювання голосового апарату, сором'язливість дитини, порушення артикуляції апарату, невміння тягнути звук, невеликий діапазон голосу дитини.

Часто, причина криється в тому, що діти, з числа тих, хто не інтонує, здебільшого належить до гіперактивних, для яких типовим є перевага збудження над процесами гальмування, невміння концентрувати увагу на певному звучанні, а відтак й наслідувати йому, поспішність фонаційних дій, які випереджають звучання прикладу, що наводить вчитель і може стати причиною того, що дитина не здатна його повторити.

Розв'язанню окресленої проблеми, на нашу думку, може допомогти створення комфортного психологічного середовища, яке сприятиме психологічному розслабленню учня, дозволить йому сконцентрувати свою увагу на музичному завданні (можливо, у формі гри із закритими очима: слухаємо – повторюємо). Самі завдання, здебільшого повинні мати характер наслідування, гри. Це може бути, наприклад, наслідування звуків літака, бджоли, наслідування звукам кошенят, пташенят, гра у папугу (повторення слів на різній висоті, з різним характером вимовляння тощо). Надзвичайно корисним є виконання цих ігор із залученням рухів, які моделюють зіставлення звуків за висотою, що слугує і способом активізації м'язового апарату, і візуальним відображенням звуковисотного профілю [4].

Здебільшого, діти після таких вправ досить швидко оволодівають вміннями наслідувати голос учителя, особливо в грі-співі на склади, які створюють умови для утворення звуку у високій вокальній позиції. Це, наприклад, так званий поклик зозулі «ку – ку», вигуки «о – о!», «ой – ой – ой», імітація гри на духовому інструменті на зручні склади «ду – ду», «тру – ту – ту» тощо [1].

Ще однією з причин виникнення проблеми координації й інтонування може стати знижений стан м'язової активності у дітей зі слабкою нервовою системою. Для них характерними є відносно слабкі процеси збудження та їх швидка зміна на гальмівні реакції, швидка втомлюваність і низький рівень уваги. Формування в таких учнів навичок інтонування потребує значної активації їхнього психологічного стану, уваги, стимуляції м'язової напруги для забезпечення активного дихання. Для занять з такими дітьми доцільно застосовувати завдання, які вимагають активного співу, наприклад, співу вправ і пісень з рухами рук, що відтворюють напрям мелодичної лінії [4].

Подолати недоліки інтонування можуть допомогти вправи-поспівки, які і розспівають учнів, і розігрують їхні голосові зв'язки перед співом пісень, і посприяють засвоєнню складних мелодичних ходів, що зустрічаються в пісні. Чистоті інтонування сприяють: спів а capella; проспівування складних елементів мелодії на склад «у»; спів із солістами, групами; спів вголос і про себе; спів ланцюжком [3].

Отже, формування якісних фонаційно-співочих навичок у школярів потребує від педагога спеціально продуманої системи методів, дотримання принципу доступності інтонаційного матеріалу, його послідовного ускладнення, відповідно до вікових особливостей сприйняття і навченості дітей.

### Список використаних джерел

1. Кьон Н. Г., Ліцюань. Методика подолання недоліків вокального інтонування у школярів молодшого та підліткового віку. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки*. 2018. № 3. С. 124–126. URL : <https://lkr.ndu.edu.ua/index.php/nz/article/view/202> (дата звернення: 12.02.23).
2. Кьон Н. Г., Тун Лінгге. Шляхи вдосконалення навичок співу в школярів молодших класів. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2020. № 72. Т. 1. С. 121–123. URL : [http://www.pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2020/72/part\\_1/23.pdf](http://www.pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2020/72/part_1/23.pdf) (дата звернення: 12.02.2023).
3. Мішедченко В. В. Розвиток вокально-хорових навичок у дітей молодшого шкільного віку за допомогою спеціальних ігор та вправ. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки*. 2021. № 2. С. 69–74. URL : <http://lib.ndu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/2161/1/11.pdf> (дата звернення: 29.01.2023).
4. Ду Цзілун. Особливості методики формування вокально-естрадных навичок у школярів молодших класів. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Вип. 167. С. 235–237.

*The article examines the problems of teaching children of primary school age to sing, in particular, the occurrence of vocal intonation deficiencies caused by external objective and internal subjective factors. Some methods of forming singing skills with the use of musical didactic games and vocal exercises with the use of rhythmic-motor game actions are given.*

**Key words:** intonation, singing skills, elementary school students, music teacher.

## **ВПЛИВ КІПТЯВИ НА ТВОРИ ЦЕРКОВНОГО МИСТЕЦТВА**

*У статті висвітлено питання виникнення кіптяви у храмовому просторі та її вплив на твори сакрального мистецтва. Досліджено матеріали, продукти згорання яких є джерелом утворення кіптяви в православних церквах.*

**Ключові слова:** кіптява, пил, щільні поверхневі забруднення, ікона, захисне покриття, свічка, бджолиний віск, парафін, лампадна олія, твори церковного мистецтва.

Повітряна маса, котра оточує пам'ятки сакрального мистецтва, завжди тією чи іншою мірою містить у собі тверді частинки мінерального або ж органічного пилу, кіптяву та інші продукти неповного згорання, а також газу, що включають сполуки сірки, хлору тощо [5]. Пил містить найдрібніші піщинки ґрунту й інші частки неорганічного та органічного походження, які потрапляють крізь віконні щілини і погано очищені вентиляційні канали. Струмами повітря він розноситься по приміщенню, осідаючи на пам'ятках [4].

Осажденню і закріпленню частинок пилюки на поверхні твору сприяють пари води, які постійно містяться в повітрі. Якщо поверхня твору навіть трохи зволожена, пил прилипає до неї і, з'єднуючись з вологою, утворює бруд. Під дією тепла він розм'якшується, стає клейким і сильніше прилипає до поверхні. Такі забруднення зазвичай осідають рівномірно, суцільними шарами, що є наслідком специфічної експлуатації приміщення та його мікроклімату [4].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У контексті розвитку сучасної реставраційної науки, питанню дослідження причин, котрі призводять до утворення поверхневих забруднень та їхнього подальшого впливу на матеріальну структуру творів церковного мистецтва присвячено низку досліджень та публікацій (І.В. Федорова та Е.А. Юдіна «Видалення сажі та кіптяви з живопису» [3], Е.Ю. Іванова та О.П. Пастернак «Вибір науково обґрунтованого методу розкриття живопису», «Видалення поверхневих забруднень» [1], Н.І. Кучма «Технологія видалення щільних поверхневих забруднень у сучасній реставраційній практиці» [3]), оскільки забруднення поверхні пилом

та кіптявою не тільки перешкоджають естетичному сприйняттю твору, але й згубно впливають на фарбовий шар.

Актуальність розгляду питання впливів кіптяви на твори мистецтва є нагальною потребою в реставраційній справі, тому мета статті – розглянути та висвітлити основні види поверхневих забруднень творів станкового живопису та причини їх виникнення. Визначено такі завдання: проаналізувати види поверхневих забруднень; дослідити процес утворення кіптяви в храмовому просторі.

Виклад основного матеріалу. Кіптява – це один із найпоширеніших видів забруднень пам'яток станкового темперного та олійного живопису. Осідання продуктів згорання лампадної олії, ладану та свічок у великих кількостях, які використовують при богослужіннях є однією з основних причин появи кіптяви на поверхні, причому кількість кіптяви та вміст шкідливих продуктів згорання в ній залежать від гатунку використовуваних матеріалів – чим нижча їх якість, тим більше шкідливих продуктів згорання виділяється [2, с. 151].

Поруч із іконами часто розміщують підсвічники, де віряни у молитві залишають свій вогонь, а навпроти ікон намісного реєстра іконостаса та великих місцевошанованих, часто чудодійних образів – великі лампади. Відповідно свічки під час горіння виділяють дим, який поступово щільною вуаллю огортає ікони. А плюс до того ще й постійний вплив диму від кадила. Як наслідок, захисна плівка темнішає, адсорбуючи продукти згорання, поверхня забруднюється кіптявою, а деякі святині навіть обгорають через неухважність парафіян.

При згоранні свічки, виготовлені з чистого бджолиного воску, шкідливі речовини практично не виділяють. У ХІХ ст., у зв'язку з розвитком науки та зростанням промисловості, а також зростанням конкуренції серед приватних свічкових заводів, при виробництві церковних свічок до бджолиного воску почали додавати численні штучні речовини та різні замітники воску рослинного походження. Широке поширення завдяки своїй дешевизні отримав парафін. Часто використовуються стеарин, церезин, церотин (рослинний віск) та багато інших сурогатів. До кінця ХІХ ст. вміст у церковних свічках бджолиного воску став мізерно малим. Цю ж картину ми спостерігаємо і сьогодні. При згоранні такі свічки коптять, і димок кіптяви піднімається від них угору, що видно неозброєним оком, якщо стояти недалеко від свічників. Схожі процеси відбувалися і у виробництві лампадної олії [2, с. 151].



Традиційно, у якості лампадної олії використовувалася оливкова олія невисокої якості. Наприкінці XIX ст. її почали замінювати різними дешевшими оліями місцевого походження або ж привезеними, наприклад, соняшниковою, сурепковою, кокосовою, а також мінеральними (вазеліновою) та оливковою оліями, однак дуже низького ґатунку. Для надання цим сумішам подібності з оливковою до них додавалася невелика кількість якісної оливкової олії та природні барвники.

Нові технології сильно спрощували й робили менш дорогавартісним процес виготовлення товарів церковного вжитку і тому повсюдно вводилися у масове виробництво. Крім того, дуже низька вартість готової продукції приваблювала старост і церковних служителів з точки зору економії матеріальних засобів приходу. Широко використовувалися дешеві свічки та лампадна олія з численними шкідливими як для здоров'я людей, так і для збереження захисного й фарбового шарів ікон, добавками. Незважаючи на те, що ще наприкінці XIX – початку XX ст. церковна влада починала робити деякі несміливі кроки для вирішення цієї проблеми, використання неякісної лампадної олії, парафінових свічок і свічок з інших синтетичних матеріалів має, на жаль, повсюдне поширення у наших храмах і сьогодні [2, с. 152].

До появи електрики, освітлення храмового простору здійснювалося свічками, розміщеними в панікадилах та настінних світильниках. Використання свічок для освітлення також сприяло осіданню кіптяви в приміщенні. Ще одним джерелом появи кіптяви на предметах церковного оздоблення могли служити будь-які несправності димарів пічного опалення, що широко використовувалося в церквах у минулому. При погано прочищеному димарі кіптява та дим не повністю піднімаються в атмосферу, а частково залишаються всередині храму та поступово осідають на поверхнях пам'яток церковного мистецтва. Однак у порівнянні з кіптявою від свічок і меншою мірою від лампадної олії вплив несправності пічного опалення на утворення кіптяви мінімальний [1].

Кіптява дуже шкідлива для всіх творів церковного мистецтва. Покриваючи ікону або стінопис щільною чорною пеленою, вона іноді повністю приховує зображення, так що неможливо розрізнити, який святий чи композиція там написані. Крім того, кіптява, осідаючи на лаковій поверхні, поступово починає проникати у верхні шари захисного покриття, сильно сповільнюючи згодом її видалення. Потрапля-

ючи на фарбову поверхню, дрібні частинки кіптяви утворюють щільний жирний наліт, нижній шар якого адсорбується поверхнею твору [2, с. 153].

До поверхневих забруднень, окрім пилу та кіптяви, також належать залишки від цвілевих грибів та продуктів їхньої життєдіяльності, які розташовуються плямами, окремими ділянками – це живі та сухі нарости міцелія пліснявих грибів і їх спори. При недбалому зберіганні на поверхню пам'яток потрапляють бризки фарб, воску, клеїв, смол, фарб на основі різних сполучних та інші забруднення, походження яких часом складно визначити, мушині засіди попел, котрі, як правило, забруднюють невелику частину площі твору, однак можуть сильно зруйнувати його окремі ділянки [4].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, ікони, як і будь-які предмети, пов'язані з церковним культом, також можуть втратити свій автентичний вигляд настільки, що їх подальше використання за призначенням, тобто молитва біля них, стає неможливим. Для захисту творів сакрального мистецтва від кіптяви, в діючих храмах слід із метою профілактики звернути серйозну увагу на якість і чистоту складу свічок та лампадної олії, що використовують під час богослужінь.

Інакше інтер'єру церкви та творам церковного мистецтва, що перебувають у ньому, загрожує серйозна небезпека – кіптява, котра згодом зробить практично повністю нерозрізненими й темними зображення на іконах та стінах, а видалити її без шкоди для живопису досить складно. Якщо не усунути причини появи кіптяви або принаймні не зменшити кількість її виділення, то проводити превентивні роботи з видалення пилу та кіптяви з поверхні творів церковного мистецтва доведеться регулярно раз на кілька років, що може негативно позначитися на стані збереження захисного покриття та фарбовому шарі пам'яток. Але якщо є навіть найменша можливість виправити будь-які недоліки старовинного закуреного кіптявою образу, варто скористатися нею, звернувшись до фахівців реставраторів. Адже стара ікона – це не тільки цінний історичний артефакт, а й своєрідний символ молитовного спадкоємства між поколіннями православних християн.

### **Список використаних джерел**

1. Иванова Е. Ю., Постернак О. П. Техника реставрации станковой масляной живописи. Москва : Индрик, 2005. 136 с.

2. Клокова Г. С. Реставрация произведений станковой темперной живописи : учебное пособие для высших учебных заведений / Православ. Свято-Тихон. гуманит. ун-т, Фак. церков. художеств, Каф. реставрации. Москва : Изд-во ПСТГУ, 2012. 256 с.
3. Кучма Н. І. Технологія видалення щільних поверхневих забруднень у сучасній реставраційній практиці. Науковий збірник «Молодий вчений», напрям: Мистецтвознавство. Листопад, 2019. Вип. 11 (75). С. 850–853.
4. Монтаж и сохранность музейных предметов в экспозиции. Методическое пособие. Труды ГИМ. Вып. 168. Москва, 2007.
5. Удаление поверхностных загрязнений. URL : <https://studfile.net/preview/9401010/> (дата звернення: 22.02.2023).

*The article highlights the issue of the occurrence of soot in the temple space and its influence on works of sacred art. Materials, combustion products of which are the source of soot formation in Orthodox churches were studied.*

**Key words:** soot, dust, dense surface contamination, icon, protective coating, candle, beeswax, paraffin, lamp oil, works of ecclesiastical art.

УДК 37.016:78

**Анастасія Шкварська**, студентка III курсу

*Науковий керівник:* Людмила Восвідко, кандидат педагогічних наук, доцент

## **ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ЗАСТОСУВАННЯ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА МУЗИКОТЕРАПЕВТИЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ**

*У статті розглядаються теоретичні основи застосування на уроках музичного мистецтва в закладах загальної середньої освіти музикотерапевтичних технологій.*

**Ключові слова:** урок музичного мистецтва, учні, освітній процес музикотерапія, музичні технології, музичне навчання.

На сучасному етапі розвитку освіти активно обговорюється всебічне, гармонійне виховання учнів. Щорічно ускладнюються збільшується обсяг інформації, часом призводить до того, що увага до творчого, духовного та патріотичного виховання учнів стає не достатньою. До того ж, в результаті динаміки сучасного життя, завантаженості в школі, соціального неблагополуччя в сім'ях, безконтрольності інформації

ційного простору зростає кількість дітей з проблемами здоров'я. Це є серйозною педагогічною проблемою, тому що ускладнює процес навчання, знижує якість знань, уповільнює психічний і фізичний розвиток дітей в соціумі.

Мета статті: розглянути історичні аспекти розвитку музикотерапевтичних технологій, розкрити сутність та зміст поняття «музикотерапевтична технологія» та на практичному прикладі показати застосування музично-терапевтичних ігор на уроках музичного мистецтва.

Ідеями виховання здорового покоління, свідомого ставлення особистості до свого здоров'я та здоров'я інших, формування мотивації учнів на здоровий спосіб життя просякнуті найважливіші завдання сучасної шкільної освіти: Закон України «Про загальну середню освіту», Національна доктрина розвитку освіти України у XXI столітті, Державна програма «Діти України», Державний стандарт середньої освіти.

Музикотерапія – одна з найдавніших прикладних форм застосування музичного мистецтва в суспільстві. Незбагненні цілющі властивості музики відзначались ще в глибокій давнині і не втратили своєї сили впродовж тисячоліть. Навіть навпаки: чим далі просувався прогрес цивілізації, тим більше потрібні були людині засоби емоційної компенсації від стресів, найсильнішим і найдієвішим з яких залишалась музика. Термін «музикотерапія» має греко-латинське походження і в перекладі означає «лікування музикою» [1]. На сьогодні єдиного загальноприйнятого визначення музикотерапії немає. В. Драганчук визнає важливість музикотерапії як прийому розрядки школярів від негативних емоцій [2, с. 5]. Г. Побережна визначає, що «музикотерапія» – це залучення різних методів музичного впливу для здійснення конкретних лікувальних завдань [3].

У даний час музикотерапія має місце на стику декількох наук. Вона пов'язана з медициною, фізіологією, загальною та музичною психологією, музикознавством та іншими науковими сферами. Звернення музиканта-педагога до музикотерапії розширює його професійну компетентність, дозволяє глибше зрозуміти сенс процесів, що відбуваються у психіці людини при спілкуванні з музикою.

У середньовіччі ця проблема вивчалась у руслі теорії афектів, що встановлювала зв'язок між емоційно-почуттєвими станами людини і способами їх відображення у музиці. З тих давніх часів стратегія

психотерапевтичних і лікувальних можливостей музичного мистецтва проходить червоною ниткою через усі психолікувальні школи і напрями. Музикотерапія виявляється частиною оздоровлення, збереження традицій і гармонізації особистості з середовищем і світом в цілому. Про досить сильний вплив музики на організм людини знали ще в давні часи і використовували її у лікувальних цілях. Шамани під час закликань обов'язково використовували спів, ритуальні танці. При цьому ритм музики. Танцю підтримувався грою на барабанах [3].

У кінці XIX ст. у клініках Італії, а потім Франції з'явилися спеціальні служителі-музиканти, які проводили лікування музикуванням. Музика допомагала хворим швидше одужати. Винахідник Едісон присвячував ранкові години музиці. Із 600 записів музичних творів він вибрав приблизно 100 і вмикав їх дітям і дорослим. Одні твори призначалися для розвитку уваги, інші – для приємних спогадів. Була ним визначена музика для виховання почуття товариськості, для запобігання дитячим вибрикам.

Але вплив музичного твору залежить від індивідуальних особливостей людини, від характеру роботи. Хоча існують і загальні закони у музикотерапії, наприклад, при тяжкому нервовому розладі музика не повинна «протирічити» настрою хворого. Мелодійна музика діє як знеболюючий засіб і використовується у кабінетах хірургів та дантистів. Французький композитор Марен Маре ще 200 років тому спеціально писав музику, спрямовану на лікування різних хвороб. Його цикл із 12 сонат був призначений для лікування подагри, соната для альта та клавесину використовувався для супроводу операцій.

Гармонізуючий вплив музики на психічні процеси можна використовувати в роботі з дітьми. Роздратованість, гнів можна зняти музикою Р. Вагнера («Хор пілігримів»), від пригнічення, меланхолії можна звільнитися при слуханні творів Л. Бетховена («До радості»), при нервовому виснаженні можна застосувати музику Е. Гріга («Ранок»). Є твори, які покращують увагу, допомагають зосередитися. Це, наприклад, «Пори року» А. Вівальді, «Місячне сяйво» К. Дебюссі, «Мрії» Р. Шумана [3].

У сучасному світі виділяють два напрямки музикотерапії: вплив музики супроводжується комплексом мистецтв (ізотерапії, казкотерапії тощо); музика застосовується як самостійний засіб впливу на людину. Музичну терапію (ігри, вправи) широко використовують для

лікування та профілактики широкого спектру порушень: відхилень від розвитку, емоційної нестабільності, поведінкових порушень, спинно-мозкових травм та хвороб опорно-рухового апарату, внутрішніх хвороб тощо.

У межах шкільної освіти музикотерапевтичні технології можна використовувати як педагогічно-психологічну та профілактичну допомогу дитині, але дуже обережно, деколи за допомогою шкільного психолога.

Музикотерапевтична технологія в освіті – це інноваційна здоров'я зберігаюча технологія, спрямована на збереження та укріплення індивідуального здоров'я учнів за допомогою послідовних дій в ході освітнього процесу. Однією з основних задач використання музикотерапевтичних технологій на уроках музичного мистецтва є відновлення позитивного емоційно-енергетичного тону учнів, зняття нерво-психічних перевантажень. Сутність музикотерапевтичних технологій полягає в сприянні як музично-творчого розвитку учнів, так і оздоровленню їх традиційними педагогічними прийомами та засобами музичної виразності й інноваційними засобами музикотерапії.

Музикотерапія є однією з інноваційних педагогічних технологій та ставить перед собою наступні завдання: оздоровчі: створення умов для комфортного самопочуття; оволодіння методиками слухання, дихання, вокалізації та здоров'я збереження; виховні: виховання інтересу та поваги до культурно-музичної спадщини країни; виховання стійкого інтересу і потреби до музики, як засобу самовираження; освітні: засвоєння певного обсягу знань з музики та музикотерапії; оволодіння навиками вокалотерапії, дихальних розминок; розучування старовинних обрядів, православних піснеспівів; розвиваючі: розвиток музичних здібностей, комунікативних якостей; розвиток здібностей до створення музично-поетичних творів та імпровізації; соціальні: створення умов для самореалізації шляхом втягування в творчу діяльність; соціальна адаптація шляхом формування позитивної самооцінки. Змістом музикотерапії є система диференційованих методів, способів і елементів лікувально-виховного впливу, здійснюваного за допомогою експресивної (активної) і рецептивної (пасивної) діяльності. Ж. Шошина розрізняє основні форми музикотерапії: рецептивну, активну, інтегративну [3].

Формами застосування музикотерапії можуть бути: активна музикотерапія – досягається через власну музичну діяльність вчителя та учнів, через відтворення музичного художнього образу, фантазування учнів після його сприйняття, спільну імпровізацію мелодії голосом і музичними інструментами (для цього підійдуть шумові інструменти, за допомогою яких учні можуть виразити свої почуття, які викликані музикою, а також мовою інструментальних звуків відтворити діалогове спілкування); одним із варіантів може бути хорове виконання твору, що створить атмосферу довіри між учнями; рецептивна музикотерапія припускає процес сприйняття музики з терапевтичним ефектом, існує в трьох формах: комунікативної – спільне прослуховування музики, що спрямовано на підтримку взаємодій, взаєморозуміння; реактивне – спрямоване на досягнення учнями катарсису; регулятивне – сприяє зниженню нервової системи.

Фахова підготовка майбутнього учителя музичного мистецтва виступає як здатність особистості вбирати в себе результати навчання, виховання та розвитку в закладах педагогічної освіти: знання, вміння, особистісні якості, необхідні для виконання професійної діяльності у відповідності з суспільними вимогами та ціннісними орієнтаціями мають бути сформованими у здобувачів впродовж навчання в закладах вищої освіти [4].

На уроках музичного мистецтва вчитель може застосовувати музикотерапевтичні технології, до яких входять: вокалотерапія; ритмотерапія; фольклорна арт-терапія; казковатерапія; терапія творчістю; усміхнотерапія. До розвивально-терапевтичного впливу на особистість учнів відносяться такі ігри: «Зігриваємо диханням руки» (видих повинен бути безшумним, але інтенсивним. Провести безшумний видих на шипіння горлом, не перериваючи дихання); «Хвиля» (вправу можна супроводжувати рухом рук, що зображують висоту хвилі);

«Від шепоту до крику» (скажіть «раз, два» пошепки, посилюючи звук до слова «десять» (крикнути!). Цей комплекс вправ виробляє в учнів дикцію, дає свободу у співі, дає можливість мати здоровий, сильний і виразний голос. Також корисні вправи для використання на уроках музичного мистецтва, що наслідують різні звуки природи.

Музикотерапевтичні технології мають бути ширше дослідженими та варті використання в освітньому процесі закладів загальної середньої освіти.

## Список використаних джерел

1. Генік С. Музична терапія. Людина. Сім'я. Україна. Івано-Франківськ : 2000. С. 56.
2. Драганчук В. М. Музика як фактор психокоригування: Історичні, теоретичні й практичні аспекти. Київ : АСКО, 2003. 305 с.
3. Музикотерапія: теорія та історія [навч. посіб]. Київ : Освіта, 2001. 346 с.
4. Воевідко Л. М. Підготовка учителя музичного мистецтва у закладах вищої освіти. *Актуальні проблеми психології особистості та міжособистісних взаємин*. Матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції. Кам'янець-Подільський : Видавець Ковальчук О. В., 2020. С. 53–56.

*The article examines the theoretical foundations of the use of music therapy technologies in music lessons in institutions of general secondary education.*

**Key words:** *music lesson, students, music therapy educational process, music technologies, music education.*

УДК 37.011.3-051:78]:[37.017.4:172.15

**Вікторія Штифлюк**, студентка III курсу

*Науковий керівник:* **Людмила Воєвідко**, кандидат педагогічних наук, доцент

## **РОЛЬ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ УЧНІВ**

*Стаття присвячена формуванню національної свідомості учнів на уроках музичного мистецтва в сучасній українській школі.*

**Ключові слова:** *національне виховання, свідомість, самосвідомість, методика формування національної самосвідомості, урок музичного мистецтва, розвиток, інтелектуальна сфера, духовність, ціннісні орієнтири.*

Національна свідомість – сукупність соціальних, економічних, політичних, моральних, етичних, філософських, релігійних поглядів, норм поведінки, звичаїв і традицій, ціннісних орієнтацій та ідеалів, в яких виявляються особливості життєдіяльності націй та етносів. Особистісно орієнтована педагогіка XXI століття пов'язує значні сподівання з посиленням ролі мистецьких дисциплін (як і взагалі культурного середовища) у формуванні гармонійної, духовної, національ-



но визначеної особистості. Музичне мистецтво – це особливий вид духовно-практичного освоєння дійсності за законами краси. Серед різновидів мистецтва музика як осередок істинного, прекрасного, доброго повинна стати еталоном у справі художньо – естетичного виховання учнів, створити умови для інтенсифікації всіх духовних резервів особистості. Вона є необхідною частиною життя людини, витвором її душі. Саме музиці належить висока «чутливість» до всього, що відбувається навколо, до тих історичних зворушень, які тільки народжуються. Вона завжди узагальнює й синтезує найсуттєвіші та найзначніші проблеми людського життя, викликає до них суспільний інтерес.

На виховному потенціалі музичного мистецтва акцентували увагу у своїх роботах педагоги-композитори: С. Воробкевич, А. Вахнянин, К. Стеценко. Виховання людини триває майже все життя, але особливе значення воно має у період її росту й розвитку. Виховний вплив мистецтва на особистість починається з раннього віку. Любов до рідного народу, героїзм, любов до добра і ненависть до зла, виникають у свідомості ще зовсім маленької дитини під впливом перших казок, пісень, малюнків. Мистецтво вчить людину правильно розуміти високі і прекрасні почуття, необхідні людині. Твори мистецтва є одними, із найважливіших засобів впливу на формування культури особистості, її освітнього рівня, загального інтелектуального розвитку особистості.

Основою національної свідомості виступає національна самосвідомість. Національна самосвідомість – це сукупність поглядів, знань, оцінок, ідеалів, що відображають специфічний зміст, рівень і особливості уявлень представників національної спільності про минуле, сучасне і майбутнє свого розвитку, про місце та призначення серед інших спільнот і характер взаємовідносин з ними. Національна самосвідомість відображає ступінь засвоєння елементів загальнонаціональної свідомості окремими представниками нації.

У процесі формування національної самосвідомості українське музичне мистецтво відіграє надзвичайно важливу роль. Це зумовлено взаємодією почуттєвої та інтелектуальної сфер під час сприймання твору, що надає враженню від прослуханого твору особливої сили. Впливаючи на емоційну сферу особистості, музика поглиблює її почуття й переживання, доповнює й завершує формування цілісної картини про навколишній світ, становить важливий чинник формування її самосвідомості та ціннісних орієнтирів.

Мета статті – розкриття деяких аспектів методики формування національної самосвідомості в учнів на уроках музичного мистецтва засобами національного музичного мистецтва. Засвоєння музичної культури свого народу та формування на цій основі національної самосвідомості можливе тільки при наявності музичної активності учнів. Музична педагогіка виділяє три види творчої музичної діяльності, з яких складається інститут музичної культури суспільства – це діяльність композитора, виконавця і слухача. Урок музичного мистецтва передбачає всі ці види діяльності в тій, чи іншій мірі. Осмислюючи красу музики через власне музично-естетичне ставлення, учні усвідомлюють, що вона колись була створена й чуттєво пережита в музичному досвіді самого композитора. «Емоційно-естетичний зміст, що існує у свідомості композитора, знаходить свою зовнішню реалізацію шляхом кодування в музичній мові». В такий спосіб формується здатність почути «Я» іншої людини в звуках його музики, через духовну насолоду власного «Я». Тобто, як слушно зазначає О.М. Олексюк: «Емпатичне співпереживання в процесі музичного сприйняття виступає необхідною умовою забезпечення духовного зв'язку з особистісно-суб'єктивним «Я» композитора, виконавця, з спільною для всіх духовною сферою «Ми». А оскільки музика, як і інші види мистецтва, розрахована на співпереживання, то в ній активно діє механізм музичної емпатії – перенесення життєвих станів інших людей на себе, на свою долю, через отождолення себе з ними, усвідомлення цих емоційних станів та співчутливе ставлення до сприйнятого, котре включає в себе і взаєморозуміння.

Проблему формування національної самосвідомості досліджували видатні мислителі, вчені та педагоги О. Духнович, Г. Сковорода, К. Ушинський, І. Франко, Т. Шевченко, Я. Чепіга, Г. Ващенко, А. Макаренко, С. Русова, В. Сухомлинський. В дослідженнях провідних науковців (І. Бех, І. Бичко, Й. Вирост, О. Докуніна, В. Жмир, І. Зязюн, В. Кремень, С. Кримський, І. Курас, В. Кузь, М. Пірен, Ю. Руденко, З. Сергійчук, М. Стельмахович, К. Чорна, В. Андрущенко, Дж. Армстронг, Ю. Бромлей, М. Боришевський та ін.) проведено соціально-філософський аналіз досліджуваного феномену, здійснено спробу визначити національну свідомість, простежити її історичний розвиток.

К. Стеценко писав, що «співи мають велике значення в справі розвитку духовної природи дитини. Вони розкривають музичні здібності

дітей, прищеплюють їм естетичний смак... являються одним із могутніх факторів у справі національного виховання наших дітей і розвитку почуття любові у них до рідного краю». Однак, слід наголосити, що у підлітковому віці відбувається мутація – зміна голосу. Вона проходить і у хлопчиків, і в дівчаток – хоча проявляється по різному як по самій силі прояву, так і по тривалості мутаційного періоду. Тому через швидку втомлюваність голосу школярі дещо обмежені у співі і потребують індивідуального підходу до оцінки їх можливостей з боку педагога. Виконуючи ту чи іншу пісню, підліток реалізує своє прагнення до самовираження і, тим самим, утверджує своє «Я» через виконання твору, написаного іншим. Саме слухання і особливо виконання музичного твору учнем дозволяє йому найбільш повно «пройнятися» художнім образом.

Пісні-романси та кантати Г. Сковороди – приклад звернення до музики як до однієї з форм пропаганди прогресивних, соціальних ідей, засобу спілкування з народом. У творчості М. Березовського, А. Веделя і Д. Бортнянського класичних вершин досягає духовна хорова творчість. Хорові концерти цих композиторів набувають рис своєрідної хорової симфонії, що давало змогу композиторам передавати в музиці високі гуманістичні ідеали епохи: загальнолюдські моральні цінності, філософські роздуми про сенс життя. Ці композитори зуміли поєднати в своїй творчості досягнення вітчизняної і західноєвропейської музичної культури.

Вокально-хорова спадщина українських композиторів XVIII ст. не тільки дарує старшокласникам естетичну насолоду й радість спілкування з мистецтвом, але й викликає відповідну реакцію почуттів і думок, залишає слід у духовному світі особистості. Засвоєння музичної культури свого народу, усвідомлення і переживання змісту музичних образів дозволяє глибше сприймати особливості культури своєї нації, її духовні цінності та ідеали, зрозуміти поняття національного менталітету, національного характеру.

Суттєвого виховного значення в змісті музичної освіти школярів набуває ознайомлення з кобзарським мистецтвом – його історією, жанровими особливостями, зразками творів, постатями видатних кобзарів. Увага до розкриття виховного потенціалу цього пласту національної музичної спадщини не є випадковою, адже, за свідченням сучасних дослідників (О. Гданська, Т. Мартинова, Г. Шипота й ін.),

кобзарське мистецтво «є своєрідним художньо-творчим засобом відображення, перетворення в ідеальній формі явищ духовного світу особистості..., здійснення мистецького впливу на розвиток її ціннісних гуманістичних орієнтацій» [7].

Згідно з сучасними підходами, саме кобзарська творчість, що споконвічно розкриває основні складові українського світогляду – любов до України, поклоніння матері, повагу до людей, культ рідної землі – надає чудові приклади для формування світоглядно-ціннісних орієнтацій особистості й постає «впливовим чинником національного відтворення, передачі національного менталітету наступним поколінням, збереження національної ідентичності». У музичному фольклорі яскраво виражені гуманістичні ідеї, пов'язані з розумінням людини як частини, природи й певних, властивих їй здібностей. Народна музика – це найдавніша ланка етнопедагогіки. Усна пісенна творчість українців підносила ідеал людини, яка прагнула до знань, цінувала розум більше за багатство. Сповнена гуманізму пісенна творчість народу сприяла розвитку ініціативи, допитливості, дієвості, уважного ставлення до духовних потреб людини, її естетичних запитів. Наприклад, українські колискові пісні – перше, що чує дитина – містять величезний шар соціально-етичних еталонів та настанов. Значення музики як чинника національного виховання особистості полягає і в морально-естетичному характері її впливу: емоційний зміст твору стає стимулом для працелюбства, любові до своєї хати та своєї землі, віри в Бога. Отже, звернення до народної пісенної творчості при формуванні національної свідомості є досить логічним і дієвим.

Реалізація ідей національного відродження зумовлює зростаючу значущість та якісно новий рівень музично-естетичного виховання в системі національної школи. Навчальна діяльність, виступаючи змістовно провідною в підлітковому віці, має змогу впливати на соціо-культурне становлення особистості. Психічний розвиток, зокрема процес самопізнання та самоусвідомлення, детермінований в цьому віці певними конкретними умовами, хоча самі умови життя впливають на цей процес не безпосередньо, а опосередковано – через активну діяльність суб'єкта. І якщо ця діяльність буде спрямована на користь своєї нації, то її варто розглядати як основну передумову становлення особистості та формування її національної самосвідомості. Спілкування учня з національним мистецтвом спонукає його творчо осмис-

лювати власну естетичну та соціальну сутність, стимулює до самостійного усвідомлення ролі та місця в житті народу, впливає на його свідомість та почуття. Тому, для того, щоб музика суттєво впливала на формування та розвиток особистості, необхідно, щоб діяльність учнів на уроках викликала інтерес та емоційне піднесення, була насичена елементами співпереживання. Реалізація цього положення в процесі формування національної самосвідомості учнів засобами музики означає, що успішна організація освітньої діяльності неможлива без знання педагогом специфіки впливу музичного мистецтва на естетичну свідомість особистості та без врахування положення про активність учнів, котра повинна бути органічно поєднана із загальною виховною метою, оскільки особистість є активним суб'єктом свого власного розвитку.

Від художньо-пізнавальної установки, створеної вчителем / музичним керівником у дітей, залежить зміст думок і знань, почуттів та образів, що виникають у їхній свідомості. Уроки, заняття з музичного мистецтва в закладах освіти покликані готувати вдумливого слухача, що розуміє та любить музику, здатного розуміти глибину ідей, почуттів, переживань, закладених у творах класичної, сучасної та народної музики. Тому розвиток музичного сприйняття є одним з головних завдань музичного навчання та виховання особистості й формування її духовності [10, с. 118].

Необхідно реалізувати всі завдання під час розучування та прослуховування школярами запропонованих музичних творів. У цих творах знайшли відображення різноманітні аспекти дійсності та людської діяльності, які здатні за своєю природою потужно естетично впливати на особистість. Звідси – низка сформульованих завдань: шляхом впровадження в педагогічний процес творчої спадщини українських композиторів сприяти відновленню та активізації інтересу учнів до національного мистецтва: відбирати твори з позиції історичної та ідейно-художньої цінності, враховувати при цьому їхній виховний потенціал та актуальність для сьогодення; у процесі підбору музичного репертуару брати до уваги вікові та індивідуально-психологічні особливості учнів; розвивати в учнів навички естетичного оцінювання музичних творів, сприяти розвитку почуття етнічної ідентичності через сприйняття та емоційне переживання національного музичного мистецтва як на уроках, так і в позаурочний час; розвивати самооцінку

учнів шляхом ототожнення себе із музичними образами та героями творів; за допомогою відібраного музично-пісенного репертуару, ознайомлювати учнів зі звичаями та традиціями рідного народу, його історією, сприяти виникненню інтересу до історичного минулого своєї Батьківщини; стимулювати любов та повагу підлітків до рідної мови через професійний аналіз єдності поетичного та музичного образів; будити творчу уяву учнів та здатність оцінювати себе як представника своєї нації, створюючи в них нові чи відроджуючи «забуті» музичні стереотипи; виховувати у школярів почуття гордості за свою Батьківщину, її історичне минуле, духовні здобутки своєї нації, вчити естетично адекватно (на рівні трьох сфер – інтелектуальній, чуттєво-емоційній та дієво-вольвій) сприймати та оцінювати твори мистецтва як на уроках, так і в позаурочний час.

Отже, музика здатна виступати одним із дієвих засобів формування національної самосвідомості учнів на уроках музичного мистецтва. Безсмертні шедеври національного мистецтва впливають на свідомість і підсвідомість учнів, їх емоційно-чуттєву сферу, мислення, сприяючи їх художньо-естетичному розвитку, вихованню ціннісно-світоглядних орієнтацій, включаючи й формування на цій основі національної самосвідомості.

### **Список використаних джерел**

1. Вишневецький О.І. Теоретичні основи сучасної української педагогіки. Посібник для студентів вищих навчальних закладів. Дрогобич : Коло, 2003. 528 с.
2. Зязюн І. А., Сагач Г. М. Краса педагогічної дії. Київ : АПН України, Ін-т педагогіки і психології професійної освіти, 1997. 302 с.
3. Кирило Стеценко: Спогади. Листи. Матеріали / укл., перед. Є.С. Федотов. Київ : Музична Україна, 1981. 480 с.
4. Мартинюк І. В. Національне виховання: теорія і методологія. Київ, 1995.
5. Національна свідомість. Вікіпедія: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>.
6. Павлова О. Ю. (ред.). Історія української культури: навчальний посібник. Київ : Центр учбової літератури, 2012. 368 с.
7. Падалка Г. М. Учитель, музика, діти. Київ : Муз. Україна, 1982. 144 с.
8. Філіпчук Г. Г. Музичне виховання особистості. Мистецтво у розвитку особистості : монографія / за ред., передмова і післямова Н.Г. Ничкало. Чернівці : Зелена Буковина, 2006. С. 93–104.

9. Шипота Г. Виховний потенціал кобзарського мистецтва. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії – 2008*. Вип. 1 (10). ПСМ Академії мистецтв України. Київ : Музична Україна, 2008. С. 279–282.

10. Воєвідко Л. М. Формування духовності особистості через процес музичного сприймання музичних творів. *Актуальні проблеми експериментальної психології: досвід та перспективи*. Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції. Кам'янець-Подільський – Київ – Херсон – Жешів – Париж : Видавець Ковальчук О. В., 2022. С. 116–119.

*The article is devoted to the formation of national self-awareness of students in music lessons in a modern Ukrainian school.*

**Key words:** *national education, consciousness, method of formation of national self-awareness, musical art lesson, development.*

УДК 7.071.2:782.1(477)

**Вікторія Штифлюк**, студентка III курсу

*Науковий керівник: Майя Печенюк*, кандидат педагогічних наук, професор

## **ЛІДІЯ ЛИПКОВСЬКА – СПІВАЧКА І ПЕДАГОГ (ПОВЕРНЕННЯ ІЗ ЗАБУТТЯ)**

*У статті йдеться про світову співачку і вокального педагога, яка навчалась у Маріїнській жіночій гімназії Кам'янець-Подільського, розглядається її виконавська та педагогічна діяльність.*

**Ключові слова:** *гімназія, співачка, театр, гастролі, педагог.*

Серед сотень імен видатних діячів науки та культури, яких дало Україні та світу Поділля, котрі визначали шляхи духовного розвитку, знаходимо ім'я несправедливо забутої Лідії Яківни Липковської. На жаль, велика співачка, неперевершений майстер вокального мистецтва впродовж тривалого часу у пострадянський період залишалася забутою. На жаль, до цього часу творча постать Лідії Липковської недостатньо висвітлена дослідниками

Л. Липковська – надзвичайно талановита і всесвітньовідома зірка оперної сцени, щира патріотка, яка, на превеликий жаль, була неоцінена і забута в Україні. Дванадцятирічною дівчинкою з Хотинського повіту приїхала в Кам'янець-Подільський – перше велике місто, яке вона побачила у своєму житті. Тут упродовж п'яти років досягла Л. Лип-

ковська основи наукових знань у класах Маріїнської гімназії, тут вона вперше побачила справжній театр, вперше почула серйозну музику, тут до неї прийшла слава найкращої солістки шкільного і церковного хору, визріло нездоланне бажання стати оперною співачкою.

Надзвичайно яскраве, неповторне життя Л. Липковської викликало зацікавленість її діяльністю. Тема повернення забутого імені є надзвичайно актуальною. Ім'я співачки-педагога зі світовим рівнем незаслужено забуте, не увійшло в енциклопедію. Лише 1997 р. в довіднику «Митці України» з'явилася про неї невелика стаття [2, с. 359]. Дуже мало нам відомо про уславлену співачку. Існує лише єдина платівка фірми «Мелодія» з голосом Л. Липковської. Над дослідженням феномену Липковської працювали С. Левік, М. Кваліашвілі, молдовські дослідники – І. Леванський, О. Лей, Г. Чайковський, Р. Арабаджіу. Серед українських дослідників варто назвати лише М. Добрянського. Все сказане вимагає від науковців великої і копіткої роботи щодо повернення імені знаменитої українки її народу, шанувальникам музичного мистецтва.

Мета статті – проаналізувати життєвий шлях і творчу виконавську діяльність співачки, узагальнити професіональний розвиток і здобутки творчої діяльності педагога-вокаліста, початкова музична освіта і майстерність якої формувались в Україні, а саме у стінах Маріїнської жіночої гімназії міста Кам'янець-Подільського – культурної столиці Подільської губернії.

У 12 років Лідію віддали у гімназію до найближчого міста Кам'янець-Подільського. Це було для неї великою радістю. Місто! Театр! У Маріїнській жіночій гімназії Лідія навчалась п'ять років. Вона була однією з кращих учениць за навчанням, проте за поведінкою їй не було рівних у неслухняності й бешкетності. Вона постійно щось зображала, розігрувала сценки, чим дратувала вчителів. Якось під час перерви Лідія зображала сцену божевілля Офелії і так перевтілилась, що начальниця гімназії, випадково побачивши це, перелякалась. Саме тоді вона й відправила гімназистку до карцеру. Правда, через кілька років ця ж начальниця повісила її портрет на видному місці і при кожній нагоді усім хвалилася, що «цю знаменитість» виростила саме їхня гімназія. Лідія Липковська дуже гарно співала в учнівському хорі, серед церковних півчих. Їй доручали вокальні сольні партії. Кам'янчани захоплено говорили про незвичайний голос чарівної гімназистки. По закінченні



Маріїнської гімназії Л. Липковська мала право бути домашньою вчителькою, але мистецтво з великою силою притягувало її до себе. В ній боролися, як говорила сама співачка, два «я», але наполегливий характер змусив світ матеріальний поступитися перед світом мистецьким, духовним. 21 серпня 1903 року Лідія стала студенткою Петербурзької консерваторії, незадовго стала артисткою Маріїнського театру.

На Маріїнській сцені Л. Липковська дебютувала в опері «Ріголетто». У вересні 1907 р. вперше співала партію Лакме. Крім Снігуроньки, Липковська створила неповторні сценічні образи Марфи в «Царевій нареченій», Ольги у «Псковитянці», Волхви у «Садко», Шамаханської цариці у «Золотому півнику», Царівни Лебідь у «Казці про царя Салтана». Незабаром Л. Липковську відряджають до Італії для вивчення стилю італійських опер. Донька учителя з маленького бесарабського села вперше їхала у велику Європу. У Мілані їй неймовірно пощастило – її взяв у свій клас уславлений професор вокалу, диригент театру «Ла Скала» Вітторіо Ванзо. Після повернення з Італії Лідія стала ще вимогливішою до себе і більш самокритичною в оцінці своїх ролей. Коли зі сцени линув її солов'ячий голос, переповнений зал завжди потрясали бурхливі овації. Співачка писала «До всіх хвалебних гімнів я ставилась дуже стримано, вважаючи їх перебільшеними, зате всіляка критика спрямовувала мене до кращих результатів у моїх досягненнях» [1, с. 65]. У спогадах співачки знаходимо інформацію про її концерти в рідній Буковині, куди вона приїжджала наприкінці 20-х рр. і на свої концерти у Чернівцях запрошувала знайомих з села Бабин. Тоді ж вона згадує і про музичні зацікавлення своєї родини, які реалізовувались, незважаючи на воєнні лихоліття: «Мій батько був дуже музикальним, грав на скрипці і склав з селянських дівчат і хлопців гарний хор – він знався в хороших голосах – відзначав, що мій голос розвився, став сильнішим – я співала під акомпанемент цього хору багато українських пісень і церковних наспівів, з яких п'ятиголосе «Господи помилуй» було моїм улюбленим і викликало захоплення» [2, с. 18].

Л. Липковська гастролювала за контрактом у багатьох країнах. З 1909 р. до 1911р. виступала у Нью-Йоркському «Метрополітен». Дебют у Нью-Йорку співачка запам'ятала надовго. Вона мала співати партію Віолетти у «Травіатті», тоді її партнером у ролі Альфреда був сам Енріко Карузо. Далі – виступи в Канаді, завершила Лідія свій пер-

ший американський сезон, виступивши у Монреалі у партії «Лакме» і у великому концерті в супроводі симфонічного оркестру під керуванням Л. Стоковського.

Л. Липковська знаходила час для добродійності, завжди готова була комусь допомагати чи підтримати, а когось потішити несподіваним дарунком. Під час гастролей в Англії вона, щоб зробити доньці щось приємне в день народження і щоб підтримати в ній почуття безкорисливості й доброти, орендувала міський зоопарк і влаштувала для кількох сотень дітей з найбільш вразливих лондонських кварталів розкішне свято з розвагами, подарунками і щедрим частуванням. Іншим разом в американському місті Сен Луїз, побувавши в колонії емігрантів, вона бере шефство над місцевою школою і впродовж тривалого часу надсилає дітям на батьківщину підручники й книжки для читання. Організовувала Л. Липковська добродійні вистави і концерти на користь студентів, ветеранів сцени. Співачка творила добро легко і весело, не вимагаючи віддачі, не задумуючись над своїм майбутнім.

Повернувшись до Петербурга, Л. Липковська співає в Маріїнському театрі, в Італійській опері, в Народному домі, в Театрі музичної драми, одночасно виїжджаючи на один або кілька спектаклів у Париж, Берлін, Відень, Будапешт. З липня 1917 р. починаються її гастролі в Києві, Одесі та в інших містах. Аж у 1919-му, рятуючись від голоду і репресій, від жаків державницьких переворотів, масово рушила з півночі а південь творча інтелігенція, Лідія остаточно зрозуміла що зараз у цій країні не потрібна ні вона, ні її мистецтво. Лідія склала план тривалих гастролей і вирушила у кругосвітню подорож. Мандруючи по світу, Л. Липковська не переставала мріяти про те, щоб приїхати на батьківщину, у рідні місця, зустрітися з давніми шанувальниками і з молодими, незанимає слухачами, які виростили за цей час. Після численних формальностей Л. Липковська виїхала до Франції, уклала контракт, стала громадянкою Франції.

Кілька разів приїжджала і рідне село Бабино. Потім гастролі в оперних театрах Києва, Харкова, Дніпропетровська, Ростова-на-Дону, Одеси, Баку, Тбілісі. Коли фізична і моральна втома досягли критичної межі, вона покинула Париж і поїхала на літо відпочивати в рідний Бабин. Рядки її споминів про це літо в Бабині звучать так: «... після купання в Дністрі я поспішала назад у свою хатинку, і по дорозі часто від захоплення цими краєвидами, вічно новими, у мене виривався

крик: «Боже, як хороше!». Очі жадібно вбирали все, а серце широко розкривалося і ловило звуки, барви, відчуття. Яким неймовірно далеким видався мені Париж, це суєтне життя! Я провела кращі роки серед фальшивих декорацій і дихала закулісним пилом, тому тепер насолоджувалася і цінила природу. Колись ще дванадцятирічною дівчиною, бігаючи по цих звивистих стежинах над Дністром, виспівуючи дзвінкі пісні, я мріяла про театр, і ось через роки, пройшовши значний театральний шлях, я бажала всією душею повернутися до природи. І жити спогляданням її» [1, с. 6].

У січні 1936 р. в Кишинівському кінотеатрі «Експрес» Липковська дала свої прощальні концерти. З 1937 року Лідія Яківна очолювала кафедру співу в щойно створеній Кишинівській міській консерваторії, а з 1940 р. – стала професором державної консерваторії. Незважаючи на сувору вимогливість, учні надзвичайно любили її, бо відчували, що вона вкладає в них всю душу, щиро прагне бачити їх справжніми майстрами, яскравими особистостями і насамперед – порядними людьми. З 1948 р. Л. Липковська – професор Тімішоарської консерваторії, найпопулярніша в місті вчителька вокалу, в якій прагнуть брати уроки не тільки обдаровані дівчатка, але й примадонни місцевої опери.

Після закінчення співочої кар'єри займалася педагогічною роботою: була професором Паризької, Кишинівської, Бухарестської, консерваторій. А в останні роки свого життя – директором Бейрутської консерваторії (Ліван). Л. Липковська погодилась на посаду директора Бейрутської консерваторії тому, що в Бейруті жила тоді сестра Олександра. Однак не врахувала, що її сили і здоров'я вже не ті, що раніше. Вона нездужала і змушена була залишити роботу. 22 березня 1958 р. співачка померла на далеко від Батьківщини. «Л. Липковська майже все своє творче життя провела за кордоном, навчалась в місті тодішньої російської імперії, її вважають російською співачкою. Але рід її з України, народилась вона на українській землі, талант співачки виявився у стінах Кам'янецької гімназії, тут вона почала співати, звідси і пішла вона у світ високого мистецтва» [3, с. 11].

Щоб називати оперну співачку і педагога своєю національною гордістю претендують Молдова, Україна, Румунія та московія. Надіємось на справжнє визнання Л. Липковської на Батьківщині, адже вона єдина з українських співачок співала в усіх кращих оперних театрах світу, зокрема, на сценах Міланського «Ла Скала», Нью-Йоркського «Ме-

трополітен-опера», Паризького «Гранд-опера», Лондонського «Ко-вент-гарден» та ін. Лідія Яківна була не тільки прекрасною вокалісткою, але й чудовим педагогом.

Педагогічна творчість співачки і педагога потребує вивчення, адже основи навчання співу вона отримала в Маріїнській гімназії Кам'янця-Подільського, методи подільських педагогів-музикантів зіграли велику роль у становленні її як співачки.

### **Список використаних джерел**

1. Арабаджіу Р. Доля примадонни: Спогади і документи про життя та творчість Л.Я. Липковської. Кишинів : Литература артистике, 1989. 324 с.
2. Митці України: Енциклопедичний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. Київ, 1992. С. 359.
3. Печенок М. Музиканти Кам'яччини. Хмельницький : Поділля, 2003. 245 с.

*The article is about a world-class singer and vocal teacher who studied at the Mariinsky Girls' Gymnasium in Kamianets-Podilskyi, her performing and teaching activities are considered.*

**Key words:** *gymnasium, singer, theater, tours, teacher.*

УДК 378.016:781.61:792.8

**Ірина Юзвак**, магістрантка I курсу

*Науковий керівник:* **Віктор Лабунець**, доктор педагогічних наук, професор

## **ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО СМАКУ УЧНІВ-ГІТАРИСТІВ ЗАСОБАМИ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА**

*У статті висвітлено педагогічні умови розвитку художнього смаку учнів-гітаристів закладів початкової мистецької освіти засобами естрадного мистецтва у процесі інструментально-виконавського навчання.*

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

Формування художнього смаку є одним із найбільш складних завдань естетичного виховання, успішне здійснення якого є найважливішим критерієм ефективності всього виховного процесу в цілому. Художній смак і створені на його основі твори мистецтва становлять

реальність естетичної свідомості людини. Почуття й розуміння краси, художні смаки не приходять самі, їх треба послідовно формувати, виховувати, розвивати. Природно, що для правильної, цілеспрямованої діяльності з формування художнього смаку необхідно як перетворення самої дійсності за законами краси, так і розвиток усього внутрішнього духовного світу особистості – її світогляду, психології, почуттів, збагачення практичної творчої діяльності.

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

На нашу думку, педагогічні умови – це чинники, що забезпечують безпосередню й опосередковану, безперервну та поетапну, постійну й диференційовану взаємодію активних суб'єктів педагогічного процесу (викладач – учні) при організуючій, скеровуючій ролі викадача.

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

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

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

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

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

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

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

Другою педагогічною умовою успішного розвитку художнього смаку учнів класу гітари є, на нашу думку, активізація творчо-пошукової діяльності музикантів-виконавців на основі проблемного навчання. У межах навчально-виховного процесу проблемні заняття, так як і традиційні, здійснюються у відповідності до вимог навчального плану, що передбачає вирішення комплексу навчально-пізнавальних і художньо-творчих завдань.

Вважаємо, що на сучасному етапі проблемне навчання у закладах початкової мистецької освіти – це не просто реалізація принципу проблемності як такої, а цілісна система навчання: вона акумулює найрізноманітніші форми, методи і засоби активізації когнітивно-пізнавальної і творчо-пошукової діяльності учнів.

Залучення учнів-гітаристів до синкретичних форм естрадної виконавської діяльності як педагогічна умова передбачає активізацію здатності музикантів-виконавців до поліаспектного осягнення музично-естетичних явищ естрадного мистецтва, багатогранності форм

музично-виконавської діяльності й оригінальності творчо-інтерпретаційних підходів. Це значно розширює спектр їхнього естетичного світогляду і музичної культури, інтересів і потреб, емоційно-естетичних переживань, мотивацій і художньо-творчого вдосконалення, сприяючи активізації розвитку їх художнього смаку.

На сучасному етапі в галузі естрадного музичного мистецтва характерним є прийом поєднання окремих жанрів, а також органічний синтез елементів різних видів мистецтва. У процесі власного становлення і розвитку кожен окремий вид мистецтва проходить шлях відокремлення й індивідуалізації, проте завжди існує тяжіння до їхньої синкретичної єдності.

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

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

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

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

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

Отже, можна зробити висновок, що на сучасному етапі активне залучення учнів класу гітари до естрадного виконавства сприятиме розвитку художніх смаків та естетичних ідеалів учнів, формуванню

їхнього світогляду, ціннісних орієнтацій; підвищенню рівню виконавської майстерності, збереженню їх творчої неповторності, збагаченню музично-виконавського досвіду й удосконаленню інструментально-виконавської підготовки в цілому.

### **Список використаних джерел**

1. Олексюк О. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: навч. посібник / за ред. М. М. Ткач. Київ : Знання України, 2004. 264 с.
2. Падалка Г.Н. Формирование эстетических идеалов и вкусов будущих учителей музыки: автореф. дис. ... д-ра. пед. наук : 13.00.01. Киев, 1989. 47 с.
3. Татаркевич В. М. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. *Естетичні переживання*. Київ : Юніверс, 2001. 366 с.

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

**Key words:** *pedagogical terms, artistic taste, instrumental training, creative activity, pop performance.*

УДК 37.016:78

**Тетяна Ярусевич**, студентка II курсу

*Науковий керівник:* **Любов Мартинюк**, кандидат педагогічних наук, доцент

## **РОБОТА НАД ДЕФЕКТАМИ ЗВУКА У ДІТЕЙ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

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

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

Постановка проблеми. Питання роботи над усуненням дефектів звука у дитячому співі є вкрай важливим у практичній роботі з дитячим хоровим колективом. Добрий хоровий спів воедино поєднує правильно сформований вокальний звук і виразно вимовлене слово. Досконала вимова слів під час співу впливає і на загальну якість хорового виконання. Від майстерності співу поетичного тексту значною мірою залежить донесення до слухачів ідеї та змісту твору. На жаль, у



дитячому співі досить часто зустрічаються дефекти у звукоутворенні і вимові слів, що призводить до невтішних результатів загальнохорового звучання. У розробку проблем музично-співацького виховання дітей внесли вагомий внесок А. Авдієвський [1], С Горбенко [3], та інші. Питання сучасної методики хорового співу у початковій школі розглядається Л. Хлебніковою [5], Л. Мартинюк [1]. Проте, в роботах цих авторів дефекти звук у співі дітей досліджувалися частково або не розглядалися взагалі. Недостатня теоретична розробленість і практична значущість цього питання визначають актуальність проблеми і складають перспективу педагогічних досліджень у сфері практичної діяльності дитячого хорового колективу щодо роботи над дефектами звука і слова у дитячому співі.

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

Тremoляція є одним із найбільш суттєвих дефектів у звучанні голосу. Бувають випадки, коли в результаті тривалих занять вдається ослабити цей недолік, але дуже рідко виявляється можливо знищити його повністю. Педагогічна практика показує, що тремоляція буває результатом постійного форсування звуку і неправильного дихання. Для з'ясування причини цього недоліку треба перш за все зняти форсування, запропонувавши учневі співати не голосніше *mf*, потім перевірити правильність його дихання і почати тренування рівного, без поштовхів, видиху. Потім, якщо це можливо за обставинами, треба посадити такого співака на спеціальний вокальний режим, тобто спів вправ із закритим ротом (на приголосний «м») і спів вправ з відкритим ротом, добре прикритим звуком, на ряду послідовних тонів в межах не більше квінти. Темп слід вибрати такий, який максимально дозволяв би знімати тремоляцію. Тільки поступово, у міру заспокоєння і вирівнювання звуку, можна ускладнювати вправи, розширювати їх діапазон і прискорювати темп. З голосних краще всього сприяють виправленню тремоляції голосні «у» та «о».

Горловий призвук також є суттєвим недоліком, хоча не в такій мірі, як тремоляція. Для виправлення цього недоліку можна застосувати

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

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

Відкритим (білим, плоским) звуком досить часто страждають не тільки окремі співаки дитячих хорів, але і цілі хорові колективи. «Відкритий» звук надзвичайно бідний тембрально, позиційно низький, не гнучкий і часто межує з криком, особливо у верхній частині діапазону. Нюанс ріано при співі «відкритим» звуком надзвичайно утруднений і, як правило, знімається з дихання. З цим недоліком – як у окремих співаків, так і у хору – можна боротися прийомом співу із закритим ротом і на голосні «о» і «у», які за своєю природою звучать прикрито, а також за допомогою вправ на вироблення високої позиції звуку. Форсування часто є наслідком співу відкритим звуком, але і при співові прикритим звуком теж може з'явитися форсування унаслідок прагнення додати голосу невластиву йому силу. В результаті дихальна атака звуку поступово переходить в м'язову, потім з'являється гойдання, неточна інто-

нація, можливі захворювання голосового апарату. Нерідко форсування викликає тверда, різка м'язова атака (удар гортанню). Тоді дієвим засобом для зняття його є переведення хорового колективу на м'яку або навіть придихову атаку.

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

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

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

### **Список використаних джерел**

1. Авдієвський А. Т. Формування особистості на ґрунті національно-культурного відродження. *Мистецтво у школі: зб. ст.* Упор. І. М. Гадалова. Київ : УДПУ, 1996. Вип. I. С. 80–83.
2. Горбенко С. С. Українська дитяча хорова література: навч.-метод. посіб. Київ : НПУ, 2001. Ч. 1. 207 с.
3. Мартинюк Л. В. Методичні рекомендації до практичних занять з курсу «Хоровий клас та практикум роботи з хором» : навч.-метод. зб. Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О. В., 2014. 60 с.
4. Хлебникова Л. Методика хорового співу у початковій школі. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006.

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

**Key words:** *articulation, open sound, false into.*

**ДЛЯ НОТАТОК**

**ДЛЯ НОТАТОК**

**ДЛЯ НОТАТОК**

Наукове видання

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

**Випуск XVI**

**З-41** Збірник наукових праць студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Вип. XVI. Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2023. 208 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 378.4:7(082)**

**ББК 74.58 Я 431:85.31**

**Відповідальна за випуск:**

*Урсу Наталія*, доктор мистецтвознавства, професор.

Підписано до друку 28.03.2023.

Формат 60x84 1/16. Гарнітура Times.

Ум. друк. арк. 12,09. Зам. № 97. Наклад 100 шт.

Віддруковано у друкарні **ТОВ «Друк-Сервіс»**  
32300, Хмельницька обл., м. Кам'янець-Подільський,  
вул. Ценського, 1. Тел.: 067 9509168.  
E-mail: [drukservis2010@gmail.com](mailto:drukservis2010@gmail.com)