

Міністерство освіти та науки, молоді і спорту України  
Рівненський державний гуманітарний університет  
Кафедра культурології

**АКТУАЛЬНІ  
ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

**Альманах  
наукового товариства «Афіна»  
кафедри культурології**

**ВИПУСК 11**

*Засновано у 2003 році*

Рівне - 2011

**ББК 71.0****А 43****УДК 008:168.522**

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ:** Альманах наукового товариства „Афіна” кафедри культурології. – Вип. 11 / За ред. проф. В.Г. Виткалова. – Рівне: РДГУ, 2011. – 199 с.

**Головний редактор:****Виткалов В.Г.**кандидат педагогічних наук, професор,  
завідувач кафедри культурології РДГУ (голова редколегії)**Редакційна колегія:****Афанасьєв Ю.Л.**доктор філософських наук, професор Київського університету  
ім. Б.Грінченка**Баканурський А.Г.**доктор мистецтвознавства, професор Одеського національного  
політехнічного університету**Виткалов С.В.**кандидат мистецтвознавства, доцент РДГУ,  
відповідальний секретар, заступник редактора**Воробйов А.М.**

кандидат педагогічних наук, професор РДГУ

**Дем'янчук О.Н.**доктор педагогічних наук,  
професор Луцького інституту розвитку людини „Україна”**Жилюк С.І.**

доктор історичних наук, професор РДГУ

**Коваль Г.П.**

доктор педагогічних наук, професор РДГУ

**Кралуєк П.М.**доктор філософських наук,  
професор НУ „Острозька академія”**Круль П.Ф.**доктор мистецтвознавства,  
професор Прикарпатського національного університету  
ім. В.Стефаніка**Кушнарєнко Н.М.**

доктор педагогічних наук, професор ХДАК

**Поніманська Т.І.**

кандидат педагогічних наук, професор РДГУ

**Постоловський Р.М.**

кандидат історичних наук, професор РДГУ

**Стоколос Н.Г.**

доктор історичних наук, професор РДГУ

**Троян С.С.**

доктор історичних наук, професор РДГУ

**Черніговець Т.І.**кандидат педагогічних наук, доцент РДГУ,  
голова СНТ „Афіна”**Швецова-Водка Г.М.**

доктор історичних наук, професор РДГУ

**Яремко-Супрун Н.О.**

доктор мистецтвознавства, професор РДГУ

**Рецензенти:****Арцишевський Р.А.**доктор філософських наук, професор Волинського  
національного університету ім. Лесі Українки**Брилін Б.А.**доктор педагогічних наук, професор Вінницького державного  
педагогічного університету ім. М.КоцюбинськогоНауковий редактор і упорядник випуску – **проф. Виткалов В.Г.****ISBN 978-966-8424-77-9**

Редакція не завжди поділяє точку зору автора. За точність наведених цитат, імен, прізвищ, дат відповідальність несуть автори.

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету  
(протокол № 5 від 30.12.2011 р.)Свідомство про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації, серія КВ № 15561-4033 Р.  
Зареєстровано Міністерством юстиції України, наказ № 1489/5 від 18.08.2009 р.

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2011

УДК 378.14.7

**Постоловський Р.М. – професор,  
ректор РДГУ, заслужений діяч  
науки і техніки України****НАУКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК ФОРМУВАННЯ  
СУЧАСНОГО ФАХІВЦЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ ДЕРЖАВИ**

Щиро вітаю Вас, шановні учасники цього поважного наукового заходу, у Рівненському державному гуманітарному університеті!

VII Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська культура: стан і проблеми функціонування у світовому просторі» є черговим свідченням посиленої уваги науковців України до проблем культури в їх широкому розумінні. Про це свідчить й представництво нашої конференції.

Входження України у європейський культурний простір передбачає, як відомо, значну активізацію наукової діяльності, створення потужних наукових центрів, спрямованих на розробку фундаментальних наукових проблем, формування високо гуманітарного суспільства загалом, розгортання спільних наукових програм, що не лише наблизять українську спільноту до загально визнаних світових стандартів життя, але й до світових духовних цінностей. На це спрямовує нас й Державна програма «Наука в університетах», затверджена Кабінетом Міністрів України ще у 2008 році. Адже кращий фахівець сьогодні – це, безсумнівно, той, хто постійно знаходиться у творчому пошуку, бере безпосередню участь у розробці і розширенні обріїв своєї професії, піклується про своє духовне зростання.

Як відомо, при розрахунку рейтингу університетів за методикою Інституту вищої освіти Шанхайського університету, враховуються чотири основні показники, серед яких якість освіти, науковий рівень професорсько-викладацького складу, результативність наукових досліджень та академічні чинники. Причому, домінуючою в цьому контексті є саме результативність наукового пошуку.

Симптоматично, що саме у м. Рівному упродовж останніх років збирається наукова громадськість України для обговорення питань розвитку української мови, реформування системи вищої освіти в контексті Болонської декларації, розвитку культури і мистецтва, його нових форм і тенденцій в ринкових умовах, інших важливих проблем духовної культури сьогодення, у яких активну участь бере й молодь. Нещодавно проведено подібні заходи й на кафедрах української мови, психології, всесвітньої історії тощо.

Сьогодні при кафедрах нашого університету функціонує понад 150 наукових гуртків, проблемних і творчих колективів за різними науковими напрямками. Тож традиційною є і перемога наших студентів або призові місця, здобуті ними на останніх Всеукраїнських конкурсах студентських наукових робіт за напрямками «Психологія», «Екологія» тощо.

В останні роки посилюються творчі зв'язки нашого університету з навчальними закладами, культурними центрами, громадськими організаціями українців зарубіжних країн (Польщі, Італії, Німеччини, Росії, Білорусі, Канади, Австрії). За підтримки товариства «Російський центр» створено та оснащено спеціалізовані аудиторії. Значно збільшено комп'ютерний парк університету.

РДГУ є співорганізатором міжнародного слов'янського фольклорного фестивалю народної музики «Коляда», міжнародного молодіжного фестивалю «Древлянські джерела», міжнародного фестивалю духової музики «Сурми», які стали вже традиційними і збирають чималий науковий та мистецький потенціал не лише країн СНД, але й далекого зарубіжжя. В контексті цих заходів викладацький склад університету став ініціатором проведення

науково-практичної конференції під егідою WASBE при ЮНЕСКО на тему «Проблеми розвитку духової музики у Східній Європі». А міжнародні конференції студентів та молодих науковців «Наука, освіта, суспільство очима молодих», як і міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми вітчизняної і всесвітньої історії», уже тривалий час збирають поважні аудиторії з низки країн далекого та близького зарубіжжя.

Останнім часом значно активізувалася діяльність аспірантури та докторантури нашого закладу, про що свідчать захисти дисертаційних досліджень, значне покращення якісного складу багатьох кафедр. І ці приклади, що засвідчують про важливість наукової діяльності та її результативність, можна легко продовжувати.

Учасниками VII Всеукраїнської науково-практичної конференції є представники майже 50 вищих навчальних закладів України, зокрема: Київського національного університету культури і мистецтв, Міжрегіональної академії управління персоналом, Луцького інституту розвитку людини «Україна», Приазовського державного технічного університету, Національного університету «Острозька академія», Київського університету права НАНУ та його філій, Львівського національного університету ім. І.Франка, Волинського національного університету ім. Лесі Українки, Мистецького інституту художнього моделювання ім. Сальвадора Далі (Київ), Кременецького гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т.Шевченка, Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих Національної академії педагогічних наук України, Харківського національного університету ім. Г.Сковороди, Національного університету водного господарства і природокористування (м. Рівне), Національного університету «Львівська політехніка», Новоолександрівського НВК Київської області, Національної академії мистецтв України, Київського університету ім. Б.Грінченка, Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка, Кримського державного медичного університету ім. С.Георгієвського, Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ), Маріупольського державного університету, Рівненського інституту слов'янознавства Київського славістичного університету, Національної музичної академії ім. П.Чайковського, Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Кримського інженерно-педагогічного університету, Миколаївського факультету менеджменту і бізнесу КНУКіМ, Закарпатського художнього інституту, Національного університету «Києво-Могилянська академія», Львівської Національної академії мистецтв, Інституту культурології Національної академії мистецтв України, Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського НАНУ, Миколаївського коледжу культури і мистецтв, Луцького державного педагогічного коледжу, Дубенського коледжу культури і мистецтв РДГУ, Корецького НВК «Школа-ліцей», Рівненської гімназії «Гармонія», Національного науково-дослідного інституту українознавства та всесвітньої історії, Волинського вищого училища культури і мистецтв ім. І.Стравінського, Одеського національного політехнічного університету, Одеського національного університету ім. І.Мечникова, Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка, Черкаського факультету менеджменту і бізнесу КНУКіМ, Херсонського державного університету, Вінницького національного технічного університету, Львівського національного аграрного університету, Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.Карпенка-Карого, багатьох кафедр Рівненського державного гуманітарного університету, а також викладацький склад низки спеціалізованих шкіл області.

Щороку зростає й якісний склад учасників. А наукові дискусії знаходять своє продовження у фахових наукових збірниках, що друкуються на кафедрах культурології, всесвітньої історії та інших структурах РДГУ.

Бажаю Вам творчих успіхів, нових ідей, нових наукових звершень і в цій ділянці людської діяльності. Сподіваюся, що обмін думками під час проведення заходу допоможе вам зайвий раз ствердитися у незаперечності істини про те, що лише людина мисляча, людина творча, людина, що не полишає свого вдосконалення упродовж життя – зможе принести користь своїй державі, забезпечити і їй, і собі достойне майбутнє!

УДК 47.03.54

Виткалов В.Г. – завідувач кафедри  
культурології РДГУ, професор**ВІТЧИЗНЯНА КУЛЬТУРА В СУЧАСНІЙ НАУКОВІЙ ДУМЦІ**

Випуск 11 збірника «Актуальні питання культурології»: альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету продовжує практику попередніх випусків і висвітлює різноманітні аспекти розвитку культурно-освітнього простору сучасної України.

Склад та тематична спрямованість текстів його авторів формувався переважно з учасників VII Всеукраїнської науково-практичної конференції «Українська культура: стан і проблеми функціонування у світовому просторі», проведеної на базі кафедри культурології РДГУ у листопаді 2011 року.

Традиційно збірник має чотири розділи, що охоплюють різноманітні питання стану та тенденцій розвитку сучасної освіти в умовах дії Болонської декларації, акцентують увагу на окремих її етапах та підсумках і проблемах. Йдеться в ньому й про специфіку організації професійної (навчально-виховної) діяльності як культурному феномені, етніонаціональних витоках вітчизняного мистецтва; розглядаються проблеми організації молодіжної політики в умовах сьогодення та її провідні тенденції. Інакше кажучи, акцентується увага на формах вияву молодіжних субкультур, виховних аспектах сучасної молоді, її професійному становленню в умовах спеціалізованих навчальних закладів.

Чимало матеріалу присвячено питанням мистецької самореалізації особи в умовах дії глобалізаційного чинника, а також розглянуто форми вияву мистецької творчості на значному етапі вітчизняного історичного розвитку.

У збірнику вміщено значний проблемний матеріал, автори якого ставлять за мету розглянути форми вияву мистецької активності у порівнянні зі світовим культурним досвідом, проаналізувати творчі доробки вітчизняних митців, створені у різних політико-економічних системах. Тож матеріал пропонованого читачу випуску, залишається актуальним і різнобічно цікавим.

Стосовно більш детального аналізу змісту його розділів, зауважимо наступне.

Зібрані в **першому розділі збірника** матеріали виявляють розмаїття художньої практики України в історико-культурній ретроспективі, дають змогу співставити вітчизняні культурні здобутки зі світовим художнім досвідом, замислитися над можливостями певних видів художньої культури, її сучасному стані (Т.Сідлецька, С.Виткалов), реконструювати творчість окремих постатей (Н.Кречко, Н.Луценко) і у такий спосіб спробувати виявити культурний потенціал України. Цікаві вони й спробою підвести певне теоретичне підґрунтя під проблему виявлення ролі мистецьких об'єднань у справі передачі художнього досвіду (Г.Гаврилів), знайти аналогії між психоделічною музикою як виявом контркультури та культурою традиційних етносів (С.Петлій).

Матеріал для подібних аналогій дають й розвідка Ю.Тарчинської, що ставить за мету виявити еволюційний шлях розвитку фортепіанного мистецтва на прикладі творчості Ф.Шопена та стаття О.Дедю, зміст якої – порівняльна характеристика творчості двох геніїв польської культури доби романтизму – Ю.Словацького та Ф.Шопена.

Цікавими виявляються й міркування стосовно деяких аспектів взаємодії музики та літератури (З.Ластовецька-Соланська). Взагалі, треба відзначити, що останнім часом все частіше в матеріалах наших конференцій з'являються дослідження, мета яких – порівняльна характеристика творчості різновекторних постатей, або видів мистецтва, що дає певний поштовх для виявлення сутності україно-європейських культурних взаємин.

У цьому ряду знаходиться й розвідка О.Тракало, мета якої – огляд основних форм побутування європейського джазового мистецтва у другій половині XX століття.

**Другий розділ збірника**, традиційно найменший за обсягом, утім акцентує увагу читача на не менш важливих питаннях – сутності й проблемах збереження народних традицій. Серед його матеріалів – розвідка С.Мельничука, спрямована на аналіз харківської школи цимбального виконавства. Вона цікава вже тим, що незважаючи на загальне падіння інтересу до народної культури, розробка її проблем не припиняється. Навіть цей збірник щороку має декілька розвідок стосовно виявлення проблем інтерпретації інструментальних творів народного характеру, еволюції народного інструментарію, репертуарних проблем та шляхів їх розв’язання в умовах сучасних ВНЗ, використання мотивів народної культури у професійному виконавстві тощо.

У згаданій вище статті порушується питання аналізу творчості сучасних композиторів зі Слобожанщини – А.Гайденка, зокрема його оригінальних творів, базованих на циганському фольклорі – «Циганіада» й «Триптиху», що відтворює язичницькі мотиви, та композицій Л.Донник (дві «Слобожанські фантазії» й «Козацьке коло»), що ставлять за мету відтворити архаїчні пласти вітчизняного фольклору. Ці музичні зразки, написані для соло цимбалів і входять сьогодні до обов’язкового конкурсного репертуару й демонструють технічні та художні можливості цього народного інструменту. У той же час подібна репертуарна проблематика виступає важливим чинником посилення інтересу до питань збереження традиційного українського народного виконавства.

Низка матеріалів зазначених вище порушують питання функціонування сучасного декоративно-ужиткового мистецтва, яке сьогодні неочікувано швидко здобуло популярність у різних соціально-демографічних груп населення і певною мірою не лише стимулювало інтерес до народної культури загалом, але й змінило загальний вигляд установ культури, громадських будівель, парків, українських міст. Автори, чиї статті віднесені до цього розділу, розглядають як творчість окремих представників народної культури (О.Шашук), так і форми виявлення народної ініціативи загалом, традиції вітчизняного писанкарства (О.Ясковець), соломоплетіння (О.Лапчук) тощо.

Окремі автори торкаються питань української весняної музичної обрядовості (Т.Ціхоцька), виявлення виховного потенціалу музичних творів із тематикою фольклорного походження (О.Поліщук, З.Богдан), ролі української пісні як засобу національного виховання (С.Ябковська, Г.Шуль), загалом формуючи достатньо оригінальний розділ тематичного спрямування.

Розділ цікавий місцевою інформацією, а отже вирізняється певною конкретикою, характеристикою регіонального стану та тенденцій розвитку художньої діяльності на західному терені України.

**Третій розділ** аналізованого збірника – «Освіта і виховання як основа розвитку культури XXI століття» – спрямований на висвітлення технологічних проблем сучасної освіти і спрямований на аналіз прийомів досягнення освітньо-виховної мети.

Так, у розвідці Т.Крижановської розглядаються питання активізації навчальної діяльності майбутніх учителів музики у процесі вивчення творчості М.Лисенка. Автором розглядається низка прийомів, що сприяють активізації сприйняття матеріалу дисципліни «Історія музики». Тут також прослідковується специфіка врахування знань, набутих студентами в шкільній та позашкільній системі освіти, акцентується увага на специфіці сприйняття музичного матеріалу у майбутніх учителів музики. Пропонується достатньо вдала програма педагогічних дій, у вивченні різних граней творчості видатного українського композитора.

Аналогічну мету ставлять й колеги по кафедрі попередньої дослідниці – В.Буцк та Н.Турко, акцентуючи увагу на формах підготовки студентів до позакласної роботи під час вивчення дисципліни «Основний музичний інструмент», вважаючи, що саме цей вид діяльності дає змогу студентам набути необхідних навичок вчителя музики, розширити його майбутній репертуар, збагатитися необхідними знаннями стосовно стилістичної

спрямованості музичних творів тощо. Йдеться про репертуар, базований на народному та класичному чинникові, музики для дітей не лише з шкільної програми, але й такої, що виходить далеко за її межі. На такому матеріалі, наголошують фахівці, слід розвивати в студентів уміння варіативності інтерпретації, адаптації музичних творів (створення полегшених перекладів), дидактичної обробки репертуару (визначення їх цінності, особливостей сприйняття різними віковими групами, створення емоційного настрою відповідно до досвіду школярів). Ще одним важливим аспектом підготовки майбутніх учителів музики до професійної діяльності є формування в останніх навичок словесної характеристики композиторської творчості, художнього змісту музичних творів тощо у доступній і цікавій для учнів різного віку, формі.

Подібні думки поглиблюються у розвідці Ю.Тарчинської, метою наукового пошуку якої є розгляд змісту та умов раціонального формування компоненту стилевого навчання студента-інструменталіста – навичок стилевідповідного звукотворення. Автор обґрунтовує їх інтегруючий характер стосовно освітнього процесу для будь-якого інструментального класу. У цьому ж ряду згадаємо й розвідку викладачів Дубенського коледжу культури та мистецтв РДГУ – Л.Мельничук й І.Хватаєвої, предметом уваги яких є виявлення особливостей «вокального» інтонування і основних етапів роботи над ним на заняттях із фортепіано. Подібні думки стосовно набуття навичок фахового аналізу творів мистецтв є предметом уваги й викладачів Луцького педагогічного коледжу – Б.Андрущак та Т.Смокович, у розвідці яких розглянуто питання виконавського стилю як засобу пізнання та розуміння музики, здійснено аналіз процесу осмислення музичного стилю, виявляючи етапи і принципи формування в майбутніх учителів музики досвіду інтерпретації музичних творів на основі стильового підходу в умовах фортепіанної підготовки студентів.

У четвертому розділі «Професійна педагогічна діяльність як культурний феномен» висвітлюються загальнотеоретичні питання стосовно духовного виховання молоді (Л.Радковська), виявлення сутності поняття «культурні цінності», їх структури, сутності, еволюції в сучасному глобалізаційному просторі (О.Янжула); подано окремий досвід стосовно модернізації змісту, форм і методів виховання студентів мистецького ВНЗ (О.Скнар).

Характерною рисою цього випуску є оприлюднення його авторами низки оригінальних методик роботи з дітьми в аматорських колективах, спрямованих на урізноманітнення процесу навчання і виховання; акцентується увага на особливостях організації навчально-виховного процесу в роботі з дітьми під час роботи аматорського театру, виявлено провідні тенденції цієї діяльності в умовах дії глобалізаційного чинника, спрямованого на уніфікацію національних культурних надбань, подано обґрунтовані рекомендації стосовно використання подібного досвіду в умовах вільного часу (Л.Степанець), розглянуто специфіку музично-ритмічного виховання в початкових класах (на прикладі «Ритмічної гімнастики» Еміля Жак-Далькроза) (Р.Панасюк).

Чимало матеріалу відведено в цьому розділі й виявленню специфіки сприйняття і опанування мистецькими дисциплінами у середніх спеціальних навчальних закладах, якими є коледжі культури і мистецтв та педагогічні коледжі (С.Добичина, С.Конопльова, Н.Лісовик, М.Науменко, А.Вихованець та ін.). Адже ці заклади в мистецькому плані є дещо специфічними, тобто знаходяться за рівнем спеціальної музичної підготовки значно нижче, ніж студенти музичних училищ, які, як правило, у переважній більшості (враховуючи специфіку навчання на спеціалізаціях історико-теоретичного спрямування, спеціального фортепіано, широкого спектру інструментальних спеціалізацій) мають попередню музичну освіту в обсязі 7 (5) років ДМШ, достатню виконавську практику через участь у мистецьких конкурсах, фестивалях тощо і, відповідно, більш високий рівень професійних мистецьких навичок. Та й навчальний процес у музичних училищах організується за виключно мистецьким спрямуванням (особливо у студентів, що вступали до музичних училищ на базі

10-11 класів і не переобтяжені вивченням загальноосвітнього блоку дисциплін). Натомість навчання студентів педагогічних коледжів спрямовується на опанування ними значними знаннями і практичними навичками загально-педагогічного спрямування, а вже потім – інформацією зі спеціальних дисциплін. Тож основний контингент студентів, що є в їх складі, не мають ґрунтовної фахової попередньої музичної підготовки взагалі і лише незначна їх частка має спеціальну освіту в обсязі ДМШ достатньо різних спеціалізацій, що створює певну складність в організації навчального процесу стосовно опанування ними циклу спеціальних музичних предметів, створення навчальних художніх колективів тощо, що висуває підвищені вимоги до викладацького складу, зайнятого формуванням мистецької культури своїх вихованців. У той же час, цим майбутнім фахівцям (в тому числі і вчителям музики) системи педагогічної освіти належить навчитися швидко і професійно організовувати навчальний процес загальноосвітніх шкіл за сучасними вимогами, враховувати достатньо строкату музичну поінформованість та музичні і художні здібності дітей.

Традиційним в матеріалах нашого збірника є пошук молодими дослідниками, як правило, молодими викладачами, нових форм опанування й хореографічним мистецтвом, зокрема виявлення специфіки музичного супроводу у різних аспектах уроку класичного танцю в системі ВНЗ не мистецького спрямування (Л.Волошина), принципах та специфіці будови уроку джаз-модерн танцю (Л.Скоцький) тощо. Адже це також становить важливу складову спеціальних методик організації навчального процесу у сучасній вищій школі, до речі, мало розроблених в умовах сьогодення, особливо в інститутах мистецтв, що функціонують при гуманітарних та гуманітарно-педагогічних ВНЗ.

Акцентуємо увагу й на методиках опанування спеціальним фортепіано в умовах коледжу культури і мистецтв (Н.Лісовик). Йдеться про формування професійних умінь та навичок фортепіанної техніки.

Знайде, сподіваємося, своїх прихильників і методика вивчення професійно орієнтованих дисциплін студентами спеціальності «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво», зокрема під час структурного аналізу композиції у «Методиці викладання образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва» (О.Чернюшок) та технологія формування передумов вокально-інтонаційної культури студентів спеціалізації «Хорове диригування» (О.Дем'янюк).

У матеріалах збірника є чимало інформації, що засвідчує пошук дослідниками власних шляхів активізації навчального процесу в умовах сучасних ВНЗ (Н.Кучина, В.Жук), базуючись на науково-технічній базі краю, яка дає можливість не лише добре засвоїти програмний матеріал, але й формує відповідний рівень політичної культури, історичної пам'яті тощо, що засвідчує про факт зростання в Україні нової генерації викладачів-дослідників, здатних творчо організовувати власний навчально-виховний процес, широко використовувати в ньому власні напрацювання і намагатися донести свої здобутки до колег із метою уточнення окремих положень, напрацювань, виявлення найбільш вдалих або проблемних складових в навчально-виховному процесі тощо.

Узагалі, на нашу думку, розділ IV цікавий низкою оригінальних методик, спрямованих на удосконалення процесу сприйняття навчальної інформації в умовах перенасичення сучасного навчального процесу інформацією і засвідчує, що питання активізації навчально-виховного процесу й надалі залишаються в числі актуальних освітньо-виховних проблем сьогодення.

Завершуючи розгляд цього наукового збірника, слід наголосити на тому, що його автори репрезентують різні педагогічні системи та наукові школи, різні рівні наукової кваліфікації, оскільки є співробітниками різнопрофільних за підпорядкуванням навчальних закладів, які займаються мистецькою підготовкою майбутніх фахівців. Отже їх бачення, здавалося б, тотожних проблем достатньо різняться, що обумовлено системою навчання, акцентами в



організації навчально-виховного процесу, системою організації самостійної роботи студентів та й, безперечно, базовою освітою самих вихователів. Це дає відповідний кут зору на бачення обраних до розгляду наукових проблем і методику їх розв'язання. Утім, усі вони намагаються якомога ефективніше досягти поставленої мети, застосовуючи власні методики та напрацювання. І в цьому є основна цінність заходу, проведеного у листопаді 2011 року на кафедрі культурології Рівненського державного гуманітарного університету.

Сподіваємося, що й наступна конференція, запланована на листопад 2012 року, стане не менш цікавим заходом у справі вивчення вітчизняної культурно-мистецької спадщини.

УДК 78.27

Ластовецька-Соланська З.М. – канд. мист-ва,  
доц. кафедри історії музики Львівської нац.  
муз. академії ім. М.Лисенка

### Деякі аспекти взаємодії музики та літератури

Як засвідчила практика, взаємовплив різних видів мистецтв виявився плідним, унаслідок чого світова культурна скарбниця збагатилась шедеврами непроминучого значення. Дослідницький інтерес до цієї проблематики, яка і нині не втрачає своєї актуальності, ілюструють численні розвідки науковців під різними кутами, в т.ч. і як об'єкт компаративістики.

Метою пропонованої статті є висвітлення деяких аспектів взаємодії музики та літератури з врахуванням особливостей літературного процесу крізь призму музикознавчого аналізу. Взятю до уваги науковий доробок як літературознавців (М.Копиленко, К.Шахової, Н.Жлуктенко, Д.Жантієвої, В.Івашової, Р.Брузгене, С.Фіської та ін.), так і музикознавців (Л.Кияновської, О.Соколова, Л.Яросевич та ін.). Враховано праці В.Тасалова, Г.Ганзбурга, Ю.Малишева, К.Зенкіна, А.Зися та ін. з питань синтезу мистецтв, а також розвідки Ю.Хохлова, С.Людкевича, К.Майбурової, А.Мухи, О.Фрайт, що торкаються поняття програмності.

Проблема взаємодії музики та літератури може розглядатись у різних аспектах – музикознавчому, літературознавчому, мовному<sup>1</sup>, мистецтвознавчому, естетичному та ін. Як предмету наукового зацікавлення їй присвятили студії англійські вчені Х.Якоб, Дж. Драйден, Д.Браун, Ч.Авісон, Т.Твінінг, німецькі Й.Н. Форкель, Й.Г. Зульцер, Й.Г. Гердер, Е.Т.А.Гофман, Л.Тік, Е.Ганслік, А.В. Амброс, У.Вайшштайн, Г.Петрі, Й.Міттенцвай та ін. Окремо варто виділити «Есе про мелодіку і ритм мови, виражених і зафіксованих шляхом визначення символів» («*An Essay towards Establishing the Melody and Measure of Speech to be expressed and perpetuated by peculiar Symbols*», 1775) Дж. Стіл, в якому поезія трактується з позиції музичності з позначенням висоти звуку і ритму; «Зв'язок музики і поезії в ракурсі виразовості» («*Les rapports de la musique et de la poesie, considerees au point de vue de l'expression*», 1894) Ж.Комбар'є; «Музика і література. Порівняння мистецтв» («*Music and Literature: A Comparison of the Arts*», 1948) Кельвіна С.Брауна; «Музика в літературі: вплив і аналогії» («*Musik in der Literatur: Einflusse und Analogie*», 1995) А.Гіра та «Музика в російській поезії» («*Music in Russian Poetry*», 1998) П.Фідріха.

Представники романтизму підкреслювали зв'язок та спорідненість різних видів мистецтв з тенденцією до їх синтезу (до прикладу, зв'язок літератури та музики в програмних музичних творах). Представники Йенської школи, головні А.Шлегель, Ф.Шеллінг, Л.Тік, Новаліс, задекларували ідею універсальної культури, в якій мали б поєднатись мистецтво, філософія, релігія та наука. Р.Шуман задекларував це не лише теоретично, як критик, але і практично, як композитор, вносячи у фортепіанні цикли й п'єси (в т.ч. «Метелики», «Карнавал», «Танці Давидсбюндлерів», «Крейслеріану», «Фантастичні п'єси», «Нічні п'єси») не лише дух романтичної поезії, але і форми, композиційні прийоми – контрасти, зміну планів розповідності на кшталт новел німецького письменника-романтика, композитора і художника Е.Т.А. Гофмана, в яких можна відчувати «народження поезії з духу музики». Крім Р.Шумана, на сюжети Е.Т.А. Гофмана Ж.Офенбах написав оперу «Казки Гофмана», П.Чайковський створив балет «Лускунчик», П.Гіндеміт – оперу «Карділяк».

Під впливом естетики романтизму в XIX столітті посилювався процес «музикалізації» прози. Особливу цінність музика становила для поетів-символістів – С.Малларме, П.Верлена, які прагнули уподібнити вірші до музики, часто використовуючи евфонію, асонанси, алітерацію, рими тощо. Поль Верлен асоціював навколишній світ насамперед із музичним звучанням. У поезії «Поетичне мистецтво» (1874 р.), яка вважається маніфестом декадентства, він задекларував примат принципу музичності: «Найперше – музика у слові», а вірш завершив словами «Про музику завжди і знову!» [2; 21-22]. Представники «музичної групи» російських символістів (К.Бальмонт, Ю.Балтрушайтис, В.Іванов) музику розглядали в сукупності з релігією, як «голос» месії.

З іншого боку, деякі літературні жанри, зокрема поема, еклога, елегія, експромт та ін., стали використовуватись композиторами-романтиками. Варто згадати інструментальні балади Ф.Шопена, експромти Ф.Шуберта, сонети та симфонічні поеми Ф.Ліста, казки М.Метнера, легенди

Г.Венявського, афоризми Д.Шостаковича. У фортепіанній творчості Р.Шумана присутній жанр «Новелети», ліричних мініатюр на кшталт ліричних віршів чи афоризмів («Поет говорить», «Чому», «Листок із альбому»). Крім того, він звернувся до літературних творів романтиків – «Манфреда» Байрона, сцен із «Фауста» Й.Гете та ін.

Програмна музика, в якій синтезувались музика та література, наявна у доробку композиторів епохи Бароко та Класицизму – Ж.Ф. Рамо, Ф.Куперена, Й.С. Баха, Л.Бетовена та ін. Принцип програмності композитори-романтики трактували різноманітно, використовуючи як детальну, так і узагальнену програмність. У деяких творах без назви можна простежити ознаки програмної музики – зображальність, звуконаслідування, сюжетність, картинність тощо. Подекуди назви з'являлись вже після написання композицій, інколи вони були схожі до назв віршів. Підвалинами програмної музики, зокрема програмного симфонізму, стали кращі взірці літературних творів. Ф.Мендельсон-Бартольд, творець першої романтичної концертної програмної увертюри (1826 р.), звернувся до «Сну в літню ніч» В.Шекспіра.

Г.Берліоз створив програмний симфонізм, близький до жанру літературного роману, яскрава картинність та сюжетність його симфонічних творів – на кшталт театральних. У першій романтичній програмній симфонії «Фантастичній симфонії» (1830 р.), драматичному музичному романі, виникає спектр літературних асоціацій, що включає новели Е.Т.А. Гофмана, «Вальпургієву ніч» Й.Гете, психологічні твори А.Мюссе і А. де Віньї, «Ернані» та «Останній день засудженого» В.Гюго, твір Т.Мура «Не називайте його». Г.Берліоза приваблювала творчість В.Шекспіра, за його трагедією він написав увертюру «Король Лір» (1831 р.), за комедією «Багато шуму з нічого» – оперу «Беатріче і Бенедикт» (1862 р.).

Ф.Ліст літературну програму трактував як «духовні ескізи». На його думку, за допомогою програми автор «має на меті захистити своїх слухачів від довільного поетичного тлумачення та наперед вказати ідею цілого, навести на її [музики] найголовніші моменти» [6; 4]. У поемі «Що чути на горі» («*Ce qu'on entend sur la montagne*», 1847) він звернувся до вірша В.Гюго; в «Тассо. Скарга і тріумф» («*Tasso. Lamento e trionfo*», 1849) – до трагедії «Торквато Тассо» («*Torquato Tasso*», 1790) Й.Гете, в «Прелюдах» («*Les preludes*», 1848) – до вірша А. де Ламмартіна з циклу «Другі поетичні роздуми» («*Recueils poetiques*», 1820), в «Орфеї» («*Orpheus*», 1854) – до античного міфу в оперній версії К.В. Глюка, в «Прометей» («*Prometheus*», 1850) – до драматичних сцен «Розп'ятий Прометей» («*Der entfesselte Prometheus*», 1850) Й.Г. Гердера, у «Мазепі» («*Mazepa*», 1851) – до однойменної поеми В.Гюго (1828 р.), в «Звуках свята» («*Festklänge*», 1853) – до драми «Поклоніння мистецтву» Ф.Шіллера («*Schiller*»), в «Ідеалах» («*Die Ideale*», 1857) кожному розділу передує цитата з вірша «Ідеали» (1795) Ф.Шіллера, в симфонії «Данте» (1856) та фантазії-сонаті «Після прочитання Данте» (1838) – Ф.Ліста надихнула «Божественна комедія» («*Divina Commedia*», 1306-1321) Данте, в симфонії «Фауст» (1854) – трагедія «Фауст» («*Faust*», 1808-1832) Й.Гете, в «Сонетах Петрарки» (1844) – твори відомого італійського поета епохи Відродження та ін.

Кульмінацією синтезуючих прагнень романтизму виступає творчість німецького композитора Р.Вагнера, наріжним каменем мистецького кредо якого стало поєднання міфу, поезії, музики, образотворчого мистецтва, архітектури, сценічної дії та пластичного руху. Митець прагнув створити «художній твір майбутнього» («*Gesamtkunstwerk*»), в якому б злились всі види мистецтв у своїй первинній цілісності. У ХХ ст. ідея написання грандіозного музично-сценічного дійства захопила російського композитора О.Скрябіна.

Прикладом впливу музичної естетики та деяких музично-виразових засобів на царину слова можуть слугувати чимало творів, у т.ч. романи «Жан Крістоф» («*Jean-Christophe*»; т. 1-10, 1904-1912) Р.Роллана; «Куди бояться ступити ангели» («*Where Angels Fear to Tread*», 1905) та «Гоуардс Енд» («*Howards End*», 1910) Е.М. Форстера; «Улісс» («*Ulysses*», 1922) Дж. Джойса; «Подорож назовні» («*The Voyage Out*», 1915), «До маяка» («*To the Lighthouse*», 1927), «Роджер Фрай» («*Roger Fry*», 1940) та оповідання «Струнний квартет» («*String Quartet*») В.Вулф; романи «Жезл Аарона» («*Aaron's Rod*», 1922) Д.Г. Лоуренса; «Верді. Роман опери» («*Verdi. Roman der Oper*», 1924) Ф.Верфеля; «Контрапункт» («*Point counter point*», 1928) О.Хакслі; «Гра в бісер» («*Das Glasperlenspiel*», 1943) Г.Гессе; «Смерть Вергілія» («*Der Tod des Vergil*»), 1945) Г.Броха; «Доктор Фаустус» («*Doktor Faustus*», 1947) Т.Манна; «Чорний принц» («*The Black Prince*», 1973) А.Мердок; «Школа швидкого виконання» («*Schule der Gelaufigkeit*», 1977), «Далекий звук» (1979) Г.Йонк; «Підпалити світ» (1980) Е.Уїлсона; «Приречений» («*Der Untergeher*», 1983) Т.Бернарда; «Сестра сну» («*Schlafes Bruder*»,

1992) Р.Шнайдера; повість «Гранатовий браслет» (1910) О.Купріна; «Симфонії» («Північна симфонія (1-а, героїчна)» (1904), «Симфонія (2-а, драматична)» (1902), «Повернення. III симфонія», «Кубок заметілей. Четверта симфонія» (1907)) А.Белого; оповідання «*Valse melancholique*» (1898) та новела «*Impromptu fantasie*» (1896) О.Кобилянської; оповідання «Весняні співи» (1889) Лесі Українки; новела «*Intermezzo*» (1906) М.Коцюбинського та багато ін.

Поза сумнівом виявляється той факт, що відтворення звуковисотної структури музичної побудови в формі літературного твору є проблематичним. Крім того, в першому випадку вирішальну роль відіграють конструктивні закономірності, навіть якщо і присутня програмність, а в другому – розвиток у часі визначається, насамперед, сюжетом. Крім того, музичний звук позбавлений смислової конкретності літературного слова й не відтворює, як у малярстві, фіксованих картин світу, тому задекларований вище аспект виявляється умовним. Література як мистецтво слова, що оперує словами-поняттями, які несуть образну й емоційну інформацію, й музика, як мистецтво звуку, володіють різними можливостями і засобами художнього відображення дійсності. В музиці рідко музичні образи чи теми наближаються до понять, зате вона володіє здатністю безпосереднього втілення емоцій й людських почуттів, по-своєму виражає різноманітні відтінки психічних станів.

Тонкощі нюансування, динамічний процес зародження почуттів, їх розвиток, перехід з одного емоційного стану в інший, здатність узагальнення – все це підвладно музиці більшою мірою, ніж іншим видам мистецтва. Те, що в літературному тексті розгортається поступово, протягом всього твору, в музиці може сконцентруватися у короткій музичній темі, що виступає додатковим фактором у системі виразових можливостей музики.

І.Франко у розвідці «Із секретів поетичної творчості» зазначав: «Коли музика апелює тільки до нашого слуху, самими чисто слуховими враженнями силкується розворушити нашу фантазію і наше чуття, то поезія властивими їй способами торкає всі наші змисли. Коли музика б'є переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці» [5; 86].

В естетичних концепціях, сформованих наприкінці XIX – поч. XX ст. й орієнтованих або на модерністську формотворчість, або пошуки нових засобів виразовості, уявлення про синтез мистецтв часто пов'язувалося з прагненням до т.зв. абсолютного мистецтва. Новаторство естетичних орієнтирів, котре в той період захопило всі сфери духовного життя, істотно змінило і напрям розвитку літературного життя; модерністи створили нові форми поезії, драми й роману, ввели нові жанрові модифікації, філософські ідеї та зміст. Особливе місце в літературному модернізмі відводилось музиці, роль якої в художньому слові не обмежувалась емоційним акомпанементом та образною ілюстрацією. На неї почали покладатись глибинні психологічні функції, а принципи організації музичного матеріалу стали підвалинами сюжетно-композиційної побудови літературних творів. Широко використовуючи принцип «потoku свідомості», літератори прагнули створити музичну прозу.

Серед різновидів модерністичного роману – психологічний (чи суб'єктивістський); це роман «потoku свідомості», в якому панує асоціативність мислення (романи М.Пруста в Франції, В.Вулф в Англії та ін.); роман – міф, який представляють твори Дж. Джойса, «Доктор Фаустус» Т.Манна та ін.; епічний цикл романів, зокрема сім частин «У пошуках втраченого раю» (тт. 1-16, 1913-1927 рр.) М.Пруста та ін.; інтелектуальний роман, у першу чергу, твори Т.Манна в Німеччині, Р.Музіля в Австрії, швейцарського письменника німецького походження Г.Гессе, т.зв. «романи ідей» О.Хакслі в Англії та ін.

Аналізуючи контрапункт як принцип поліфонії в оповідному дискурсі, лінгвіст С.Фіськова послуговується терміном «музичний роман»: це «синтезована оповідна форма, наслідок використання засобів музичної виразності, організації романної структури за зразком музичної форми, творення словесної музики. Музика в романному контексті зумовлює ускладнення оповідної структури, водночас надаючи оповіді нових можливостей. З одного боку, вона вносить у багатоаспектну впорядкованість твору деяку хаотичність та відстороненість, з другого – надає їй особливої глибини, уможливує пізнання тих її аспектів, що приховані за поверхневістю будь-якої системності. Музика, отже, спричиняє появу в тексті музичного роману «ділянки невизначеності» – простору, який стимулює художню уяву реципієнта і завдяки якому твір має естетично відкритий

характер, його зміст не обмежений єдиною можливою інтерпретацією» [4; 211]. Дослідниця переконана, що «трансформація музики в мовний знак можлива лише тоді, коли опис сам наближається до музики. Мовне формулювання музики є, отже, видом опису, який навіть певне значення, трансформуючи його і абстрагуючись від нього... У такий спосіб слово і музика, контрапунктуючи багатоголосний світ, синтезуючи роз'єднане, сягають особливих глибин, аж до глибин мовчання, і водночас сприяють своєму самовизначенню» [3; 111].

Термін «музичний роман» суголосний з визначеннями «поліфонічного роману» М.Бахтіна чи «симультанного роману» («роману акорду») Г.Броха. До прикладу, Х.фон Додерер, порівнюючи роман із симфонією, назвав останню «епічною подругою роману в музиці». Захоплюючись симфонізмом Л.Бетовена, він «намагався складати романи, як симфонії, а оповідання – як оповідання або дивертисменти на тему» (за Т.Редчиць). Це спостерігається в таких його творах, як «Сонатина», «Сім варіацій на тему Йоганна Петера Хебеля», «Біси», «Дивертисмент № VII» та ін.

Стівен Пол Шер (Scher) у монографії «*Verbal Music in German Literature*» (1968) та розвідці «*Einleitung: Literatur und Musikentwicklung und Stand der Forschung*» (1984) класифікував взаємодію літератури та музики наступним чином:

1) симбіоз музики і літератури (вокальна музика), де важливим є характер взаємодії поетичної і музичної інтонацій, поетичний метр і музичний ритм.

2) Література і музика (програмна музика). Це або твори, безпосередньо інспіровані літературою, або ті, які є спробою втілення конкретного літературного твору (нп., симфонічне скерцо П.Дюка «Учень чарівника» («*L'Apprenti sorcier*» 1897) за однойменною баладою В.Гете).

3) Музика в літературі. Тут матеріалом дослідження виступає література, музика як така відсутня, натомість відбувається імітація, імплікація чи опосередковане наближення до музики. Сюди належать:

а) вербальна музика, імітація музики словами. На думку С.Шера, в такому прозаїчному чи поетичному творі розповідається про реально чи уявно існуючу музику, за допомогою слів розкривається конкретний музичний твір і його враження на слухача;

б) словесна чи мовна музика (англ. *word music*, нім. *Wortmusik*), яка відштовхується від того, що спільним для обох мистецтв є наявність тону, який як в музиці, так і в поезії, організовується ритмом, висотою, акцентами, тембром, інтонацією тощо;

с) аналоги музичної техніки і структури [1; 94-95].

На думку сучасного австрійського письменника Г.Йонке, який називає музику естетичною надбудовою мистецтва, «музика і література вступають у двосторонній обґрунтований зв'язок, парадокс якого полягає в тому, що хоча література прагне сказати те, чого позбавлена музика, вона може це сказати лише тоді, коли цього не каже. Уся література, яка тематизує музику, перебуває під впливом цієї ідеї... Якщо в літературі заявлені музичні форми, то йдеться, з його погляду, не про ідентичність, а про кореспонденцію» [3; 110-111].

Таким чином, взаємодія музики та літератури може відбуватись на різних рівнях: від застосування в музиці літературних жанрів, сюжетів та персонажів, втілених у значній кількості програмних інструментальних, вокальних творів (за винятком вокалізів), до використання розлогих сценаріїв («Фантастична симфонія» Г.Берліоза), монограм («Варіації на тему *Abegg*» Р.Шумана, твори на тему *BACH*), епіграфів («Нічний Гаспар» М.Равеля, «Гранатовий браслет» О.Купріна, «Шевченківська сюїта» Б.Лятошинського та ін.). В літературі чимало творів інспіровані музичними; тут дія музики простежується від використання персоналій музикантів до спроб літераторів втілити засобами слова музичне звучання, застосування музичних жанрів та термінів.

### Примітки

<sup>1</sup> До прикладу, в бібліографічній книзі «Музика і мова. Бібліографія» («*Musik und Sprache. Ein Auswahlverzeichnis*, 1986) лише в країнах Західної Європи наведено понад 1500 досліджень із цього питання [1; 94].

<sup>2</sup> «Прелюдія та fuga на тему В - А - С - Н» («*Praludium und Fuge uber den Namen В - А - С - Н*») (1855), «Варіації на тему В. А. С. Н» (1862), Фантазія для фортепіано на тему В - А - С - Н (1871), органна Фантазія та fuga на тему В - А - С - Н («*Fantasie und Fuge uber das Thema В - А - С - Н*») (1872) Ф.Ліста; «*BACH*-партита» Й.Н.Давіда (David); «Вальс-імпровізація» на тему В. А. С. Н Ф.Пуленка (Poulenc); «Fuga на тему В - А - С - Н» (1932) Н.Нижанківського; V ч. (*Rondo*) *Concerto*

grosso № 1 (1977) А.Шнітке; «Фантазія на тему В - А - С - Н» В.Фортнера (Fortner); «Колаж В.А.С.Н.» (1964) А.Пярта (Part); «Episodi sul tema В - А - С - Н» (1963) Ж.Дурко (Durko Zsolt); «Baroque Game» (1999) Д.Поліщука, де монограма В.А. С. Н символізує епоху Бароко.

#### Джерельні приписи

1. **Брузгене Р.** Литература и музыка: о классификациях взаимодействия / Р.Брузгене // Вестник Пермского гос. ун-та. – Пермь, 2009. – Вып. 6. – С. 93-99.
2. **Венгеров Л.** Зарубіжна література (1871-1973). Огляди і портрети / Л.Венгеров. – К.: Вища школа, 1974. – 392 с.
3. **Фіськова С.** Контрапункт як принцип поліфонії в оповідному дискурсі музичного роману / С.Фіськова // Вісник Львівського ун-ту: Серія Філологія. – Вип. 33. – Львів, 2004. – Ч. 2. – С. 107-112.
4. **Фіськова С.** Спочатку була гармонія... (Проблема амбівалентності музичного осягнення буття в сучасній німецькомовній літературі) / С.Фіськова // Записки Наук. т-ва ім. Т.Шевченка: Праці філологічної секції. – Львів, 2003. – Т. 246 (CCXLVI). – С. 211-218.
5. **Франко І.** Із секретів поетичної творчості / І.Франко // Франко І. Зібр. тв: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31.
6. **Шишова-Горская Е.** Программная музыка / Е. Шишова-Горская. – М.: Музгиз, 1961. – 54 с.

#### Резюме

Розглядається специфіка взаємовпливу музики та літератури.

**Ключові слова:** музика, література, мистецтво, синтез, програмність.

#### Summary

##### **Some aspects of music and literature interaction**

The specific of music and literature interplay is examined.

**Key words:** music, literature, art, synthesis, programmatic.

УДК 316.722(450)«178/188»(045)

**Сабадаш Ю.С. – доктор культурології,  
проф. кафедри культурології та  
інформаційної діяльності  
Маріупольського держ. ун-ту****Політика і художня культура як основа пробудження національної свідомості**

Італійську культуру періоду 1790-1870 років зазвичай називають культурою Рисорджименто (італ. – відродження), маючи на увазі національно-визвольний рух, що зародився в 1780-х роках і призвів у 1870 році до об'єднання Італії. Цей рух дав назву епосі італійської історії. Рисорджименто і як демократичний рух поживався після Великої французької революції 1789 року. Його перший етап (1789-1830 рр.) припав на час наполеонівського панування і Реставрації; другий – на час (1830-1848 рр.), коли здійснилися революції в кількох італійських державах; третій, (1848-1870 рр.) характеризувався прилученням до визвольного процесу широких народних мас і завершився створенням незалежної єдиної Італії.

Однією з останніх робіт, що розкриває епоху Рисорджименто, є монографія «Рисорджименто. Історія Італії», що вийшла друком у 2007 році в Італії під експертним керівництвом Альберто Марії Банті та Пола Гінзбурга і входить до 22 тому серії «Історія Італії» [1], котру випускає видавництво «Енауді». У роботі зазначається, що Рисорджименто в Італії було явищем суто культурним та інтелектуальним, але саме воно призвело до утвердження конституції єдиної національної держави. Рисорджименто об'єднало різні протиборчі сили. Банті та Гінзбург пояснюють це об'єднання через основоположні рисорджиментальні поняття, що символізували дух тогочасного руху: честь, любов, чесноти, жертвність – вони, на думку дослідників, і стали об'єднавчою силою цього феномена. У вступному розділі дослідження автори зазначили: «Мета нашої роботи полягає в тому, щоб відтворити культуру Рисорджименто, простежити спосіб мислення, відчуття, емоції, долі чоловіків і жінок, що брали участь в процесі рисорджименто» [1; 5]. Автори дослідження стверджують, що італійське Рисорджименто спровокувало глибоку культурну революцію, яка надихнула італійців до національного єднання.

До кінця XVIII ст. Італія залишалася роздрібною і відсталою країною з феодалним укладом. Впродовж 3-х сторіч тут панували іноземці. З дев'ятьох італійських держав тільки Сардинське королівство (П'ємонт) залишалося незалежним. Економічно розвинена Північ опинилася під владою Австрії, аграрний Південь належав неаполітанському королю з династії Бурбонів. Центр Італії і Папська область формально вважалися незалежними, але практично теж підпорядковувалися Австрії. Римський Папа зосередив у своїх руках і світську владу, тому саме в папській області поліцейський режим був особливо жорсткий, існувала найсуворіша цензура.

Головним завданням Рисорджименто стала ліквідація феодалного ладу, позаяк назріла потреба покінчити з державною роздрібненістю та іноземним утиском. Тому Рисорджименто набуло характеру національної й соціальної революції і виявилось таким затяжним.

У розвитку загальнонаціонального демократичного руху видатну роль відіграв Джузеппе Мадзіні (1805-1872 рр.). Сучасний український науковець М.Варварцев стверджує, що «головний ідейний натхненник і організатор боротьби за створення єдиної, демократичної держави свого народу Дж. Мадзіні заслужив від сучасників і нащадків характеристику апостола італійської незалежності. Разом із тим, не буде перебільшенням назвати його предтечею нової Європи, поборником свободи всіх її народів» [2; 47]. Дж. Мадзіні створив 1831 р. таємну організацію «Молода Італія», що мала за мету вигнання австрійців і створення єдиної італійської республіки. Засуджуючи змовницьку тактику карбонаріїв, прихильники Мадзіні основну силу визвольної боротьби вбачали в народних масах.

Республіканські ідеали національно-визвольного руху привертали все більшу кількість прихильників. У 1848-1849 роках революційні виступи поширилися на всі терени Італії, але вони закінчилися трагічно – повсталі були розгромлені, і Австрія відновила свою владу в Північній і Центральній Італії; тільки П'ємонт зберіг незалежність, хоча його королю Віктору Еммануїлу I довелося ввести Конституцію; прем'єр-міністром став Каміло Бензо Кавур (1810-1861 рр.), який очолив ліберально-монархічну партію і помірковано-ліберальне крило національного руху. Кавур проводив політику об'єднання Італії «зверху», в ім'я збереження монархії.

У 1850-1860 рр. визвольний рух став загальнонаціональним. Його очолив Джузеппе Гарібальді (1807-1882 рр.), який керував збройною боротьбою італійських патріотів, що зробила вирішальний внесок у створення єдиної і незалежної Італії.

Рисорджименто як національно-визвольний рух гуманістичного спрямування поставило перед італійською культурою низку проблем. Культура відігравала важливу роль у справі забезпечення гуманістичних, мистецьких, патріотичних та естетичних потреб італійської національної спільноти. У цьому полягала одна з характерних рис національно-історичного розвитку Італії. В.Шишмар'єв так відзначив цей момент: «Італійське мистецтво, література, наука та літературна мова і явилися для італійця тією «великою вітчизною», яка замінила йому все, чого бракувало в житті. Культурна спайка італійців тривалий час була єдиною можливою формою об'єднання народу. Це було об'єднання в ідеальному плані» [3; 6]. Видатні італійські просвітителі XVIII ст. – Дж. Паріні, В.Альф'єрі, К.Гольдоні – своєю боротьбою за нові політичні, філософські та моральні ідеали сприяли формуванню національної самосвідомості і таким чином будували ідеологічний підмурак Рисорджименто.

На початку XIX ст. італійські діячі культури, поділяючи переважно просвітительські погляди на роль мистецтва в житті суспільства, вбачали в культурі, мистецтві та літературі ефективний засіб впливу на суспільну свідомість. У той же час йшли запеклі суперечки про те, яким має бути мистецтво, покликане сформуванню національної самосвідомості і здійснити національне відродження. Оформилися дві полярні точки зору: прихильники однієї з них стверджували, що національні завдання допоможе вирішити культура, яка зберігає вірність традиціям класицизму, а їхні супротивники заявляли, що необхідна культура, що утверджує сучасні ідеали, тісно пов'язані з національними особливостями, правдива і вільна за формою. В такій ситуації й формується романтизм – пануючий напрям в італійській культурі першої половини XIX ст.

Філософська думка Італії епохи Рисорджименто відіграла важливу роль у розробленні нових естетичних і літературних теорій, не позбавлених гуманістичного спрямування, романтична естетика в Італії формувалася, засвоюючи закордонні новітні філософські та літературні ідеї й теорії. В той же час вона була тісно пов'язана з національною філософією та естетичною традицією. Подібно романтизму в інших європейських країнах, італійський романтизм спирався на німецьку філософію об'єктивного ідеалізму, створену Гегелем і Шеллінгом. Романтики сприйняли від них насамперед натурфілософію, так звану філософію тотожності. В дусі об'єктивного ідеалізму вона розглядала світобудову як саморозвиток Абсолюту або Духа.

У роботах видатних філософів цієї доби – Вінченцо Джоберті, Чеза-ре Бальбо, Массимо Д'Адзельо, Джузеппе Мадзіні – мова йшла про майбутнє Італії та її народу.

На сторінках «Кончильяторе» – статтях талановитого літературного критика Ермеса Вісконті, поета Джованні Берше, філософа Д.-Д. Романьозі і драматурга, редактора журналу Сільвіо Пелліко – були вперше сформульовані найважливіші мистецтвознавчі та естетичні ідеї епохи Рисорджименто.

У роки реакції, що наступила після Віденського конгресу (1815 р.), «Кончильяторе» сприяв духовному відродженню Італії. Його ентузіасти прагнули залучити Італію до загальноєвропейського культурного руху, подолати її замкнутість і відсталість. Проте вони не відривалися від рідного ґрунту і при розв'язанні будь-яких проблем завжди мали на увазі головну мету своєї політичної і літературної діяльності – долю батьківщини, яку вони мріяли змінити на краще.

Вісконті, Пелліко, Романьозі були переконані в тому, що духовне відродження Італії можливе за умов її політичного відродження. Звідси вони зробили висновок про необхідність безпосереднього зв'язку культурної, громадянської і політичної діяльності. Такої точки зору дотримувався і А.Мандзоні, який формально не входив до складу редакції журналу, але був одним з ентузіастів «Кончильяторе». Висунута ними думка про зв'язок літературної справи і громадянської стала однією з провідних ідей століття.

Головним завданням літератури і мистецтва італійські романтики вважали виховання національної свідомості, тому визначили нову літературу як «літературу дійсності», підкреслюючи необхідність правдивого віддзеркалення життя в творах літератури і мистецтва.

Виражаючи загальний погляд прихильників «Кончильяторе» на національне мистецтво, Пелліко в статті «Театр Марі Жозефа Шеньє» писав, що національним є лише твір, пройнятий любов'ю до батьківщини і слугує її благу. Вперше в Італії цю точку зору проголосив і відстоював у численних критичних статтях Д.Берше, який підкреслював, що література повинна звертатися до всієї нації, а не



до гуртків «обраних», і брати з історії те, що може бути близьке, зрозуміле і повчальне для більшості сучасників-італійців. Берше, Вісконті та Мандзоні висловлювали думку про те, що мета письменника – у відзеркаленні і осмисленні долі свого народу, і в умінні правильно виявити в дійсності та актуалізувати в літературі найважливіші проблеми народного життя.

У галузі мистецтва та естетики заслуговують на увагу ідеї та роботи вождя італійського національно-визвольного руху Джузеппе Мадзіні. Питання мистецтва і література були лише одним із багатьох аспектів його політичної діяльності, але він ставився до них надзвичайно серйозно і хотів бачити мистецтво та літературу заснованими на «вищому колективному принципі загальної правди», яку письменник повинен виражати через свої ідеали. Цю «загальну правду» Мадзіні розглядав у трьох аспектах: як правду історичну (факти, реальність), моральну (ідейний сенс) і абсолютну (абстрактна філософська ідея), що веде до Бога, при цьому правду моральну, а тим більше правду абсолютну він ставив вище за реальну правду фактів. Згідно з його концепцією, центральними образами мистецьких творів повинні стати ідеальні герої, які могли б служити для сучасників прикладом мужності і відданості революційному ідеалу.

Франческо де Санктіс писав, що Мадзіні завжди відчував себе оратором і педагогом; на новому етапі національно-визвольного руху він підтримав і розвинув ідеї «Кончильяторе» та постулати А.Мандзоні про суспільно-політичну роль літератури і мистецтва. Але Мандзоні виступив проти основного положення теоретичної програми своїх попередників щодо необхідності правдивого відзеркалення дійсності, протиставивши йому ідеалістичну теорію про правду як ідеал автора і про героя як символ авторської ідеї. Під впливом естетики «Кончильяторе» та Мандзоні, з одного боку, естетики та ідей Мадзіні – з іншого, і відбувався розвиток італійської культури та мистецтва аж до 70-х років XIX ст.

Однією з відмінностей італійського мистецтва була відповідність його розвитку основним історичним етапам національно-визвольного руху.

У роки революційних змін, викликаних в Італії Великою Французькою революцією 1789 року, еру італійського мистецтва Рисорджименто відкрили постановки «трагедій свободи» Вітторіо Альф'єрі (1749-1803 рр.).

У 1796 році в Мілані на честь святкування п'ятиліття Французької республіки була поставлена одна з кращих трагедій Альф'єрі – «Віргінія». Глядачі, наелектризовані політичним напруженням вистави, в антрактах давали вихід почуттям, танцюючи в партері «Карманьйола».

«Трагедії Альф'єрі, стверджують автори «Історії Італії», стали знаменом щойно народжуваних італійських республік та впливали на свідомість національного характеру італійців» [4, II; 496]. Вони будили в них, за виразом Стендаля, «бажання стати нацією», відповідали відчуттю неспокою за долю батьківщини кожного нового покоління італійських патріотів, які черпали в творах поета сили для самовідданої боротьби.

У середині XIX ст. в Італії завоювала авторитет філософія Вінченцо Джоберті (1801-1852 рр.), згідно з якою наукове пізнання світу невіддільне від віри і морального розвитку. У книзі «Про моральну і громадянську першість італійців» (1843 р.) Джоберті доводив переваги духовно розвиненої нації: основою морального розвитку італійців він вважав не лише католицизм, але й древню культуру. Філософія Джоберті виховувала у його співвітчизників патріотизм і національну гордість, внаслідок чого він завоював широку читацьку аудиторію і був ідеологом ліберально-католицького крила в Рисорджименто.

У 50-70-ті роки в Неаполі виникає філософська школа неогегельянців, щоправда, неоднорідна за своїм складом: ліві гегельянці сприйняли найцінніше у вченні німецького філософа – його діалектику. А.Бертрандо (1817-1883 рр.), Сільвіо Спавента (1822-1883 рр.) та Франческо Де Санктіс (1817-1883 рр.) намагалися поширювати ідеї Гегеля на всі сфери знання, вбачаючи в його вченні засіб громадського та морального відродження Італії.

Розквіт і зрілість Де Санктіса-літературознавця припадає на 60-70-ті роки, коли він пише «Критичні нариси» (1866 р.) та «Критичні нариси про Петрарку» (1869 р.). Кращим його твором стала «Історія італійської літератури» (1870 р.) [5], в якій літературний розвиток розглядається як закономірний процес, що відбувається діалектично. У цьому полягала суть його історичного принципу дослідження літератури. Історія італійської літератури в Де Санктіса – відбиток національної історії, побаченої ним у боротьбі суспільних сил епохи. Він прагнув вивчати своєрідність історичних умов, тогочасну суспільну й наукову думку, враховуючи всі напрямки і

школи. Все це надало його роботам про італійських письменників минулого і сучасності масштабності та глибини дослідження.

Естетика італійського романтизму формувалася в умовах напруженої ідеологічної боротьби. Спочатку полеміка йшла між прихильниками класицизму і романтиками – прихильниками оновлення в мистецтві і літературі. Але вже незабаром романтичний рух набув політичного змісту – романтики не тільки пропагували передові суспільні та художні ідеї, а й подавали приклад практичних дій – багато хто з них примкнув до кар-бонаризму, до «Молодої Італії». Їхня літературна діяльність теж була підпорядкована завданням національно-визвольної боротьби: ставши рухом літературним і політичним, італійський романтизм у своєму становленні значною мірою повторив основні її етапи.

Резюмуючи, можна стверджувати, що ранній романтизм 1816-1830-х років безперечно пов'язаний з карбонаризмом, особливо з огляду на те, що романтики виробляють нові естетичні погляди, виступаючи з маніфестами; видають газету «Кончільяторе» («Примиритель»); створюють романтичні трагедії, історичні поеми і романи на матеріалі національного минулого.

Суттєвих відмінностей набув, на нашу думку, другий період в італійському романтичному русі (1830-1840 рр.), коли в Рисорджименто оформилися два крила: революційно-демократичне і помірковано-ліберальне. В романтизмі помітно посилюється політичний аспект, утворюється дві течії різної політичної і естетичної орієнтації.

На третьому етапі (1849-1870 рр.) починається завершальна фаза Рисорджименто, тобто романтизм поступово втрачає свої позиції і його змінюють нові, реалістичні тенденції.

Найхарактернішою ознакою культури епохи Рисорджименто був вплив політики і художньої культури на пробудження національної свідомості. У ці роки політика стала душею національного життя і проникла в усі галузі культури; політика стала «полум'яною пристрастю» італійців. Сформувався новий тип особистості, наділеної сильними політичними емоціями; виникло принципово нове поняття про патріотизм як почуття глибоко особисте, що визначає характер і сучасного італійця. Італійське мистецтво цієї доби з честю виконало високу національно-патріотичну місію, відігравши важливу роль у тому складному історичному процесі, коли, за словами А.Грамі, народжувався «народ-нація».

Гуманізм епохи Рисорджименто полягає й в тому, що вона виховала мужніх борців, здатних на героїзм, жертви та тривалу боротьбу за об'єднання батьківщини. Головними ідеологічними акцентами Рисорджименто були поняття нації як вагомого морального чинника та ідея вільної і непорушної співдружності людей, об'єднаних спільним минулим і непереможним прагненням національної незалежності, а шедеври, створені італійським мистецтвом в епоху Рисорджименто, увійшли до скарбниці світової культури і продовжують збагачувати почуття і думки людей усіх країн.

#### Джерельні приписи

1. *Storia d'Italia. Annali. Vol.22: Il Risorgimento.* – Einaudi. – 2007. – 883 p.
2. *Варварцев М.М.* Захід та слов'янство у політичній спадщині Джузеппе Мадзіні / М.М. Варварцев // Український іст. журнал. – 2004. – № 6. – С. 46-60.
3. *История итальянской литературы XIX-XX веков:* Учеб. пособие для студ. филол. фак-тов вузов / И.П. Володина и др. – М.: Высш. шк., 1990. – 286 с.
4. *История Италии:* В 3 т. / Ред. С.Сказкин, Л.Котельникова, В.Рутенбург. – М.: Наука, 1970. – Т. 2. – 608 с.; ил.
5. *Де Санктис Ф.* История итальянской литературы / Пер. с итал. / Ф.Де Санктис; Под ред. Д.Е. Михальчи. – М.: Изд-во иностранной лит., 1963. – Т. I. – 1963. – 536 с.; Т. II. – 1964. – 648 с.

#### Резюме

Розглядаються політика і художня культура як основа пробудження національної свідомості в культурі Італії епохи Рисорджименто. Доводиться, що в зазначений період політика стала душею національного життя і проникла в усі галузі культури, ставши «полум'яною пристрастю» італійців; сформувався новий тип особистості, наділеної сильними політичними емоціями; виникло нове поняття про патріотизм як почуття глибоко особисте, що визначає характер і сучасного італійця.

**Ключові слова:** гуманізм, патріотизм, культура, національно-визвольний рух, епоха Рисорджименто.

### **Summary**

#### **Policy and artistic culture as basis of awakening of national consciousness of resume**

A policy and artistic culture as basis of awakening of national consciousness are examined in the culture of Italy of epoch of Рисорджименто. It will be that in a noted period a policy became the soul of national life and got to all industries of culture, becoming «flaming passion» of Italians; the new type of personality, provided with strong political emotions was formed; there was fundamentally a new concept about patriotism as sense is deeply personal, that determines character and modern Italian.

**Key words:** humanism, patriotism, culture, national liberation motion, epoch of Рисорджименто.

УДК 78.071.1(475):786.2

Тарчинська Ю.Г. – канд. пед. наук,  
доц. кафедри гри на музичних  
інструментах РДГУ

### **Творчість Ф.Шопена – еволюційний етап розвитку фортепіанного мистецтва**

Творчість Шопена відкрила у піанізмі нову сторінку, породивши навіть особливу виконавську спеціалізацію – «шопеністів». Композитор-піаніст створив унікальний стиль, позбавлений напруження, легкий і м'який за звучанням, що відзначається мелодійною плавністю, грацією та аристократизмом. Провідною звуковою властивістю його музики є наспівність фортепіанного виконання. Витончений ліризм шопенівської сонорики, її особлива ніжність, приглушеність барв відкривають перед піаністом необмежені можливості виразного виконавського інтонування саме з огляду на багатство нюансування у наспівному звуковидобуванні.

Туше Шопена сприяло не лише красі фортепіанного звуку, його пластичності й випуклості. Воно якнайкраще виражало мистецькі прагнення композитора, було невід'ємною частиною духовного еста художника-романтика, творчість якого, за словами К.Ігумнова, «...містить усю гаму людських почуттів – від глибоко особистих, що виражають найтонші переживання душі ноктюрнів, до грандіозних, блискучих полонезів, що відображають епос цілого народу» [1; 152].

І у власній грі, і в творчому доробку пріоритетним для композитора було виявлення музичного змісту, глибоке емоційне його осягнення. Через усвідомлення Шопеном того, що музика здатна виразити у звуках і почуття, і думки, і навіть погляди або переконання людини, він істотно розвинув традиційні жанри романтичної музики. В кожному з них композитор втілював своєрідний погляд на світ. У традиційному жанрі «блискучого концерту» Шопен відкидав неглибоку ефектність і беззмістовність, наповнюючи мелодії ліризмом, збагачуючи гармонію та індивідуально трактуючи форму. Своєрідного трактування зазнали і танцювальні жанри. Це, зокрема, – драматизація змісту у полонезах і наближення їх до великої форми поемно-баладного типу; психологізація мазурки (жанру, що супроводжував увесь творчий шлях Шопена), що відображала як сокровенні думки й настрої художника, так і образи навколишнього життя. Свій максимальний вияв лірика Шопена знаходить у ноктюрнах. Етюди ж композитор підняв до нового, нечуваного доти рівня змістовної, емоційної, художньо-довершеної музики. Монументальністю розгортання вони подібні до великих творів митця. Особливо захоплював композитора світ балади, що не накладав жодних формальних обмежень.

Багатство образного змісту творів Шопена втілювалося у багатогранності виразних засобів. Та не лише ця багатогранність ставить високі вимоги перед виконавцем. Грунтовною складністю в інтерпретації опусів композитора є багатозначність їх образного змісту, зумовлена глибокою психологічністю музики Шопена.

Охоплення всіх складових її змісту, зазначає Н.Кашкадамова [2; 216], не під силу жодному окремому піаністу. Композитор майстерно передав у своїй творчості, як зливаються в одне ціле різні, часом суперечливі, нахили і поривання людини XIX століття. Звідси – широта різноманітних, також протилежних поєднань у творах Шопена: поетичність, витонченість, м'якість і мужність, героїка, драматизм, величність; елегантність, віртуозність, шарм і блиск – та простота, повна ширість, безпосередність, ясність; жаль і біль, страждання, трагедійний пафос – а водночас, стриманість, суворе почуття міри, вимогливий смак.

Кожен виконавець знаходить у мистецтві композитора імпонуючі йому риси. Водночас належне звукове втілення музичних творів митця залежатиме від глибокого знання шопенівського стилю: починаючи зі специфіки музичної мови – до основних принципів виконавського прочитання. Окрім згадуваної вище «багатоякісності» цього стилю, музиці композитора властива і незмінність, монолітність основної її «інтонації». Хоча варіантність інтерпретації не суперечить духу музики Шопена, оскільки композитор сам цінував індивідуальне трактування його творів різними піаністами, все ж у виконавській традиції мають враховуватися, на думку Д.Рабіновича [3; 12-15, 18; 21], всі сторони єдиного романтичного цілого мистецтва Шопена, поза висуванням окремого якогось моменту як основної, визначальної ознаки. Хибні тлумачення його творів виростають на ґрунті ліричних перебільшень, що перетворюють шопенівську драматичну лірику на сентимент,

витонченість почуттів – на манірну афектацію. Помилковим буде також гіпертрофування віртуозних засад творчості композитора. Водночас потрібно пам'ятати про властиву музиці митця надзвичайно високу емоційну наповненість, як у великих творах, так і у найменших фрагментах. Наповненість ця, проте, повинна стримуватися вираженим естетичним критерієм у доборі виконавських засобів.

Джерелом багатства виразних засобів шопенівського письма, крім розмаїття неповторних способів втілення музичних ідей композитора, стало й глибоко самобутнє переосмислення ним польського народного мистецтва. Національно-своєрідні риси стилю Шопена, властиві більшості його творів, виявилися у таких типових елементах фольклорного походження як тріольний ритм, обертовий або коливальний малюнок; остинатні баси як можливе наслідування дуди, чи легкі фігурації» фуярки; альтерації всіх ступенів як вияв ладової перемінності.

Найбільше національні витоки музики композитора, як зазначає А.Соловцов [4; 183-184], простежуються у провідному елементі музичної мови Шопена – мелодії. Хоча композитор майже не цитував народних мелодій (такі фрази у його музиці зустрічаються рідко), інтонаційні звороти його мелодики певною мірою подібні до інтонаційних зворотів польського музичного фольклору. Та не лише інтонаційна спорідненість шопенівської музики і народної пісенності характеризує мелодії композитора. В основних рисах мелодичного стилю Шопена багато спільного саме з мелодичним стилем польського фольклору.

Душевне тепло, ніжність, широка наспівність, притаманні народному мистецтву і втілені у музиці Шопена, правдиво передають слухачам думки й почуття, що хвилювали творця. Польська фольклорна мелодика – часто хроматизована, що спостерігається і в шопенівському мелосі, із властивим йому застосуванням народних ладів.

У польському народному побуті поширена вокальна та інструментальна музика, головним чином – гра на скрипці. Їй властиві мелодії-імпровізації фігураційного типу. Одним із джерел мелодико-орнаментального стилю Шопена є переплетення і навіть злиття вокальності й інструментальності народних польських пісень з їх фольклорними інструментальними інтонаціями. Так, у творах композитора велика кількість інструментальних інтонацій (мелодичних структур із складнішими, важко відтворюваними людським голосом, інтервалами, з різкими стрибками, зі швидким фігураційним чи хроматичним рухом) часто ніби виростає з пісенних мотивів мелодії (тематичний розвиток у «Ноктюрні» Des-dur, op. 27). Таке зіставлення вокальності й інструментальності надзвичайно характерне і для шопенівської мелодичної варіаційності (варіантний розвиток також є спільною ознакою стилю композитора і народного мистецтва). Набуваючи орнаментального звукового колориту, тематична лінія водночас зберігає тісний зв'язок зі своїм пісенним витком, що підкреслюється у Шопена сталістю фактурного супроводу, незначними гармонічними змінами.

Мовні риси багатьох тем композитора свідчать і про наявність у його мелодії елементів декламаційності. Для шопенівських речитацій, які І.Белза [4; 202] вважав відгомонам епічного жанру польської народної музики, польської думи, характерна така ж виразність, як і його вокальним мелодіям. Мелодичний стиль композитора, безумовно, зазнав впливу не лише національного мистецтва. Дослідники творчості Шопена вказують на зв'язок пісенності, інструментальності та речитативності його тематизму з італійською оперою. Наспівність, елегантність, гнучкість її мелодики, що, за словами Л.Мазеля [5; 229], приваблювала Шопена, властива й вокалізованим мелодіям композитора, хоча вони мають глибоко самобутній характер.

Мелодична наспівність наповнює провідні тематичні голоси. Навіть пасажі у Шопена часто сприймаються як «стиснута» у часі вокалізована мелодія. Водночас мелодична насиченість притаманна не лише верхнім голосам. Вона пронизує музичну тканину творів композитора в цілому [6; 112-117]. Гармонія в них ніби виростає з мелодичних переплетень та підголосків. Проста акордова основа провідних тем, басового голосу, фактурного наповнення щедро забарвлюється прохідними, допоміжними нотами, оспівуваннями. Все це надає надзвичайної різноманітності мелодичним малюнкам у Шопена, сприяє перетворенню супроводу в його опусах з елементу пасивно-фігураційного на активно-мелодичний. Породжена таким чином багатоголосна основа шопенівських гармонічних комплексів наповнює фортепіанну фактуру композитора поліфонією. Мелодична оригінальність органічно поєднаних тем утворює її контрастний тип у музиці Шопена. В душі мистецтва слов'янських народів у творах композитора нерідко на тлі головної мелодії то з'являються, то щезають мотиви, що не змагаються з основним голосом, а відтіняють його. Таким чином, в опусах

Шопена, гомофонно-поліфонічних за своїм складом, гомофонна структура поєднується із контрастною та підголосковою поліфонією [7; 132]. Джерелом поліфонізації фактури творів композитора є також приховане багатоголосся, що іноді криється у подвійних нотах, у тому числі й в октавах, інколи – в унісонному викладі мелодичних фігурацій [8; 77, 78].

Поліфонізація фактури, широке використання клавіатурного обсягу і педалі ніколи не приводить Шопена, на відміну від інших композиторів-романтиків, до надмірної густоти, перенасиченості чи важкості звучання. Його музику характеризує гармонійність і прозорість викладу. Значною мірою це зумовлено розташуванням фактури подібно до натурального обертового ряду: глибокий бас, від якого простір до верхнього голосу заповнюється рухливою фігурацією, широко розміщеною в нижній частині діапазону та щоразу тісніше у верхній. Такий фактурний виклад, збагачений педаллю, є гармонійним елементом цілісного і незмінного ідеалу звучання шопенівської музики – наспівності.

Звучання «розріджується» не лише у типових наспівних та ажурних фігураціях, а й у драматичних розділах. У гучних пасажах Шопен нерідко пропускає в позиційному комплексі один із тонів арпеджіо, перекидає позиційний комплекс через октаву, що надає таким епізодам легкості та дозволяє швидше переміщатися клавіатурою. Загалом виразні засоби творів Шопена звернені до глибокого розкриття своєрідних можливостей фортепіано, яких у грі на цьому клавішно-струнному інструменті досі не знали. С.Фейнберг [9; 96] стиль Шопена визначає як антиоркестральний. Він зауважує, що фортепіанні барви творів композитора скоріше однорідні, ніж різноманітні чи мінливі, оскільки Шопен ніде не відступає від законів фортепіанної доброзвучності.

Саме фортепіанність (її наспівні властивості) є корінною рисою композиторського мислення польського художника-романтика. Його музика, як зазначає Н.Кашкадамова [2; 189], «...на віки стала еталоном фортепіанності. І цьому твердженню зовсім не суперечить факт появи в наступних поколіннях засадничо відмінних фортепіанних стилів, як наприклад, Прокоф'єва чи Булеза: для кожного з них стиль Шопена завжди залишається зразком для порівняння, головною мірою відліку в оцінці фортепіанності, навіть при діаметрально протилежному її трактуванні». «Фортепіанність» цього стилю виявилась і в естетизації рухів руки у шопенівських жзорах. Звичайно, композитор зберіг та розвинув кращі риси класичної фортепіанної школи: витончену пальцеву гру, реальне (а не лише педальне) легато тощо. Водночас піанізм Шопена тонко пристосований до топографії клавіатури – співвідношення чорних та білих клавіш у багатій орнаментиці творів композитора. Та й характерна його кантіленність ставить більші вимоги до легатного виконання. Шопенівська фактура в цілому, з притаманними їй складними пасажами, багатозвучними акордами, зміною тісного і широкого їх розміщення, досить частим арпеджованим викладом, переходами з одного регістру в інший, також вимагає відмінних від фортепіанної музики попередників композитора принципів піаністичного втілення [4; 234-236]. У зв'язку з цим до рухів руки ставляться певні визначені вимоги: надзвичайна еластичність кисті та гнучкі рухи зап'ястя.

У творах Шопена великого значення надається індивідуальній відмінності атаки кожного пальця. В апікатурних рішеннях художні наміри стають виключно пріоритетними. Наспівність та живе інтонування у новій романтичній техніці шопенівських творів допускає підкладання першого пальця не тільки під другий чи третій, а й під четвертий, і навіть під п'ятий.

Звукова своєрідність музики Шопена врешті-решт вимагає, крім пластичної взаємодії усіх ланок піаністичного апарату, особливих видів тембру-туше, що виключають різкість звуку, ударність у дотіку руки до клавіатури.

#### Джерельні приписи

1. *Игумнов К.Н.* О Шопене / К.Н. Игумнов // Пианисты рассказывают. Вып. 1 / Под ред. М.Г. Соколова / К.Н. Игумнов. – М.: Музыка, 1990. – С. 152-155.
2. *Кашкадамова Н.Б.* Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя: Підручник / Н.Б. Кашкадамова. – Т.: Астон, 2006. – 608 с.
3. *Рабинович Д.А.* Исполнитель и стиль: Избр. ст. / Д.А. Рабинович. Вып. 1. – М.: Сов. композитор, 1979. – 320 с.
4. *Соловцов А.А.* Фридерик Шопен: жизнь и творчество / А.А. Соловцов. – М.: Музгиз, 1960. – 467 с.
5. *Мазель Л.А.* О мелодии / Л.А. Мазель. – М.: Музгиз, 1952. – 330 с.

6. *Мильштейн Я.И.* Очерки о Шопене / Я.И. Мильштейн. – М.: Музыка, 1987. – 176 с.
7. *Ещенко М.А.* Этюда Шопена: исполнительский анализ в классе проф. С.Е. Фейнберга / М.А. Ещенко // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 3. – М.: Музыка, 1973. – С. 120-137.
8. *Николаев В.А.* Шопен – педагог / В.А. Николаев. – М.: Музыка, 1980. – 94 с.
9. *Фейнберг С.Е.* Пианизм как искусство / С.Е. Фейнберг. – Изд. 2, доп. – М.: Музыка, 1969. – 598 с.

### **Резюме**

Здійснено музично-теоретичний аналіз провідних стильових особливостей фортепіанної спадщини Ф.Шопена. Розглядаються «стабільні» та «мобільні» виразні засоби творчості польського митця.

**Ключові слова:** стиль, фортепіанне мистецтво, піанізм.

### **Summary**

#### **Work of F.Chopin is the evolutionary stage of development of Instrumental art**

The article is devoted to music-theoretical analysis of the major stylistic features of Chopin piano heritage. The «stable» and «mobile» expressive means of work of Polish musician are analyzed.

**Key words:** style, piano art, pianism.

УДК 78(477)

Дедю О. – асистент кафедри гри  
на музичних інструментах та  
хореографії КОГПІ ім. Т.Шевченка**Культурно-мистецькі взаємини Юліуша Словацького та Фридерика Шопена**

Життєвий та творчий шлях Словацького й Шопена, цих геніїв-романтиків, містить паралелі їх життєвого шляху та спільні культурно-мистецькі риси цих особистостей, а особливо це можна відзначити, уважно проаналізувавши хронологію їх творчого шляху.

Дослідженням творчого та життєвого шляху цих геніїв польського романтизму займалися такі музикознавці, як Л.Мазепа, С.Павлишин, Л.Кияновська, Н.Кашкадамова, І.Антонюк, Т.Гнатів.

*Мета даної статті* – розглянути характерні особливості творчості Ю.Словацького і Ф.Шопена, їх культурно-мистецькі взаємини і проаналізувавши деякі історичні аспекти життєвого та творчого шляху.

Поміж поезією Словацького та музикою Шопена існує дивна сила єдності духу, гармонії звуків, що ніби притягує до себе, зачаровуючи меланхолійними звуками прелюдій та ноктюрнів, або любовною лірикою смутку, жалю – як, для прикладу, відчуваємо у таких творах Словацького, як «У Швейцарії», «Розлука». Ці ж відчуття виникають, якщо вслухатись у звуки ноктюрну Шопена *cis-moll*, або меланхолійні звуки його прелюдій. І як стверджує Фердинанд Хесік (F.Hoesick)<sup>1</sup> – «...не видається парадоксальним твердження, ніби музика Шопена – це поезія Словацького в перекладі на мову звуків та навпаки» [7; 5].

Основною темою творчості цих геніїв була тема Батьківщини: історичного минулого і сучасного, життя народу, його культури, любов до рідної природи. Особиста та мистецька доля цих творців романтизму, їх творчість злилася з мотивами трагічних переживань за долю своєї Батьківщини і любов до неї в єдине ціле.

Біограф Шопена Фердинанд Хесік (Hoesick) детально дослідив та співставив факти з життя Словацького та Шопена. Шопен та Словацький були ровесниками. Дати їх народження теж викликають подив, адже народились із невеликою різницею: Словацький – 4 вересня 1809 року, а Шопен – кілька місяців пізніше – 22 лютого 1810 р. Обидва прожили – 39 років та 7 місяців; дитячі роки проходили в родинях інтелектуальної інтелігенції в однакових умовах. Батько Словацького – Євген був професором Кременецького ліцею (Волинської гімназії), а пізніше професором літератури Віленського університету, а батько Шопена – Миколай – професор Варшавського ліцею, а пізніше Школи Аплікації.

Обоє: і Словацький і Шопен зростали і розвивались у найкращих умовах, в оточенні винятково інтелігентних людей, тому, як в домі Шопена, так і в родині Словацьких бували видатні літератори, артисти, учені. У Вільно частими гостями Словацьких були Снядецькі, Рустем, Міцкевич, Одинець, а у Шопенів вечорами громадились Лінде, Бродовські, Бродзінські, Ельснер, Скарбек, Мацейовські і Пясецькі.

У дитинстві випробовували свої таланти на інших поприщах: Словацький малює пейзажі, Шопен – карикатури та портрети. В ті роки, коли Словацький опановує гру на фортепіано, майбутній автор полонезів пробує свої сили в поезії та прозі. У юнацькому віці один із них навчається у Варшавській консерваторії, інший відвідує лекції у Віленському університеті. Майже в одному і тому ж часі пізнають перших любовних переживань: Словацький пише свої сонети до Людвіги Снядецької, а Шопен, натхнений своєю любов'ю до Констанції Гладковської, створює вальси, пісні та концерти [8; 287].

Із молодих літ (віленський та варшавський періоди) Ю.Словацький закохується у театр, а особливо подобається йому опера. Протягом усього свого життя і де б він не перебував, «відвідував оперу» (траплялось навіть щоденно), пізнавав найбільш вагомі і популярні твори із оперного репертуару. Відвідував він також і концерти, де слухав виступи Й.Гумля, Ф.Ліста, Ф.Фетіса, Р.Вагнера.

Словацький не здобув належного рівня технічної підготовки (пізніше у своєму листі до матері (з Флоренції) буде жалкувати, що Фок «простої гами» не навчив) та у наступні роки (перебування у Женеві й Флоренції) присвятив багато часу для занять на фортепіано. Він наполегливо займався по кілька годин на день [2; 14], переймався браком біглості пальців, проте це не завадило вивчити та



виконати непростий, мелодійний вальс Шопена As-dur op. 42 ( виконання якого потребує технічної вправності) [6; 14].

Незважаючи на спільне коло знайомих у Варшаві, спільні захоплення (адже вони були ровесниками і це був час перед повстанням 1827-1830 рр.) Словацький і Шопен не мали жодного контакту між собою. Роки «еміграції» в Парижі (саме тоді і заізнались) – Варшавське повстання – ця велика народна подія – знайшла своє відображення у творчості цих геніїв. Словацький у той час напише гімн «Bogarodzica», «Oda do wolności», «Piesn legjonu litewskiego», «Kuligiem», так і в Шопена це – відомий революційний етюд і прелюд d-moll, полонези fis-moll і As-dur [6; 10], в яких яскраво розкрито всю трагічність революційних подій. Висловити ця музика і поезія могли все: і героїчний пафос, патетику, і найніжнішу лірику, всі найтонші хвилювання людського серця.

Словацький і Шопен були не тільки романтиками із своїми романтичними та ліричними переживаннями, вони були національними і народними художниками, що оспівували життя, історію, мистецтво свого народу, своєї країни. Видатний український музикознавець І.Белза у працях, присвячених історії розвитку польського мистецтва, називав Ф.Шопена і Ю.Словацького творцями польського романтизму [9; 112].

Юліуш Словацький та Фридерик Шопен зустрічались у Парижі (1832-1833 рр.) на вечорах еміграційних: у князя Чарторийського, в салонах Дельфіни Потоцької, Польському Клубі, зібраннях літературно-історичного товариства. Першу згадку Ю.Словацького про Ф.Шопена знаходимо у його листі до матері (1832 р.), у котрому він описує обід на честь генерала Дверницького (Dwernickiego). На цей обід було запрошено чимало артистів, а серед них він вирізняє Шопена та його гру на фортепіано [3; 7].

У їх житті знайшлась ще одна спільна подія: вони закохались в одну жінку, а цією коханою їх обох була чорноброва Марія Водзінська. Словацький перший раз побачив Марію у Женеві 1834 р. та надовго залишився під силою її чарівної вроди. В цей час Словацький пише найдосконаліший твір із любовної лірики – поема «В Швейцарії».

Розлучення з коханою додає бажання до занять на фортепіано і про це згодом він напише у 1834 році в листі до матері: «Граю майже щодня...». Трохи згодом до Словацького дійдуть слухи про те, що Марія стала нареченою Шопена і Словацький впадає в стан «фортепіанної манії»: грає та читає з листа, бере абонемент на ноти. Ю.Словацький – тонкий, проникливий, чутливий митець. Спираючись на традиції попередників, поет створив новий тип романтичної лірики, позначений багатством художньої уяви та ритміко-мелодичних інтонацій. У листі до матері від 20 жовтня 1835 року знаходимо такі слова: «Відчуваю потребу більшої досконалості – розвинулось у мені якесь нове почуття краси. Не знаю ще, як воно втілиться в слово, але буду прагнути, щоб щось ясне наповнювало мої карти» [5; 216]. Музика у його житті посіла особливе місце; він так описує це в листі до матері від 5.10. 1837 р.: «Годинами граю на фортепіано і досягнув гарних результатів у музиці». Відчувши себе обманутим, покинутим, – Словацький пише ряд поезій, в яких виливає свій біль: «Rozlaczzenie», «Przeklenstwo», «W Szwajcarii», «Stokrotki» і знову грає...

Батьківщина Ю.Словацького (1809-1849 рр.) – Кременець, або «Афіни Волині», яку залишив у 20-річному віці та на все життя збереже любов до рідного краю. Спогади дитячі та юнацькі про Волинь, її природу, звичаї, фольклор, неодноразово зазвучать у його творах [11; 109].

Характерним є ставлення також Ф.Шопена до народної музики своєї країни, що проявляється в піднесеному, шляхетному трактуванні фольклору. Він сприймає його крізь призму свого духовного аристократизму, витонченої поезії, що так органічно поєднуються з розвинутим західноєвропейським професіоналізмом. Риси фольклору відбиваються на особливостях мелодики, гармонії, ритміки, фактури, принципах формотворення.

Листи Словацького до матері є цінним джерелом пізнання стосунку та ставлення Словацького до музики, в яких він неодноразово порушує музичну тематику. Мати Словацького, Саломея з Янушевських, була музикальною, освіченою жінкою. Прекрасно співала та грала на роялі; у них в домі була ґрунтовна нотна бібліотека. На прохання пані Соломеї «кузин» Гашиньські (Gaszynski) – привіз із Львова віденський рояль (приводив до порядку та налаштував – органіст Фок) [6; 14]. Підрастаючі в домі панянки годинами грали популярні в той час вправи Карла Черні та виспівували італійську баркаролу з мелодійним рефреном.

У пам'яті поета назавжди залишились події з дитинства: – виконання італійської баркароли сестрами; про це згадуватиме у Варшаві 1830 р.; вправи та варіації К.Черні в батьківському домі –

Парижі 1832 році; а про вчителя музики та органіста Фока та його налаштування інструменту буде згадувати у Флоренції 1837 р. У багатьох із них (листів) можна прочитати про події у Парижі, пов'язані з музичним рухом, про музикування Словацького його заняття на фортепіано [6; 16].

Із листів відомо також, що мати Словацького робила свої опрацювання популярних мелодій для фортепіано. Саме її заслуга у формуванні музичних смаків та інтересів малого Юлька. По матері успадкував Словацький музичне мислення та зачарування до музики. Так, в одному із листів він сповіщає матері, що Совінський видає польські та українські народні пісні із перекладом на французьку. Місцевим жінкам особливо подобалась пісня про Гриця та Потоцького. Словацький просить у матері вислати опрацювання цих музичних творів тому, що вони йому більше до вподоби [3; 11]. За цими словами криється не стільки позиція артистична – скільки важливу роль відіграє емоційна сторона. Зворушувала його сумна нота думки, яка ніби «переносила» його в рідну сторону, адже згадувана ним пісня про Гриця не що інше, як знана пісня «Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці», а пісня про Потоцького – «Дума про Стефана Потоцького», який загинув у битві над Жовтими водами у війні з козаками 1648 р. [3; 11].

Поезія Словацького має незрівняну наспівність та мелодійність і створює враження великого барвистого оркестру. Першим, хто звернув увагу на мелодійність та музикальність поезії Словацького, був Зигмунт Красінський (граф, польський поет епохи Романтизму та драматург). Він казав, що Словацький був народжений музикантом, адже в його поезії плінуть барви нав'яні звуками [3; 10]. Саме в цих словах міститься характеристика поезії Юліуша, де «смуги дощу» він називає струнами, а хмару галасливих горобців – «сірою арфою».

У 1839 році в листі до К.Гацинського пише про нещасного Бонавентуру Немоєвського, де порівнює його з арфою, що плаче і рветься всіма струнами (зауважимо, що порівнює Словацький, використовуючи музичну термінологію, символіку). Одним з яскравих класичних прикладів цієї музичної символіки є його твір «Lilla Weneda». Твір цей в своїй поетичній концепції має форми потужної драматичної ораторії. Сцени, овіяні найглибшим ліризмом почуттів спрацьовують як арії в ораторіях, а патетичні сцени, повні драматичної напруги, відповідають діалоговим партіям, хори – звучать як фуги у фіналі ораторії.

Ліричний арсенал Ю.Словацького багатий: це і різноманітність асоціацій, і оригінальна метафоричність, патетика і мрійливість, гіперболізація почуттів і реалістична деталізація. Немає такого найтоншого відтінку думки або почуття, якого б він не зміг би поетично висловити, причому такими словами, що сприймаються єдино можливими та точними. «Симфонічність» поезії Словацького надихала багатьох композиторів на створення музики до цієї поезії. Так постали опери, основані на драмах Словацького: Генріка Ярецького «Mindowe», Адама Мюнхаймера «Mazera», Владислава Желеньського «Goplana», Людомира Ружицького «Beatrix Cenci». Так виникли симфонічні поеми: Г.Опеньського «Lilla Weneda», Л.Ружицького «Anhelli» та багато інших музичних творів.

Прекрасно висловився про творчість Ю.Словацького І.Франко: «Ю.Словацький... не переставав бути незрівнянним майстром польського слова, майстром поетичної форми і улюбленим поетом молоді, володарем її мрій і почуттів. Цей вплив і до сьогодні є переважаючим, ...нема іншого впливу, що міг би своєю силою зрівнятися з впливом Ю.Словацького» [10; 425].

А вплив Ф.Шопена на весь наступний розвиток європейського музичного мистецтва дуже великий і різносторонній. Він проявляється не тільки в сфері піанізму, але і в царині музичної мови і музичної форми, в естетиці.

У цій надзвичайній аналогії життя Шопена та Словацького є ще одна трагічна подія, що їх також об'єднала – вони хворіли на туберкульоз і помирають від цієї хвороби з невеликою різницею у часі. Словацький помирає на 6 місяців раніше перед Шопеном – 3 квітня 1849 року. Подібні до себе не тільки зовнішніми ознаками своєї людської натури, але й своєю поетичною душею. Вони обидва найбільші артисти: Шопен, як композитор, Словацький, як поет були дуже поетичними, делікатними натурами. Обидва перед смертю приймають святе причастя, обидва поховані в Парижі. Проте заслужили достойної почесності знайти спокій на рідній землі: Словацького перезахоронено у Кракові на Вавелі поряд із Міцкевичем, а серце Шопена вмуроване в одну із колон церкви Святого Христа у Варшаві.

Гірка доля емігранта об'єднала цих двох синів польського народу, які віддали свою молодість для Вітчизни і прожили трагічно мало і померли в один рік. Душа кожного палала незгасимим полум'ям любові до Вітчизни і згораючи від цього вогню, перетворювалась у поезію і музику.

## Примітки

<sup>1</sup> Ferdynand Hoesick, 16 жовтня 1867 р., Варшава – польський письменник, видавець, літературний історик (muzykograf), редактор «Kurjer Warszawski». Навчався у Ризі, Гейдельберзі, Кракові і Сорбонні.

## Джерельні приписи

1. **Kleiner J.** Juliusz Slowacki. Dzieje tworczości. / J.Kleiner // Warszawa-Lublin-Lodz 1919-1920 Naklad Gebethnera i Wolffa. – Т. 1-2.
2. **Piatkiewicz M.** Muzyka w życiu Slowackiego / M.Piatkiewicz // Ruch Muzyczny. – Krakow. – 1959. – № 17/18. – S. 36.
3. **Reiss J.Wl.** Juliusz Slowacki a muzyka. / J.Wl.Reiss // życie spiewacze. – Warszawa. – № 7/8. – 1949. – S. 111.
4. **Seweryn A.** Poezja «nutami niesiona». O muzycznej recepcji tworczości Juliusza Slowackiego / A.Seweryn // Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Literaturze. Seria «Rozprawy Literackie». Instytut Badan Literackich. – Warszawa, 2008. – S. 338.
5. **Slowacki Juliusz.** Listy do matki: Dzela wybrane. – Т. 6. – Wroclaw, 1983. – 530 s.
6. **Smolarski M.** Slowacki i muzyka / M.Smolarski // Poradnik muzyczny. – Lodz. – 1950. – № 12. – S. 250.
7. **Hoesick F.** From Marylski's Memoirs in Slowacki and Chopin / F.Hoesick // Warszawa: Trzaska, Evert i Michalski. – 1932.
8. **Hoesick F.** Chopin. Zycie i tworczość / F.Hoesick // Warszawa 1911. Krakow. – 1962. – S. 68. – Т. 1-4.; Iwaszkiewicz J. Fryderyk Chopin / J.Iwaszkiewicz // Krakow. – 1955; Hoesick F.: Slowacki i Chopin / F.Hoesick. – Warszawa. – 1932. – Т. 1. – С. 262-290; F.Hoesick, Slowacki i Chopin. Z zagadnien tworczości / F.Hoesick // Warszawa. – 1932. – S. 287-300.
9. **Бэлза И.** История польской музыкальной культуры: В 3-х т. / И.Бэлза. – Т. 3. – М., 1972. – 234 с.
10. **Франко І.** Юліуш Словацький і його творчість / І.Франко // ПЗТ. – Т. 29. – К., 1981. – 431 с.
11. **Шамаєва К.** Митці. Освіта. Час (з архівних джерел) / К.Шамаєва. – Житомир. – 2005.

## Резюме

Висвітлено культурно-мистецькі взаємини великих польських романтиків Юліуша Словацького та Фридерика Шопена.

**Ключові слова:** Юліуш Словацький, Фридерик Шопен, музика, поезія, лірика, творчість.

## Summary

**Cultural and art mutual relations of Juliush Slovakia and Frederic of Chopin**

It covers the cultural and artistic relations between major Polish romantic Frederic Chopin and Juliush Slovatsky.

**Key words:** Juliush Slovatsky, Frederic Chopin, music, poetry, lyrics, creativity.

УДК 821.161.2:008

Луценко Н.А. – викл. кафедри  
соціально-гуманітарних  
дисциплін РВНЗ «КІПУ»

### **Інтегративна творчість Івана Франка**

Творча спадщина мислителя і митця налічує майже 5 тисяч літературних творів і наукових праць. Витримавши іспит часу, спадщина І.Франка набуває все більшої актуальності на перехресті тисячоліть, тим більше, що втілений у них дух часу перегукується з духом сьогодення, коли будується незалежна Україна – той ідеал І.Франка, який був для нього «поза межами можливого», хоча існував на рівні передбачення й віри.

Творчість Франка завжди викликала зацікавленість. Так, націотворчу функцію інтелігенції було досліджено О.Забужко. У працях О.Рибак і О.Сербенської показано широту поглядів І.Франка на духовність як категорію, наповнену багатим змістом. Спробу висвітлення франківського поняття «цілого чоловіка» зробив Б.Тихолоз.

Усе це лише підходить до важливої й назрілої проблеми – проблеми інтеграції у творчості Івана Яковича. Франко випередив свою епоху як мінімум на сторіччя. Саме тому вважаємо необхідним розглянути внесок поета, письменника, вченого, публіциста як культурну інновацію, основною рисою якої стала інтеграція. Отже, перш ніж говорити про творчість Івана Яковича, розглянемо ситуацію в Україні в другій половині XIX ст.

По-перше, близькість України і Росії: у Росії назріла селянська реформа. Особливо загострилися суперечності між поміщиками і кріпосними під час Кримської війни. Війна загострила біди народу. Разом із тим політичні події, пов'язані з війною, піднесено діяли на свідомість народних мас. Однак, відміна кріпацтва 1861 р. усунула одні проблеми, послабила інші. У результаті – з'явилися не менш складні проблеми, що в умовах дворянсько-монархічної влади багатонаціональній державі вирішувати було складно. Аналогічні проблеми торкнулися України: селянам дали волю, але не землю. Не звиклі до іншої роботи, люди знаходились у важкому економічному стані.

По-друге, Кримська війна, прискоривши падіння кріпосного ладу в Росії, дезорганізувала табір прихильників і захисників старого режиму, допомогла розповсюдженню в суспільстві опозиційних настроїв, створила ситуацію, що сприяла зростанню революційно-демократичних елементів.

По-третє, нерішучість, непослідовність реформ 60-70 рр., консервативність політики царського уряду призводили до розчарування в них у середовищі демократичного суспільства, в колі студентства, сприяли політизуванню їх свідомості, схилили до визнання революційного шляху єдиним можливим у боротьбі за щасливе майбутнє народу. В жовтні 1859 року в Києві відкрилася перша в Російській імперії недільна школа для дорослих.

Т.Шевченко і П.Куліш викладали в недільних школах, писали і видавали підручники українською мовою. Третина недільних шкіл, відкритих у ті роки в Російській імперії, доводилася на українські губернії. Українське народництво з'явилося і розвернулося тоді, коли у російських губерніях ще майже ніхто не думав про «ходіння в народ». Ім'я Шевченка і його вірші були паролем, зрозумілим усім прошаркам суспільства. Крім того, українські народники мали в своїх лавах перших представників національної буржуазії і ці народники не штовхали суспільство до соціалістичного тоталітаризму. Західна Україна з культурним центром Львовом знаходилася під владою Австрії. Але і там літературне життя продовжувало розвиватися, між літературами двох частин України підтримується зв'язок. У 60-ті роки і на Західній Україні існували «громади», в які об'єднувалися письменники, представники мистецтва. Велика їх роль у розвитку фольклористики, збиранні і публікації фольклорно-етнографічних матеріалів.

По-четверте, 20 червня 1863 р. міністр внутрішніх справ Валуєв підписав відомчий циркуляр із заборонаю видання українською мовою преси, шкільної і релігійної літератури. Складовою цих репресій стають гоніння на все українське. 18 травня 1876 р. Олександр II підписав Емський указ, що забороняв театральні вистави, публічні виступи і шкільне навчання українською мовою і навіть друкування українських текстів до музичних нот. Заборонялося ввезення українських книг з-за кордону; вони вилучалися з шкільних бібліотек.

По-п'яте, бурхливо розвивається наука: медицина, біологія, географія, фізика, хімія, математика.

По-шосте, починається масова еміграція населення з Росії, що не могло не породити такий же процес в Україні.

По-сьоме, в мистецтві змагаються різні стилі. Шістдесяті роки були переломним періодом не тільки в політиці, в русі науки і освіти, але і в мистецтві. В українській літературі другої пол. XIX ст. панують реалізм, романтизм.

По-восьме, філософський раціоналізм освіти витісняє філософія синтезу наукового знання, висловлена позитивістами О.Контом і Г.Спенсером. Особливістю розвитку української філософії стала її російськомовна форма, оскільки українська залишалася забороненою.

Таким чином, світогляд І.Франка формувався під впливом революційного руху в Росії і соціалістичних теорій і матеріалістичної теорії Заходу.

Джерелами творчості письменника дослідники вважають народну самобутність, творчість Т.Шевченка і М.Драгоманова, існуючі в мистецтві того часу напрями: романтизм, реалізм, натуралізм, модернізм. Розглянемо вплив кожного з джерел на творчість Івана Яковича.

В українській літературі другої пол. XIX століття І.Франко був одним із продовжувачів традицій народно-революційної поезії Шевченка. На творчості свого попередника І.Франко ріс як поет. Але ще більше твори Шевченка цікавили його як дослідника – на їх прикладі він відточував не тільки своє художнє пір'я, але і літературознавчий інструментарій. Творча спадщина І.Франка – один із небагатьох у світовій практиці випадків, коли талановитий письменник пильно вдвляється в свою творчу практику і практику своїх колег як критик і літературознавець. Усну поетичну творчість українського народу Франко досліджував з погляду інтересів народу. Саме так побудована його знаменита тритомна робота «галицько-російські народні приказки» і «Студії над українськими народними піснями». Романтизм лірики Т.Шевченка вплинув і на Франка. Хоча для багатьох дослідників романтичне підґрунтя творів Івана Яковича не є очевидним, розглянемо ряд творів із романтичною спрямованістю.

Один із перших великих його прозаїчних творів – «Петрії і Довбушуки» (1875-1876 рр.) – визнає романтичним більшість літературознавців [7], вбачаючи в повісті вираження романтизму в таємничості, екзотичності, заплутаності фабули.

Найбільш повно прояви «юнацького романтизму» позначилися в першій збірці гімназиста – Франка «Балади і розповіді» (1876 р.), про що свідчить вибір типово романтичного жанру балади з її прагненням до містики, таємничості, фантастики, гостросюжетності. Елементи романтизму знаходимо в поетичному циклі «Ластовинки», поемі «Мойсей», ліричній драмі «Зів'яле листя».

У віршованій романтичній драмі «Сон князя Святослава» Франко, показуючи події в Київській Русі, проводить ідею єдності всіх російських земель. Романтичні елементи драми (густий бір, темна ніч, табір розбійників, несподівані появи людей) об'єднані з реалістичною фабулою, допомагають розкриттю патріотичної ідеї твору.

Ще один прозаїчний твір Франка з ознаками романтизму – історична повість «Захар Беркут». Звернення до історичної тематики серед романтиків було надзвичайно популярним. Історія, як і фольклор, давала можливість письменнику протиставити ворожої для нього і для його народу дійсності «справи давно минулих днів, легенди старизни глибокої». Усвідомлення героїчного минулого власного народу сприяло в епоху романтизму самоідентифікації, самоствердженню і самовизначенню європейських народів, відкривало їм перспективи розвитку на майбутнє. Окрім історичної тематики, жанрової специфіки, ознак романтизму в повісті наявні гостросюжетна насиченість батальними сценами, абсолютизація позитивних і негативних героїв, зображення байроновського типу героя-бунтаря, зображення місцевого колориту. Проте, зазначені твори містять і натуралістичні сцени, і описи реальних історичних подій.

Геніальність письменника виявилася в умінні підсвідомо синтезувати досягнення різних літературних напрямів, у тому числі і романтизм, знаходячись у постійній силовій напрузі протилежно направлених полюсів «рацію» й «емоцію» [2; 3]. Ця особливість творчого методу І.Франка не тільки забезпечувала оригінальність і самобутність його художнім творам, але і відкривала нові можливості для інтенсивного розвитку всієї української літератури. Таким чином, можна говорити про креативність письменника за методом.

Розглянемо, як відбувався цей синтез, і як інтеграція літературних підходів у творчості Франка вплинула на його світогляд. Уже лірична драма «Зів'яле листя» є осмисленням проблеми: особисте як

суспільне. Лейтмотив: єднання зі своїм народом. Потрібно відзначити, що немало віршів із часом стали не просто популярними, а насправді народними піснями. Власне, в збірці «Зів'яле листя» Франка – цілісний, справжній, завжди закоханий, а зовсім не вічний революціонер. Але разом із романтичною ліричністю органічно співіснує реалізм. І в розвитку цього напрямку Іван Якович, на думку дослідників, зробив чималий внесок [1]. Власне, перехід до реалізму в його творчості найяскравіше позначений самим письменником у статті «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах»: «Тільки реалізм і натуралізм, що зародилися первинно в Англії в творах геніальних ідеалістів Байрона і Шеллі, що розвинулися в творах Діккенса і Теккерея і народжені у Франції, розлилися по всій Європі могутньою хвилею, яка заіскрилася сотнями сильних талантів і народила літературу, що надовго залишиться славою і прикрасою XIX століття» [7; 232]. Якщо манера І.Франка синтезувати несумісне в літературі дала світу чудові поліфонічні твори, в яких уживалися романтизм, реалізм, модернізм, натуралізм, то в реальному житті його філософські погляди були більш близькі часу сьогодняшньому. Очевидно, найяскравішим твором, у якому інтегровані всі літературні напрями того часу, стала поема «Мойсей». Після виходу поеми С.Хабаровська в книзі «Спогаду про Франка» порівнює поета з його героєм, який 40 років водив людей, що шукали свій шлях. Очевидно, що Мойсей, як провідник народу, борець за свободу і збереження високих духовних цінностей нації, був для Франка психологічно близьким, а біблійна тема осмислювалася і відтворювалася поетом на національному ґрунті, з урахуванням особливостей історії і психології рідного народу. Поет проводить свого героя тими шляхами сумнівів і очікувань, боротьби з собою і навколишнім світом, які в пошуках істини пройшов сам. І хоча поема присвячена народу єврейському, тема об'єднання, свободи звучить зрозуміло для кожного українця.

Серед найважливіших його ідей – духовна єдність націй всупереч її розірваності між імперіями інших народів. Так, у творі «Захар Беркут» у вуста самого Захара – ватажка громади, мудрого і старого, вкладає письменник думку про об'єднання. Необхідно зазначити, що не тільки об'єднання народів незалежно від етнічних ознак хвилею письменника, але й незалежно від класових. Адже не випадково Мирослава, боярська донька, вийде заміж за сина Захара, і з'єднується, таким чином, Схід і Захід України, боярщина і вільна громада. До речі, за межею аналізу залишилась ще одна проблема: лінія «діти за батьків не відповідають» – не відповідає Біблії, але звучить переконливо в творчості І.Франка.

У його творчості значне місце посідають проблеми виникнення держави. Необхідність держави, за І.Франком, зумовлена об'єднанням окремих сил для спільної мети. І.Франко розглядав природне право і суспільний договір. Соціально-політичні, філософські та правові ідеї великого письменника, революціонера і мислителя мали великий вплив на формування й розвиток життєвої орієнтації, світоглядних настанов прогресивної інтелігенції й учнівської молоді на методологічну спрямованість творів діячів мистецтва й науки, що знайомились із його творами. Все це свідчить на користь тези про плюралізм національних культур, який І.Франко відстоював в українському інтелектуальному просторі.

Наукові досягнення Франка також являють інтерес у рамках нашого дослідження. Іван Якович, абстрагуючись від власного творчого досвіду, пояснив глибинні механізми творчого процесу художника, розгорнувши власну естетичну концепцію творчості.

У трактаті «З секретів поетичної творчості» [7], повною мірою відображені результати наукових пошуків І.Франка в рамках філософсько-естетичних знань. Перш за все, він відзначає, що враження від навколишнього світу та і все, що знаємо, поступає в мозкові центри людини за допомогою і через органи чуття, поза якими не маємо іншого способу пізнання. Отже, навколишнє середовище виникає для людини лише таким, яким його «показують» наші органи чуття. Пам'ять, свідомість, відчуття, фантазія і воля людини також оперують тим матеріалом, який їм поставляють органи чуття, а поетична творчість є результатом діяльності цих чинників. Геніально передбачивши спорідненість поетичної фантазії з фантазіями сну, І.Франко проводить у трактаті науково зважене порівняння цих явищ, розкриваючи суть процесу вилучення вражень із зовнішнього світу на ціле десятиліття, випередивши в цьому питанні З.Фрейда. Критично аналізуючи роботи В.Вундта, Е.Гартмана, М.Дессуара, Ц.Ломброзо, Г.Штейнталя, І.Франко досліджує загальні закономірності креативного процесу, його визначальні і складові частини у всій їх внутрішній динаміці, різноманітність діалектичних взаємозв'язків як усередині структури, так і в системі цілого, типологічні особливості формування література – поетичного твору і художнього образу. Він наполягав на тому, що розкрити природу процесу художньої творчості неможливо без аналізу його

психологічних основ і стихії неусвідомлюваної психічної енергії, без наукових даних дисциплін, що вивчають психічну діяльність людини в різних її проявах. Тому в трактаті дослідник акцентує увагу на таких моментах творчого процесу, як виникнення задуму і поява його у сфері творчої фантазії, хвилини надихання, перетворенні і комбінуванні в свідомості художника вражень, картин, образів поетичної уяви і способах їх асоціювання, де домінанта неусвідомлюваного найбільш відчутна.

Таким чином, найвагоміші досягнення Галицького Відродження пов'язані з діяльністю І.Франка. Універсальна особа в історії світової культури, поет, прозаїк, драматург, журналіст, літературний критик і організатор літературного життя. Його творчість стала підставою комплексного вивчення зв'язків української і світової культури.

Творчість І.Франка може бути представлена як культурна інновація його часу (рис. 1). Як видно з рисунка, передумови його творчості закладені в тій культурно-історичній ситуації, в якій знаходилися Росія та Західна Україна. Зміни політики Росії у ставленні до українців, утиск української мови з боку самодержавства в Східній частині України і з боку Австро-Угорщини в Західній Україні, селянська реформа, близькість до Європи та її філософських течій практично повно характеризують ситуацію життя і творчості письменника.

Рис. 1. Творчість І.Франка як культурна інновація



Виріс у селі на народних традиціях, рано позбувся батьків, а потім і вітчима, Іван Якович назавжди направив своє серце до народної творчості, фольклору. Обдарований учень рано зрозумів волелюбну філософію Т.Шевченка, а творчість М.Драгоманова стала для нього провідною ниткою. Європа зі своїми новими філософськими віяннями мала великий вплив на динаміку світогляду Франка. І, нарешті, різні літературні течії, де Іван Якович міг експериментувати, спираючись на кращі зразки європейської і вітчизняної культури. Вміння спиратися на досвід кращих поетів і письменників і власна креативність дозволили поету, драматургу, письменнику написати твори, абсолютно нові як формою, так і за методом, і за результатом.

#### Джерельні приписи

1. *Берестовская Д.С.* Культурология / Д.С. Берестовская. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2005. – 392 с.
2. *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття / Р.Голод. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. – 284 с.
3. *Голод Р.* Дискурс романтизму в поезії Івана Франка / Р.Голод // Вісник Прикарпатського національного ун-ту. Філологія. – Вип. IX-X (2004-2005 рр.). – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С. 166-171.
4. *Грицак Я.* Іван Франко в еволюції української політичної думки / Я.Грицак // Сучасність. – 1994. – № 9. – С. 114-126.
5. *Каневська Л.* Психологізм у теоретико-літературному та літературно-критичному дискурсі І.Франка / Л.Каневська // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. – К.: Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2004. – Вип. 5. – Ч. I. – С. 21-25.

6. **Сеник Л.** Іван Франко і його поема «Мойсей» / Л.Сеник // Вісник НТШ. – 2006. – № 35. – С. 11-12.

7. **Тихолоз Б.С.** «Цілий чоловік» в етико-антропологічній концепції І.Франка / Б.С. Тихолоз // Слово і час. – 1999. – № 2. – С. 32-34.

8. **Франко И.Я.** Избранные сочинения / И.Я. Франко // Серия: «Библиотека классики. Литература народов СССР». – М.: Художественная литература, 1981. – 592 с.

### **Резюме**

Аналізується творчість І.Я. Франка, розкриваються передумови творчої діяльності письменника і поета, систематизуються джерела творчості, їх вплив на твори І.Я. Франка.

**Ключові слова:** І.Франко, творчість, креативність.

### **Summary**

#### **Integration is factors in work of Ivan Franco**

This article analyzes creative I.Franco. The author reveals the premise of creative writer and poet, organizes the sources of creativity, analyze their impact on the product I.Franco.

**Key words:** I.Franco, creativity.



УДК 477.058.3

Гаврилів Г. – аспірантка ЛНАМ

**Мистецьке об'єднання як джерело передачі художнього досвіду**

Мистецькі об'єднання – поняття надзвичайно широке. Науковці часто послуговуються синонімічними термінами, такими як мистецькі об'єднання, угруповання, асоціації, товариства, спілки, гуртки, горстки, салони, зібрання, вечори, кімнати тощо. З погляду історії українського мистецтва до нього можна віднести: середньовічні монастирі, ренесансні цехи, барокові осередки ужиткового мистецтва, типові мистецькі угруповання та асоціації кінця XIX–XX століття, неформальні мистецькі товариства радянського періоду, і навіть інтернет-групи мистецького спрямування сьогодення.

Поряд із тим, мистецькі об'єднання є сприятливим, живильним середовищем для формування та дозрівання мистецьких особистостей, культурний простір існування соціокультурної спільноти – інтелігенції та мистецької богеми, складова мистецької інфраструктури. І, зрештою, один із найоптимальніших і найефективніших шляхів передачі культурного досвіду.

На нашу думку, можна виділити два погляди на мистецькі об'єднання, які б могли підтвердити їх цінність у процесі передачі культурного досвіду: шляхом культурного обміну та культурної естафети.

Перший – коли культурний досвід набирає форми культурного обміну і, на зразок броунівського руху, спорадично перетікає всередині об'єднання між його структурними одиницями – членами об'єднання: митцями, мистецтвознавцями, кураторами, ідеологами та безпосередньо лідерами товариств. Таким чином, з часом мистецьке об'єднання перетворюється в єдиний цілісний організм із виробленими цілями та концептом, і відповідно, з чітко поставленими задачами, реалізація яких є одночасно і втіленням трансформованого через призму бачення членів товариства культурного досвіду попередніх епох, і одним із факторів, які впливають на формування культурного сприйняття наступних поколінь.

Інша форма – коли відбувається культурний обмін члена товариства із зовнішнім середовищем. Причому, він завжди відбувається двосторонньо – і у напрямі зовні-всередину, і навпаки: тобто, взаємодія художника, з одного боку – з державою, містом, партією, громадою; з другого – меценатом, глядачем, покупцем, колекціонером; з третього – з пов'язаними із мистецтвом інститутами та інституціями. Отже, мистецькі об'єднання слід сприймати не як закриту структуру, а як середовище, відкрите для взаємовпливів та взаємопередачі культурного досвіду. Можемо дійти висновку, що українська культурна тяглість стосовно мистецьких об'єднань реалізовувалася двома шляхами: через громадську діяльність об'єднань, що є виявом взаємодії із зовнішнім середовищем; і через творчість їх членів, що є виявом взаємодії внутрішньої.

Існує багато прикладів громадської діяльності об'єднань: це діяльність видавнича та рекламно-поліграфічна, виставково-промоційна та інформаційно-агітаційна, науково-дослідна та навчально-педагогічна, археологічна та етнографічна, хронографічна й архівуюча, меценатсько-підтримуюча і лобістська. Представники «Просвіти» та «Руської трійці» їздили в українську провінцію в пошуках української ужиткової старовини, обрядовості та фольклору, фотографи та графіки «Артистичної горстки» – по полях битв I Світової війни для фіксації важливих історичних фактів [3; 12-15]. Товариства намагались зафіксувати свої програми, дослідження та результати діяльності в поліграфічних виданнях: НТШ – у «Записках НТШ», РУБ – у «Карбах», ОМУА – в «Нотатках з мистецтва», КУМ – у «Мистецьких студіях» та «Куманці» тощо. На перетині XIX–XX століття засновані на меценатські кошти та членські внески мистецькі об'єднання на Галичині й Буковині матеріально підтримували митців, купуючи їхні картини та оплачуючи стажування митців за кордоном. У середині XX століття СХУ піклувалася про надання майстерень, держзамовлення та різноманітні пільги для митців, а засновані в еміграції УСОМ і ОМУА сприяли адаптації українських митців на нових місцях поселення [2].

Щодо реалізації культурної тяглості через творчість членів мистецьких об'єднань, то тут розрізняємо свідомий і несвідомий розвиток мистецької традиції.

Персональна творчість кожного митця – це вихід і сублимація його індивідуального несвідомого, і шлях реалізації колективного несвідомого цілого роду, нагромадженого тисячоліттями

досвіду поколінь. Звідси беруть початок такі поняття, як «слов'янська традиція», «українське малярство», «львівська школа».

В історії також відомі факти свідомого повернення до першоджерел українського мистецтва, передачі характерних пластично-формальних знахідок від покоління до покоління з їх мистецькою трансформацією. Наприклад, «бойчукісти» ратували за звернення до мистецьких зразків, виражених у візантійських іконах і мозаїках, сповідуючи «неовізантизм».

Погляд другий – коли культурний досвід набирає форми культурної естафети.

Проводячи аналогію між особливостями цивілізації А.Тойнбі і специфікою мистецьких об'єднань, спостерігаємо в них спільні риси – спадкоємність, можливість так званих «родинних стосунків», взаємодії та взаємовпливу цивілізації з цивілізацією, товариства з товариством. Тобто, історичний процес з погляду мистецтва – послідовна генеза мистецьких об'єднань, що проходять у своєму розвитку і падінні однакові фази життєвого циклу, а розпавшись, зникають безслідно або ж дають життя новим мистецьким утворенням. Після загибелі товариства можна спостерігати так звану парадигмальну естафету (термін І.Кондакова) – появу нового товариства, що переймає найкращі досягнення попереднього. Або ж, якщо соціальна необхідність відпадає, і товариство виконало своє «завдання», воно гине остаточно. В такому випадку, товариство виступає «ретранслятором» інформації, ланкою ланцюга.

Звертаємось до актуального сьогодні питання перервності або безперервності ланцюга передачі культурного досвіду. На підставі інформації, поданої вище, можемо зробити висновок, що цей ланцюг протягом історії українського мистецтва в тих чи інших формах існував безперервно; особливо виразно наприкінці ХІХ – початку ХХ століть, коли мистецькі об'єднання набули особливої популярності, розклавшись на 4 різних географічних вектори – Київ, Харків, Одесу, Львів; але не перериваючись навіть у радянський період – завдяки існуванню закритих середовищ в «андеграунді» та еміграційних об'єднань в екзилі [1].

Прослідковуємо усвідомлену та неусвідомлену послідовність передачі культурної традиції.

Усвідомлена була очевидно і декларувалась у статутах і маніфестах об'єднань. Львівські мистецькі товариства 1980-1990-х рр. «Шлях» та «КУМ» у своїх статутах прямо використовували цитати маніфесту АНУМ [4; 3-6] і вважали себе її ідеологічними послідовниками. СУОМ, вимушено припинивши своє існування в часі війни, відродилась в УСОМ у Німеччині та Австрії, згодом у 1950-х знайшовши своє продовження в ОМУА, що охоплювала всю українську діаспору з координаційним центром у Нью-Йорку [2]. Краківське «Зарево», варшавський «Спокій» та «Українська Паризька група» певний період синхронно в часі збагачували своїм досвідом АНУМ, де особистості перебували паралельно в членстві обох організацій.

Поняття спадкоємності можна розглядати і в іншому ракурсі – не як пряму спадкоємність ідеології і цілей, а як спадкоємність традиції; «парадигмальну естафету» – як трансляційний ланцюг внутрішньої, часто неусвідомленої сутності від одного покоління товариств до іншого. До такої неусвідомленої послідовності передачі культурної традиції належать об'єднання, що відмовились від своїх літературних і мистецьких «батьків» і намагались створити власну мистецьку концепцію, яка б була революційною і не спиралась на жодну традицію. Така позиція характерна для представників українського авангарду, зокрема його найбільш яскравої групи – «Нова генерація» із М.Семенком на чолі [5] та для Нью-Йоркської групи.

Таким чином, бачимо, що існує два шляхи передачі культурного досвіду – через культурний обмін та культурну естафету. Також прослідковуємо, що мистецькі об'єднання в процесі передачі культурного досвіду відіграють важливу роль і забезпечують неперервність ланцюга культурної традиції через покоління. Тому одне з важливих завдань мистецьких утворень – продовжити українську культурну тяглість і забезпечити подальшу нерозривність ланцюга.

#### Джерельні приписи

1. **Голубець О.** Між свободою і тоталітаризмом / О.Голубець // Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. – Львів, 2001. – 176 с.; іл.
2. **Кейван І.** Українські митці поза батьківщиною / І.Кейван. – Едмонтон-Монреаль, 1996. – 228 с.
3. **Микитюк І.** Мистецька спадщина УСС (1914-1920 рр.) / І.Микитюк // Вісник ЛДПДМ. – Львів, 1993. – Вип. 4. «Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво: історія, теорія, практика». – С. 12-18.

4. *Шлях: Каталог* // Авт. і упор. Ю.Бойко. – Львів: Гердан, 1989. – 8 с.; іл.

5. *Mudrak M.* The New Generation and Artistic Modernism in The Ukraine – USA, Michigan: UMI Research Press, 1986. – Studies in the Fine Arts: The Avant-garde. – 282 p.; il.

### **Резюме**

Висвітлюються українські мистецькі угруповання як джерело передачі культурно-мистецького досвіду через такі поняття, як культурний обмін та культурна естафета; фіксується неперервність трансляційного ланцюга в процесі еволюції українського мистецтва.

**Key words:** artistic association, in a civilized manner-artistic experience, chain of translator.

### **Summary**

#### **Artistic association as source of transmission of artistic experience**

The article describes Ukrainian artistic unions as a source of transmitting of cultural and artistic experience through such concepts as cultural exchange and cultural relay; fixes.

**Key words:** artistic association, in a civilized manner-artistic experience, chain of translator.

УДК 447.74

Талах І.І. – викл. Дубенського  
коледжу культури і мистецтв РДГУ

### Євангельські сюжети у творчості художника Миколи Ге

В усі епохи образотворчому мистецтву притаманне звернення до біблійних сюжетів. Кожен художник по-своєму трактував цю тематику. Одні картини відображали саму подію з Писання, інші через євангельські сюжети підіймали актуальні проблеми суспільства. Саме таким є живопис Миколи Ге: з особливою глибиною змісту, відтворенням моральних та духовних цінностей, порушенням проблем протистояння добра і зла, утиску особистості. Картини художника на євангельські теми відображають протест автора проти несправедливості та пригнічення. Висвітлення цієї проблеми можливе через ознайомлення з світоглядом М.Ге, змістом його картин, відгуками про них та висвітленням значення такого мистецтва. Знайомство з творами художника на біблійні теми розкриває перед нами відображення нагальних проблем у незвичному ракурсі, аналіз картин сприяє глибшому розумінню ставлення автора до моральних цінностей.

Першими дослідниками та критиками творчості Ге були його сучасники. Про картини художника залишили свої відгуки Г.Мясоєдов, Ф.Достоевський, М.Салтиков-Щедрін, А.Сомов та ін. І.Репін та Л.Толстой були прихильниками мистецтва Миколи Миколайовича, захоплювалися трактуванням євангельських сюжетів художником. Про свої враження писали у спогадах та листах.

Дослідженням творчості Миколи Ге займалися Н.Зограф, Т.Горіна, В.Тарасов тощо. У книжкових виданнях цих авторів висвітлюється аналіз творчості художника, трактується зміст картин. У книгах та альбомах вміщено репродукції творів Миколи Миколайовича. Н.Зограф присвятила декілька видань творчості художника. В її дослідженнях подано статті, листи, критика, спогади сучасників [5].

Професор Гарвардського університету Ю.Шевельов – український славіст, літературознавець і культуролог – досліджував українські корені живопису М.Ге і довів приналежність майстра до української культури. В.Панченко – віце-президент НАУКМА, не лише цікавився творчістю художника Миколи Миколайовича, але й не лишився байдужим до долі українського хутору, де прожив останні дні художник, долі музею Миколи Ге у Івангороді (на жаль, там В.Панченко застав пустку). Творчість і життя художника висвітлювалися на сторінках різних періодичних видань, а саме «День», «Дзеркало тижня», «Художник», «Культура і життя», де були вміщені статті про життя М.Ге, творчі пошуки та здобутки, зв'язки художника з Україною, долю його мистецької спадщини.

Постійні пошуки у мистецтві та засоби і форма вираження знайденого завжди привертають увагу. Тим паче пошуки істини, якими пронизана творчість Миколи Ге. Це художник, що випередив свій час, його творчість вирізняється проникаючим психологізмом та філософським змістом. Зважаючи на це, *метою статті є* висвітлення творчого поступу М.Ге, становлення його світогляду, ознайомлення з картинами художника на євангельські сюжети, в яких відображено моральні проблеми, що вказують на самотнього автора з незалежною точкою зору.

«Я не можу життя, свою свідомість відділяти від роботи», – писав М.Ге Толстому. Мистецтво художника і все його життя пронизується прагненням до високого естетичного ідеалу, «великої» теми, пошуками емоційної, живої форми, яка спроможна виразити ці емоції та образи.

М.Ге – одна з найбільш яскравих і разом із тим, складних постатей другої половини XIX ст. Народився він у м. Воронеж, в Росії. Незвичне ж прізвище художника пояснюється його французькими коренями – прадід Миколи Йосиф Ге емігрував наприкінці XVIII ст. із Франції до Росії, де й одружився на дочці полтавського поміщика Дарії Яківні Коростовцевій. Вона замінила Миколі матір, коли та померла під час холери. У дівочтві мати художника мала прізвище Садовська і часто М.Ге в домашніх суперечках доводив, що вона українського походження, а не польського.

Бабуся Дарія та няня Наташа були світлими сторінками перших років життя майбутнього художника. Няня була його учителькою правди та життя. Микола не зміг забути того потрясіння, коли управляючий наказав висікти няню різками. Саме тоді він зрозумів, що у світі, крім добра і любові існують зло та жорстокість. Ще малим усвідомив неправильність пригнічення і поклявся собі нікого й ніколи не пригнічувати. Напевне, саме цей епізод із нянею та реакція малого Миколи на нього й були одними з перших сходенок його постійних пошуків істини – у собі, у творчості, у житті.

За власним зізнанням Миколи Миколайовича, побут того часу наклав відбиток на його подальший духовний розвиток.

Г.Мясоєдов у «Спогадах про художника» пише про те, що М.Ге завжди шукав істину і думав, що близький до неї. Сам художник у листі до О.Арістової (9 січня 1893 р.) твердив: «Мені відомо в чому суть життя». Шукання істини було в його природі. М.Ге був людиною експресивною і схильною змінювати предмети свого обожнювання, але доброта та безкорисність були його постійними якостями. У будь-якій драмі – драма історії, природи або життя, про які сам Микола Миколайович розповідав у своїй переписці і спогадах – він обов'язково виступає як зацікавлена особа. Все пропускає через себе – подію, характер, людський стан душі. Це підтверджує не лише переписка і спогади, але й життя самого художника. Досить часто він продавав написані ним портрети за дуже низьку ціну. У період свого творчого «мовчання» кладе селянам печі, проповідує Євангелію, подорожуючи Україною. До селян художник ставився як до рівні. Вбрання у Миколи Миколайовича було таким, як і щоденне вбрання українських селян. Завдання мистецтва вбачав у здатності чогось навчити, «захопити» глядача певними емоціями, які зрештою приведуть його до духовного прозріння й очищення. У своїй творчості шукав істину не лише в собі, але прагнув її донести до кожного, зробити зрозумілою пересічному, простому глядачеві.

Після переселення на хутір поблизу станції Плиски, Чернігівської губернії Микола Миколайович зближується з Львом Толстим, знаходить у ньому однодумця. Ще у поїзді до Італії, до знайомства з Л.Толстим, у М.Ге з'являються «толстовські» ідеї. Саме там художник приймає за дороговказ у житті і мистецтві Євангеліє.

До євангельської тематики вперше звертається у Флоренції. Ескіз «Повернення з похорону Христа» (1859 р.) започатковує серію, центровану навколо теми «страстей». У своїх полотнах на релігійні сюжети художник виразно відображає трагічні моменти. У більшості виконаних робіт на цю тематику, сюжет підібраний вкрай вдало. У творчості М.Ге порушує філософські питання про пошук істини і може знайти єдиний момент, що є певним Рубіконом, після якого вже не можна повернутися назад. Такі риси притаманні, зокрема картині на біблійну тематику «Аендорська чарівниця викликає тінь Самуїла» (1856 р.), за яку Микола Миколайович удостоєний великої золотої медалі та поїздки до Італії.

Італійський період відіграв важливу роль у формуванні світогляду Миколи Ге. За кордоном він позбавився впливу академізму. Художник розуміє необхідність пошуків нового напрямку творчості: «В мені воскресало життя древніх в його теперішньому, живому розмірі і зміст, і ось, можливо, початок того, що називається відчуттям реального у мистецтві!» [3; 10]. У цей час М.Ге писав твори історичної та релігійної тематики, пейзажі, портрети. Досить довго не міг себе відшукати. Розпочинав картини і не завершував, деякі так і лишилися у ескізах. Підшукуючи тему для великого полотна, Микола Миколайович багато читав і працював. Звернення до Біблії допомагає йому подолати творчу кризу. У якийсь момент художник ясно побачив одну з ключових євангельських подій. 1861 року він починає працювати над картиною «Тамна вечеря». У 1863 році М.Ге привозить картину до Петербурга для експозиції на виставці в Академії Мистецтв.

Працюючи над полотном, Микола Миколайович розбирав святе Писання, читав книгу Д.-Ф. Штрауса «Життя Ісуса». Ге писав: «Коли я прочитав главу про «Тайну вечерю», я побачив тут присутність драми. Образи Христа, Іоанна, Петра та Юди стали для мене цілком визначеними, живими – головне, за Євангелієм; я побачив ті сцени, коли Юда йде з Тайної Вечері, і відбувається повний розрив між Іудою та Христом. Іуда був гарним учнем Христа... Але він не зміг зрозуміти Христа, тому що взагалі матеріалісти не розуміють ідеалістів... Я побачив там горе Спасителя, що губить назавжди учня-людину. Поряд із ним лежав Іоанн: він все розумів, але не розумів можливості такого розриву; я побачив Петра, що схопився, тому що він також зрозумів все й обурений...; побачив я, врешті, й Іуду: він неодмінно піде. Ось, зрозумів я, що мені дорожче за моє життя, ось той, у слові якого не я, а всі народи потонуть» [5; 49].

Працюючи над картиною, Микола Ге шукав моделей серед друзів та знайомих для майбутнього полотна. Апостола Петра він писав із себе, а для образу Ісуса слугувало обличчя О.Герцена, хоча М.Ге визнавав – «...ідеальної натури, що підходить для цієї великої особистості, не може бути нікого» [3; 11]. Важливим для Миколи Миколайовича була не так зовнішня, як внутрішня схожість. Малюючи обличчя Христа з фотографії О.Герцена, він передусім звертається до внутрішнього світу Герцена, до його особистості: вигнанець якого переслідували, втілення глибокої думки й правдивого

слова. У картині художник не пише зовнішні риси обличчя натури, а відтворює внутрішнє зближення О.Герцена з Ісусом Христом. «У певній мірі прообразом для Христа слугував і портрет співака Г.Кондратьєва. Але реальні риси О.Герцена і Г.Кондратьєва значно перероблені у картині, піддалися узагальненню та героїзації» [7; 9].

Щоб віднайти кращу композицію, М.Ге спочатку зліпив фігурки з глини. Художник розставляв фігурки, розглядав постановку з різних точок зору, пробував різні варіанти освітлення. І коли нарешті віднайшов ту єдину, найбільш вдалу точку зору, приступив до роботи над полотном. Тепле жовте світло розсіяне у невеликій кімнаті. Концентроване світло на обличчях Христа, Петра та Іоанна, інші апостоли зображені у більш м'якому освітленні, постать Іуди зображена у контражурі. Він розміщений окремо від іншої групи персонажів із правого боку полотна. У добре освітлених обличчях Христа, Петра, Іоанна прочитується ставлення до ситуації, що склалася. В обличчі Христа – гіркота розчарування. Поза Христа, його обличчя контрастують із виразними рухами апостолів, стурбованістю на їх ликах. Обличчя Іуди в тіні, фігура зловісним силуетом контрастує з освітленими ликами учнів Спасителя. Вирази обличчя апостолів динамічні, тривожні. А два обличчя – Христа та Іуди – зовні спокійні, проте, придивившись, у них можна прочитати внутрішній неспокій, динаміку думки. Микола Ге трактує релігійний сюжет як повне трагізму зіткнення світоглядів, напружену психологічну драму розриву у колі однодумців. Драматичний сюжет у картині «...розкривається... не у зовнішніх діях і навіть не у зіткненні яскравих, романтично піднесених характерів, але у глибоких внутрішніх переживаннях, у прихованій напрузі душевних конфліктів. Трагедія набуває психологічного характеру» [1; 16].

Експозиція картини художника на виставці у Петербурзі викликала зливу відгуків та дискусій. Одностайність була у тому, що художник показав особливу майстерність та зумів відтворити сильне психологічне вираження, драматизм. За це полотно художник отримав звання професора Академії мистецтв. Щодо трактування М.Ге біблійного сюжету, спостерігається розрізненість у думках критиків. М.Салтиков-Щедрін писав, що цей твір спонукає до роздумів про життя, підіймає морально-етичні проблеми. Трактуючи образ Іуди, критик переконаний, що і в нього були певні цілі, але вузькі, не виходили з тісної сфери національності. Іуда бажав повалити іноземне ярмо, а решта, інші широкі цілі були для нього порожнім звуком, швидше перепорою, ніж тим, що сприяє виконанню його мрії. М.Ахшарумов був захоплений новизною картини. Він вважав, що автор узяв цей сюжет із перших рук, почерпнув його з джерела й зрозумів, пережив усім серцем. Мистецтвознавець А.Сомов вважав, що ніколи ще художник, якого відправлено за кордон для вдосконалення, не повернувся таким незалежним талантом. Щодо картини, то він писав, що остаточний розрив між Христом та Іудою стався. Іуда, якого було виховано у єврейських забобонах, дійшов висновку, що Ісус не відновник його батьківщини, а ворог. Диявол увійшов в серце Іуди і цей диявол – символ помсти. У цій картині Іуда, вважав А.Сомов, ображений старообрядець, що приносить учителя у жертву своїм упередженням.

Багатьом критикам у картині не подобався реалізм та вільне трактування євангельського сюжету. В.Стасов писав про М.Ге, що він не бачить у художника глибокої правдивої фантазії, яка створює неочікуване. Вважав, що Христос не включає у себе жодної із тих високих якостей, під впливом яких у світі стався переверот. Ф.Достоевський був обурений манерою письма Миколи Миколайовича; він стверджував, що художник зобразив звичайну сварку звичайних людей і що Христос, це не той Христос, якого знаємо. Така негативна критика, певно, говорить про те, що М.Ге досягнув своєї цілі. Адже прагнув відтворити у роботі не ірраціональне, не божественний образ Спасителя, а саме такий образ і таке трактування події, щоб максимально наблизити цю подію до реального життя та змусити глядача замислитися й проаналізувати життєву драму зіткнення двох різних світоглядів. М.Ге створив полотно, що втілило ідеї і почуття його сучасників у вічних загальнолюдських образах і конфліктах. Картина говорить про самотнього художника не лише з точки зору авторської техніки, але й з точки зору відображення власної незалежної думки.

Після перебування у Петербурзі, у 1864 році М.Ге повертається до Флоренції і продовжує працювати над ескізами на євангельські сюжети. Микола Миколайович під час другого закордонного періоду створює такі роботи: «Марія, сестра Лазаря, що зустрічає Ісуса Христа, який іде до них у дім» (1864 р.), «Вісники Воскресіння» (1867 р.), «Христос у синагозі» (1868 р., ескіз) тощо. До кінця перебування в Італії художник завершив велику картину «У Гефсиманському саду» (1869 р.), яка не мала успіху у публіки. Проте майже через двадцять років після її завершення полотно придбав П.Третяков.

У невеликій роботі «Марія, сестра Лазаря, що зустрічає Ісуса Христа, який іде до них у дім» євангельський сюжет трактується у лірико-поетичному плані. Картина колористично розділена на дві частини. На тлі стіни, на східцях, що написані переважно у голубо-сірих відтінках, із теплими вкрапленнями – постать Марії. Вона стоїть у дверях у профіль до глядача. Ісус написаний на тлі пейзажу, виконаного у теплих, охристих відтінках. Картина розділена на дві частини також тонально. Марія знаходиться у тіні, Ісус – освітлений сонцем, але зараз він зайде у тінь. У виразі обличчя Марії читається благоговіння перед Ісусом. Лик Христа художник написав зовні спокійним, у виразі обличчя бачимо глибоку задуму. Спаситель знає про те, що чекає Його. Коли у домі Лазаря, Марія помазала ноги Христу народним дорогоцінним миром, то Він сказав: «...вона зберегла це на день поховання Мого» [8; 523]. Художник у полотні відтворює глибину характеру та почуттів.

Про створення картини «Вісники Воскресіння» сам художник писав, що Марія Магдалина, що вірила у правду, побачила Христа, який воскрес. Вона поспішає повідомити радість тим, кого Він любив і всьому світові. Марія Магдалина стала загравою іншого світла, вона розпочинає ряд перемог – історію свободи людини, яку було увінчано у воскресінні Сина Людського. Таку перемогу і відобразив у картині Микола Ге. Воскресіння звершилося у самій Марії, у цю мить вона сама починає собою нове християнське життя. Фігура Марії повернена у профіль до глядача, не видно рис обличчя, але сама постать сповнена пориву до світла, яке м'яко летить із ясного золотистого неба над Голгофою. У картинах «Марія, сестра Лазаря, що зустрічає Ісуса Христа, який іде до них у дім», «Вісники Воскресіння» простежується головна ідея – ідея правди та торжества справедливості. Найбільш явно це звучить у «Вісниках Воскресіння».

«Христос у синагозі», «Христос перед Анною» так і залишилися у стадії ескізів. Із ескізних варіантів того часу (другого закордонного періоду) була завершена робота над картиною «У Гефсиманському саду». В холодному сьйві місяця бачимо силует людини, що стоїть навколішки. У молитві Христос черпає духовні сили для виконання свого обов'язку: «Отче Мій! якщо не може чаша ця оминати Мене, щоб Мені не пити її, нехай буде воля Твоя» [8; 151]. Художник наполовину освітлює холодним сьйвом обличчя Христа і цим світлом, менш яскравим, вихоплює з темряви руку Ісуса. Погляд його непорушний, у обличчі читається мужність. У холодному нічному саду та похмурих деревах ніби відображено тяжкий рок, що навис над людиною. А холод пейзажу – це сама смерть, яка все ближче підступає до Спасителя. Картина вражає глибиною змісту. У більшості полотен М.Ге передає драму, глибокий психологізм за допомогою зображення та взаємодії кількох осіб, пов'язаних німим діалогом, поглядами або що, а в цій картині – лише Христос і, ми все читаємо у його виразі обличчя. Пейзаж підтримує та допомагає розкрити глибину ідеї. М.Ге відтворив у образі Христа драму людини, що лишилася сам на сам зі своєю трагічною долею – поруч немає нікого, а навкруги холод.

Пишучи обличчя, М.Ге завжди передусім передавав складність і напругу духовного життя своїх героїв. Він прагнув відобразити внутрішній світ людини через вираз очей, обличчя, міміку. Портрети у М.Ге завжди одухотворені. Ця риса письма притаманна не лише портретам, написаним художником, але й його сюжетно-тематичним картинам. І саме такий підхід до портретів забезпечив силу передачі внутрішнього психологічного стану його персонажів у картинах.

«Вісники Воскресіння» та «У Гефсиманському саду» Микола Ге відправляв на виставки до Петербургу, Мюнхена, але полотна не зрозуміли та не признали. «Образ, що явився уяві художника, вважали надуманим і умоглядним... Лише через багато років глядачі дозріють до істинного розуміння сюжету» [3; 20]. «У ескізах «Христос у синагозі», «Христос перед Анною», в картині «У Гефсиманському саду» він [М.Ге] продовжує розробляти тему краси і величі морального подвигу, розповідає про людину, що мужньо жертвує собою в ім'я справедливості» [1; 18].

Після творчого «застою», під час якого Микола Миколайович займався сільським господарством, художник знову береться за пензля. В останній період творчості М.Ге пише переважно євангельські сюжети: «Христос виходить з учнями у Гефсиманський сад» (1889 р.), «Голгофа» (1892 р.), «Що є істина?» Христос і Пілат» (1892 р.), «Розп'яття» (1892, 1894 рр.) тощо. Його полотна звучать як проповідь.

У картині «Христос виходить з учнями у Гефсиманський сад» зображено Христа і апостолів. Вони виходять із будівлі, обличчя апостолів не видно, вони або відвернені від глядача або в тіні. Лик Христа освітлений місячним сьйвом, Він зводить погляд до неба. У виразі обличчя видно відчуття самотності. Пониклі фігури апостолів підсилюють настрої суму. Відчувається атмосфера трагедії, що наближається.

У роботі «Христос і Никодим» художник відобразив, у протистоянні Христа та Никодима, тему зіткнення двох соціальних світів. Ця тема знаходить повне вираження у наступній картині М.Ге «Що є істина?». На полотні різкий контраст постатей: самодостатній у багатих шатах, з гордою осанкою Пілат та спокійний, стомлений Христос у простому брудному одязі. Нетрадиційно трактує художник розуміння добра і зла – Пілат у білому одязі, освітлений потоком сонячного світла, тоді як Ісус у темному одязі знаходиться в тіні. Проте коли уважніше придивитися, то видно, що лик Христа ледь освітлюється, де-не-де світло падає на його одяг, тоді як обличчя прокуратора повністю в тіні. М.Ге пише фігуру Христа, ввівши світлі рефлекси і тим самим показує Божественне світло істини, що йде від Ісуса. Прокуратор вже хоче йти і затримався лише на мить, задаючи запитання: «Що є істина?». Христос незворушно зустрічає запитання, сказане дещо різко і з насмішкою. М.Ге прагнув надати конфлікту позачасовий відтінок, тому композиція не перевантажена ні багатством інтер'єру, ні декоруванням.

Протестом проти людського страждання звучать також картини «Голгофа» та «Розп'яття». Як і «Що є істина?» ці роботи носять «страстний» характер. У «Голгофі» з великою силою і правдивістю відображено страшні фізичні муки, глибокі людські страждання. Зліва полотна видно лише руку легіонера, яка вказує на хрест і дає команду розпочинати страту. Ісус заломлює руки і задирає голову, думками звертаючись до Бога. Фігура Христа зображена у центрі полотна – це людина вже готова прийняти страждання за свої переконання. Поруч два розбійники, один з них так і не прийме Христа, інший повірить словам його. За власними словами Миколи Миколайовича у «Голгофі» він прагнув передати ідею і враження, мало звертаючи увагу на деталі. У двох полотнах «Розп'яття» М.Ге шукає максимальної реалістичної виразності, натуралістичної достовірності. У «Розп'ятті» 1892 року художник написав Христа на останній хвилині життя, Він помирає. У картині присутній чіткий контраст світлого і темного. Освітлені площина Голгофи і фігура Христа. Вона написана у центрі полотна. На противагу світлу – темне, чорне небо. Тіло Ісуса, яке безвільно повисло, змодельоване із введенням сріблясто-сірих відтінків, які підкреслюють останні хвилини – перехід від життя до смерті. Обличчя Спасителя все спотворене муками як і його тіло. Один із розбійників напружив усі сили і повернувся до Ісуса. Розбійник приймає Христа. На нього де-не-де падає світло, що контрастує з іншими затіненими частинами фігури. Іншого розбійника Ге не прописує повністю, лише з правого боку бачимо частину його фігури. У роботі художник відтворив Спасителя, що виконав свою місію самопожертви заради ідеї, заради інших. Таким трактуванням євангельського сюжету М.Ге вдало розкриває ідею твору – перемогу добра і любові. У «Розп'ятті» 1894 року Христос – це суміш муки, крові та бруду. Увагу на полотні зосереджено на розбійнику, що прозріває. Про останні свої картини М.Ге говорив: «...Я струсну всі їх мізки стражданнями Христа... Я заставлю їх ридати, а не розчулюватися...» [3; 37]. Л.Толстой про «Розп'яття» писав, що вперше всі побачать, що розп'яття – страта, і жахлива страта. Ці роботи викликали негативні відгуки церкви і суспільства: «Хіба цей обірваний, змучений бродяга – Ісус?» [3; 42]. У листі (14 червня 1894 р.) до П.Третьякова Л.Толстой писав, що звичайний глядач вимагає іконописного Христа, якому можна поклонитися, а М.Ге показує живу людину. Тоді більшість не змогла зрозуміти художника.

Микола Миколайович був митцем, що випередив свій час. Він майстер великого живописного дару, наділений творчим темпераментом. Микола Ге належав до тієї частини інтелігенції, яка високо несла естетичні та моральні ідеали епохи. Незважаючи на неприйняття багатьох його робіт, М. Ге все ж таки не полишив живопис. Художник невтомно ставив перед собою все нові й нові художні завдання. Зображуючи біблійні події, Микола Миколайович вкладав у них земний, людський зміст. Євангеліє слугувало йому матеріалом для становлення морально-етичних проблем. У роботах М. Ге на євангельські сюжети, особливо в останніх розкривається концепція зрілого і досвідченого майстра, визначається мета його прагнень: в окремій особистості відобразити загальнолюдські драми. Оцінювати живопис Миколи Ге потрібно не просто інформаційно, сюжетно, але у всій духовній повноті та глибині. У полотнах художника прослідковується зв'язок із актуальними проблемами суспільства і не лише тогочасного, але й такі самобутні трактування євангельських сюжетів є актуальними і на сьогодні. Адже дуже звучна проблема знецінення цінностей, передусім морального та духовного світу.

Особистість, життя та творчість самобутнього художника М.Ге є невичерпним матеріалом для досліджень. Дослідження трактування сюжетів, психологізму портретів, образної будову пейзажів, манери письма, долі мистецької спадщини відкриватимуть все нові грані таланту живописця. Не опрацьовано й проблему українських коренів художника.



Отже, в історію живопису М.Ге увійшов як художник-новатор, випередивши свій час в мистецькому стилі та поглядах на життя – у пізніх роботах, ескізах та етюдах М.Ге прочитується експресіоністична манера письма, а в трактуванні сюжетів – екзистенціалізм. Художник Ге – визначна особистість. Зазнавши слави, побачив, що у ній немає сенсу життя і щастя. Він знаходить нові ідеали, без яких життя позбавлене змісту.

#### Джерельні приписи

1. *Зограф Н.Ю.* Николай Ге (альбом) / Н.Ю. Зограф. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 167 с.
2. *Ге Н.* Альбом. 2 изд. / Авт.-сост. Т.Горина. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 35 с.
3. *Колекція «Великі художники»:* В 50-ти т. – Т. 48. Ге / Голов. ред. О.Барагамян. – К.: ЗАТ «Комсомольська правда-Україна», 2011. – 48 с.
4. *Львова Е.П.* Мировая художественная культура. XIX век. Изобразительное искусство, музыка и театр (+CD) / Е.П. Львова и др. – СПб.: Питер, 2008. – 464 с.: ил.
5. *Николай Николаевич Ге: письма, статьи, критика, воспоминания современников* / Вступ. ст. Н.Ю. Зограф. – М.: Искусство, 1978. – 400 с.: 25 л. ил. – (Мир художника).
6. *Жбанова О.* Микола Ге і Україна / О.Жбанова // Дзеркало тижня. – 2001. – № 31 (18-22 серпня).
7. *Панченко В.* Євангеліє від Миколи Ге / В.Панченко // Культура і життя. – 2007. – 23 трав. – С. 2-3.
8. *Святое Евангелие.* – М.: Ковчег, Новая книга, 2004. – 576 с.

#### Резюме

Висвітлені біографічні відомості про М.Ге, формування його світогляду та становлення творчого шляху. Акцентується увагу на картинах художника на євангельську тематику: «Таємна вечеря», «Що є істина?», «У Гефсиманському саду», «Розп'яття» та ін. Охарактеризовано сюжети зображення, враження та думки художника щодо своїх картин і тогочасних критиків.

**Ключові слова:** євангельські сюжети, психологічна драма, тема «страстей», самобутній художник, ідея справедливості, моральний подвиг, перемога добра.

#### Summary

##### **Evangelic plots are in work of artist Mykola Ge**

Biographical information about Mykola Ge, forming of his world outlook and his creative way are elucidated in the article. The author emphasizes the attention on examination of the Gospel theme pictures of the painter, such as «The Mysterious Supper», «What Is The Truth?», «In The Garden Of Gethsymany», «The Crucifixions» and others.

**Key words:** Gospel plots, psychological drama, the theme of «The Suffering», a distinctive painter, an idea of justice, moral feat, a victory of the Good.

УДК 477.088

Кречко Н.М. – засл. артистка України,  
доц. КНУКІМ**Репертуарна політика та концертна практика провідних академічних хорових колективів України як фактор розвитку вітчизняної хорової культури 60-80-х рр.**

Контекст формування хорової культури України 70-80-х рр. і досі не має ґрунтовного аналізу, що базувався б на архівних матеріалах, дослідженні репертуарної політики та концертної практики провідних хорових колективів України, які певною мірою можуть бути показниками стану хорової культури та векторів її розвитку, але практично випадають із поля зору дослідників. Ця проблема дотично висвітлена в роботах О.Зінкевич, А.Лашенка, Л.Пархоменко, але розглянута вона фрагментарно, у відповідності до обраного аспекту досліджень [1; 5; 6]. Вони звертались до різних аспектів хорової культури, не виокремлюючи певний історичний період. Так, А.Лашенко розглядає хорові школи Києва і подає хронологію розвитку хорових колективів. Л.Пархоменко – зосереджується на хоровій п'єсі, розглядаючи структурний аналіз жанрів.

Аналіз діяльності державних хорових установ не є вичерпним фактором дослідження всієї хорової культури країни, навіть певного її періоду. Але не можемо не визнати, що саме провідні хорові колективи, що мають державну дотацію, доступ до мереж медійної інформації, гастрольний графік по країні, створюють домінуючу музично-хорову простору держави. Вони є взірцем тембрального звучання, художнього стилю для навчальних й аматорських хорових колективів, об'єктом обговорень їх діяльності в колах музикознавців, музичної громадськості, преси. Можна стверджувати, що еволюція хорових інституцій має компромісний, складний характер, який неможливо оцінити без аналізу діяльності хорових диригентів, керівників цих колективів – особистостей, що в певний період і на певному етапі були продукуючими інтеграторами хорологічної думки, що формувалася як творча настанова.

Перший національний ренесанс відбувся у 20-ті роки ХХ ст. і пов'язаний із виникненням Української автокефальної церкви, з творчістю М.Леонтовича, К.Стеценка, О.Кошиця та інших видатних діячів української культури.

Другий – у 70-ті роки. Іноді його датують 60-ми, але це не зовсім так, бо у 60-ті роки ренесанс лише сформувався, але усталився як реальність культури у 70-ті роки, коли вже «згори» дозволили виконувати новітню музику.

Певно 70-80 рр. мали відійти на деяку відстань, щоб з позиції новітнього часу оцінити діяльність хормейстерів того періоду та хорових колективів під їх орудою в контексті нерозривного ланцюга вікових традицій хорової культури. Хорове виконавство, як певний ментальний феномен української культури, пов'язаний з богоспількуванням, головними цінностями українського етносу, створило свої духовні обереги, що зберігали в українській культурі найглибші і найважливіші риси національної самоідентифікації. Хор завжди існував як засіб трансляції, ретрансляції вищих цінностей, і період, що обраний для мистецтвознавчого аналізу є показовим, бо сформований він на конфліктах політичного, ідеологічного та мистецького характеру.

Звернімося до архіву М.Кречка, і спробуємо на підставі його нотаток реконструювати образ митця, який імпліцитно, тобто не визначено наявно, існував у рамках тієї культури. У статті «Червоним олівцем нігілізму», надрукованій в газеті «Культура і життя» 14 січня 1990 р. М.Кречко писав: «Протягом минулих десятиріч завдання нашого хорового виконавства було таким же, як всіх інших жанрів мистецтва – возвеличувати адміністративну систему, славити успіхи, яких не було. Звідси нав'язлива пристрасть до показової монументальності. Чим більше хорів на сцені, тим гучніше гасла, які вони проголошували. Зміст і форма такого співу вимагали відповідної виконавської манери – гімнично-святкової. Для найбільш престижних, так званих «святкових концертів», скликалися численні хори з усієї республіки, знімалися з гастролей. Ніхто не рахував народних коштів, потоплених у показусі чергового тисячоголосого ствердження усіх наших досягнень і перемог. Режисери таких, з дозволу сказати, концертів і в столиці, і на периферії змагалися між собою за так звану масовість і доступність, забувши про національні традиції хорового виконавства. Хорова класика, вже не кажу про симфонічну музику і народну пісню, в цих концертах були бідною Попелюшкою, якщо взагалі

були. Як не прикро, такий масовий спів приймався за еталон, він оволодівав умами районних і обласних керівників, а це вже ставало Божою карою хорового виконавства» [3].

У наведеній цитаті піднімається низка проблем: безглузде витрачання коштів заради показної масштабності, тематична та художньо-жанрова обмеженість, що нав'язувалась хоровому мистецтву... Хочеться звернути увагу на важливу думку цих рядків із приводу однобічного домінування гімнично-святкової виконавської манери співу, що призводила до збіднення тембрової палітри хорів, втрати технічної філігранності та художнього смаку, а найголовніше – втрати національної традиції хорового виконавства.

Хор, як інструмент, спрямований на реалізацію художнього завдання, є надзвичайно складним мистецьким організмом, цілісність і технічна досконалість якого випрацьовувалася сторіччями. Не варто переконувати громадськість у непересічному значенні інструментальних майстрів, виконавців-віртуозів, композиторів-новаторів, що створювали і вдосконалювали музичні інструменти в пошуках яскравішого тембру, збільшення технічних можливостей. З появою електроніки, нових можливостей, що надає сучасна техніка, цей процес триває і зараз. Водночас зрозуміла необхідність турботливого ставлення до експлуатації та утримання будь-якого музичного інструменту, як фактору збереження його унікальних тембрових можливостей. Хор – теж є музичним інструментом, що потребує повсякчасного вдосконалення і водночас збереження опрацьованих роками вокальних традицій. Цей факт і досі недооцінюється, а іноді відверто ігнорується навіть у мистецьких колах. Кожен диригент-хормейстер знає на власному досвіді як залежить звучання навіть професійно укомплектованого та підготовленого хору від стану здоров'я співаків, фізичної або вокальної втоми виконавців, що впливає на якість звучання, як ці, та інші фактори можуть впливати на налаштування хору на роботу, настройки на необхідну звукову стилістику. Але, в першу чергу, якість звучання хору залежить від музичної освіти і вокальної майстерності виконавців. Хор – інструмент, в якому процес відтворення звукової партитури і процес створення і вдосконалення «музичного інструменту» в певній мірі співпадають і залежать від вміння диригента чітко формулювати художню концепцію хорового твору і разом із хористами знаходити шляхи її реалізації через послідовний комплекс репетиційного циклу і концертного виконання. Досвід роботи з хоровою органікою здобувається диригентом та співаками-хористами шляхом засвоєння різностильового, різножанрового музичного матеріалу, що формує різноманітні вокально-хорові технічні навички. Таким чином репертуар хорового колективу є необхідним елементом створення і вдосконалення хору, як музичного інструменту з унікальними художніми можливостями. Тому питання репертуарної обмеженості і жанрової одноманітності, нав'язаної «зверху», було для музиканта-хормейстера питанням не тільки і не стільки ідеологічного опору, а питанням боротьби за існування Хору, як повноцінного музичного інструменту.

Бажання влади використовувати саме хорове мистецтво в якості політичного інструментарію – зрозуміло: масовий характер хорового мистецтва, тісний зв'язок із модальністю слова, поширеність практично в усіх верствах населення України, робило привабливим його використання, як «пропагандиста» провладної ідеології. Наведемо, як приклад, програму концерту, присвяченого 91 роковинам з дня народження В.Леніна, що відбувся 22 квітня 1961 року в Жовтневому палаці культури.

«Думка» виконувала: Філіпенко, сл. Бичка – «Пісня радості», Жданов, сл. Коломийця «Навесні» (худ. керівник – нар. арт. України О.Сорока).

Державний український народний хор виконував: Цегляр сл. Олійника «Нас кличуть світлі маяки», Шамо сл. Забашти «Вербиченька» (худ. керівник – нар. арт. України Г.Верьовка).

Зведений хор: «Думка», Державний український народний хор, Державна заслужена капела бандуристів УРСР, ансамбль пісні Українського радіо та телебачення, хор оперної студії Київської консерваторії у супроводі Державного симфонічного оркестру України (диригент – засл. діяч мист. УРСР В.Колесник) виконували: Філіпенко сл. Тичини «Пісня про Леніна», революційна пісня «Варшавянка» [7].

Як бачимо, хорове мистецтво було представлено ніби досить широко. «Думка», Державний український народний хор мали по 2 сольні номери, велетенський зведений хор складався з 5 хорових колективів і теж виконував 2 твори. Водночас, виконувалися виключно авторські пісні ідеологічного або «гімнично-святкового» (визначення М.Кречка) змісту. Жодного твору національної, а тим більш західної класики, жодного твору іншої епохи або жанру. Водночас в цьому ж концерті виконуються: Чайковський сцена з балету «Лебедине озеро», Мейербер арія Дінори з опери «Дінора» (співає нар.

арт. України Б.Руденко) [7]. Тобто, не зважаючи на ленінську тематику концерту, представлена російська і західноєвропейська класика, але в інших жанрах.

Схожу ситуацію бачимо і в програмі концерту, присвяченому 95 річчю від дня народження Леніна, що відбувся 22 квітня 1965 р. у Жовтневому палаці культури. В програмі звучали: Державна заслужена капела бандуристів УРСР: Революційна пісня «Шалійте, шалійте», Укр. нар. пісня «Ой дівчино, шумить гай», Російська народна пісня «Славное море – священный Байкал» (худ. керівник – нар. арт. СРСР Мінківський).

Жіночий склад Державного українського народного хору: Жуковський сл. Тичини «Дружно виїжджали», Українська народна пісня «Пожену сиві воли до води» (худ. керівник – нар. арт. УРСР Г.Верьовка).

Об'єднаний хор учнів Київської музичної середньої школи ім. Лисенка виконує: Філіпенко, сл. Бичка «Дороге ім'я». У цьому ж концерті виконувалися: Шопен – Революційний етюд (лаур. міжн. конкурсу О.Криштальський); Капуа «О моє сонце» (соліст А.Солов'яненко), Пуччіні – Монолог Чіо-Чіо-Сан з опери «Мадам Батерфляй» (лаур. українського конкурсу вокалістів, студентка Харківського інституту мистецтв В.Соколик), Мінкус – Адажіо з балету «Дон Кіхот» (нар. арт. УРСР Потапова, засл. арт. УРСР Ф.Баклан), Деліб «Легенда» і арія Лакме з опери «Лакме» (нар. арт. УРСР Є.Мірошніченко) [7]. І знову в хоровому виконанні переважають авторські пісні, поряд з якими звучать кілька народних. Якщо порівняти рівень технічної складності і жанрову одноманітність цієї програми з програмою в інших жанрах, то помітно, що саме хорова музика стала заручником, необхідної «ідеологічної квоти», що повинна була прозвучати в концерті. Керівники хорових колективів, кожен по-своєму намагалися вийти з жанрового та тематичного «прокрустова ложа» нав'язаного керівними структурами і виявилися на перехресті протилежних інтенцій. З одного боку, – відслідковування репертуару, жорсткий пресинг провладної ідеології, а з другого – бажання і намагання хормейстерів звернутися до витоків вітчизняної хорової культури, що зароджувалася у сакральному просторі церковних піснеспівів, партесного хорового виконавства, до досвіду західної хорової культури, нової гостро сучасної музичної мови.

Наявність цієї проблеми можемо побачити, проаналізувавши кілька різнопланових подій в хоровому житті 60-70-х років.

У 1962 р. організується камерний хор під орудою В.Іконника. Спочатку аматорський колектив, що склався силами та ентузіазмом студентів консерваторії, став Київським камерним хором Хорового товариства України (голова – нар. арт. УССР С.Козак), а з 1973 року отримав державний статус і назву «Київського камерного хору України» (худ. кер. і головний диригент – В.Іконник). Так в Україні почала відроджуватися і заново складатися традиція камерного хорового виконавства. У той же час формується ще один хоровий колектив, що відроджує стилістику чоловічого хорового співу. 19 грудня 1969 р. Музично-хорове товариство Української РСР оголошує конкурс на заміщення вакантних посад солістів та артистів професійної Академічної чоловічої хорової капели: тенорів, баритонів, басів. Так народжується Чоловіча хорова капела музично-хорового товариства УРСР. (Єдина в Україні і друга після Естонського чоловічого хору в СРСР).

Поява на терені хорового мистецтва нових, а за своїм складом новітніх колективів, розширювало жанрові та стильові можливості хорового виконавства, змінювало уяву про можливості тембрової палітри хору, спонукало до появи нових хорових творів, перекладів та обробок.

Камерний хор був створений В.Іконником у студентському осередку, де рушійною силою було бажання молодих музикантів співати «іншу» музику, невідому українському слухачеві. Наведемо цитату з архіву камерного хору, що демонструє вектор репертуарної політики колективу та його керівника. «Спочатку В.Іконник звернувся до творчості старовинних майстрів-поліфоністів – О.Лассо, К.Монтеверді, Ж.Депре, Палестріни і паралельно – мпресіоністів. Потім хор став виконувати твори, що наближалися хоровим письмом до ритуально-храмової музики, але за змістом були світськими, наприклад «Теплится зоряка» Чеснокова. Так завуальовано проходило «приобщение» до традиції духовного співу. З 1973 року хор почав свою роботу з виконання шедеврів музичного Ренесансу, обробок народних пісень, реставрації хорів К.Стеценка, М.Дилецького, Д.Бортнянського, М.Березовського, 15 партесних концертів А.Веделя. Найбільш цікавою сторінкою історії хору було спілкування з видатним українським композитором Б.Лятошинським, який звернувся до В.Іконника з проханням виконати цикл «Из прошлого», на слова О.Фета, який хор співав ще за рукописом. Знаком щирої вдячності за це стала присвята циклу видатному хормейстерові. В.Іконник згадував: «Б.Лятошинський – мій другий вчитель, він допоміг зрозуміти

сучасну нову музику. Те, що він присвятив мені свій хоровий цикл «Из прошлого», є найвищою нагородою для мене» [4; 2].

Цікаво порівняти архівні матеріали камерного хору з архівом М.Кречка, який в 1969 р. очолив капелу «Думка» і занотував ідеї розвитку хорового колективу, оцінюючи тенденції світового хорового виконавства.

«Сьогодні, коли у світі зростає інтерес до хорової музики давніх часів, коли у хорову практику буйним вітром влетіла модерна музика, коли за «залізною завісою» співають абсолютно все, замикається у вузьких традиційних рамках дорівнювало б творчій стагнації і мистецькій смерті. Отож, у доборі репертуару треба йти всупереч інерції десятиріч, відкривати мистецькі обрії капели, наважитися ризикувати і вперше внести в українське хорове виконавство дихання різних епох, стилів і жанрів...Ось напрями, у рамках яких, мені здавалося, «Думка» може сягнути намічені мистецькі верховини:

– українська класична хорова музика – авторська та народна пісня – щоденний репертуар капели;

– творчість сучасних українських композиторів з перевагою хорової музики молодих авторів;

– мотетно-мадригальна хорова література епохи європейського Відродження мовою оригіналу;

– українська духовна хорова музика епохи Бароко з народною вимовою церковно-слов'янських текстів;

– хорові твори великої форми світової класики» [2; 5].

Як бачимо, обидва хормейстера мають багато спільного в ідеях розвитку хорового мистецтва і в оцінці значення репертуару як фактора розвитку не тільки хорового колективу, але і хорового виконавства загалом, що є продовженням традицій видатної української хорової культури, виплеканої протягом сторіч у сакральній, народній та авторській музиці. Відродження шедеврів українського бароко, духовної музики, викресленої з музичного простору, звернення до західної музики, що, нарешті, в хорових програмах прозвучала не окремими популярними творами, а широкими різностильовими пластами, співпраця з українськими композиторами новітньої композиторської школи – створювали нову хорову реальність, що складно, але не зворотно змінювала музичний простір України.

Безумовно величезне місце в цьому процесі посідає творчість молодих, яскравих національних композиторів. Камерний хор активно пропагував твори сучасних композиторів, особливо Б.Лятошинського, а отримавши його ім'я, назавжди зв'язав себе з цим композитором, що, за словами В.Іконника, «допоміг.. зрозуміти сучасну нову музику». Капела «Думка» разом з Є.Станкович, І.Карабицем, Л.Дичко визначили нову музичну хвилю в українському мистецтві, а їх ключові твори того періоду (симфонія «Я стверджуюсь», кантата «Сад Божественних пісень», кантати «Червона калина», «Чотири пори року») стали прикметами самоздійснення національного музичного ренесансу. Нові тенденції в музичній мові виявили тяжіння до ускладнення музичного матеріалу. Використання багатоплоскової хорової фактури, широке застосування дисонансів, клястерної техніки, пошук нових «хорових звуко ефектів» свідчили, що у простір музикування 70-х років входив постмодерний контекст, без якого не можливо уявити контркультури музичного нонконформізму 70-х років.

Торуючи цей складний шлях, кожен із митців, стикався з різними складностями. Зараз важко уявити наскільки складно співати твори церковно-слов'янською мовою та іншомовними текстами виконавцям, що не розуміють і не знають цих мов, як важко давалася стилістика новітньої модерної музики хоровому колективу, що не мав і не міг мати досвіду роботи з таким музичним матеріалом, як бракувало часу керівникові вчити ці програми в режимі обов'язкових концертних норм з ідеологічно-визначеним репертуаром. Водночас і громадськість, вихована на «зрозумілій», ідеологічно спрямованій музиці, була не завжди готова сприймати «інше» хорове мистецтво. Проблема сакрального, сакральності як мистецького вчинку була не явною, імпліцитною, але вона існувала як нонконформістський опір бездуховності, тотального ідеологічного тиску. В першу чергу страждали такі презентативні хори, як «Думка», котрі були певним «фасадом» радянської влади. Невеликі цитати зі спогадів М.Кречка «Думкою» окрилені літа» окреслюють ситуацію тих років. «Знаючи, що на неї (духовну музику українського Бароко) існує табу, але будучи переконаним, що без музики наших геніїв XVII-XVIII сторіч нова «Думка» не мислима, я обрав тактику обхідного маневру, і пішов на прийом до відділу культури ЦК КПУ, який очолював П.Федченко, несподівано для мене розумна і світла людина.... Я отримав добро, що спасло мене від неприємностей, хоча малі настигли

негайно» [2; 5]. (Згодом, в 1973 р. М.Кречко отримав партійну догану, «яку я, мов орден носив до 1976 р.») [2; 7].

Або цитата зі спогадів Михайла Михайловича про прем'єру концерту з творів епохи Бароко, що відбулася в Колонній залі ім. М.Лисенка (1-й відділ – західноєвропейське Бароко мовою оригіналу, 2-й – українське Бароко церковнослов'янською мовою з українською вимовою): «Я чекав бодай якогось відгуку у пресі – ні гу-гу. Питаю знайому людину – що трапилось? – Бояться. Думають що це провокація» [2; 6].

Досить комічно зараз виглядає відгук з архіву камерного хору на концертний виступ 18 листопада 1974 р. у Миколаєві, який підписали громадські діячі і музиканти. «Хор вражає своїм високим рівнем вокально-хорової культури і вмінням виконувати твори різноманітних стилів і епох. Йому під силу складні твори Шютца, Палестріни, Баха, а також сучасних авторів Лятошинського, Штогаренка, Дичко, Бібіка та ін... Хочеться побажати камерному хору нових подальших успіхів в його творчому зростанні численного поповнення свого складу гарними талановитими співаками хоча б до 50-60-ти осіб» [4; 22].

Як бачимо, навіть у культурних музичних осередках бракувало досвіду і розуміння специфіки камерного виконавства, які були загублені в часи монументально-помпезних ідеологічних од.

В архівних нотатках М.Кречко є чудові слова, де він пише, що треба «наздогнати самих себе». Тобто проблема полягає в тому, що культура, що мала високі обрії духовності, має повернутися, і це «наздогнати самих себе» – одна з формул, що стала панівною в 70-80-ті роки.

Ще з часів застою по сьогоднішній день виконує західноєвропейську, українську духовну та сучасну музику камерний хор ім. Б.Лятошинського. Зараз в Києві існує ще 2 блискучих камерних хори: «Київ» та «Хрещатик», які знайшли своє творче обличчя, в тому числі пропагуючи творчість сучасних українських композиторів, віднаходячи забуті, або загублені шедеври українського бароко та духовної музики. Нині нікого не здивує репертуарний план «Думки» М.Кречко, бо українське бароко, новітня українська музика, поряд із західною класикою та творами великої форми давно стали невід'ємним арсеналом репертуару капели і певним орієнтиром для інших хорових колективів. Але мабуть, саме в складні часи «застою», справжній мистецький вчинок деяких митців заклав фундамент цього нового хорового простору і не дав стати чужоземцями на рідній землі, забути істину, що справжня краса безсмертна.

Дослідження показало, що для хорової культури 60-80-х років звернення до партесного співу XVI-XVII століть, вокально-симфонічних великих форм, а також сучасної модерної музики, стало спонукою полістилістичного виміру хорового співу, який формує розгорнуту палітру інноваційних можливостей творчості в контексті трансформації хорової культури.

Для становлення української хорової культури 60-80-х років характерним є формування розмаїття репертуарного потенціалу хору і як прояв постмодерних інтенцій, що відповідало інваріантним рухам та трансформаціям культурного простору у світовій культурі. Це широкі рухи нонконформізму, протестні рухи, що на Заході вилилися в бунт молоді проти культури батьків. На посттоталітарному просторі відбувалась інша реальність культуротворення. Нонконформізм мав ознаки інтелектуального та інтелектуального пошуку і залишався суто професійною реальністю елітарного зразка.

Другий авангард, сформований в рамках нововіденської школи, здійснює величезний вплив на композиторську активність. Але Є.Станкович, І.Карабиць, Л.Дичко та ін. адаптували світові інновації культуротворення в поєднанні з національним мелосом та естетикою певною мірою завдяки діяльності хорових колективів та їх керівників.

#### Джерельні приписи

1. **Зинькевич Е.А.** *Mundus vusicae* (Текст) Тексты и контексты. Избр. ст. / Е.С. Зинькевич. – К.: ТОВ Радуга, 2007. – 616 с.
2. **Кречко М.** Рукопис «ДУМКОЮ» окрилені літа» (Текст) / Михайло Кречко / Спогади. – 1991. – 14 с.
3. **Кречко М.** Червоним олівцем нігілізму (Текст) / Михайло Кречко // Культура і життя. – 1990. – 14 січ.
4. **Іконник В.** Архів Київського камерного хору України (Текст) / Віктор Іконник // 1964-1980 рр. – 200 с.

5. *Лащенко А.* З історії київської хорової школи (Текст) / Анатолій Лащенко. – К.: Муз. Україна, 2007. – 198 с.
6. *Пархоменко Л.* Українська хорова п'єса (Текст) / Лю Пархоменко. – К.: Наук. думка, 1979. – 220 с.
7. *ЦДАМЛМ України.* – Ф.464, оп.1, од. зб.11489.

#### **Резюме**

Подано аналіз етичних, естетичних та мистецьких поглядів провідних хормейстерів України 60-80 рр. ХХ століття в контексті системи академічного хорового виконавства.

**Ключові слова:** хорова культура, хорове виконавство, репертуарна політика.

#### **Summary**

**Repertoire policy and concerto practice of leading academic choral collectives of Ukraine as a factor of development of home choral culture 60-80<sup>th</sup>**

The article, based on archival research material provided by the analysis of ethical, aesthetic and artistic views of leading choirmaster of Ukraine 60-80 years of the twentieth century, in the context of academic choral performance system.

**Key words:** choral culture, choral performance, repertoire policy.

УДК 044.788.3

Тракало О.М. – доц. кафедри композиції  
Львівської нац. муз. академії ім. М.Лисенка

### Європейський джаз другої половини ХХ століття

Початок історії джазу пов'язаний з його національно-культурним і соціально-географічним походженням. Через це склалась уява про джаз як про різновид музичної діяльності, що має афро-американське коріння, імпровізаційну суть і так званий «свінговий» характер. Але джаз поступово вийшов за традиційно-расові рамки, набув розважальної та, паралельно, професійної функції, почав ставити перед собою глибокі художньо-естетичні завдання, втратив широку аудиторію, вступив у процес інтеграції з пограничними видами музичного мистецтва і, нарешті, «заговорив» всіма світовими музичними мовами.

Історія джазу на його батьківщині, в Америці, описана достатньо добре. Існує багато книг і фундаментальних досліджень, природно здебільшого американських авторів, присвячених історії американського джазу та джазовим виконавцям. Серед них роботи відомих джазових істориків та критиків Дж. Л.Коллієра, Дж. Уорда і К.Бернза, С.Картерса, Н.Шапіро, Н.Хентоффа, Ле Роя Джонса. Заслужують на увагу також праці француза Ю.Панасье та росіянина Л.Переверзева. Що стосується історії появи джазу в Європі та формування і функціонування власне європейського джазу, то маємо переважно роздрібнену фрагментарну інформацію, яку знаходимо в працях тих же іноземних авторів. В українській музикознавчій літературі тема європейського джазу, як і джазу загалом, не висвітлюється майже зовсім. Власне, цей факт зумовив актуальність і визначив новизну пропонованого дослідження.

Його метою є створити картину розвитку європейського джазу після II світової війни та виявити специфіку.

Після закінчення II світової війни Європа отримала чергову ін'єкцію джазу. Великою мірою цьому посприяло розміщення в її західній частині американських військ.

Починався і зворотний процес – європейські джазмени брали участь у розвитку джазу в Америці. Так, 1946 р. переїхав до США і став одним із найавторитетніших виконавців бі-бопу англійський піаніст Джордж Ширінг (George Shearing), через рік там же опинився і талановитий шведський кларнетист Стен Хассельгард (Stein Hasselgard), що став одним із перших кларнетистів бі-бопу. Очевидно, причиною переїзду до Америки багатьох європейських джазових виконавців були нові віяння в американському джазі (тобто бі-боп). Разом із тим чимало джазових музикантів залишилось і в Європі. Взагалі ж перші повоєнні роки були відзначені напруженими пошуками нових шляхів у розвитку джазу. Однак у той самий час, коли у світі тривала і поглиблювалась криза свінгових бендів і відбувалось становлення бі-бопу, нове дихання отримав старий новоорлеанський стиль. Його відродження, що відбулось наприкінці 30-х років на заході США, дало початок епосі. Вона в історії джазу отримала назву ривайвл (revival – відродження).

Відродження діксіленду почалось, коли знову прокинувся інтерес до музики Джеллі Ролла Мортон і Сіднея Беше та стали перевидаватися старі платівки. У продажі знову з'явилися записи ансамблів «Hot Five», «Morton's Red Hot Peppers», «Oliver's Creole Jazz Band», платівки Бейдербека та інших представники раннього джазу.

Заново відкритий діксіленд породив дві самостійні школи. Перша сформувалася навколо виконавців старшого покоління. Серед них чимало музикантів школи Середнього Заходу, які розпочали грати в 20 роки і зазнали впливу таких груп, як «Original Dixieland Jazz Band», «New Orleans Rhythm Kings» і «Wolverines» Бікса Бейдербека. Друга складалася з молодих музикантів, що прагнули перевершити старих майстрів. Справжній джаз уособлювали для них негритянські ансамблі новоорлеанського стилю, і зокрема творчість таких музикантів, як Мортон, Олівер і Армстронг періоду його виступів з ансамблем «Hot Five». Ці школи істотно відрізнялися одна від одної. По-перше, тим, що зразком для однієї школи були білі музиканти, для іншої – негри; по-друге, одні продовжували традицію, основоположниками якої були колись, інші намагалися створити нове, виходячи з теоретичних знань. Тим не менше обидві школи робили одну справу – відроджували традиційний новоорлеанський джазовий ансамбль, що складався з корнета, тромбона і кларнета, що грають поліфонічну музику на тлі ритм-групи [3; 476-477].



У 40-х роках центр руху з відродження традиційного джазу перемістився до Європи і після війни набув справжнього розмаху. Взагалі, на європейському континенті ренесанс новоорлеанського джазу тривав набагато довше і був значнішим, ніж у США. Його стимулював приїзд до Європи трьох американських кларнетистів – Джорджа Льюїса (George Lewis), білого кларнетиста Мілтона «Мезза» Мезроу (Milton «Mezz» Mezzrow) та Сіднея Беше (Sidney Bechet).

Один із перших європейських ансамблів традиційного джазу був сформований 1942 р. французьким студентом, що грав на кларнеті, Клодом Абаді. Особливо цікавим і незвичним у цьому «діксілендовому ренесансі» було те, що він привабив до себе багато талановитої молоді, яка, здавалось би, скоріше повинна була потягнутись до нового і авангардного. Найбільше ж відзначилась (навіть стала своєрідним «заповідником» діксіленду) Англія, яка з того часу утримує одне з чільних місць у традиційному джазі. Тут одним із перших з'явився ансамбль піаніста Джорджа Уэбба (George Webb) «Dixielanders». Але справжнім музичним і духовним лідером англійського «Нового Орлеану» вважають трубача Кена Колієра<sup>1</sup> (Ken Colyer). Разом ще з одним трубачем Хемфрі Літлтоном (Humphrey Lyttelton<sup>2</sup>) і кларнетистом Акером Білком<sup>3</sup> (Acker Bilk) він зумів вдихнути нове життя в дещо призабуте мистецтво колективної імпровізації.

Надзвичайно популярним був також джазбенд тромбоніста Кріса Барбера<sup>4</sup> (Chris Barber). Він (Барбер) став ще одним «символом» англійського джазу. Європейський ривайвл виніс оркестр Кріса Барбера на пік слави. Протягом багатьох років бенд посідав перші місця в рейтингах популярності. Навіть у 1962 році, коли Європа шаленіла від «Бітлз», Барбер залишався одним з головних кумирів естради. Як не дивно, йому вдалось подолати різкий поворот естрадної моди (захоплення рок-н-ролом) саме завдяки традиційному джазу. Власне К.Колієр і К.Барбер були основними конкурентами на англійській джазовій сцені. Загалом же стати фаворитами мали досить високі шанси троє (Колієр, Білк і Барбер), хоча всі вони мали дещо різне розуміння традиційних форм джазу, що в результаті не дозволило їм грати разом (хоча окремі спільні проекти в них все ж були).

У Франції з успіхом працював колектив кларнетиста Клода Лютера<sup>5</sup> (Claude Luter), в Нідерландах – «Dutch Swing College Band» Петера Схілпероорта<sup>6</sup> (Peter Schilperoort), в Італії – група легендарного гітариста Карло Лоффредо (Carlo Loffredo) «Roman New Orleans Jazz Band». Виникали подібні колективи і в інших країнах Європи.

Якщо в США традиційна течія ніколи не була панівною, оскільки її стримували інші напрями джазу, то на джазовій сцені Європи в 50-60-ті роки вона стала основною. До цього часу, напевно, не менше половини європейських джазових колективів віддають перевагу традиційному джазу. Серед них є чимало високопрофесійних ансамблів, які грають чудову музику. Мабуть, європейський рівень виконання традиційного джазу вищий за американський. По-перше, завдяки глибшим музичним традиціям Європи. По-друге, притаманна європейцям ритмічна скованість не так помітна при виконанні композицій в новоорлеанському стилі, де поділ на долі менш витончений, ніж у свінгу» [3; 540-541]. Таким чином ривайвл став своєрідним збереженням, реставрацією і реконструкцією джазової історії. Інтерес до новоорлеанського джазу повнокровно живе в Європі й сьогодні. Але в Європі є не менше виконавців інших джазових напрямів. Всі нові стилі й течії, що з'являлися за океаном, давали свіжі імпульси для розвитку джазу в Старому Світі. Особливо слід виділити в цьому плані бі-боп (bebop), фрі-джаз (free jazz) і джаз-рок (jazz-rock). Разом із тим Європа поступово переставала бути дзеркалом американських подій. Тут, незалежно від стилів, почали виявлятися яскраво специфічні тенденції.

Новий стиль джазу – бі-боп, що виник на початку 40-х років у США і швидко став домінуючим, увірвався в Європу як ураган. Першими провісниками були платівки новаторів Чарлі Паркера (Charlie Parker) та Дізі Гілеспі (Dizzy Gillespie). Потім сам Гілеспі приїхав до Європи з біг-бендом для участі в джазовому фестивалі в Парижі, а в 1949 році тут з'явився і Паркер із невеликим ансамблем. Тоді джазовий світ Європи розколовся на два табори. Одні визнавали і були прихильниками виключно традиційного напрямку (істинного джазу), інші відверто сповідували новий «бунтарський» стиль.

Щодо реакції публіки, то вона спочатку залишалась на стороні традиційного джазу, а бі-боп майже не мав аудиторії. Але невдовзі він закріпився на європейському ґрунті достатньо міцно. Його найвідомішими представниками були саксофоніст Ронні Скотт (Ronnie Scott) і трубач Джон Денкворт (sir John Phillip William Dankworth) з Англії, французький піаніст Мартьяль Соляль (Martial Solal) та шведи баритон-саксофоніст Ларс Гуллін (Lars Gullin) і альт-саксофоніст та кларнетист Арне Домнерус (Arne Domnerus).

Із 1960-х рр. надзвичайно актуальним в Європі (і залишається популярним) сьогодні стає фрі-джаз<sup>7</sup>. Помітною в цьому плані є німецька школа, де виросло багато яскравих майстрів цього стилю. Одним із перших європейських виконавців фрі-джазу був німецький саксофоніст Пітер Броцман (Peter Brotzmann). Його радикальні експерименти, легко впізнаваний стиль вплинули на багатьох європейських фрі-джазових музикантів. Майже одночасно з Броцманом починали свою кар'єру також басист Пітер Ковальд (Peter Kowald) та піаніст Александр фон Шліппенбах (Alexander von Schlippenbach). Останній став засновником біг-бендів Globe Unity Orchestra і Berlin Contemporary Jazz Orchestra, у складі яких в різний час «засвітились» багато хто з визначних європейських фрі-джазових музикантів. Серед інших, не менш вагомих представників німецького фрі-джазу, піаніст і трубоч Вольфганг Даунер (Wolfgang Dauner), мультиінструменталіст Гюнтер Хампель (Gunter Hampel), гітарист Буші Ніберггалл (Bushi Nibergall), тромбоніст Альберт Мангельсдорф (Albert Mangelsdorff), трубоч Манфред Шуф (Manfred Schoof), кларнетист Тео Йоргенсманн (Theo Jorgensmann), тромбоніст Йоганес Бауер (Johannes Bauer) (з представників другого (молодшого) покоління німецьких виконавців фрі-джазу). Щодо колективів, то в середині 1960-х років розквіт європейського фрі-джазу відбувся завдяки квінтетам Хампеля та Шуфа, а також тріо Броцмана.

З найвідоміших представників британського фрі-джазу слід назвати гітариста, ідеолога неідіоматичної імпровізації Дерек Бейлі (Derek Bailey), саксофоністів Івена Паркера (Ivan Parker), Лола Коксхілла (Lol Coxhill), Джона Сермена (Сурмана) (John Surman), ударника Тоні Окслі (Tony Oxley), тромбоніста Пола Ратерфорда (Paul Rutherford).

Зробили значний внесок у розвиток західноєвропейської фрі-джазової сцени нідерландський піаніст українського походження Міша Менгельберг (Misha Mengelberg), нідерландці: саксофоніст Віллем Брьокер (Willem Breuker), піаніст, клавішник Яспер Ван'т Хоф (Jasper Van't Hof), ударник Хан Беннінк (Han Bennink); бельгійський піаніст, органіст, акордеоніст Фред ван Хов (Fred Van Hove), італійський трубоч Енріко Рава (Enrico Rava).

Помітним в Європі є також скандинавський джаз із норвежцями: саксофоністами Яном Гарбареком<sup>8</sup> (Jan Garbarek) та Фроде Гьорстадом (Frode Gerdstad), гітаристом Тер'є Ріпдалом (Рюпдаль) (Terje Rypdal); данцями: саксофоністом Джоном Чікаєм (John Tchicai), віртуозним басистом Нільс-Хенріком (Хеннінг) Ерстед-Педерсенем (Niels-Henning Ørsted Pedersen).

Що стосується Східної Європи, то слід відзначити польського кларнетиста-експериментатора Єжи Маззолла (Jerzy Mazzoll), польського трубоча Томаша Станко (Tomasz Stanko), чеську співачку Іву Бітову (Iva Bittova). Взагалі польська джазова школа заслуговує особливої уваги. Культова постать піаніста і композитора Кшиштофа Комеди (Krzysztof Komeda), творчість таких блискучих майстрів, як Збігнев Намисловський (Zbigniew Namysłowski), Томаш Станко (Tomasz Stanko), Януш Муняк (Janusz Muniak), Ян Врублевський (Jan Wróblewski) та багато ін. стали внеском у розвиток джазу в Європі.

Фрі-джаз набув у Європі більше прихильників, ніж в Америці. Можливо, тісніше спілкування з сучасною композиторською творчістю дозволяє європейській аудиторії краще сприймати цю музику<sup>9</sup>. Взагалі, цікаві музиканти працюють сьогодні майже у всіх, навіть не джазових, країнах європейського континенту, а в ряді країн склалися свої доволі оригінальні національні школи.

Однією з характерних рис європейського фрі-джазу було намагання виконавців включити до своїх виступів музики різних (різноманітних) елементів, наприклад певних рис різноманітних музичних традицій Європи, своєрідні крос-стилістичні експерименти. Такий підхід до фрі-джазу дозволив різним музикантам створити своє, унікальне звучання. «Багатьох європейців спокусило в джазі те, що він повернув у музику імпровізацію, майже зниклу з початком ХІХ століття, але ще цілком природну для епохи Баха, Скарлатті, Вівальді» [1]. Таким чином джаз сприймався як сучасна імпровізаційна музика. Крім того, його спорідненість із фольклорними традиціями американських негрів викликали в музикантів різних країн прагнення поєднати джаз із фольклором своїх народів. Звідси маємо численні експерименти з фольклором балканських народів, західних і східних слов'ян, кельтів, інтонаціями фламенко.

Захопленню «фольклорним» джазом віддали данину багато європейських музикантів. Серед позначених фольклорними пошуками такі проекти, як «Swinging Makedonia» тоді ще югославського (сьогодні сербського) трубоча Душко Гойковича (Dusko Gojkovic), «Kujawiak Goes Funky» польського саксофоніста Намисловського, проект британця Діка Хекстолл-Сміта (Dick Heckstall-Smith) «Celtic Stepps». «Фольклорний» напрям у джазі продовжує повноцінно жити і розвиватись, особливо з урахуванням розповсюдження так званої world music. Власне тут європейський джаз звучить не слабше за американський.

З ускладненням музичної мови джаз зблизився з усім тим, що принесло європейській академічній музиці ХХ століття – ідеями Шенберга, алаеторикою, конкретною і електронною музикою, творчістю Штокгаузена, Ноно, Кейджа та багатьох ін. композиторів. Сьогодні можна говорити про появу «нового академізму», в якому важко виділити джазові або класичні елементи (згадаймо музику В.Ганеліна або А.Шилклопера, австрійського піаніста Ф.Гульди (Friedrich Gulda) або піаніста Кейта Джарретта (Keith Jarrett), який хоч і є американцем, але значно популярніший в Європі, ніж удома). Цілком природно, що для представників Старого Світу, спадкоємців культурної традиції така музична мова є і легшою для спілкування, і зрозумілішою.

Таким чином, специфіка джазу, як виду імпровізаційної музики, визначається його походженням, тобто якісним синтезом європейської та позаєвропейської музичних культур, а також наступним унікальним процесом його розвитку. Результатом цього стало переважання творчого начала і поступовий вихід джазу за межі культурних і територіальних кордонів. Джаз залучив у своє «користування» всю світову множину музичних мов і музично-естетичних концепцій. Стилi та жанри, що з'явилися на ранній стадії розвитку джазу, призвели до появи виду музичного мистецтва, що виявилось творчо спрямованим у музиці ХХ століття. У свою чергу, джаз став джерелом ідей практично для всіх видів музики, від популярної і комерційної до сучасної академічної.

Тема сучасного європейського джазу включає в себе не лише виконання, а й звукозапис, і джазові фестивалі. Багато чого змінилося не тільки на європейській сцені, а й навколо неї. Сьогодні в Європі проводиться безліч джазових фестивалів, великих і не дуже, тематичних і широкого профілю, національних і міжнародних. Відтак тема європейського джазу є занадто об'ємною, щоб вміститись в одній статті. Але в цілому видається, що сьогодні Європа цілком спроможна конкурувати з батьківщиною джазу.

### Примітки

<sup>1</sup> Кен Колієр (Kenneth (Ken) Colyer (18.04.1928 – 8.03.1988) – британський джазовий трубач і корнетист, що грав виключно новоорлеанський джаз. Його бенд відомий своїми скіффл-інтерлюдіями.

<sup>2</sup> Його джазовий колектив (оркестр) складався з 8 осіб: сам Хамфрі Літлтон (труба, кларнет), Рей Уодсуорт (Ray Wordsworth – тромбон), Джиммі Хастінгс (Jimmy Hastings – альт-саксофон, кларнет, флейта), Джо Фукс (Jo Fooks – тенор-саксофон, флейта), Роб Фаулер (Rob Fowler – тенор-саксофон, баритон-саксофон, кларнет), Тед Бімент (Ted Beament – фортепіано), Джон Ріс-Джонс (John Rees-Jones – контрабас), Адріан Макінтош (Adrian Macintosh – ударні). Навіть після смерті Літлтона група продовжувала давати концерти, де виконувала його музику.

<sup>3</sup> Bernard Stanley «Acker» Bilk (нар. 28.01.1929) – англійський кларнетист, чий звук відзначався багатим вібрато в нижньому регістрі кларнета. Білк був частиною буму традиційного джазу, який охопив Британію наприкінці 1950-х років. Спочатку він приєднався до бенду Кена Колієра в 1954 році, а потім заснував власний ансамбль, «The Paramount Jazz Band», в 1956 році. Його називали «Великим майстром кларнета». Його стиль гри і звучання були не менш специфічними, ніж в американських джазменів, таких, як Бенні Гудмен (Benny Goodman), Арті Шоу (Artie Shaw), Рассел Прокоп (Russel Procope). Його композиція «Stranger on the Shore» залишається улюбленим стандартом як джазу, так і популярної музики.

<sup>4</sup> Дональд Крістофер (Кріс) Барбер (Donald Christopher (Chris) Barber) (нар. 17.03.1930 в Англії) – легендарний британський джазовий музикант, тромбоніст. У 18 років зібрав власний джаз-бенд. Великий вплив на нього справив трубач Кен Колієр. 1954 р. Кріс Барбер почав невпинний підйом до успіху. На той момент до складу його колективу входили найталановитіші джазові музиканти (Оттіл Паттерсон, Пет Хелкокк і Монті Саншайн). Разом вони зіграли кращі британські джазові композиції і назавжди вписали своє ім'я в історію джазу. В 1950-х рр. група почала розширятись. Кріс Барбер захопився пошуком нових талантів. Його колектив активно гастролював по Європі. Зараз колектив складається з уже немолодих виконавців, але їхня музика й сьогодні цікава та свіжа. З останніх альбомів музиканта можна виділити «Cornbread», «Live at the BP Studienhaus» и «Take me back to New Orleans».

<sup>5</sup> Клод Лютер (Claude Luter) (23.07.1923 – 6.10.2006) – французький джазовий музикант, один із найпомітніших персонажів повоєнної французької джазової сцени. Починав грати на трубі, а пізніше перекваліфікувався на саксофон і кларнет, який став його головним інструментом. Пік його

популярності припав на повоєнний період і пов'язаний з відродженням інтересу до новоорлеанського джазу. Ансамбль Лютера «Lorientaise» користувався успіхом у колах паризьких інтелектуалів. Лютер прославився також своїми спільними виступами з Луї Армстронгом та Сіднеєм Беше. В другій пол. ХХ ст. його досягнення були відсунуті на другий план новими героями, що сповідували бі-боп та фрі-джаз, однак музикант продовжував концертувати практично до останніх днів життя.

<sup>6</sup> Петер Схїлпероорт (Peter Schilperoort) (4.11.1919 – 17.11.1990) – нідерландський джазовий музикант, відомий своєю роботою з Dutch Swing College Band і проектами з іншими музикантами. Його найбільше знають як саксофоніста і кларнетиста, хоча він також грав на гітарі та банджо. З 1960 року почав грати в стилі діксіленд. Саме як Dixieland revival band його колектив набув широкої популярності.

<sup>7</sup> Взагалі фрі-джаз в Європі представлений потужно і може стати предметом окремої наукової розвідки. Тому в цій статті зачепимо його лише поверхнево.

<sup>8</sup> Ян Гарбарек відомий величезним стилістичним розмаїттям виконуваної ним музики, але не лишив поза увагою і фрі-джаз, що особливо виразно чути в його ранніх роботах.

<sup>9</sup> Деякі дослідники вважають, що європейські виконавці не поступаються американським.

### Джерельні приписи

1. *Аускерн Л.* Британские раритеты / Леонид Аускерн // Jazz-Квадрат. – 2007. – Режим доступу: <http://www.nestor.minsk.by/jz/articles>
2. *Бержеро Ф.* История джаза со времён бопа / Франк Бержеро, Арно Мерлин. – М.: АСТ-Астрель, 2003. – 160 с.
3. *Коллиер Дж. Л.* Становление джаза / Дж. Л. Коллиер. – М.: Радуга, 1984. – 886 с.
4. *Панасьє Ю.* История подлинного джаза / Юг Панасьє. – Л.: Музыка, 1978. – 128 с.
5. *Переверзев Л.* Джаз идет на север / Леонид Переверзев // Полный джаз: Ежегод. электр. журн. – 1999. – № 34. – Режим доступу: <http://www.jazz.ru>
6. *Полный джаз:* Ежегод. электр. журн. – 2004. – № 3. – Режим доступу: <http://www.azz.ru>
7. *Charters S.B.* Jazz; New Orleans 1885-1963 / Samuel Barclay Charters. – New York, 1963. – 336 p.
8. *Gitler I.* Jazz Masters of the '40s / Ira Gitler. – New York: Da Capo Press, 1984. – 290 p.
9. *Goldberg J.* Jazz Masters of the 50s / Joe Goldberg. – New York: Da Capo Press, 1983. – 246 p.
10. *Russell R.* Jazz Style in Kansas City and the Southwest / R. Russell. – Berkeley: University of California Press, 1971. – 292 p.
11. *Sargeant W.* Jazz: Hot and Hybrid / W. Sargeant. – New York: Da Capo Press, 1975. – 302 p.
12. *Ward G.C.* Jazz: A History of America's Music / Geoffrey C. Ward, Ken Burns. – New York: Alfred A. Knopf. Random House, Inc., 2000. – 512 p.

### Резюме

Досліджується історія і визначаються тенденції розвитку європейського джазу в другій половині ХХ століття.

**Ключові слова:** джаз, джазмен, новоорлеанський стиль, свінг, бі-боп, фрі-джаз.

### Summary

#### European jazz of the late twentieth century

Examines the story and identifies trends in European jazz in the second half of the twentieth century.

**Key words:** jazz, jazzman, New Orleans style, swing, bebop, free jazz.

УДК 0477.88

Лобан Т. – викл. кафедри  
хореографії РДГУ**Мерс Кенінгем – видатний балетмейстер американського танцю модерн**

Актуальними питаннями сьогодення в сучасному хореографічному мистецтві є теоретичні та практичні досягнення напрямів танцювальної культури.

В Україні у зв'язку з відсутністю надходження системної інформаційної бази є дещо хибною думка про те, що сучасна хореографія – напрям, у якого відсутня методологічна база. Зрозуміло, чому побутує така думка, адже в Україні система підготовки фахівців даного напрямку знаходиться в процесі формування, тому відсутня інформація про дослідження танцю, інновації, світові методики, хоча танець модерн займає вагомe місце у формуванні хореографічного мистецтва Європи та Америки.

Існує необхідність надолужити інформаційну прогалину з питань нових підходів у методології хореографічного мистецтва. Тому є нагальна потреба глибше вивчати та аналізувати світові надбання в галузі композиції, дослідженні руху, простору.

Постать видатного балетмейстера Мерса Кенінгема цікава не лише як неординарна особистість, а і як яскравого виконавця та педагога-експериментатора.

Означена тема розглядається у книзі «Балет и танец в Америке. Очерки истории» [6; 172-180]. Приділяється увага митцю й у книзі «Азбука балета» Маріннелли Гваттеріні, з масштабною постановкою «Океан» [2; 223-229]. Проте в роботі історико-мистецтвознавчого спрямування «Волшебный мир танца» В.Пасютинської ім'я хореографа не згадується, хоча це єдина книга з серії курсу «Історія хореографічного мистецтва», в якій побіжно міститься інформація про хореографів танцю модерн [5]. Слід зазначити, що джерелом поширення світового досвіду, який є актуальним для хореографів України, стали: майстер-класи, фестивалі, інтернет.

На прикладі мистецького досвіду хореографа М.Кенінгема, чії ідеї визначали шлях розвитку американського танцю протягом цілого покоління (починаючи з середини 1950-х років), можемо спостерігати розвиток основних досліджень у галузі сучасного танцю. Ознайомлення з його творчістю дозволить з'ясувати становлення та формування однієї з базових технік.

Ранній інтерес до різних видів танцю – бального, народного – привів М.Кенінгема в 1937 році до Школи мистецтв м. Сіетла. У цьому місті відбулися дві визначні події. Перша – зустріч із композитором Д.Кейджем, чий вплив на Кенінгема був вирішальним та призвів до співпраці, що тривала багато десятиліть, аж до смерті Кейджа в 1992 році. Друга – спілкування з М.Грехем, яка запросила хореографа в 1939 році до своєї трупи. Працюючи в цьому колективі, Кенінгем виступав у сольних партіях, водночас вивчав техніку класичного танцю, поступово стаючи віртуозним танцівником.

Самостійна практика роботи та співпраця з композитором Джоном Кейджем піштовхнула його до власного хореографічного стилю. Поступово він почав формуватися як хореограф – балетмейстер і виконавець. Один із них – «Root of the Unfocus». Після перших самостійних концертів Кенінгем об'єднався з Д.Кейджем.

Проникаючись ідеями, які сповідував останній, Кенінгем висунув низку нових принципів та ідей. Основна ідея стосувалася змісту танцю. Танець не повинен мати «сюжету», не повинен ні про що розповідати; більше того – танець не повинен нічого виражати; змістом танцю має бути сам танець; якщо він про щось і розповідає, то це про тіло танцюючої людини. На питання, що є танець? – яким теоретики і практики танцю задавалися споконвіків, Кенінгем відповідає: «Танцем може стати все». При цьому слід підкреслити, що хореограф не вважав за потрібне відмовлятися від техніки танцю. Будучи віртуозним танцівником, він завжди працював із професіоналами, вимагаючи від своїх виконавців технічної майстерності.

У журналі American Dance танець Кенінгема називали балетним через помітний акцент на виконання віртуозних па нижньою частиною тіла, але в той час, коли балет оспівує ідеал гармонії, пропорції та аристократичної грації, у прагматичному всесвіті хореографа танець – засіб, яким потрібно оволодіти, але ніколи не завойовувати цих найнеобхідніших вимог несподіваного та ірраціонального [1; 31-37].

А.Кіссельгоф у статті, присвяченій Кенінгему, стверджує, що він «не бунтує проти техніки класичного танцю», і наводить його твердження: «Моя проблема стосується стилю. В класичному

балеті вважається, що єдиний спосіб зробити *jete* – простягнути руки в одному напрямі, такий їх стиль. А моя техніка полягає в тому, щоб використовувати спину, хребет, торс та ноги...» [4; 52].

Одна з ідей, на якій Кенінгем зійшовся з Д.Кейджем, – ідея «випадку», «випадковості». Випадком він користується на всіх рівнях створення танцю, визначаючи ним і лексику, і композицію, і взаємовідносини з митцями суміжних мистецьких спрямувань (музикантом, художником). Користуючись саме «випадком», М.Кенінгем розширив коло рухів, які використовувалися в танці. Він визначав для кожної частини тіла всі рухи, які їй доступні та записував їх на папероносіях. Пошуки рухів також визначаються і суто фізіологічним завданням: наприклад, бажанням розробити всі можливі рухи пальців і кисті руки. Адже творчість митця полягає в тому, що не традиційна не тільки лексика танців М.Кенінгема, але і їх композиція; у танці хореографа немає соліста і немає його оточення; усі танцівники рівні; на сцені немає центральних місць, куди повинен бути спрямований погляд глядача, усі ділянки сцени однаково важливі; немає основного напрямку в танці – звичайно фронтального, лицем до глядача. Відсутня злагодженість між рухом та звуком.

Так, у балеті «*Torse*» складається враження, що на сцені танцівників набагато більше, ніж насправді. Глядачі думали, що в танці зайнято не менше 60 осіб, у той час, як їх усього десять. Проте ці 10 виконавців увесь час були в русі, постійно хтось зникав, а хтось з'являвся, не даючи глядачеві можливості відразу охопити поглядом увесь танець і осягнути кількість учасників.

Революційні ідеї Кенінгема приносять в історію танцю потрясіння, виводячи танець на новий рівень. Завдяки митцю танець вперше стає самостійним мистецтвом. Ним починає цікавитися інтелектуальний глядач, його визнає рівноправним музичний та художній авангард.

Нетрадиційним було взаємовідношення танцю і музики в постановках Кенінгема. Ідеєю хореографа і композитора Д.Кейджа була незалежність танцю від музики і музики від танцю. «Ці двоє людей прославились тим, що звільнили в балеті танець від музики» [2; 228]. Бувало так, що танцівники чули музику одночасно з танцем лише в момент його першого виконання на публіці. Працював Кенінгем і з іншими сучасними американськими композиторами: Девідом Тюдором, Девідом Берманом, Крістіаном Волфом, Полин Оліверос, Ля Монте Йанг.

У створенні митцем балетних постановок брали участь відомі художники авангарду: Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс та ін. Вони поділяли точку зору хореографа на роботу художника, як незалежну від музики і танцю. З першого погляду це здається алогічним, коли композитор, хореограф і художник діють незалежно один від одного, домовившись лише про розміри сцени, тривалість балету, результатом може бути хаос. У дійсності це було не так. Це не було злиттям складових частин в одне ціле, проте це був синтез, де елементи існують не з'єднуючись. Результат складний і вимагає свідомої участі глядача.

На підставі аналізу аспектів простору та виходячи з теорії відносності Ейнштейна, згідно з якою немає і не може бути фіксованих точок у просторі, танець М.Кенінгема не розрахований на певний кут зору. Можна було обходитися без куліс і виступати на будь-якому майданчику, як він це робив у музеях, інколи – спортзалах, на відкритому повітрі: наприклад, «Явище № 45» на площі св. Марка в Венеції, а з 1964 по 1979 роки таких «Явищ» було показано двісті, пізніше хореограф перестав їх нумерувати.

«Танець имеет божественное начало, и поэтому пытаться дать ему объяснение невозможно – он не поддается объяснению. Но мы можем понять его сущность, если посвятим всю свою жизнь любви к нему и будем подчиняться диктуемым им правилам» [2; 223]. У цих словах – суть його художньої місії. Численні композиції нагадують абстрактні картинки, що рухаються і прославляють цінності чистого танцю. І краще всього про це свідчить «Океан» – найпотужніший твір М.Кенінгема.

Постановка балету «Океан» була однією із самих складних, але й важливим поворотом у творчій діяльності хореографа. Ідея, яку висунув композитор Д.Кейдж – створити танцювальну сцену всередині сферичного простору, навколо якого повинна розміщатися публіка. А навколо глядача розміщуються музиканти і виконавці, які будуть створювати «океан». Океан – це балет, який не має сюжету, його емблемою є коло – символ безкінечності Всесвіту. Протягом півтори години хореограф тримає зал в емоційному напруженні, занурюючи в хаос звуків, шумів, гуркоту та плеску хвиль. Звуки природного походження переплітаються з металічними і взаємодіють один із одним.

У своєму невловимому драматичному розвитку «Океан» асоціюється з життєвим циклом: від сходу до заходу на морі. Також, із самого початку і до завершення зберігається принцип сферичних,

округлих форм балетних фігур і позицій. У балеті помітні корективи, які М.Кенінгем вніс у техніку балету, наприклад використання паралелей (паралельні ноги і attitude, а також скошені arabesque).

Безупинний потік рухів в «Океані» наштовхує на думку, що в кожній особистості і в кожному мікрокосмосі спостерігаються тотожні гармонійні закони, що керують становленням макрокосмосу.

18 травня 1994 року відбулася прем'єра балету «Океан» у Королівському цирку Брюсселя, а рік по тому, балет був представлений у Венеції. З цього історичного приводу музична президія вручила Мерсу Кенінгему знак Золотого Лева.

На початку XXI століття, про М.Кенінгема відгукуються як про великого реформатора, що здійснив вплив не лише на хореографію, але й на музику, живопис і театр у цілому. Його ім'я ставлять поряд з ім'ям Д.Баланчіна.

За думкою американських фахівців, головне досягнення митця полягає в тому, що він відкрив новий спосіб танцювати і новий спосіб бачити танець. Ця революція схожа з тією, що П.Пікассо і кубісти здійснили в живопису. «Домінуюча естетика в танці модерн сьогодні – це естетика Кенінгема, пише А.Киссельгоф. Він є тією силою, яка допомагала виявленню невідомих раніше можливостей танцю» [3; 49].

Отже, аналізуючи творчий шлях Мерса Кенінгема, можемо вжити вислів «завжди пошук». Приклад митця повинен стимулювати кожного хореографа пізнавати танець по – новому, знаходити нові образи, методи та форми реалізації своїх ідей, творчих знахідок, що дасть можливість поповнити методологічну базу технік сучасної хореографії в Україні.

Процес пошуків та експериментів не припинився, він триває і нині на сучасній сцені. Різні танцювальні стилі взаємопроникають та збагачуються елементами національних танцювальних культур, що приводить до появи нових напрямків. Намагаючись створити щось зовсім нове, сучасні балетмейстери виходять за межі естетичних канонів. Так з'являються нові ультрасучасні танцювальні техніки – контактна імпровізація, контр техніка, боді майнд релізінг. Прогресуючи, вони виводять сучасну хореографію на новий рівень світових стандартів. Світові надбання танцю модерн формують Людину-митця, висуваючи перед нею низку над завдань у контексті творчих пошуків у взаємозв'язку із внутрішнім світом авангардної особистості, представником якого є Мерс Кенінгем.

#### Джерельні приписи

1. *American dance*. – United States information Agency, 1988.
2. *Гваттерини М.* Азбука балета / М.Гваттерини. – М.: БММ АО 2001. – 240 с.
3. *Киссельгоф А.* Преклоняясь перед Мерсом Кеннингемом / А.Киссельгоф // Советский Балет. – 1990. – № 6.
4. *Киссельгоф А.* Тридцать лет новаторства в танце / А.Киссельгоф // Диалог. – 1988. – № 25.
5. *Пасютинская В.* Волшебный мир танца / В.Пасютинская. – М.: Просвещение, 1985. – 223 с.
6. *Суриц Е.* Балет и танец в Америке: очерки истории / Е.Суриц. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2004. – 392 с.

#### Резюме

Аналізуються особливості творчої манери представника американського танцю джаз модерн М.Кенінгема.

**Ключові слова:** сучасний танець, творча манера, виконавці.

#### Summary

**M.Keningem is a prominent ballet-master of American dance modern**

The features of creative manner of representative of American dance are analysed jazz модерн of M.Keningem.

**Key words:** creative manner, performers.

УДК 78.03:3

Петлій С. – студ. фортепіанного  
ф-ту НМАУ ім. П.Чайковського**Передумови виникнення психоделічної музики як складової масової культури**

Зміни, що відбуваються сьогодні в суспільстві, сприяли появі соціологічних і філософсько-історичних концепцій так званого масового суспільства. На їх базі виникли і теорії масової культури. Згадаємо, що ще О.Шпенглер, протиставляючи культуру і цивілізацію, у якості відмінних ознак останньої виділяв у ній відсутність героїчного начала, техніцизм, бездуховність і масовість [11]. Близьких поглядів дотримувалися й інші культурологи, зокрема М.Бердяев [1]. В цілому масове суспільство тлумачиться як нова соціальна структура, що склалася в результаті об'єктивних процесів розвитку людства – індустріалізації, урбанізації, бурхливого зростання масового споживання, ускладнення бюрократичної системи і звичайно ж небаченого раніше розвитку засобів масової комунікації. Ці тенденції зумовили входження України в сучасну техногенну цивілізацію і формування американоцентричної свідомості і системи цінностей. Дана ситуація створила культурну опозицію між розкутою молоддю, що відкрила для себе нові шанси і старшим поколінням, що є прикладом колективного життя і соціальної рівності. Більше того, американоцентрична свідомість у своїй сутності містить контркультурні елементи, такі, як злам національних культурних цінностей і заміна їх іншими культурними пріоритетами. Настрої молоді, її погляди та ідеали відображають загальний моральний, ідеологічний і політичний клімат в суспільстві. Від молоді залежить майбутнє кожної країни, тому що суспільство постійно змінюється і його оновлення відбувається, перш за все, зусиллями молодого покоління. Ось чому вивчення її культури, в тому числі і контркультури, дозволяє виявити можливості подальшого розвитку соціуму в цілому. Адже іноді норми, цінності та спосіб життя в молодіжній субкультурі призводять до відчутного протиріччя з нормами, цінностями і стилем життя всього суспільства, утворюючи контркультуру. Контркультура відкидає багато з поведінкових стандартів і правил, що проголошує домінуюча культура. Орієнтація на розкутість у деякої частини молоді західних країн на початку 1970-х рр. мала багато контркультурних обертонів. Молоді люди брали під сумнів легітимність істеблішменту, відкидали етику наполегливої праці, властиву старшим, шукали нові відчуття в наркотиках, повністю змінюючи своє бачення і ставлення до способу життя середнього класу. Одним із таких проявів є психоделічна музична культура. Обмежене число робіт, присвячене дослідженню даної тематики, свідчить не про відсутність до неї уваги, а лише про те, що в країні цей феномен з'явився дещо пізніше, ніж на Заході, тому перетворився на предмет неупередженого аналізу пізніше [7].

У попередніх своїх дослідженнях [8] ми вказували, що психоделічна музика – загальна назва музики, що має безпосереднє відношення до психоделії, включає як музику, створену під впливом психоделіків, так і ту, до якої схильні слухачі під їх дією, тобто та, що часто слухається для посилення ефекту психоделіків. Переважно під терміном «психоделічна музика» мається на увазі тільки психоделічний рок, однією з основ якого до теперішнього часу залишається зміст контркультури, що надає динаміки розвитку рок-музики в епоху її становлення. Зміст контркультури був значною мірою обумовлений складним, опозиційним до традиційної культури, неоднозначним розвитком 60-70-х рр., що протікав у руслі декількох концепцій, серед яких – східна філософія, релігія, екзистенціалізм, наркотична психоделія. Автори рок-музики швидко засвоїли світоглядні принципи контркультурної наркотичної психоделії, як культури розширеної свідомості, створивши пізніше на її основі у ряді стилів культуру ірраціональної свідомості як специфічну сферу художності. Цьому сприяло успадковане від древніх обрядових культур прагнення до формування екстатичного стану виконавців і слухачів через збудження проявів психології масового несвідомого. Згідно з контркультурними психоделічними уявленнями, раціональне управління суспільством має бути знехтуване на користь спонтанності, експресії, самостворення і творчості. Його цілі визначалися як: виховання нового типу особи з новими формами свідомості; формування нових стосунків між людьми; створення нових цінностей, соціальних і моральних норм, етичних і естетичних критеріїв. Згідно їм, початкові етапи розвитку рок-музики підкорялися ідеї управління творчим процесом за допомогою наркотику. Основи психоделії були сформульовані представниками інтелектуальної еліти контркультури. Одним із них був Тімоті Лірі (Timothy Leary, 1920-1996 рр.), теоретик психоделії як



способу мислення, способу життя і як мистецтва [4]. Проте, він далеко не першим звернув увагу сучасників на наркотичну культуру. Ще Шарль Бодлер (Charles Baudelaire, 1821-1867 pp.) присвятив дії опіуму і гашишу книгу «Штучний рай». У ній він описує рідкісний стан людини, що іноді бачить навколишній світ «в чіткому рельєфі і дивовижній ясності контурів і вражаючому багатстві фарб» [2]. Бодлер називав його «райським», порівнюючи з «важкою млою вульгарної повсякденності». У свою чергу, Олдос Хакслі (Aldous Huxley, 1894-1963 pp.) розвиває психоделічні теми у двох своїх трактатах: «Двері сприйняття» та «Рай і Пекло» [10]. У них він посиляється на теорію А.Бергсона, згідно якої функція мозку – очищати людину від непотрібних у реальному житті вражень, «даремного і непотрібного знання». Мозок залишає «дуже невелику вибірку», яка і є життєво корисною. І хоча людина, відповідно до цієї теорії, в потенціалі – сам Світовий Розум, необхідність вижити в земних умовах примушує мозок і нервову систему «пропускати через редуційний клапан» майже увесь Розум. Прийнятий людиною мескалін, витяг із кореня пейотла, порушує герметичність цього клапану. І тоді в змові «безеговості» з'являється «смутне знання», що «Все у всьому – що, насправді, Все є кожне». Це «...те божественне, неупереджене Єдине, в якому примиряються полярні протилежності». Світ, побачений там, – незнайомий. Він нічого не повторює. У звичайному стані свідомості світ бачиться в його неповному вираженні, в повному ж людина може його сприйняти тільки розширеною свідомістю, якій доступні надзвичайно яскраве світло, граничне посилення кольору і «значне підвищення здатності розуму розпізнавати тонкі відмінності у відтінках». О.Хакслі нагадує і про інші (менш ефективні) засоби досягнення візіонерського (психоделічного) переживання. Вони пов'язані з особливостями такого дихання, при якому збільшується доля двоокису вуглецю. Це – вправи йоги із затримками дихання. Тривалі або безперервні крики, повтори в магії і релігії, «монотонні співи курандеро, чаклуна і шамана, безперервний спів псалмів і читання речитативу сутр» і т.д. [10; 153]. Саме такі інтенції спричинили підвищений інтерес у молоді. У лоні психоделічної культури протікають ліві молодіжні рухи хіппі, панків, рокерів, рейверов і т.д. Соціально вони оформляють себе як рух протесту проти досягнень технократичної цивілізації. Розрив із цивілізацією обертається анархізмом, ідеалізацією спонтанного природного порядку життя і психоделічними радостями. У молодіжних рухах з'являється незламний дух утопізму, в якому пріоритетують то руссоїстські, то соціалістичні настрої, що виражаються у спробах жити комуністами та спільнотами, ігнорувати плоди цивілізації, відкидати суспільство і державу, ідеологію і культуру. У цих рухах присутній романтизм з його максималістськими бінарними опозиціями: штучному світу цивілізації протистоїть світ природних відносин; кабалі соціальних умовностей – особиста свобода нових громадян світу; детермінованому реальному життю – політ психоделічних фантазій, які виводять людський дух за межі потойбічного буття аж до самогубства. Суїцидні мотиви нових рухів – смерть як протест проти брехні, як звільнення і прорив до духовності – вибудовуються відповідно за тріадою: фальшиве життя – смерть – нове народження. Рокери, наприклад, так звані залізні, броньовані люди, у своєму одязі відображають символіку смерті: шкіра, залізо, черепа. Хіппі, навпаки, одним своїм виглядом – залатані сорочки, довге волосся, квіти – підкреслюють природність своїх устремлень, спрямованих на створення свого чарівного світу. Це продиктовано тим, що історія людського прогресу є в той же час історією відчуження або дистанціювання людини від власного фізичного тіла, за Маклюеном [6]. Всі винаходи людства в технології слугували для того, щоб замінити собою функції тіла, продовжити його, створюючи інструменталізовану подібність вух, очей, ніг, рук, функціонально об'єднуючи людину з машиною (автомобіль – продовження ніг, телевізор – продовження очей, вух і т.д.). Молодіжні рухи маніфестували передусім повернення до власного тіла, стверджуючи своє цілковите свавілля над ним. Це проявлялося, особливо у панків, різноманітними вкрапленнями в нього – нанесенням татувань, проколюванням ніздрів і пупків, немислимим забарвленням волосся – в блакитний, червоний, фіолетовий, зелений колір, їх фігурним вистриганням – у вигляді півнячого гребінця, чубчика, баранячих рогів і бісівських ріжків. Той чи інший образ, який створював собі молодий чоловік, тут же зараховував його до певного кола людей, до того чи іншого руху [5]. Таким чином, одяг, довжина волосся, стиль поведінки ставали знаком прилучення, ознакою ініціювання. Музика в стилі панк, хеві-метал, рейв, рок набувала у цих молодих психоделіків-нігілістів характеру релігійного ритуалу, який доводив своїх фанатів до шаленства й екстазу. Втім, існують свідчення про те, що багато сучасних молодіжних кумирів проходили ініціацію в сатанинських сектах і були посвячені в ритуали чорної магії. Як приклад, Мік Джагер («Rolling Stones»), співак і автор пісень «Симпатія до диявола», «Їх сатанинським величностям», «Заклинання

свого брата демона», назвав себе «Втіленням Люцифера». Пісня групи «Led Zeppelin» «Сходи в небо» містить закодоване повідомлення, яке при зворотньому прослуховуванні звучить так: «Мені належить жити для сатани». Стихія темної релігійності, на якій замішані ці рухи, нагадує російських духоборів-трясунів або хлистів, що доводили себе своїми танцями-кружляннями, стрибками, конвульсіями – до вахчінного сп'яніння в ім'я того, щоб звільнити дух від пут гріховної плоті і «знайти Бога» [9]. Але перш за все заклики неформалів перегукуються з культовими ритуалами Центральної Африки, що ініційовані шаманізмом, підживлені галюциногенами і занурені в потужні потоки язичницьких ритмів. Вони, в свою чергу, викликали в учасників ритуальних дійств різноманітні психічні розлади, що відсторонюють відчуття реальності. Як відомо, такі зміни відбувалися під дією психотропних речовин, що здатні змінювати психологію людини і впливати на розумову діяльність. Їх одержують або з певних рослин, або в результаті хімічного синтезу.

Ще 1967 р. було виділено три основні групи психотропних засобів. Перша група – заспокійливі, включає снодійні, барбітурати і транквілізатори, багато з яких впроваджені в сучасну психіатричну практику. У другій групі знаходяться психічні стимулятори (включаючи аміни) – засоби, що поліпшують настрій. Третя група – засоби, що викликають психічні відхилення, часто звані галюциногенами. Ця категорія важлива для антропології завдяки особливому становищу галюциногенів у традиційному суспільстві. Вона включає в себе як деякі рослини, так і виділені або синтезовані хімічні речовини: ЛСД, псилоцибін, мескалін і гармін. На відміну від першої групи, галюциногени не викликають фізіологічної залежності.

Не ставлячи метою своєї статті вивчення хімічної дії галюциногенів, зауважимо, що хоча шаман або знахар у традиційному суспільстві не мав доступу і до частини сучасних знань про хімічний вплив таких рослин, він досяг досконалості в мистецтві застосування цих рослин. І сталося це за багато тисяч років до того, як був відкритий Новий Світ або європейці досягли Сибіру і Океанії. Сучасні ж антропологи добре знають, що не лише за допомогою хімічних речовин досягалися змінені стани свідомості. Такі явища, як медитація, голодування, самостягання, тренінг, входження в транс, ритмічний танець та інші психотехнології використовувалися для виходу за межі повсякденної реальності і дозволяли індивідуумам вступити в контакт і управляти надприродними силами. Та застосування галюциногенів було найбільш швидким і надійним способом досягнення зміненого стану свідомості. Вже перші спроби вивчення широкого розповсюдження галюциногенних засобів оприлюднюють цікаві знахідки та приводять до парадоксальних висновків. Мабуть, використання галюциногенів було більш поширене в Західній півкулі, ніж в Азії, Африці чи Європі. Західна наука (1970 р.) бачить причину цього в шаманстві, що відіграло важливу роль у суспільствах індіанців Нового Світу. Культурну цінність просвітліль (відкриття особистості на рівні підсвідомості) всередині чергують хвилі міграції індіанських мисливців епохи палеоліту, що стала поштовхом до проведення ними дослідів із різними видами галюциногенних рослин і стимуляторів, на які вони натрапляли в пошуках їжі. Звідси, закономірний висновок, що рослинні галюциногени могли зіграти важливу роль в еволюції гомо сапієнс як виду. Безумовно, як тільки людські істоти розігнулися і прийняли вертикальне положення, вони удосконалили своє бачення оточуючого світу і в пошуках їжі все різноманіття диких рослин стали об'єктом їхньої пильної уваги. Окремі види психотропних рослин, з якими експериментували ще з ранніх часів, могли стимулювати мову та спілкування завдяки незвичайному сприйняттю реальності. А це, в свою чергу, ставало потужним мотивом їх подальшого вживання. Приборкання вогню і поява можливості робити відвари могло підштовхнути гомо сапієнс до переробки певних рослин і доведення до такого стану, в якому їх властивості посилювали свій вплив на свідомість. Галюциногени могли подрібнювати, робити з них багатогодинні відвари або палити для того, щоб досягти сп'яніння. Найімовірніше, саме мисливці і збирачі, а не землероби, першими дізналися більше про галюциногенні рослини. Ці люди могли експериментувати з потенційною їжею і наркотичними рослинами, що були для них джерелом зміни свідомості. Їх побратими часів неоліту, пов'язані з сільськогосподарськими культурами і домашніми тваринами (в основному в суспільствах Старого Світу) могли мати меншу схильність до експерименту. Це яскраво простежується з розгляду використання галюциногенів у різних культурах, міфологічних мотивах, де відмічається роль тварин у накопиченні людиною знань про галюциногенні рослини. Ця гіпотеза ґрунтується на фактичних матеріалах, зібраних при дослідженні таких етносів, як аборигени пустельних регіонів Центральної Австралії; корінні народи Сибіру; рівнинні індіанці Північної Америки; рибалки наска прибережного Перу; мешканці гір Нової Гвінеї; перуанські

мочика; мексиканські майя; мексиканські ацтеки; перуанські інки; Фанг північно-західної екваторіальної Африки; метиси Амазонії. Останні антропологічні дослідження сучасних традиційних суспільств, де галюциногенні засоби використовуються в релігійних і медичних цілях, приводять до висновку про те, що особливості культури відіграють вирішальну роль у формуванні, на перший погляд, суто суб'єктивних відчуттів, що не піддаються культурному виміру. Більше того, як показали деякі автори (Добкін де Риос; Кенсінджер), системи вірувань, цінності і надії програмують суб'єктивні відчуття індивідуума [3]. Зрозуміло, що повністю ототожнювати культуру древніх традиційних суспільств та сучасну так звану психоделічну культуру не зовсім правильно, але вказувати на цей зв'язок правомірно. Більше того, на нашу думку, цей зв'язок набагато глибший та системніший. Адже в інтернеті ми знайшли нову форму дозвілля молодих – психоделічна флеш-арт розвага. Отож, наші дослідження продовжуються і його нові результати будуть представлені в наступних публікаціях.

#### Джерельні приписи

1. *Бердяев Н.А.* Самопознание / Н.А. Бердяев. – М.: Книга, 1991. – 446 с.
2. *Бодлер Ш.* Искусственный рай. Двери восприятия / Шарль Бодлер, Олдос Хаксли (букинистическое издание). – С.-Пб.: XXI век, 1994. – 320 с.
3. *Добкин де Риос Марлин.* Растительные галлюциногены / Марлин Добкин де Риос / Copyright: Перевод с англ. Богайчука И.К., Copyright 1990 Prism Press, Unity Press, Text copyright 1990 by Marlene Dobkin de Rios. – КСП, 1997. – 272 с.
4. *Лири Тимоти.* Искушение будущим. Антология / Тимоти Лири / Ред. Роберт Форте. – М.: Ультра. Культура. Серия: Жизнь Запрещенных Людей (ЖЗЛ), 2004. – 448 с.
5. *Маккена Теренс.* Искусство и революция / Теренс Маккена // Пища богов. – М.: Изд. Трансперсонального института, 1995. – 343 с.
6. *Маклюэн Г.М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Г.М. Маклюэн / Пер. с англ. В.Николаева; Закл. ст. М.Вавилова. – М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.
7. *Николаева О.* Современная культура и Православие / О.Николаева. – М.: Изд-во Подворья Троице-Сергиевой Лавры. – М., 1999. – 95 с.
8. *Петлій С.* Психоделічна музика в контексті епохи / Софія Петлій // Актуальні питання культурології: Альманах наук. т-ва «Афіна» кафедри культурології: У 2-х т. – Вип. 8. – Рівне: РДГУ, 2009. – Т. 2. – С. 81-84.
9. *Петросян С.Р.* Культура безумия. Проблема популярности психоактивных веществ / Степан Романович Петросян, 1998 // petrosjan-kultura bezumija.rar.
10. *Хаксли О.* Врата Восприятия / Олдос Хаксли. – К.: София, 1995. – 364 с.
11. *Шпенглер О.* Человек и техника / Освальд Шпенглер // Культурология. XX век. – М., 1995. – С. 454-492.

#### Резюме

Проводяться аналогії між психоделічною музикою як проявом контркультури та культурою традиційних етносів.

**Ключові слова:** психоделічна музика, контркультура, галюциногени.

#### Summary

##### **Pre-condition of origin of psychedelic music as component mass culture**

The article carried the analogy between psychedelic music and counterculture as a manifestation of the traditional culture of ethnic groups.

**Key words:** psychedelic music and counterculture, hallucinogens.

УДК 047.88

Мельничук С.Ф. – зав. кафедри  
народних інструментів РДГУ

### **Культурні контакти Великої Волині та Слобожанщини**

Два роки тому з-під пера автора цих рядків вийшов посібник «Навчально-педагогічний та концертний репертуар цимбаліста «Слобожанський оберіг». Видруковано книгу у видавництві «Волинські обереги». Два обереги – Слобожанський та Волинський засвідчили духовний зв'язок двох регіонів України – Заходу та Сходу. В основу книги покладено дослідження автора творчості харківського композитора Лариси Донник.

Добірка творів Л.Донник, укладена автором цих рядків, являє широкий спектр звернення до глибин народної мудрості та краси за допомогою музичних засобів. Ця збірка покликана засвідчити, що український народ єдиний і коріння його сягають величі Київської Русі. Адже саме цимбалоподібний інструмент, що у різні часи і різні європейські народи іменували по-різному, став прообразом билинних гуслів чи сучасних цимбалів. Для нього творять сьогодні композитори різних континентів, а в давнину ним послуговувався біблійний цар Давид. Духовність та загальноєвропейські цінності близькі серцю композитора Л.Донник, разом із цим вона пам'ятає про своє етнічне коріння. Тому важливу роль у її творчості відіграють історичні паралелі та церковна піднесеність вислову.

Музика творів Л.Донник оживлює атмосферу часів Козаччини, героїчного та вільнолюбивого українського духу, який в основу існування суспільства поклав демократичні ідеали. Тематика композицій одного з представників сучасної Харківської композиторської школи наскрізь просякнута повагою та любов'ю до історичного минулого нашого народу, його духовних надбань та шанобливої релігійності.

Слобожанщина увібрала в себе прогресивний дух просвітництва бо повстала не на диких просторах, а на тих історичних землях, де склали билини наші предки русичі. Тому така багата талантами Слобідська Україна породила одного з трибунів українства, яким був Гнат Хоткевич.

Кожний з творів Л.Донник має свою присвяту. І це є свідченням глибоколіричної натури композитора.

Для упорядника цього видання вивчення та пропаганда культурної спадщини українського народу має першочергове значення. Наскільки багата талантами та культурними цінностями наша Батьківщина повинно стати здобутком і глибоко проникнути у свідомість кожного громадянина України. Це не лише шлях до патріотичного виховання – це шлях до самоповаги й усвідомлення ролі українського народу у розвитку Європейської цивілізації. Історико-географічний феномен, яким є Слобідська Україна, сягає за межі сучасних кордонів Української держави, бо включала терени Воронежа, Курська, Белгорода. Харківщину по праву можна вважати центром цієї культурно-історичної конгломерації. Навіть у рамках російської імперії Харків, якому понад три з половиною століття, був одним із найпотужніших культурно-мистецьких центрів. Музичне життя у цьому східному форпості української культури від самого початку будувалось на традиціях Європейського Ренесансу, а цех музикантів міг конкурувати з іншими старовинними українськими містами. Про українскість і національне коріння музичної культури Харкова говорять знані імена бандуристів-кріпаків, що започаткували харківську школу кобзарства. Місток культурної традиції харківських бандуристів початку XVIII ст. А.Білаша та Ф.Губаренка у XX ст. із честю підтримали сучасні композитори Олександр Білаш та Віталій Губаренко.

Професійні надбання Харківщини у царині культури та мистецтва, зокрема музики, закладені діяльністю Харківського колегіуму. Серед найвидатніших музикантів, чий імена пов'язані з діяльністю колегіуму – Максим Концевич, Артем Ведель, Ярослав Цих, Андрій Снісаревський. Вони у своїй творчості підхопили лінію хорового співу, започаткованого братськими школами Києва, Львова, Острога.

Перебування А.Веделя у Харкові було не тривалим. Однак саме на цей період припадає розквіт його творчості. У Харкові композитор створює низку хорових концертів. Вони звучали не тільки у стінах колегіуму, але й у міських церквах, а згодом у найвеличніших храмах імперії. Про творчість Максима Концевича у книзі «Історія театру в Харкові» Г.Квітка-Основ'яненко написав: «Духовні концерти та інші п'єси ним складені славились далеко за межами Харкова і не тільки в часи Катериненської доби...».

З іменем іншого харків'янина Г.Хоткевича асоціюється поширення на початку ХХ ст. бандурного мистецтва в Галичині та Буковині. Патріот української землі з Слобожанщини став творцем Національного гуцульського театру. Ідеї Національного театру в Харкові поєдналися з віянням часу. Нова доба революційних змін, вплив модернізму, усе разом переплелось у єдине ціле. Це самобутнє явище Національного мистецтва отримало назву «Березіль». Саме у Харкові у 1926-1933 рр. театр Леся Курбаса став флагманом світового мистецтва. А п'єси видатного українського драматурга Миколи Куліша, який розділив долю з Лесем Курбасом, проводиря українського театру, але й трагічний життєвий хрест засланця на Соловецькі острови, увійшли в культурну спадщину світового авангарду. «Березіль» відкрив для світу і драматургію, і прозу, і гострі за своїм національно-патріотичним спрямуванням публіцистику одного з найвидатніших модерністів в українській літературі – Миколи Хвильового.

Сучасна харківська композиторська школа є спадкоємцем музично-театральних та фольклорно-інструментальних традицій, якими славився Харків ХІХ – початку ХХ ст. Серед оперних композиторів, продовжувачів Лисенкових ідеалів – Ю.Мейтус, Д.Клебанов, В.Губаренко, композиторів, що тяжіють до симфонічно-ораторіальних жанрів – В.Бібка, А.Гайденка, Г.Цицалюка та Л.Донник. Якщо у творчості А.Гайденка симфонізм переплітається з народним інструменталізмом, то у творчості Л.Донник глибоке зацікавлення українським народним інструменталізмом має зв'язок із камерно-інструментальним мисленням і особливо з ораторіальністю як проявом духовно-хорового мистецтва. Творчість Л.Донник охоплює різні жанри вокальної та інструментальної музики. Вона тяжіє до баладно-епічного стилю висловлювання і тому основну увагу приділяє зв'язку між музикою та словом. Навіть у симфонічних творах Л.Донник присутня програмність. Її асоціативне мислення відштовхується від втілених у слові яскравих образів. У цьому ключі можна розглядати й присвяту композитором багатьох творів тій чи іншій події, значній особистості, або близькій чи рідній людині. Фактично за кожною присвятою твору автора проглядається ставлення митця до колізій власного життя та історичної минувшини.

Монументалізм не є визначальною рисою її творчості. Однак епіка музичного висловлювання у поєднанні з новаторським трактуванням музично-формотворчих засобів створює враження величчя та особливої глибини її музики. У цьому плані напрошується паралель із творчим методом знаного українського письменника-шістдесятника М.Вінграновського, що поетичний дар вислову вміло вкладав у новаторські формотворчі рамки.

Світ глибоких роздумів над долею народу повстає у симфонічних творах Л.Донник. Пам'яті жертв Другої Світової війни композитор присвятила свою «Симфонічну поему». Оркестрові партитури для потрійного складу оркестру – «Дума», або ж одноактного балету за Лесею Українкою «Пробудження» вселяють віру в тяглу спадковість поколінь. Особливу увагу композитор приділяє камерно-інструментальним творам, але й вони пронизані баладністю та піднесеною розповідністю вилову. Такими є три «Сонати-поєми» для фортепіано, «Соната-дума» для скрипки та «Соната» для віолончелі. Особливо вражає окрилено-прихильне ставлення Л.Донник до духовно-канонічних і навіть не канонічних текстів.

Композитор народилася у Харкові – в час, коли трагічно загинув Г.Хоткевич. Формування її особистості відбувалось в роки військових і повоєнних лихоліть. Звичайно ж ті утиски і репресії, що випали на долю української інтелігенції у 60-х роках не могли й для неї пройти безслідно. Адже це був час її навчання у Харківському інституті мистецтв. Вже тоді простежується особисте ставлення Л.Донник до історичного минулого та культурної спадщини українського народу. Уся її творчість спрямована на поетизацію та возвеличення духовного світу людини. Її хвилюють і вічні цінності українського народу і поетичні одкровення сучасників.

Вокальні цикли Л.Донник «Кому сповім печаль свою» на вірші О.Олеся та «Живиця» на слова М.Влад – інтимна сповідь музикотворця в спілці з поетами-ліриками. Це шанобливе ставлення до поетичного тексту сформувалось у композитора в роки навчання на кафедрі композиції в класі українського композитора Віталія Губаренка. Л.Донник формально не пішла шляхом наставника, але важливе у формотворчому плані значення слова вона сприйняла під впливом опер В.Губаренка. Лариса Іванівна тяжіє не до театралізації музики, а до ораторіально-звеличувального пафосу висловлювання. Тому їй, всупереч усім радянським заборонам, близькими та зрозумілими є церковні тексти. Її духовна музика не зазіхає на масштабність, а звеличувальний і піднесений тон, попри використання канонічних православних текстів, радше відповідає італійським лаудам. Саме у духовній музиці композитор

знаходить своє нове обличчя. У 70-80-х роках, працюючи педагогом класу композиції у музичній школі Харкова, Л.Донник створила репертуарні твори для різних ансамблів інструментів (як академічних, так і народних, для дитячих вокально-інструментальних та професійних харківських колективів). У ці роки композитор робить значний внесок у популяризацію серед громадськості Харкова української народної пісні та перлин світової музичної літератури. Свій педагогічний талант вона втілює у партитурах інструментовок творів різних авторів для бандури та цимбалів. З під її пера народилось понад 100 партитур знаних інструментальних творів. Вона вдихає і нове життя в перлини українського пісенного фольклору, бо є автором понад 50 обробок народних пісень для різних ансамблів та хорів. У 90-і роки пієтет до духовної спадщини українського народу проявляється у творчості у новій іпостасі. Вона звертається до текстів православної літургії. Особливе місце серед творів цього періоду посідає акафіст до ікони «Пресвятої Богородиці» на слова С.Сапеляка. Цей твір є квінтесенцією мистецького кредо композитора. Піднесено-урочиста манера музичної оповіді закладена вже у назві твору, що означає у перекладі з грецької мови – не сідаючи, залежить авторові на такому натхненному, зосередженому та глибинному стилі. Цей тип музичного висловлювання Л.Донник розповсюджує і на широкий спектр цимбальних творів, представлених у збірці.

Збірку творів для цимбалів Л.Донник відкриває «Соната-епітафія» для цимбалів у супроводі фортепіано, яку автор створила в 1997 році на відзначення 120-річчя від дня народження визначного харків'янина Г.Хоткевича. Це єдиний твір у збірці, що характеризує ансамблево-симфонічне мислення. Композитор навіть передбачила заміну партії фортепіано ансамблево-оркестровою фактурою, зокрема, капелою бандуристів. Цей масштабний і трагічний опус за своєю художньою сутністю музичного висловлювання вибрано упорядником на початок синопсису не випадково. В «Сонаті-епітафії» Л.Донник трансформує лише у властивій їй формі два надяскраві образи з української історії. Для теми головної партії вона запропонувала епіко-імпровізаційний тип висловлювання, що не є властивим для експозиційного викладу в сонаті. Натомість побічна партія – це образ сповнений пафосу і піднесеного звучання, що віддалено нагадує окремі інтонації «Національного Гімну України». Ці два моменти важливі для гідного відзначення пам'яті українського патріота. Це, перш за все, оповідь про козаччину, в яку був закоханий Г.Хоткевич, але композитор епічні образи поєднує з глибоко-філософською сутністю думи «Про Самарських братів». Звертаючись до цього поетичного образу зневіри, зради і підступу автор ніби акцентує на тій гіркій історичній долі українського народу, що на початку ХХ ст. обернулася соціальними та моральними катаклізмами.

У 1902 році в Харкові відбувся, як відомо, Археологічний з'їзд, який підсумував розвиток кобзарства. Ініціатором цього зібрання був Г.Хоткевич. Доля так повернулася, що саме на Слобожанщині не лише завершили своє існування видатні бандуристи, але й цвіт української нації та мільйони селян у роки сталінських репресій та голодомору.

Тому важливим для творця є образ побічної партії. Ці трансформовані інтонації західноукраїнського композитора М.Вербицького у транскрипції Л.Донник наскрізь проникнуті гіркотою і болем. У ході розробки «Сонати-епітафії» автор відходить від імпровізаційної невизначеності думи «Про Самарських братів» і наповнює фактуру енергетичними імпульсами, що виливаються у фінальний хорал. Поступове ствердження чіткості та прояснення об'єднуючої ідеї є тим оптимістичним підсумком, в якому навіть у формі епітафії мисткиня заявляє не просто «Ще не вмерла Україна...» вона живе, пам'ятає і шанує своїх героїв.

Так само, як «Гімн України» об'єднав поета з Центральної України (з Бориспільщини) П.Чубинського (родинне коріння з Млинівщини Рівненської обл.) та священника-композитора з Надсяння (із с. Млинів, Перемиського повіту) М.Вербицького, так ідея возвеличення харків'янина Г.Хоткевича, що приніс кобзарське мистецтво у Прикарпаття, об'єднала композитора крайнього Сходу України Л.Донник зі Слобожанщини та автора цих рядків з Володимирії – Великої Волині (давня історико-політична назва Полісся та Волині).

Одночастинна «Соната-епітафія» для цимбалів у супроводі фортепіано, попри свою динамічну зміну настроєності та поступову кристалізацію образності, відзначається лаконізмом й прозорістю фактурного викладу. Властиву для думного епосу двоплановість висловлювання, тобто імпровізаційний характер подачі епічного тексту та конструктивно-організуючий бандурний супровід, Л.Донник розподіляє між двома інструментами. Епіка є прерогативою цимбалів у той час, як фортепіано буквально наслідує арпеджіато бандурних акордів. У роботі над «Сонатою-епітафією»

композитор зверталася до практичних порад виконавців. Це композитор зазначає формулюванням, що редакція твору належить знаному Харківському цимбальному педагогові Олені Костенко, а також першим виконавцям Олександрі Литвиненко-Савицькій (цимбали) та Наталії Гусевій (ф-но). Така практична співпраця композитора дала відчутний результат. Оскільки і одна, і друга партії не вимагають будь-якої коректури і витримані в стилі концертного музикування.

Справжній патріотизм і національна гордість має початок у шані та возвеличенні своєї Малої Батьківщини. Такою для Л.Донник – є Слобідська Україна. Свої знакові твори для цимбалів соло композитор називає – «Слобожанські фантазії». Ці твори сповнені неповторної атмосфери відчуття широкого простору та вільнолюбного козацького духу. Без сумніву, для відтворення авторських характеристик історичних слобідських земель неможливо абстрагуватись від фольклорних впливів. Обидві «Слобожанські фантазії» глибоко занурені в атмосферу давньої української обрядовості, причому, у другій Л.Донник сягає більш глибоких пластів. Обидва твори написані у 1995 році у співпраці з викладачем цимбалів О.Костенко та виконавцем на цимбалах О.Савицькою, якій і була присвячена «Слобожанська фантазія №1».

Цей твір будується на двох музичних образах. А розвитковий характер у рамках викладу кожної з тем створює оригінальну трактовану автором форму рондо. Перша тема *Moderato*, а згодом *Andante* через свою метро-ритмічну неперіодичність та досить вузький амбітус мелодичного розгортання явно асоціюється з обрядовими наспівами, характерні, зрештою, не лише для фольклору Слобожанщини, але й Полісся та Карпат.

Друга тема *Allegro* переносить нас із ліричної сфери вокального фольклору в сферу інструментальної токатності. Два крила вокальної та інструментальної народної музики композитор об'єднує в єдиний злет фантазії. Цікаво, що у ладовому відношенні гра мажоро-мінору, властивий для обрядового фольклору, а також інструментального-народного музикування, стала тим об'єднуючим чинником, що дав змогу авторові досягти цільності при насиченому розвитку драматизму.

«Слобожанська фантазія № 1» дістала адекватну оцінку в мистецькому світі України. Вона була обов'язковим твором на II Міжнародному конкурсі виконавців на українських народних інструментах ім. Г.Хоткевича в м. Харкові в 2001 році.

«Слобожанська фантазія № 2» не є продовженням образної сфери першої. Композитор ніби поринає в добу Київської Русі і прагне через заглиблення в історичне минуле Слобожанщини виявити значимість та духовну велич рідного краю. На авансцену виходять не образи козацької давнини чи фольклорної образності, а билинна велич українського Середньовіччя. Цимбали, як споріднений інструмент із псалтирем і гусями, чудово піддаються для відтворення билинних наспівів та духовних псалмодій. Саме у такому строї думок сплітається музична тканина Л.Донник у «Слобожанську фантазію № 2». Автор говорить про певні паралелі тематизму твору зі спогадами з дитинства. Безсумнівно, ці спогади стосувались казкового світу де жили величні князі – фундатори Української держави та билинні герої.

Твір для цимбалів соло «Козацьке коло» – є зразком жанрово-танцювальної сценки, що у жодній мірі не переслідує вимог відтворення історичної достовірності. Це радше творчий шкід з приводу можливого втілення теми козаччини на театральних підмостках. Редакцію твору здійснили О.Костенко та О.Савицька, останній (що була першою виконавицею твору), композитор здійснила присвяту. Особливості авторських ремарок постійно тримають артиста не просто у «Козацькому колі», але й у полі театральності образності. Композитор наділяє цимбали тією енергетичною силою, що змушує і виконавця, і слухача уявляти собі, незважаючи на досить простий виклад партії цимбалів, танцювальний ансамбль, в якому задіяні поруч із «хвацькими» козаками, ще й сповнені життєдайної сили козачки. Особливу увагу потрібно звернути на моторно-токатний елемент викладу, що пронизує увесь твір. Синкопована акцентуація (такти 41 або 108) покликані лише відтінити загальну розміреність руху.

Від глибокого вшанування історичних постатей й заглиблення у скарбницю духовності українського народу та його обрядовості Л.Донник із легкістю перекидає місток до жанрових сцен та ліричних образів. Зразком прочитання сучасним автором народно-романсової лірики є «Варіації» на тему української народної пісні «Терен цвіте». Композитор із легкістю вінчає запашними квітами народної пам'яті свою цимбальну творчість. Її звернення до варіаційної форми є даниною не стільки класичному формотворенню, скільки фольклорній варіантності розвитку. Адже ж цей прийом за своєю сутністю відбиває ментальні особливості завжди готового до творчого пошуку та любовання прекрасним у різних іпостасях українського менталітету.

З подібних позицій Л.Донник підійшла і до написання ще одного циклу подвійних варіацій для цимбалів соло назвавши його «Колядкова» з присвятою для провідного викладача цимбалів у Харкові О.Костенко. Цей твір використовує дві не надто поширені в сучасному побуті архаїчні колядки зі збірника «Пісні Слобідської України». «Колядкова» не випадково завершує збірку цимбальних творів композитора. Це своєрідне вітання композитора усім сучасним і майбутнім поколінням – здоров'я, щастя, добра, злагоди та здатності вмінням постійно дивуватися з дива нового дня, що народжується з дивовижного народження нової особистості, яка понесе у майбутні віки – пам'ять, обряд, звичай, дух і правду Великого українського народу. Ці настрої закладені в обох колядках. Перша – «Ой дивне народження» та «Коляд, коляд, колядниця». Ці думки і прагнення композитора закладені в усій збірці цимбальних творів.

Ознайомитись і поради від знахідок композитор запрошує студентську молодь, провідних цимбалістів-віртуозів, викладачів класу цимбалів та всіх прихильників одного з найдавніших музичних інструментів планети – цимбалів – упорядник та автор цих рядків – Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри народних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету Святослав Мельничук.

#### Джерельні приписи

1. **Баран Т.** Світ цимбалів / Т.Баран. – Львів: Світ, 1999. – 88 с.
2. **Баран Т.** Спеціальний інструмент цимбали / Т.Баран. – Львів: Афіша, 2005. – 30 с.
3. **Костенко О.** Світовий конгрес цимбалістів: Короткий огляд розвитку цимбального мистецтва у Харкові / О.Костенко. – Львів: Кобзар, 2001. – С. 45-50.
4. **Мельничук С.** Слобожанський оберіг / С.Мельничук. – Рівне: Волинські обереги, 2009. – 80 с.

#### Резюме

Аналізуються культурні контакти Волині і Слобожанщини на прикладі інструментальної творчості.

**Ключові слова:** інструментальна творчість, Велика Волинь, Слобожанщина.

#### Summary

##### **Cultural contacts Large Volyn and Slobozhanschyna**

The cultural contacts of Volyn and Slobozhanschyna are analysed on the example of instrumental work.

**Key words:** instrumental work, Large Volyn, Slobozhanschyna.



УДК 785+78.03

Сідлецька Т.І. – канд. мист-ва, доц.  
Вінницького нац. технічного ун-ту

### Особливості репертуару народно-оркестрових колективів на сучасному етапі

Висвітлення окремих питань формування репертуарної політики в народно-оркестровому виконавстві знаходимо в дослідженнях вітчизняних і зарубіжних музикознавців, композиторів, керівників народних оркестрів, зокрема, В.Власова, В.Гуцала, М.Давидова, В.Дейнеги, О.Льченка, М.Імханицького, В.Комаренка, Ю.Лошкова, О.Трофимчука та ін. Однак аналіз наукових праць згаданих авторів засвідчує недостатнє наукове обґрунтування системності розвитку репертуару народно-оркестрового виконавства України.

*Метою статті є характеристика репертуару народно-оркестрових колективів та визначення репертуарних напрямів народно-оркестрового виконавства на сучасному етапі.*

Сьогодні в Україні побутують два типи оркестрів народних інструментів – струнно-смічковий і струнно-щипковий. Струнно-смічковий оркестр народних інструментів називають українським, прототипом його є традиційний ансамбль троїстих музик. Основою струнно-щипкового народно-оркестрового колективу є кобзовий секстет. Обидва типи оркестрів мають великі художньо-виражальні можливості і є мистецьким надбанням національної музичної культури. Для цих типів оркестрів народних інструментів створюється навчальний та концертний репертуар передусім на основі народного мелосу, але з використанням напрацьованих в академічній музиці форм його подання і розвитку. Оркестрова література сучасних народно-оркестрових колективів, незважаючи на наявність у ній художньо досконалих творів, усе ж у жанровому відношенні та стильовому розмаїтті поступається репертуару симфонічного, камерного, духового оркестрів. Це цілком закономірно, оскільки оркестр народних інструментів є молодим явищем світової музичної культури, тому він займав не багато місця у творчості професійних композиторів. Лише у 1980-х рр. творча діяльність народно-оркестрових колективів викликала зацікавленість професійних композиторів, які почали створювати високохудожні оригінальні твори для таких оркестрів. Цьому сприяли вдосконалення та реконструкція народного інструментарію, що відбувалися в напрямі хроматизації духових і струнних інструментів, розширення їхнього діапазону та технічних і динамічних можливостей. Серед найвидатніших вітчизняних майстрів слід згадати Г.Хоткевича, О.Корнієвського, Г.Андрійчика, В.Тузиченка, К.Німченка, Л.Гайдамаку, С.Снегірьова, Г.Палієвця, І.Скляра, В.Герасименка, Р.Гриньківа (бандура); В.Зуляка, О.Незовибатька, Т.Барана, І.Дутчака, Г.Агратіну, Д.Попічука, П.Теуту (цимбали); О.Шльончика, Є.Бобровникова, Д.Демінчука, К.Євченка, І.Миколайчука, Г.Федькіна (сопілка, сурма, козацька труба); К.Міщенко, В.Комаренка (баян); О.Незовибатька, В.Зуляка, М.Лисенка, М.Будника, М.Прокопенка, Ю.Збандута (кобза); Н.Лупича, І.Скляра (ліра); С.Снігірьова, А.Горгуля, І.Кругового (балалайка, домра). Серійне виробництво народних інструментів на фабриках Києва, Житомира, Харкова, Львова, Чернігова, Кременного сприяли популяризації навчання гри на народних інструментах у музичних навчальних закладах України, їх активному використанню в народно-оркестровому виконавстві.

Сучасний період розвитку народно-оркестрового виконавства позначений жанрово-стильовою розмаїтістю репертуару. Загалом репертуар народно-оркестрових колективів відбиває динаміку його розвитку від творів для аматорського музикування до оригінальних високохудожніх зразків. Одне з провідних місць у репертуарі народних оркестрів посідають *обробки народного мелосу*. Серед них композиції на українські народні теми – «Українська в'язанка» Ю.Алжнева, «Подільський козачок» І.Вимера, «Мелодія і буковинські козачки» В.Гекера, Закарпатський весільний танок «Березянка», «Троїсті музики», «Свято на Буковині» О.Должикова, «Коло» Є.Кравченка, «Гуцульські старосвітські награвання» для сопілки з оркестром Л.Колодуба, твори великої форми – «Гуцульська фантазія» С.Орла, музична фантазія «Калинонька» М.Стецюна, Фантазія на тему української народної пісні «І шумить, і гуде» І.Щербакова, Поема для сопілки з оркестром «Суголося Світояру» Ю.Алжнева, низка мініатюр, здебільшого на народні теми – «Чернігівська полька» О.Должикова, «Гумореска» Ю.Шевченка, «Козачок», «Полька» І.Івашенка та ін. Ці твори презентують народно-інструментальну музику Поділля, Слобожанщини, Гуцульщини, Буковини і відображають регіонально-локальні народні виконавські

традиції. Велика кількість оригінальних обробок народної пісенної і танцювальної музики у репертуарі сучасних народно-оркестрових колективів зумовлена традиціями народно-інструментального виконавства. У написанні обробок, варіацій, парафразів спостерігаємо неофольклорні тенденції. Зокрема, композитори використовують метод цитування народних тем у поєднанні з сучасними прийомами композиторської техніки: поліфонізація фактури, використання специфічних прийомів гри, урізноманітнення штрихової техніки. Твори композиторів характеризуються орієнтацією на давні жанри фольклору, втіленням національних засад на інтонаційно-образному рівні, яскравим виявленням тембрової специфіки народного оркестру, творчими спробами поєднати народну традицію з жанрами професійної музики (інструментальний концерт, токато тощо) і сучасним музичним мисленням. Здійснюються спроби синтезувати фольклорний мелос із музичною стилістикою джазу, естради [8].

Важливої ролі у драматургії сучасних народно-оркестрових творів набули різні види тембрових контрастів, що у сучасній народно-оркестровій музиці став одним з істотних елементів будови розділів всередині окремих частин або одночастинних творів. Важливим проявом нових тембрових можливостей оркестру народних інструментів стали знахідки композиторів у сфері характерних барв даного інструментального складу. Найбільше його своєрідність виявилась у різних «мерехтливих» звучностях, які створюють групи кобз, бандур, цимбалів.

Помітною тенденцією в художньо-репертуарній парадигмі народних оркестрів стало активне залучення до всіх програм майстерно оркестрованих творів української і світової класики (Д.Бортнянського, Й.Брамса, А.Веделя, М.Вербицького, М.Глінки, С.Гулака-Артемівського, А.Дворжака, С.Завадського, М.Калачевського, М.Леонтовича, М.Лисенка та ін.). Характерними особливостями перекладених творів є намагання зберегти й передати засобами народних інструментів задум композитора, що стало результатом творчого трактування авторського оригіналу; переосмислення структурно-тематичного матеріалу; поява нових прийомів гри, тенденція дотримання концепції оригіналу, тобто спостерігається поява нового жанрового різновиду перекладень – коли «первинний» художній образ твору розкривається новими звуковими барвами; систематизація технічних і художньо-виразових засобів народних інструментів [7].

Важливе місце у репертуарі народно-оркестрових колективів посідають твори сучасних композиторів – «Українські візерунки» Ю.Алжнева, «Рапсодія №1 для скрипки з оркестром народних інструментів», «Святковий концерт» для оркестру В.Зубицького, «Сонячне коло» для цимбалів з оркестром І.Гайденка, парафраз на тему української народної пісні «Ой, вербо, вербо», «Гопалки» І.Кириліної, «Рапсодія в стилі гопак», Феєрична поема для оркестру «В ніч на Купала» Я.Лапинського, сюїта «Народні фрагменти» Є.Льонка, «Марш покутських музик» В.Парфенюка, фольк-кантата «Чумацькі пісні» В.Рунчака, марш «Круті пороги» пам'яті Л.Ревуцького В.Степурка, «Дума про Кобзаря» для бандури з оркестром і «Спомин про Запорізьку Січ» В.Тилика, «Веснянка» Ю.Шевченка, «Посвіт Батуринського замку» В.Шумейка, «Похідна гетьманської варті», «Прадавні суголоси», «Думка-шумка» Ю.Щуровського, фольк-кантата «Подільські співанки» для сопрано з оркестром О.Яковчука та ін. Вони відзначаються яскравою концертністю, відображають справжній симфонічний характер мислення авторів. У цих композиціях глибинні національні традиції органічно поєднуються з сучасною технікою письма. Виконання творів цих композиторів сприяє підвищенню мистецького рівня виконавців, розвитку їх художнього мислення.

Вагомим внеском у розвиток репертуару народного оркестру є творчість відомого харківського композитора А.Гайденка. Його твори «Весняні ігрища», «Українські візерунки», оркестрові сюїти «Українські майоліки» та «Українські сюжетні танці» відзначаються яскравим національним колоритом; у них фольклорні інтонації та ритми поєднуються із симфонічним мисленням і сучасними засобами композиторської техніки. Красномовним свідченням високої оцінки творів А.Гайденка є той факт, що Концерт-рапсодія для цимбалів з оркестром народних інструментів та Концерт для бандури з оркестром «Перебендя» композитора були обов'язковими творами на Міжнародному конкурсі ім. Г.Хоткевича у 2001 і 2003 роках.

Керівники народно-оркестрових колективів також створюють власні музичні твори для оркестрів. Так, художній керівник і головний диригент Національного академічного оркестру народних інструментів В.Гуцал написав низку творів, серед яких «Танцювальні награвання», «Козобас», «Сурма», «Свиріль», «Троїсті музики», «Веснянка», «Святковий марш». Ряд оригінальних композицій, обробок народного мелосу і перекладень класичної музики для власних народних оркестрів створили І.Марченко, А.Білошицький, Б.Міхеєв, А.Дубина, В.Маруніч та ін.

Виділимо ще один напрям розвитку репертуару сучасних народно-оркестрових колективів – естрадно-джазова музика. Її авторами є Ю.Алжнев, В.Зубицький, В.Власов, О.Сокіл та ін. До цієї категорії репертуару входять концертні твори, створені з метою популяризації народно-оркестрового виконавства. Естрадно-джазовий народно-оркестровий репертуар відзначається індивідуалізацією композиторського стилю, перевтіленням стильових ознак жанру в народно-оркестровому виконавстві, використанням різноманітних виконавських прийомів гри, тембрових можливостей удосконалених інструментів.

Велику зацікавленість викликає створення тематичних програм і концертних циклів. Так, до концертних програм Національного академічного оркестру народних інструментів України входять народно-інструментальні фольклорні композиції, перекладення класичних творів українських і зарубіжних композиторів, оригінальні твори вітчизняних композиторів, акомпанементи видатним українським співакам. Серед них: «Перлини народної музики», «Сторінки української класики», «Мелодії України», «Танцювальні награвання», «Перлини української вокальної музики», «Перлини українського гумору», «Нові імена України», «Програма для дитячої філармонії», «Програма камерного складу Національного оркестру народних інструментів України», «Програма ансамблю Троїсті музики».

Простеживши репертуар сучасних українських композиторів, які творять для народного оркестру, варто відзначити, що поруч із фольклорними засадами, яких дотримуються митці при створенні репертуару для цього типу оркестру, в музичній мові використовуються також елементи сучасного мислення – сонористика (В.Шумейко «Похідна»), зіставлення звукових масивів (В.Шумейко «Посвіт Батуринаського замку»), колористичні ефекти (Я.Лапинський «Рапсодія в стилі гопак») тощо. Загалом, порівнюючи репертуар, який виконували оркестри 1980-х рр. і з тим, що виконують сьогодні, можна відмітити деякі тенденції у його розвитку. Зокрема, у репертуарі колективів збільшилася кількість оригінальних композицій і великих циклічних творів (концерт, рапсодія, фантазія, сюїта). Виконання творів великої форми є свідченням високої виконавської майстерності народно-оркестрових колективів. Вони відзначаються фактурно-динамічною насиченістю, різноманітністю модифікацій ритмічних формул, тембрів, драматургічною довершеністю. Поруч із цим з'явилися композиції, написані для солюючих інструментів у супроводі оркестру (свиріль, сопілка, кобза, цимбали, ліра) і твори, в яких активно використовується епізодичний народний інструментарій (трембіта, дрімба, козобас, бугай та ін.).

Отже, характерними стильовими ознаками творів, що виконують народні оркестри на сучасному етапі, є органічний синтез народної традиції (використання фольклорних зразків, специфічних колористичних тембрів, відродження особливостей народного виконання) та професійної традиції (оркестрові обробки народного мелосу з використанням сучасних симфонічних методів мислення, застосування нових принципів тематичного розвитку). Це пов'язано зі збагаченням інтонаційного строю музики для оркестру народних інструментів – мелодики, гармонії, ладу, поліфонії, оркестровки, метроритму і т.п. Основними репертуарними напрямками народно-оркестрового виконавства на сучасному етапі є:

- фольклорний – обробки, фантазії, парафрази, варіації, концертні п'єси на народні теми;
- академічний – оригінальні композиції (концерти, сюїти, фантазії, рапсодії); перекладення (транскрипції, аранжування) української та світової класики;
- естрадно-джазовий – оригінальні твори та перекладення;
- авангардний – оригінальні твори та перекладення, представлені концертним, методичним та навчальними зразками репертуару сучасних народно-оркестрових колективів.

Вказані репертуарні напрями сучасного народно-оркестрового виконавства визначили нові перспективи його розвитку та подальший шлях його академізації. Основою концертного та навчального репертуару сучасних оркестрів народних інструментів є жанрове багатоманіття. Оркестрова література ХХ ст. об'єднала в собі всі музичні стилі: від бароко, віденського класицизму, романтизму (у вигляді перекладної літератури) до сучасних оригінальних авангардних театралізованих композицій.

Репертуар оркестрів народних інструментів збагатився новаторськими в жанрово-стильовому та виконавському плані творами вітчизняних композиторів. Це сприяє урізноманітненню виконавської палітри, розширенню темброво-колористичних можливостей, використанню нових засобів виразності оркестрового звучання. Натомість, на сьогоднішній день помітними є ознаки спаду

популярності народно-оркестрового виконавства. Тому особливої актуальності набувають проблеми репертуару цього жанру. Головним завданням керівників народно-оркестрових колективів є залучення до створення оригінальних творів для цих оркестрів якомога більшої кількості професійних композиторів, що мають знати специфіку даних колективів – особливості їх інструментального складу, звуковиразжальні й темброві можливості. Композиторам потрібно шукати нові штучні тембри з розщепленим звуком, зі складними інтонаціями. Має відбуватися активне формування оркестрово-інтонаційної сфери, не пов'язаної з цитуванням народного мелосу. Як зазначає В.Власов: «Оркестр народних інструментів – небачений у світовій музичній культурі творчий організм, він потребує неабияких самобутніх ідей» [1; 96]. Тому перспективами розвитку репертуарної політики народно-оркестрових колективів є створення оригінальних композицій, які б стали зразками оркестрового репертуару для удосконалених народних інструментів, призвели до цілковитого утвердження народного оркестру в академічному музичному мистецтві XXI століття.

### Джерельні приписи

1. **Власов В.** Оригінальний репертуар оркестру народних інструментів як фактор визначення специфіки жанру / В.Власов // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних ВНЗ України: тези Всеукр. наук.-теор. конф. (2 грудня 2005 р.). – К.: НМАУ, 2005. – С. 72-78.
2. **Гуцал В.** Грає оркестр українських народних музичних інструментів / Віктор Гуцал. – К.: Мистецтво, 1978. – 168 с.
3. **Давидов М.** Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа): Підруч. для вищ. та серед. муз. навч. закл. / М.Давидов. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – 420 с.
4. **Дейнега В.** До проблеми українського народно-оркестрового виконавства / В.Дейнега // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних ВНЗ України: тези Всеукр. наук.-теор. конф. (2 грудня 2005 р.). – К.: НМАУ, 2005. – С. 27-35.
5. **Дейнега В.** Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності: автореф. дис... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В.Дейнега. – Одеса, 2006. – 20 с.
6. **Имханицкий М.** Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра: Учеб. пос. (по курсу «История исполнительства на русских народных инструментах») / М.Имханицкий. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – 80 с.
7. **Пасічняк Л.** Перекладення (аранжування) як складова сучасного репертуару академічних народно-інструментальних ансамблів України / Л.Пасічняк // Вісник Прикарпатського ун-ту. мистецтвозн. – Івано-Франківськ: Плай, 2004. – Вип. VII. – С. 190-198.
8. **Сікорська І.** Наче діамант у новій оправі / І.Сікорська // Культура і життя. – 1993. – № 16-17. – 29 травн.
9. **Трофимчук О.** Класифікація народно-оркестрового репертуару ХХ ст. / О.Трофимчук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наук. зап. Рівненського держ. гуманітар. ун-ту: Зб. наук. праць. – Вип. 9. – Рівне: РДГУ, 2004. – С. 125.
10. **Трофимчук О.** Репертуар оркестру народних інструментів в Україні 70-80-х років ХХ ст. / О.Трофимчук // Традиція і національно-культурний поступ: Зб. наук. праць Харківського держ. ун-ту мистецтв ім. І.Котляревського. – Харків, 2005. – С. 186-196.

### Резюме

Здійснюється характеристика репертуару народно-оркестрових колективів та визначаються репертуарні напрями народно-оркестрового виконавства на сучасному етапі.

**Ключові слова:** репертуар, оркестр народних інструментів, народно-оркестрове виконавство, перекладення, обробка, композитор, жанр.

### Summary

#### Features of development of repertoire of folk-orchestral collectives are on the modern stage

In the article description of repertoire of folk-orchestral collectives comes true and basic repertoire directions of the folk-orchestral carrying out are determined on the modern stage.

**Key words:** repertoire, folk instruments orchestra, folk orchestra performance, setting to, treatment, composer, genre.

УДК 78.1(477)

Виткалов С.В. – канд. мист-ва, доц. РДГУ

### Сучасна театральна Рівненщина: вектори творчості

Важливе значення у житті людини, а надто молодій, має її творча самореалізація, якої сьогодні часто бракує у сфері професійної (виробничої) діяльності. Тому час від часу вона змушена шукати заняття, де ці можливості надаються. І в цьому зв'язку дозвілля і є саме такою сферою.

Тож не викликає заперечень той факт, що клубні форми роботи в широкому їх розумінні та контексті вітчизняного й зарубіжного досвіду й надалі матимуть тенденцію до збереження, адже одвічно закладене у людині бажання щось робити самому залишається актуальним і в новому тисячолітті, а суспільно-політичні негаразди, об'єктивно зростаючий культурний рівень, і в той же час підвищена самотність особи у цьому світі, викликана загальновідомими чинниками, лише загострюють ситуацію творчої самореалізації особистості.

Під терміном «художня самодіяльність» мається на увазі спеціально організований художньо-творчий та виховний процес, мета якого – досягти відповідного художнього (культурного) продукту, виховуючи певним чином у відповідному напрямі його учасників. Тоді як аматорство – це художня діяльність, що розгортається *поза межами спеціально створених установ* культури (клубних чи – ширше, культурно-освітніх закладів), *без спеціально підготовлених керівників, методистів* тощо. Принаймні саме так тлумачилися ці терміни в радянській політичній системі. Достатньо переглянути, у підтвердження, наукові праці російських (Є.Смирнкової, А.Каргіна, Ю.Закшевера, Ю.Соколовського та ін.) [1] чи українських (Ф.Прокоф'єва, О.Сасихова, С.Піналова) дослідників [2]. Та й мета радянської політичної системи, як відомо, полягала в якомога ширшому охопленні своїм впливом, зокрема й у сфері вільного часу, населення.

Сьогодні ці терміни (як і, на жаль, майже вся термінологія сфери культури), часто вживаються як синоніми (породжуючи низку організаційних і теоретико-прикладних проблем), хоча помітна тенденція до усунення поняття «художня самодіяльність» із культурного обігу взагалі, що не є коректним. Адже чимала частка художнього продукту, що виробляється у сфері дозвілля, й надалі виробляється в умовах художніх гуртків, під керівництвом художніх керівників чи методистів. І цьому передують попередньо організована система здобуття спеціальних навичок під керівництвом педагога чи то в системі художніх шкіл, чи ВНЗ I-II рівнів акредитації тощо. Та й клубна мережа сьогодні, у порівнянні з 1991 роком, загалом по Україні скоротилася лише на 10%, тобто припинили свою діяльність фактично ті установи культури, що не функціонували раніше, а лише відзначалися регіональною статистикою. І факт перейменування колишнього клубу на народний будинок, дім чи установу для реалізації громадських ініціатив, по суті не змінює його дозвілєвої сутності. І експеримент у клубній сфері на Рівненщині засвідчив лише високу життєздатність цієї системи. Утім, яку б назву не використовували для означення художньої діяльності людей у вільний час, вона є ефективною вже сама по собі, оскільки не лише певним чином структурує (організовує) вільний час цих людей, але й культурно насичує їх духовний простір, адже знайомить із світовим культурним надбанням.

*Мета статті* – дати характеристику творчої діяльності однієї з оригінальних актрис та режисера сфери театрального аматорського мистецтва – Аталії Гаврюшенко, 85-річний загалом та 70-річний ювілей на сцені вона відзначила у січні 2012 року.

Справу, яку вже кілька десятиліть організовує Аталія Матвіївна Гаврюшенко, можна повною мірою віднести до подвижництва, адже через Народний молодіжний театр Миського Палацу культури «Текстильник», очолюваний нею, пройшло чимало молодих людей, які саме через цей театр зрозуміли не лише сутність театрального мистецтва загалом, але й долучилися до справжніх культурних цінностей, зробили цікавим своє дозвілля тощо і з цим надбанням пішли по життю, створюючи навколо себе потужне культурне середовище, в якому цінується духовність. Адже, як стверджував класик: якщо оволодіти мистецтвом спілкування і зустріти подібну до себе душу, то людина може бути не лише щасливою, але й найщасливішою. Однак, жоден класик чи будь-хто у цьому складному, сучасному, перенасиченому культурними благами (часто сумнівної якості), світі не довів, що придбавши, приміром, нерухомість чи купивши найкращий або найдорожчий автомобіль, – людина стає найщасливішою.

Тож Рівненщина може пишатися такими подвижниками: є їх чимало у сфері декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва, що роблять іншим наш побут та художньо прикрашають Волинський край; є вони у сфері духовної музики, відродивши практику церковного хорового співу і розширивши межі його функціонування, вивівши його на концертну естраду і, беззаперечно, є вони в театрі – надзвичайно важливому чиннику духовного поступу будь-яких часів і народів.

Сфера їх творчої самореалізації в сьогоденні достатньо широка: це – і «Театр на Боярці», створений одним із випускників кафедри театральної режисури місцевого Інституту мистецтв, що постійно живе в умовах експерименту, стаючи надзвичайно притягальною структурою для молоді. І чимало студентів цієї кафедри перше знайомство з азами театрального мистецтва здобули саме там; чи театр «Яблуко», що функціонує при Гуманітарному університеті і своєю діяльністю намагається відволікати молодь від асоціальних проявів у її поведінці; це і різноманітні театральні групи Палаців культури чи сільських клубів, що своєю майже щоденною працею урізноманітнюють побут широкого загалу.

Кожен із таких колективів живе своїм життям, кожному притаманне своє бачення історії та відчуття сучасності. Однак кожен із них надає своїм учасникам широкі можливості творчої самореалізації і саме в цьому залишається важливим чинником духовного простору краю.

Про один із таких театрів і піде мова. Він зберігся у пам'яті і свідомості рівненчан як Театр Атталії Гаврюшенко! – Людини із значним сценічним досвідом і творчою вдачею. Актриса, що зі своїм партнером по сцені, а згодом і її чоловіком – Народним артистом України Анатолієм Гаврюшенко, створили чимало яскравих ролей, залишивши помітний слід на сцені Рівненського Академічного музично-драматичного театру.

Будь-який свій вихід на сцену Атталія Матвіївна пам'ятає з неймовірною точністю. А шанувальники таланту актриси, у свою чергу, пам'ятають її чимало блискучих ролей: Мавру («У неділю рано зілля копала» О.Кобилянської), Варку («Безталанна» І.Карпенка-Карого), Матір («Мати» К.Чапека), Жанну («Жанна» О.Галіна), Спиридонівну («6 липня» М.Шатрова), Матінку Кураж («Матінка Кураж та її діти» Б.Брехта) та багато інших, більш чи менш яскравих, однак тих, що запам'яталися.

Цікаво і не просто складалася її мистецька доля: дочка репресованого та оригінальна актриса в музично-драматичних колективах України, зокрема професійних театрах Охтирки, Тернополя, Дрогобича, Коломиї, Сум та Рівного, у творчому доробку якої чимало різнохарактерних ролей, а головне – сценічний досвід спілкування з достатньо специфічною за ментальними ознаками західноукраїнською публікою, вона шукала іншу сферу творчої самореалізації. Проте творча, невичерпна енергія пані Атталії ніколи не обмежувалася лише роботою в професійному театрі.

Ще у далекому 1968 році у неї виникає ідея створити молодіжний самодіяльний театр при Рівненському державному педагогічному інституті. Певний час цей театр називався «студентським» і саме з ним вона намагається реалізувати все те, що не вдається повною мірою на професійній сцені, життя якої обумовлено «своїми правилами гри».

Щось подібне і майже у той, політично заангажований час, почали реалізовувати її колеги «по цеху» на інших теренах СРСР, зокрема Вячеслав Спесивцев (Москва), створивши перший експериментальний театр, що своїм тематичним розмаїттям, а головне – формою подачі матеріалу – виходив далеко за межі усталених мистецьких стандартів.

Тепер вже Народний молодіжний театр (від 1978 року) відзначив свій сорок четвертий сезон; його колектив став однією великою мистецькою сім'єю, здатною опанувати різновекторний репертуар (адже майже 40 акторів-аматорів – це справді потужна творча одиниця), яку знають не тільки у нашій області, але і далеко за її межами.

Участь і численні відзнаки – від Гран-прі до дипломів у номінаціях («За кращу режисуру», «Король епізоду», «За кращу роль», «Кращий акторський ансамбль» тощо) у Всесоюзних (огляд аматорських колективів і Диплом I ступеня за виставу М.Шатрова «Кінь Пржевальського»), Міжнародних («Рампа дружби», м. Євпаторія) та Всеукраїнських («Від Гіпаніса до Борисфена», м. Очаків, фестиваль театрального мистецтва у м. Прилуки тощо) фестивалях, нагороди на обласних конкурсах й багатьох мистецьких звітах (м. Рівне) – все це не лише аплодисменти, квіти, увага глядача, але й натхненна робота над собою, спроба об'єднати творчий колектив у справі вирішення спільних сценічних завдань, створити культурне поле, у якому навіть живеться інакше.

Усі ці роки в репертуарі вже її Театру-творчої лабораторії були зразки драматургії, що стверджувала вічні істини – любов до Батьківщини, рідної землі, до батьків, прищеплювали і

формували добро, людяність, високі почуття, кохання. Це – п'єси Лесі Українки, В. Винниченка, Т. Шевченка, В. Шекспіра, Ф. Достоевського, М. Булгакова, Ю. Бондарева, М. Арбузова, Г. Горіна, Гарсія Лорки, Дж. Псафаса, М. Старицького, М. Кропивницького, М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Я. Стельмаха, С. Альошина, Г. Гауптмана та ін. [3], з творчістю яких молодь і познайомилася вперше саме в цьому театрі. Безліч тематичних вечорів, інсценізацій; щорічно 3-4 нових прем'єрних вистави і так – майже 44 роки!

Через її театр пройшло чимало поколінь, забравши із собою часточку її душі. Багато з них вже й самі здобули життєвий вишкіл духовного становлення і працюють у навчальних закладах та мають свої драматичні чи навчальні, шкільні колективи (О. Гордійчук, І. Верхова, Т. Шахрайчук, В. Кравчук, С. Антонюк, О. Москалець та ін.), однак любов до мистецтва залишилася для них і у них назавжди [4].

Чи не найвища і найдорожча нагорода Атталією Матвіївною була отримана 2005 року у м. Рівне. Її назва – «За заслуги перед містом» II ступеню. Серед перших номінантів цієї поважної відзнаки Рівненської міської ради різних років: Надія Георгіївна Саннов-Косміаді (громадянка Німеччини, дочка художника Георгія Петровича Косміаді, який у 1916-1940 роках проживав у нашому місті і чимало зробив для становлення початкової художньої освіти в краї), яка передала обласному краєзнавчому музею значну мистецьку спадщину батька (картини) та його архів; Жилінський Петро Павлович – хірург, завідувач хірургічним відділенням Рівненської міської лікарні; Збирун Ольга Оксентівна – засновниця дитячого будинку «Вулик» – першого на Рівненщині дитячого будинку сімейного типу, багаторічна вихователька дітей-сиріт; Савчук Тамара Євдокимівна – завідувач центру ранньої педагогічної реабілітації та соціальної адаптації для дітей з особливими потребами «Пагінець»; Антон Вільд – громадянин Німеччини, голова товариства «Гуманітарна допомога Україні» з Баварії, Пітер Деег – директор Деєгенберг клініки в місті Бад Кіссінген (Німеччина) та ще чимало інших осіб, що справді зробили для мешканців Рівного добру справу – врятували життя, відкрили призабуту сторінку культурної спадщини, допомогли у професійному становленні, чи ще якимось іншим чином сприяли тому, щоб наше місто стало кращим, а люди духовно багатими і добрішими.

«...А.М. Гаврюшенко вперше вийшла на сцену п'ятнадцятилітньою і велику любов до театру зберегла й до сьогодні..., бо залишається однією з найкращих актрис і талановитим режисером міста Рівного... – зазначалося в одній із творчих характеристик мисткині. – ...Вона завжди зосереджувала основну увагу на створенні високопрофесійних вистав з метою формування у глядачів естетичних смаків, духовного розвитку, збагаченню національної культури; ...прагне ростити покоління творців, виховувати у глядачів та учасників колективу найкращі людські якості...» [5; 2]. Тож побажаємо їй, цій невтомній людині, що намагається зробити наше життя справді яскравим і щасливішим, у рік її 85-літнього ювілею ще довгих років активної сценічної творчості і віри в те, що така діяльність справді буде завжди потрібною, які б термінологічні дискусії не тривали у спеціальній періодиці та як би не ставилися до культурної практики пересічні громадяни і керівники галузі культури.

Гадаю, що під цією думкою з радістю підпишуться і її колишні та сучасні друзі-актори – Едуард Хитрий і Андрій Рибалко, Сергій Романішин і Валентин Кравчук, Михайло Нестерчук, Ольга Антонюк і Ірина Матвіїв та багато інших, а також і автор цієї статті, що також прилучився до світла рампи Рівненського міського Палацу культури «Текстильник», осяяного теплом душі Атталії Матвіївни Гаврюшенко.

### Джерельні приписи

1. **Смирнова Е.И.** Теория и методика организации самодеятельного художественного творчества в культурно-просветительных учреждениях / Е.И. Смирнова. – М.: Просвещение, 1983; Каргин А.С. Самодеятельное художественное творчество: история, теория, практика / А.С. Каргин. – М.: Высшая шк., 1988; Соколовский Ю.М. Клубный самодеятельный коллектив / Ю.М. Соколовский. – М.: Сов. Россия, 1981.

2. **Прокофьев Ф.И.** Художественное творчество масс в условиях развитого социализма / Ф.И. Прокофьев. – К.: Наук. думка, 1978; Сасыхов А.В. Организация самодеятельного творчества / А.В. Сасыхов // Клубоведение / За ред. проф. С.Н. Иконниковой. – М.: Просвещение, 1985. – С. 47-79; Пиналов С.А. История культурно-просветительной работы в СССР / С.А. Пиналов, Г.И. Чернявский, А.В. Виноградов. – К.: Вища шк., 1983.

3. **Діючий репертуар Народного аматорського молодіжного театру** // Поточний архів Рівненського міського Палацу культури «Текстильник» за 2009 рік.



4. *Див.: Список учасників Народного Молодіжного театру Рівненського міського Палацу культури «Текстильник» за 2005-2006 рр.* // Поточний архів Рівненського міського Палацу культури за 2006 рік.

5. *Див.: Характеристика на режисера Народного театру Гаврюшенко А.М.* // Поточний архів Рівненського міського Палацу культури «Текстильник» за 2010 р.

6. *У тексті використано матеріали періодики:* Омельчук І. Вічні студенти за власним бажанням / І.Омельчук // Золота нива (м. Рівне), 1994. – № 2. – С. 3; Омельчук І. «Старомодна комедія», яка не закінчується... / І.Омельчук // Урядовий кур'єр. – 2007. – № 30. – С. 9 та ін., а також інтерв'ю, проведених автором у грудні 2011 р.

#### Резюме

Здійснено спробу дати характеристику актрисі Рівненського Академічного музично-драматичного театру та режисеру народного театру міського Палацу культури Аталії Матвіївні Гаврюшенко, яким вона керує 44 роки.

**Ключові слова:** аматорський театр, дозвілля, регіональна культура.

#### Summary

##### **Modern theatrical Rivne area: vectors of work**

An attempt to give description to the stage-director of the Rivne folk theatre of Attalea to Matvij Gavrustenko is carried out, which she manages 44.

**Key words:** community theatre, leisure, regional culture.

УДК 0477.38.7

Романюк А.М. – викл. Дубенського  
коледжу культури і мистецтв РДГУ

### **Розвиток бандурного мистецтва на Дубенщині**

У роки державної незалежності України зріс інтерес до українського мистецтва. На зміну бездуховності приходять потяг до усього рідного. На великі державні і міські свята з задоволенням одягають вишиванки, співають українських пісень. Молодь знає і любить українську пісню, тягнеться до рідного, українського. Цей потяг відчутний і в захопленні бандурою, інструментом, що крізь віки зберіг свою самобутність і сьогодні є одним із символів України. Свою сторінку в розвиток мистецтва бандури вписала і Дубенщина.

У період становлення нашої держави, відродження духовності та національної самосвідомості посідає головне місце у вихованні підростаючого покоління, яке можливе лише на прикладі колективного досвіду багатьох поколінь українців, що віками виборювали свободу і незалежність. Народна пісня є одним із видів народної творчості, що зберегла інформацію про героїчне минуле народу. Вивчення і відродження традицій українського народу сприяє вихованню патріотичних почуттів молоді. Духовне багатство формується в великій мірі під впливом народної пісні.

Бандура для українців, поруч із символами тризуба і калини, завжди була невід'ємною частиною держави. Вона стала уособленням вільної української душі, яка не могла стримати в собі палкий порив до веселої чи сумної пісні. Навіть козаки в походи брали з собою цей інструмент. На чужині він підтримував думу про рідний край. Впродовж століть носіями кобзарського мистецтва були незрячі люди, що ходили від села до села і були бажаними гостями в кожній селянській хаті, несли українську пісню-думу про козаків, неволю, про нелегку долю простого люду, їх боротьбу, надії і сподівання. Бандура, як жоден інший інструмент, зберігає і продовжує національні культурно-історичні традиції; вона заслужила загальну любов українського народу. «Бандура від XVI ст. становить власність українського народу... Вона є типовим специфічним українським народним інструментом... повинна стати близькою і милою кожному українцеві», – писав С.Людкевич [5; 116].

Протягом тривалого часу мистецтво кобзарів зазнавало змін. Воно осучаснювалося, вдосконалювалося, породжуючи нові жанри і перетворило співців-козаків на співців-просвітників усієї України.

Для Рівненщини і Волині загалом бандура не є характерним народним музичним інструментом, проте нашими шляхами проходили кобзарі-співці, що викликали захоплення у простого люду, на довго западали у пам'ять слова почутих пісень, будили почуття самосвідомості, героїзму і патріотизму, виховували почуття власної гідності і прагнення до свободи, вселяли віру і надію в серця знедолених.

На початку XX ст. бандуру винесли на естраду як сольний інструмент, почали відбуватись концерти окремих виконавців, тріо і капел бандуристів. А на початку 20-х років розпочалась кампанія послідовного знищення кобзарських інструментів, спрямована на поступове нищення традиційної співацької культури. Репресій зазнавали й активісти відроджуваного бандурного мистецтва та аматори. Переслідування торкнулися національно свідомих учасників капел, гуртків бандуристів, артистів і майстрів кобзарських інструментів.

Цікавою є постать Верховця Івана Григоровича (1900-1982 рр.), лірника, який повністю втратив зір у роки I Світової війни, проте зумів виготовляти ліри, виконував кобзарські пісні, був популярним на Волині. 1982 р. переїхав із Білорусії (с. Листвинки, поблизу м. Кобрин), проживав у селах Молодаві і Мокрому Дубенського району. Похований у с. Мокре.

Як свідчать писемні відомості, з 10 по 15 листопада 1927 р. у Дубенському повіті виступав із концертами відомий український кобзар Кость Місевич, що був членом Центральної Ради, урядником Міністерства залізниць Української держави, сотником армії УНР, бандуристом, педагогом і майстром бандур. Зі своїми першими учнями Дмитром Гонтою та Данилом Щербиною створив тріо бандуристів. Оскільки бандура в ті часи в Західній Україні була маловідома, Місевич разом із іншими бандуристами сприяв її поширенню серед галичан. Виступи з концертами в різних містах України були сміливим вчинком людини високої культури.

25-26 серпня 2000 року, з нагоди 100 річчя від дня народження митця, у рамках відзначення 900-річчя міста Дубна, проведено I Всеукраїнський фестиваль кобзарського мистецтва

ім. К.Місевича, що згодом проголосили подією року. У 2001 році – до Дня Незалежності України – другий. Фестивалі виявили талановиту молодь, що грала на бандурі. Емблемою фестивалю була бандура Якова Бичківського, який загинув у Дубенській тюрмі в червні 1941 року. Ця бандура нині зберігається в Рівненському краєзнавчому музеї. Це дало початок проведенню наступних конкурсів бандуристів його імені. Так, у 2009 р. у м. Крем'янци пройшов I регіональний фестиваль-конкурс ім. К.Місевича.

30-40 роки пройшли під знаком придушення усього українського. Все, що ідентифікувало український народ як націю, придушувалось владою, тому кобзарство було переслідуване. Режим встановив жорстку цензуру на отримання співцями дозволу виконувати свій репертуар. Багато кобзарів-бандуристів загинуло в часи голодомору, при масових арештах та у засланні. Та бандурне мистецтво жило і розвивалось.

16-17 червня 1942 р. у Рівненському міському театрі відбувся концерт Київської капели бандуристів ім. Т.Шевченка під керівництвом Г.Китастого. Бандуристів прийняли захоплено «...почалося з гучних, патріотичних промов, кожна точку програми бурхливо оплескували і закінчилося все всенароднім «Ще не вмерла Україна», яке відспівали бандуристи разом зі всією публікою», – писав У.Самчук.

Після визволення Рівненщини від німецько-фашистських загарбників, 7-9 лютого 1945 р., відбулась обласна олімпіада художньої самодіяльності, на якій з успіхом виступили бандуристи.

Лише у 50-х роках створились сприятливі умови для розвитку бандурного мистецтва. У Київській та Львівській консерваторіях відкрились класи бандури. Вдосконалюється конструкція бандури, розширюється практика виконавства; бандура стає професійно-академічним інструментом. Тоді ж розпочинається розвиток професійного бандурного виконавства і на Рівненщині, назавжди пов'язаний з ім'ям Анатолія Грицай, бандуриста-педагога. Із 1944 року і до кінця свого життя А.Грицай очолював Рівненське обласне відділення Спілки кобзарів України, що організовувало концерти, вечори, фестивалі. Саме у 50-х роках ХХ століття відкрились класи бандури у музичних школах області, музичному училищі міста Рівного, де зачинателем класу бандури був А.Грицай. Свою сторінку в розвиток бандурного мистецтва вписала і Дубенщина.

О.Тишкевич, директор Дубенської музичної школи, 1968 р. відкрив клас бандури, всіляко сприяв розвитку цього виду мистецтва, вивів сольні номери під акомпанемент бандури на сцену Будинку культури, організовував концерти у музичній школі. Це викликало захоплення у слухачів, а клас бандури мав достатній набір бажаючих опанувати цей інструмент.

Становлення бандурного мистецтва на Дубенщині відбувалось завдяки талановитим особистостям, що поєднували у творчій праці талант педагога і виконавську майстерність, музично-громадську, просвітницьку та організаторську діяльність.

Першим викладачем бандури у Дубенській музичній школі була Віра Трохимівна Михасик. В 1969 р. до Дубно прибула Леоніда Петрівна Рибачук, випускниця Луцького культосвітнього училища. Викладала бандуру в Дубенській музичній школі, з 1991 р. – в Мирогощанській школі мистецтв, а в даний час – у її філії – Рачинській музичній школі. При районному Будинку культури створила перший ансамбль бандуристок, була його керівником. Як учасник капели бандуристів, тріо бандуристів Будинку культури, виступала перед глядачами міста і навколишніх сіл, обласному центрі. Понад 140 бандуристів навчалось у її класі.

Справу Л.Рибачук продовжили її учні, що присвятили своє життя музиці і пропаганді мистецтва бандури. Це – Людмила Федосова, Наталія Петлюк, Ірина Дейко – викладачі бандури в Дубенському коледжі культури і мистецтв РДГУ, Аліна Ковальчук, викладач бандури, директор Оженинської ДМШ, Валентина Зима, викладач бандури в Козинській музичній школі, Раїса Зима, викладач бандури в Млинівській музичній школі, Алла Рибачук, викладач бандури при Рівненському палаці дітей та молоді, Людмила Самолюк, викладач бандури у Львівській музичній школі, Наталія Левінська, викладач бандури Дубенської музичної школи мистецтв, Оксана Романівна Городецька (Хамраєва), викладач бандури в Мирогощанській школі мистецтв.

У 2011-2012 навч. році у Дубенській школі мистецтв на відділі народних інструментів по класу бандури навчається 12 бандуристів, працює два викладачі: Т.П. Войтова та Л.М. Копач. Випускники Т.П. Войтової Людмила Ковальчук викладає бандуру в Дубенській школі мистецтв, а Алла Миколаївна Євтушок (Романюк) – викладач Дубенського коледжу культури і мистецтв. Випускниця класу Л.М. Ковальчук Валентина Гордійчук на обласному конкурсі серед шкіл області посіла II

місце, в Німеччині брала участь у фестивалі, присвяченому Дням духовної музики; зараз вона викладач Млинівської музичної школи. Сестри Іванна та Ірина Юрків в обласному конкурсі «Багатодітна сім'я» здобули перемогу та нагороджені путівкою до міжнародного табору «Артек» в 2008 та 2010 рр. Ансамбль бандуристів під керівництвом Л.М. Копач неодноразово здобував призові місця в обласному огляді-конкурсі. Її учні постійно беруть участь у концертах до знаменних дат на сцені районного Будинку культури, сіл району та школи мистецтв.

Вербська дитяча музична школа заснована у 1973 р., а клас бандури відкрито у 1992 р. Грі на бандурі навчається 20 учнів і працює два викладачі: С.В. Стецюк та Н.В. Білецька. Учні школи досягли значних успіхів. 1993 р. Олеся Глух стала лауреатом обласного огляду-конкурсу бандуристів, у 2010 р. Василь Щирба посів II місце в обласному огляді-конкурсі, В.Хом'як і К.Хом'як – переможці обласного конкурсу «Багатодітна сім'я». Юні бандуристи беруть активну участь у житті сільської ради, сільського будинку культури та школи, у районному святі «З народної криниці».

1978 р. у селі Мирогоща відкривається філія Дубенської музичної школи, а 1991 р. – Мирогощанська школа мистецтв. При школі відкрито клас бандури, першим викладачем якої була Л.П. Рибачук, яка веде заняття класу бандури у Рачинській філії. Її справу продовжують випускники. Сьогодні у школі мистецтв працює три викладачі по класу бандури – Л.П. Рибачук, О.В. Зінькова та О.Р. Городецька. При школі мистецтв є ансамбль бандуристів, в якому беруть участь викладачі школи; тріо бандуристів викладачів та дитяче тріо. Ці колективи та окремі виконавці беруть участь у міськрайонних заходах із нагоди відзначення Шевченківських днів та державних свят на Дубенщині, у виховних годинах у Мирогощанському аграрному коледжі та Мирогощанському будинку-інтернаті, Дубенському товаристві інвалідів. Вони – постійні учасники святкових урочистостей з нагоди відзначення Дня Перемоги, Дня Незалежності, під час проведення традиційних свят села в Мирогощі та Липі. Щорічно учні школи беруть участь в обласному огляді-конкурсі художньої самодіяльності шкіл естетичного виховання.

У 1961 році в Дубенському училищі культури з введенням нової спеціалізації «Народні та духові інструменти» відкрито клас бандури, першим викладачем якого була Михасик Віра Трохимівна. Всю свою педагогічну діяльність вона присвятила популяризації народного інструмента, організувала тріо та ансамбль бандуристів. Сьогодні маємо багато талановитих її випускників. Н.Левінська, Л.Шворак, Л.Гринчук закінчили Харківську академію культури і продовжили справу свого вчителя.

Клас бандури був ще молодий і технічно неоснащений. Не вистачало інструментів. Утім, за підтримки адміністрації училища було закуплено на Чернігівській фабриці 10 нових бандур із перемикачами, що поповнили арсенал музичних інструментів. Це дало можливість створити нові творчі колективи на відділі: дуети, тріо, ансамбль бандуристів; вони брали участь у всіх концертах училища, конкурсах, фестивалях, міських святкуваннях визначних дат. До закладу прийшли молоді викладачі Г.Бородейко і Л.Федосова. Галина Бородейко в роботі з ансамблем бандуристів розширила його художні можливості за рахунок введення оркестрової групи (скрипок, баяна, контрабаса). Понад 50 її випускників по класу бандури здобули вищу освіту і працюють викладачами музичних шкіл, училищ культури району та області.

Понад 20 років Л.Федосова працювала художнім керівником ансамблю бандуристів, який неодноразово був учасником фестивалю «Студентська весна».

2008 р. Дубенське училище культури набуває статусу коледжу культури і мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. Сьогодні на відділі виховує молоде покоління бандуристів два викладачі – Наталія Олегівна Петлюк та Алла Миколаївна Романюк. Вони продовжують започатковані традиції відділу народних інструментів, прищеплюють любов до бандури та гордість за свою професію. Дуєт бандуристів у складі Н.Петлюк та А.Романюк на II обласному фестивалі посів II місце. Н.Петлюк організувала тріо бандуристів, а пізніше – ансамбль викладачів і студентів.

Із 2001 р. А.Романюк працює викладачем на відділі народних інструментів та концертмейстером ансамблю народної музики «Віночок», незмінним керівником якого є О.І. Кривенчук, керує ансамблем бандуристів. 2008 р. дуєт Н.Петлюк та А.Романюк на II обласному фестивалі бандуристів ім. А.Грицяя отримав Диплом III ступеня. 2009 р. студенти класу А.Романюк брали участь у I регіональному фестивалі-конкурсі ім. К.Місевича «Кобзарська ватра» (м. Крем'янець) та отримали диплом в номінації «Соліст-бандурист», старша категорія, за виконавську майстерність та творчі успіхи.

Ансамбль «Віночок» разом із ансамблем бандуристів впродовж 36 років популяризує народну музику і пісню. 1978 р. ансамбль вперше стає Лауреатом Республіканського огляду творчої молоді, а 1984 р. переміг у республіканському огляді творчої майстерності студентів у Палаці культури «Україна» та брав участь у телетурнірі «Сонячні кларнети» (м. Київ). Ансамбль дав велику кількість концертів у місті, районі, області. Мандрували з концертами учасники ансамблю по всій Україні та за її межами. Виступали перед жителями Білорусії, Болгарії, неодноразово бере участь у Днях української культури в Республіці Польща. Колектив двічі стає учасником звітних концертів Рівненщини в Національному палаці «Україна». Участь у Міжнародному фестивалі «Бойківська ватра» приносить перемогу у цьому престижному заході.

Бандуристи Дубенщини ведуть просвітницьку діяльність, популяризують старовинний український інструмент, прищеплюють любов до нього, залучаючи нових учнів і продовжуючи справу багатьох поколінь кобзарського мистецтва і готуються до відзначення 80-річчя від дня народження зачинателя класу бандури в Рівненській області А.Грицяя. У березні 2012 р. кращі бандуристи взяли участь в обласному конкурсі його пам'яті.

Робота викладачів бандури досягла успіхів завдяки відданості викладачів, їх ентузіазмові. Проте, в навчальному процесі вони відчувають певні труднощі. Не вистачає підтримки на державному рівні. Чернігівська фабрика припинила виготовлення бандур, важко закупити кобзарські атрибути (струни, ключі для настроювання, штучні нігті). Повинні випускатися інструменти широкого асортименту – від дешевих і спрощених, призначених для широкого народного вжитку, – до інструментів окремого призначення (зменшеного розміру для дітей, полегшеного типу для жінок та підлітків, концертного типу). Не вистачає навчальної літератури: підручників гри на бандурі та друкованого репертуару, методичних рекомендацій, самовчителів гри, репертуарних збірників.

Викладачі бандури м. Дубна і музичних шкіл району прагнуть забезпечити високий рівень музичної культури, освоюють не лише техніку гри та співу, але й вивчають історію кобзарства, творчий шлях найяскравіших його представників. Такий підхід є дієвим способом пропаганди бандури в сучасному світі, а поєднання традиційних і новаторських напрямів забезпечують перспективу розвитку цього виду мистецтва в Україні і на Дубенщині зокрема.

#### Джерельні приписи

1. *Дубно і світ*: Міжнародна ювілейна наук.-теор. конф., присвячена 900-річчю м. Дубна, 25-26 серпня 2000 року. – Дубно, 2000. – 98 с.
2. *Над рікою-Іквою...*: Літературно-мистецько-краєзнавчий альманах / Упор. Л.Пшенична. – Дубно, 2007. – 240 с.
3. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть*: Матеріали наук.-практ. конф., 25 березня 2007 р. – Дрогобич, 2007. – 264 с.
4. *Кривенчук О.І.* Нехай повниться музики оркестр... / Олег Кривенчук. – Дубно, 2010. – 92 с.
5. *Лавров Ф.* Кобзарі / Ф.Лавров. – К.: Мистецтво, 1980.
6. *Столярчук Б.Й.* Бандуристи Рівненщини: Довідкове видання / Б.Й. Столярчук, Г.М. Топороська. – Рівне: Овід, 2004. – 144 с.

#### Резюме

Розглядаються етапи становлення і перспективи розвитку бандурного мистецтва на Дубенщині, здобутки художніх колективів і окремих виконавців та проблеми, що виникають перед викладачами бандури.

**Ключові слова:** культура, мистецтво, музика, бандура, фестиваль, митець, народна музика, народна пісня, музична школа.

#### Summary

##### Development of bandura art in Dubenchine district

The article reviews the main stages and perspectives development art of bandore in Dubno region, success of art groups and individual performers, problems faced by teachers in front of the bandore.

**Key words:** culture, art, music, bandore, festival, artist, folk music, folk song, problems, music school.

УДК 0744.328.54

Сахарчук Р.В. – студ. кафедри  
народних інструментів РДГУ**Концертні транскрипції народної музики: «Жайворонок» Г.Дініку**

В інструментальній та диригентській практиці часто доводиться стикатися з транскрипціями багатьох творів найрізноманітніших жанрів. Виконавці адаптують популярні віртуозні твори для своїх інструментів чи інструментальних колективів, враховуючи їх технічні можливості, особливості звукоутворення та індивідуальні смаки. В результаті, у цих жанрах створюються нові версії, що можуть суттєво відрізнитися одна від одної. Навіть поверховий їх аналіз дає підстави робити висновки щодо закономірностей komponування форми, введення каденцій, їх складності та тривалості. Вивченням цих та інших питань, пов'язаних із транскрипціями, займалися такі музикознавці, як В.Москаленко, В.Медушевський, Ю.Борисенко, М.Давидов, Г.Коган, М.Кирилова, В.Руденко та ін.

Наше звернення до «Жайворонка» Г.Дініку пов'язане з популярністю цього твору в народно-інструментальному виконавстві спробами його транскрипції для акордеона з українським народним оркестром. Отже, насамперед, що ж таке транскрипція?

Транскрипція (лат. transcription – переписування) має декілька визначень:

- 1) переклад музичного твору, що має самостійне значення;
- 2) пристосування твору для іншого виконання, його аранжування;
- 3) довільна обробка твору у віртуозному стилі, те ж, що фантазія або парафраз.

З історії відомо що транскрипція відіграла велику роль у становленні інструментальної музики XVIII ст., коли значну частину творів для клавесину становили транскрипції вокальних творів. Пізніше широку популярність вона набула у творчості Ф.Ліста, Ф.Бюзоні, М.Балакірева, С.Рахманінова та ін. композиторів. Надалі транскрипція переросла у окремий жанр, де вона, сформувавшись на основі першоджерела, набувала статусу цілісного твору. У таких творах зміст оригіналу розкривається за рахунок використання різних технічних і виразових можливостей конкретних інструментів, та композиторських прийомів. Поняття транскрипції нероздільне з поняттям інтерпретації, адже, за визначенням Ю.Борисенко, транскрипція – своєрідна композиторська інтерпретація [1].

Інтерпретація (від лат. interpretatio – тлумачення) – художньо-звукова реалізація музичного тексту в процесі виконання, що залежить від задуму автора та його індивідуальних особливостей, принципів школи або напрямку, до яких належить виконавець.

Для вивчення особливостей поняття транскрипції ми використали твір Г.Дініку «Жайворонок», адже в результаті пошукової роботи зіткнулися з наявністю великої кількості оригінальних транскрипцій та індивідуальних інтерпретацій. В оригіналі п'єса написана для соло скрипки (Г.Дініку був професійним скрипалем-віртуозом) і побудована на румунських народних інтонаціях. Як відомо, для народно-інструментального виконавства характерна імпровізаційність, де кожне проведення теми варіюється і може суттєво відрізнитися від оригіналу. Простежується також інтонаційна спорідненість п'єси і з циганською музикою, що надає їй особливої емоційної виразності. Наведені вище ознаки сприяли популяризації твору не лише серед професійних колективів, але й аматорських, різноманітного складу: від сольного до оркестрового (дуети тріо, квартети, оркестри). Звичайно, це ансамблі (оркестри) народних інструментів, що найкраще відповідають колориту звучання, сприяють збереженню автентики даної музики [2].

Для дослідження обрано декілька студійних записів виконання «Жайворонка» колективами різними за складом, професійним рівнем і навіть національністю музикантів, адже і за цією ознакою можна простежити деякі закономірності.

Перший розглядуваний зразок записаний для соло скрипки у супроводі оркестру. Два такти вступу – лише акомпанемент, у 3 такті вступає соліст. Основний матеріал складається з 10 речень, де кожне речення є обігруванням окремого народного мотиву, або фрази. Далі йде реприза і закінчення. Соло скрипки дещо відрізняється від оригіналу: змінений ритм, що створює ефект перекличок, більше низхідних глісандо. Взагалі виконання соліста побудоване на імпровізації основного матеріалу, в чому чітко проявляється індивідуальність його інтерпретації. Це виявляється і в несподіваних переходах з одного мотиву на інший, де колектив змушений бути уважним, миттєво

перелаштуватися і йти за солістом. Твір звучить переважно на статичній динаміці, надзвичайно емоційно. Всі перелічені ознаки виконання відповідають колориту п'єси, зберігають її автентичність.

Наступний зразок представлений у виконанні циганського (100 скрипалів) оркестру. Це одна з найяскравіших та найколеритніших транскрипція твору. Як і попередній, цей приклад розпочинається з 2 тактів вступу. Після проведення основних тем оригіналу, несподівана вставка зовсім іншого тематичного матеріалу, також народної мелодії, але наспівнішої. Далі введена каденція цимбалів, що переходить в основну тему, яку підхоплюють скрипки. В середині надзвичайно цікава каденція – імпровізація, побудована на імітації співу жайворонка, переклички декількох скрипок. Солісти демонструють високий технічний рівень та художність виконання. Закінчується твір репризою. Вся п'єса виконується в швидкому темпі на статичній динаміці форте. Взагалі це надзвичайно емоційне виконання, характерно для менталітету виконавців і автентики музики, адже автор музики Г.Дініку за походженням циган і очолював їх спілку в Румунії. Вагоме місце в даному прикладі посідає і імпровізація, що наближає звучання твору до автентичного першоджерела народної музики. Таке виконання знаходить емоційний відгук у слухачької аудиторії і орієнтоване більше на непрофесійну публіку.

Третій приклад – дует у складі скрипки (соло) та гітари (акомпанемент). 4 такти вступу, основний матеріал викладений у 10 реченнях і реприза. Даний приклад не містить імпровізацій, теми проводиться без змін. Але виконавці привносять у твір щось своє, а саме гітарна вставка з 4 тактів, що підводить до репризи. Це – невелике соло гітари, що в даному випадку виконує роль акомпанементу і залишається на другому плані, основане на технічних можливостях інструменту і своїм тембром значно полегшує звучання, в порівнянні з попередніми прикладами. В даній інтерпретації п'єса набуває сучаснішого і прозорішого звучання, хоча втрачає свою народну колоритність.

Четвертий зразок – це ще один приклад сучасної транскрипції та інтерпретації «Жайворонка» за рахунок не лише вставок, але й використання електронних інструментів. Виконує ансамбль, соло – акордеон. На відміну від попередніх зразків, дана транскрипція розпочинається з широкого, дещо імпровізаційного вступу у виконанні акордеона. Тут же можемо почути підголоски, що нагадують гуцульські мотиви і надають твору особливого колориту. Це ще один зразок впливу менталітету і етносу виконавця на його інтерпретацію твору. Далі швидка частина: 2 такти вступу акомпанементу і вступає соліст. Основний матеріал викладений ширше у 12 реченнях і ніби поділяється на дві частини (7 речень і 5), де перших два речення абсолютно однакові. Далі реприза і кінець. Розширене і перше проведення, яке складається з 8 тактів в той час як у перших зразках із 6. Дещо різниться обігрування основного матеріалу, що, насамперед, пов'язане зі специфікою інструменту, адже на акордеоні неможливо відтворити низхідне гліссандо скрипки, або інші скрипкові ходи. Але саме це є причиною транскрипції «Жайворонка» для даного інструмента, а також дає змогу виконавцю повністю розкрити свій погляд на інтерпретацію, проявити свою здатність імпровізувати на основі даного матеріалу з метою передачі основної думки враховуючи специфіку інструменту. Розглядуване виконання несе в собі простоту і орієнтована на пересічного слухача.

Зовсім протилежне виконання простежуємо на наступному прикладі. Це виконання народного оркестру російського складу інструментів, соло – скрипки. Широкий імпровізаційний вступ, як і у попередньому прикладі, у виконанні кларнету та скрипки. Основна частина починається 2 тактами вступу, складається з 10 речень і репризи. Цікава транскрипція за рахунок 8-тактової баянної вставки, яка надає своєрідного колориту російської народної музики. Даний приклад також відрізняється високим професійним рівнем колективу, академічністю виконання: часта зміна динамічних відтінків, вимірне нюансування *pp-ff*. Тут можемо простежити ще одну специфічну рису інтерпретації, адже в даному варіанті твір втрачає свою автентичність, набуває колориту даного регіону, що в першу чергу пов'язано впливом менталітету на інтерпретаційне мислення музиканта.

Ще один зразок транскрипції «Жайворонка» ми прослухали у виконанні казанського квартету – соло скрипки. Розпочинається він із 2 тактів вступу акомпанементу. Основний матеріал викладений у 9 реченнях. Далі імпровізаційна каденція тривалістю 41 такт, що складається з імпровізацій, побудованої на імітації крику птахів. На закінчення – реприза. Прослухавши дане виконання, зауважимо академічне мислення музикантів, що проявляється в розвитку динаміки, відшліфованості штрихів. Але поряд із цим, завдяки каденції зберігає колорит першоджерела, хоча програє по емоційності в порівнянні з першими двома зразками.

Отже, в результаті аналізу вищезгаданих зразків п'єси Г.Дініку «Жайворонка», ми прослідкували ряд відмінностей та закономірностей побудови даних транскрипцій. В основному вони

пов'язані з використанням різних композиторських прийомів і мисленням музиканта виконавця, в тому числі і їхньою національністю.

По-перше, виокремили низку прийомів, що використовувались при транскрипції з метою розкриття ідейно-образного змісту оригіналу, виявлення власного бачення та збереження автентичності. А саме:

- 1) ускладнення форми за рахунок:
  - імпровізаційного вступу;
  - серединної каденції, побудованої на імітаційній імпровізації;
  - колоритних вставок, яким притаманна орієнтація на мотиви національної музики транскриптора;
- 2) варіювання інструментального складу, використання шумових ефектів;
- 3) широке використання імпровізації (що характерно для народної музики, на якій побудований оригінал).

По-друге, мали змогу аналізувати приклади виконання музикантів з різними типами мислення: професіонали академічного типу і аматори, в основному зорієнтовані на народне мистецтво. Для перших вирішальне значення при інтерпретації має чіткість та усталеність форми твору, контраст та розвиток динаміку, відшліфованість штрихів, орієнтація на класичні норми та правила виконання. Другий тип характеризується простотою та імпровізаційністю, перевагою емоційного фактора при інтерпретації, мобільністю реакції на поведінку слухача.

Також виділили ще одну цікаву закономірність, що полягає у впливі національності музиканта на транскрипцію та інтерпретацію. Адже «Жайворонок» – п'єса створена на основі румунської народної та циганської музики, імпровізаційної та емоційно-виразної, що яскраво проявляється у виконанні циганського оркестру. У наступних же прикладах транскрипцій музикантів інших національностей нами простежено ряд відмінностей, які виявляються в меншій емоційності та колоритності, використанні мотивів притаманних їхній місцевості. Адже кожна нація має свій особливий менталітет, що відіграє важливу роль у формуванні особистості та мислення музиканта, і як наслідок яскраво проявляється в індивідуальних та своєрідних особливостях інтерпретації та транскрипції.

#### Джерельні приписи

1. **Борисенко М.Ю.** Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю / М.Ю. Борисенко: автореф. дис... канд. мистецтв. / Харків. держ. ін-т мистецтв ім. І.Котляревського. – Харків, 2005. – 17 с.
2. **Самітов В.З.** Мислення музиканта виконавця (психофізіологічний аспект) / В.З. Самітов: Монографія. – Вид. 2. – Луцьк :Волинська обл. друк., 2010. – 276 с.
3. **Скірта М.Ю.** Філософія жанру транскрипції в аспекті композиторської інтерпретації / М.Ю. Скірта // Теоретичні та практичні питання культурології: Зб. наук. ст. / За ред. Т.В. Мартинюк та А.М. Мартинюк. – Вип. 2. – Запоріжжя: ЗДУ, 1999. – С. 37.

#### Резюме

Розглядаються особливості транскрипції та інтерпретації п'єси Г.Дініку «Жайворонок».

**Ключові слова:** транскрипція, інтерпретація, імпровізація, автентика, музичне мислення.

#### Summary

##### **Concerto transcriptions of folk music: «Lark» of G.Diniky**

In this article is considered the question of transcription and interpretation of the work H.Diniky «Lark».

**Key words:** transcription, interpretation, improvisation, authentic performance.



УДК 784:792.73

Місанчук І. – студ. Волинського  
нац. ун-ту ім. Лесі Українки**Естрадне вокальне мистецтво Волині (1991-2011):  
напрями розвитку та постаті**

Розвиток вокального естрадного мистецтва в Україні після розпаду СРСР набрав активних обертів. По-перше, відкрилася завіса для багатьох тем, діапазон яких у 1990-ті рр. був широким – від національної романтики і філософської лірики до джазу та пісень побутової сфери. По-друге, під впливом комерціалізації мистецтва з'явилися спонсори, меценати, відбулося масове відкриття вокальних студій, студій звукозапису з якісною імпортною апаратурою, на ввіз якої у часи СРСР були обмеження. На хвилях національного відродження початку 1990-х, згодом – в середині 2000-х в Україні, поряд зі зніменними співаками, що підтримували український дух в естраді в умовах радянської дійсності (Т.Петриненко, М.Мозговий, Н.Матвієнко, Р.Кириченко, В.Зінкевич, П.Дворський, А.Кудлай, О.Білозір, І.Бобул, Л.Сандулеса, В.Білоножко, П.Зібров та ін.), з'явилося чимало нових митців, що стали прикладом дотримання власної національної позиції – О.Скрипка, С.Вакарчук, О.Пономарьов, Р.Лижичко, М.Бурмака та ін.

Як наголошував М.Мозговий «...провідною тенденцією розвитку вітчизняної естради в незалежній Україні можна назвати прагнення її представників якомога тісніше інтегруватися у світовий ринок шоу-бізнесу і стрімку адаптацію до ринкових відносин. Цей процес супроводжувався становленням самодіяльних авторів і виконавців авторської пісні, формуванням клубів та театрів мистецької молоді, з яких згодом вийшли талановиті естрадні музиканти й поети» [4; 12]. Описані процеси вплинули на розвиток естрадного вокального мистецтва в регіонах. Зокрема, як позитиви, так і негативи культурно-мистецьких процесів у цій сфері отримали відгомін у тенденціях розвитку пісенної естради Волині, які спробуємо розглянути у даному контексті.

Розвиток українського естрадного мистецтва став в останнє десятиріччя предметом досліджень М.Мозгового – проблема становлення і розвитку української естрадної пісні [4], Н.Дрожжиної – вокального естрадного виконавства [1], С.Чернікової – вокально-ансамблевого виконавства [6] та ін. Естрадне мистецтво Волині досі не стало предметом окремого дослідження. Деякі аспекти краєзнавчої тематики висвітлювалися Л.Ігнатовою [2], стосовно розвитку джазу на Волині – І.Кириченко [3], цій темі присвячено низку публікацій у місцевій пресі, є відомості у довідниках [5] тощо.

*Мета розвідки* – прослідкувати напрями розвитку естрадного вокального мистецтва Волині у 1991-2011 рр. Завдання: окреслити загальну панораму розвитку естрадного вокального мистецтва Волині періоду державної незалежності; вирізнити напрями вказаного процесу, окреслити постаті провідних митців.

Період державної незалежності України в естрадному вокальному мистецтві Волині розпочався на достатньо багатому ґрунті. Цей край у 1980-х рр. славився такими постатями, як народний артист України Василь Зінкевич із ВІА «Світязь», «Тріо Маренич», заслужені артисти України Іван Секлій, Володимир Карпось та ін. Дещо пізніше когорту волинського естрадного вокального мистецтва поповнили народні артисти України В.Чепелюк, З.Комарук, заслужений артист України М.Лазука, дуети «Світязь», «Душа Волині», бард С.Шишкін та ін. Серед виконавців молодшої генерації – В.Хурсенко; у популярно-фольклорному напрямі – Т.Ціхоцька, А.Горбатюк; у джазовому – Ю.Поліщук, І.Кириченко і гурт «Чорні черешні», октет «Double voice», Г.Конах і гурт «Резус Блюз»; низка виконавців у розмаїтих варіантах рок-музики.

Серед вокальних ансамблів – квартет «Акорд» під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України А.Гордійчука, жіночі квартети «Нота N» – «Нота Нео» (Тетяна Келебай, Аліна Степанюк), «Акцент» (Анна Зарицька), мішаний «Автограф» (Наталя Гончарук) та ін. Яскравими сторінками панорами естрадного мистецтва Волині є конкурсно-фестивальні акції, на яких обдаровані виконавці мають можливість показати свій талант: обласний вокальний конкурс української сучасної пісні «Срібні дзвіночки», міжнародний фестиваль естрадної пісні серед студентської молоді «На хвилях Світязя», фестивалі «Оберіг», «Пісні Великої Волині», «Молодограй», «Володимир», «Золоте зернятко» та ін.

Зупинимося на діяльності окремих митців. У сольному співі – народний артист України *Василь Чепелюк* [5; 123]. Від 1998 р. – соліст-вокаліст Волинської обласної філармонії (лірико-драматичний тенор), із 2008 р. – професор, завідувач кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Волинського національного університету ім. Лесі Українки. Він активно концертує, здобуває любов шанувальників на Волині й далеко за межами краю, виконуючи популярні оперні арії, романси та пісні. У 1989 р. за значний особистий внесок у розвиток української культури та мистецтва йому присвоєно почесне звання заслуженого артиста України, 1993 р. – народного артиста. Митець є учасником багатьох загальнодержавних мистецьких заходів, творчих звітів Волині у м. Києві, неодноразово представляв пісенне мистецтво України у Франції, Німеччині, Польщі, Словаччині, Чехії, Югославії, Швеції, Данії, Росії. Виступав у рамках Днів українсько-литовської дружби в Литві (2007 р.), Днів культури України в Азербайджані (2008 р.), виступав на запрошення дитячої Скандинавської місії (2003-2006 рр.). У 1999 та 2004 рр. відбулися творчі звіти артиста. В.Чепелюк бере активну участь в організації конкурсно-фестивального руху на Волині: президент фестивалю «На хвилях Світязя» (до 2010 рр.), голова журі фестивалю-конкурсу «Срібні дзвіночки» та ін. У творчому доробку митця – телефільм «З любов'ю до рідного краю», диск «За все що маю, дякую тобі...» та ін.

Фаворитом публіки серед вокальних естрадних ансамблів є заслужений діяч мистецтв України *Андрій Гордійчук* [5; 106]. Чоловічий вокальний *квартет «Акорд»* під його керівництвом був створений 1995 р. зі студентів Інституту мистецтв Волинського державного університету ім. Лесі Українки. До складу колективу увійшли: Гонтар Олег (перший тенор), Палій Микола (другий тенор), Жданюк Олександр (баритон), Зарицький Андрій (бас). Квартет є лауреатом низки міжнародних і всеукраїнських мистецьких конкурсів та фестивалів. Від 2000 року з ансамблем співпрацював та у 2005 році до складу «Акорду» увійшов Мрочко Віктор (баритон). У 2010 р. четверо учасників оновленого складу колективу отримали почесні звання заслужених артистів України. Колектив співпрацює з Волинською обласною філармонією. Від 2008 року А.Гордійчук – директор Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки; від 2010 року учасники квартету – О.Гонтар, А.Зарицький, В.Мрочко – викладачі названого закладу. Основні здобутки квартету відзначені дипломами заключного етапу фестивалю мистецтв України «За високу творчу майстерність» (Київ, 2009 р.); лауреата премії Кабінету Міністрів України «За внесок молоді у розбудову держави» (Київ, 2003 р.), лауреата III міжнародного телевізійного фестивалю «Горицвіт» (Львів, 2003 р.), володаря гран-прі Міжнародного фестивалю-конкурсу «Молода гвардія» (Луганськ, 2002 р.) та ін. У творчому доробку квартету – аудіо- та відеоматеріали Волинської телерадіокомпанії, аудіодиски «Встань, козацька славо!», «Благослови, душе моя», «В любові освячуюсь», «Тобі, єдиній» та ін.

У процесі дослідження нами було проведено інтерв'ю з провідними вокальними естрадними виконавцями Волині, в результаті якого переконалися, що розвиток вокального естрадного мистецтва Волині підпорядковується загальним тенденціям, що виникають у період державної незалежності. Сьогодні ситуація у вокальному естрадному мистецтві виглядає таким чином: композитори, як правило, пишуть артистам пісні на замовлення; відкрито вільний доступ до Internet, де кожен бажаючий може знайти будь-який твір, що планує виконувати; практично усунута цензура щодо змісту творів та ін. Окрім певного позитивного результату ці зміни принесли і негативний вплив на розвиток вокально-естрадного мистецтва. Чимало виконавців естрадної сцени прагнуть не популяризувати українську пісню, а досягнути визнання у шоу-бізнесі та заробити певний капітал.

Вище викладене спонукало здійснити диференціацію сучасних українських естрадних виконавців та виділили типи «*виконавець-шоумен*» і «*виконавець-артист*». Представники *першого типу* у своєму виступі спираються на яскраве, феєричне шоу і лише після цього – вокальну драматургію та технічні навички; у виступі, як правило, присутні елементи еротики. Споживачі такої субкультури хочуть бачити шоу зі спецефектами, підвищений рівень інфразвуків та музичних електронних ефектів, що переважають над змістом і логікою, не розуміючи, що такий шлях спрямовує у негативний бік розвиток як естрадного мистецтва, так і культури загалом. На щастя, у вокальному естрадному мистецтві Волині не виявлено представників такої групи. Очевидно, це пояснюється тим, що Волинь – невеликий регіон, куди не охоче вкладають кошти спонсори, які на загальнодержавному рівні фінансують різноманітні бізнесові проекти – низькопробні явища в естраді. *Другий тип* – «*виконавець артист*» – виконавці, що мають «внутрішнього цензора» щодо

естетичних і професійних критеріїв у мистецтві. Відтак на перший план ставлять зміст і вокальну якість виконуваних пісень; як правило, такі виконавці мають вищу музичну освіту. Для значної частини «виконавців-артистів» у музичній діяльності пріоритетним є почуття патріотизму. Саме такі особистості є головними рушіями розвитку вокально-естрадного мистецтва. Разом із тим, ці виконавці є не менш відомі у шоу-бізнесі та користуються визнанням української публіки. До таких митців відносимо і названих вище корифеїв естрадного мистецтва Волині.

Отже, естрадне вокальне мистецтво Волині є яскравим та розмаїтим явищем, яке презентують виконавці високого професійного рівня. Можливо, покращання фінансування цієї сфери сприяло б інтенсифікації його розвитку, але важливо, щоб і надалі на Волині ми чули «виконавців-артистів», а не «виконавців-шоуменів».

#### Джерельні приписи

1. *Дрожжина Н.В.* Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Дрожжина Наталя Володимирівна. – Х., 2008. – 16 с.

2. *Ігнатова Л.П.* Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці ХХ – початку ХХІ століття: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – теорія та історія культури / Ігнатова Лариса Петрівна. – К., 2006. – 234 с.

3. *Кириченко І.О.* Луцький джаз-клуб: міжнародна музична діяльність в епоху глобалізації / Інна Кириченко // Музикознавчі студії Ін-ту мистецтв Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. музичної академії України ім. П.Чайковського: Зб. наук. праць. – Вип. 5. – Луцьк: РВВ «Вежа», 2010. – С. 302-310.

4. *Мозговий М.П.* Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 – теорія та історія культури / Мозговий Микола Петрович. – К., 2007. – 19 с.

5. *Хто є хто на Волині. Видатні земляки:* Довідк.-біограф. вид. / Українська академія геральдики, товарного знаку та логотипу; Українське наук. т-во геральдики та векселології; Ін-т біографічних досліджень / Авт.-упоряд. Вадим Болгов. – Вип. 1. – К., 2003. – 222 с.; Вип. 2: Наші земляки. – К., 2004. – 160 с.

6. *Чернікова С.В.* Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації: автореф. дис... канд. мистецтвозн. 17.00.03 – музичне мистецтво / Чернікова Світлана Валентинівна. – Х., 2008. – 18 с.

#### Резюме

Досліджується розвиток вокального естрадного мистецтва Волині періоду державної незалежності. Окреслюються постаті провідних митців (В.Чепелюк, квартет «Акорд» та ін.). Пропонується типологія естрадних співаків.

**Ключові слова:** естрадне вокальне мистецтво, виконавець, шоумен, артист.

#### Summary

##### **Vaudeville vocal art of Volyn (1991-2011): directions of development and figure**

The development of Volyn vocal vaudeville art of Independence period is probed. The figures of leading artists (V.Chepeluk, quartet «Akord»).

**Key words:** vaudeville vocal art, direction, performer, showman, artist.

УДК 578.36.7

Дударець В.М. – канд. архітектури,  
професор КНУКіМ

### Культурно-видовищні установи та принципи їх організації і формування в дизайні

Однією з важливих проблем культурно-видовищних установ та принципів її організації є правильна об'ємно-планувальна, функціональна і художня постановка при проектуванні. Видовищні установи повинні відрізнятися високим рівнем безпеки і забезпеченням максимальних зручностей для глядачів; ніщо не повинно заважати концентрації уваги від того, що відбувається на сцені. Питання будівельного проектування, устаткування і оснащення, а також експлуатації театральних будівель, залів суспільних зборів і цирків детально викладені в «Правилах будівельного нагляду».

Вивченням культурно-видовищних установ та принципів їх організації і формування в дизайні займалися такі вчені, як Бистрова Т., Клятис Г., Варвак А., Козлов В., Іванов А., Севельсв В., Шимко В., Дехтяр Л., Котова Л. та ін.

Останнім часом у багатьох регіонах України постала проблема відродження культурно-видовищних установ.

*Мета статті:* вивчення особливостей організації культурно-видовищних установ та принципів їх формування в дизайні.

Найважливішою рисою розвитку центрів мистецтв, поряд із забезпеченням «повсякденного життя» мистецтва, є можливість пошуку і зародження нових шляхів і напрямів у мистецтві, їх популяризація та взаємозбагачення на синтетичній основі. У сучасних умовах, коли культурне життя різноманітне і знаходиться в стані пошуку, особливо актуально існування всього розмаїття центрів мистецтв, у тому числі і комплексних. Їх створення і розвиток у майбутньому можливо тільки на усвідомленні і систематизації досвіду минулого і сьогодення.

Висвітлюючи характеристики організації і формування культурно-видовищних установ, слід зазначити, що за останні десятиліття відбувся значний прорив у новітніх матеріалах, що використовуються при виготовленні купольних та монтажних систем. Використання новітніх матеріалів при формуванні установ дозволило значно скоротити час монтажу та встановлення об'єктів. У функціональному відношенні театральна будівля ділиться на три частини:

а) вхідні приміщення: вхід, вестибюль, фойє, вбиральні і т.п.;

б) глядацька зала;

в) сценічна частина: головна сцена, бічні кишені, куліси, артистичні кімнати, зала для хореографічних занять тощо.

Розміри видовищних будівель різні і залежать від їх призначення (опера, драма, естрада, кіно). До початку розробки проекту слід з'ясувати всі вимоги, пов'язані з призначенням будівлі і місцеві умови [2].

Місце розташування (згідно §3 «Правил будівельного нагляду»). Входи і виходи з театру, як правило, мають бути орієнтовані на міську вулицю і знаходитися від червоної лінії забудови на протилежній стороні цієї вулиці не менше, ніж на 20 м.

Якщо театр розташований на вільній з усіх боків або ж кутовій земельній ділянці, то вказана дистанція може бути зменшена до 15 м., а для театрів місткістю не більше 800 осіб – до 12 м. При розташуванні театру у внутрішній зоні житлового кварталу ширина двору, театральних входів і виходів повинна щонайменше на 1/4 перевищувати ширину звичайних внутрішньо-квартальних проїздів.

Заповнення театру глядачами займає зазвичай від 15 до 30 хв., а роз'їзд глядачів відбувається майже одночасно. Більшість глядачів – власники особистих автомобілів спочатку приїжджають на стоянку, звідки пішки прямують до театру. На кожні три місця для глядачів необхідно передбачати одне місце на автомобільній стоянці. Оптимальним рішенням є наявність поблизу театру великого гаража, який увечері, після закінчення робочого дня, може обслуговувати відвідувачів театру. При цьому бажаний пристрій критого переходу між гаражем і театром. Необхідно врахувати можливість під'їзду таксі впритул до під'їзду театру. Всі вихідні двері повинні відкриватися назовні.

При розміщенні гардеробів у коридорах проти бічних входів до глядацьких зал ці коридори слід розширювати не менше, ніж на 7 м. Довжина бар'єру гардероба призначається з розрахунку 1 м на 20 глядачів. Відстань між гачками вішалок – 5 см.

Сходи, що ведуть до партеру, на перший ярус або на нижні ряди амфітеатру, можуть бути ширше 1,8 м. без розділення маршів. Кожна сторона будь-якого ярусу, кожен коридор і кожна сторона амфітеатру повинні сполучатися щонайменше з одними сходами. Пристрій зовнішніх сходів із відповідними майданчиками допускається лише на висоту менше ніж 2 м. над відміткою вулиці. Нахил пандусів не повинен перевищувати 10%.

Облаштування терас і лоджій на рівні другого ярусу і вище допускається з розрахунку менше ніж 5 чол/м<sup>2</sup>. Розрахунок площі приміщень:

- фойє: 0,8-2 м<sup>2</sup> на одного відвідувача (у кінотеатрах – 0,45 м<sup>2</sup>, вважаючи, що фойє відвідує лише 1/6 глядачів);
- ширина кулуарів більше 5,50 м., довжина більше 20 м;
- на 75-100 відвідувачів – один унітаз, у тому числі 2/5 від загального числа унітазів – для чоловіків, 3/5 – для жінок.

За останні роки у ряді зарубіжних країн споруджені нові будівлі для театральних і циркових вистав, що вміщують декілька тисяч глядачів. Ці будівлі відрізняються від старих цирків і великих концертних зал оригінальністю своїх конструкцій та застосуванням нових будівельних матеріалів. У США, поблизу міста Шарлотт побудована нова видовищна споруда, названа за свої великі розміри «Колізеєм». До нього веде з міста спеціальна автострада. Споруда складається з концертної зали на 2,5 тис. глядачів і «Колізея» – будівлі для спортивних матчів, балету на льоду і циркових вистав, розрахованого на 13,5 тис. глядачів. Між собою обидва зали сполучено будівлею, в якій знаходяться кімнати для відпочинку, виставки і ряд підсобних приміщень.

«Колізей» увінчує гігантський купол, діаметр якого дорівнює 101 м (купол собору св. Петра в Римі має діаметр 42 м, а купол мечеті Айя-Софія в Істамбулі – 31 м). Сталева конструкція купола з дахом із 3665 алюмінієвих панелей тримається на 48 залізобетонних колонах. Метал, скло, залізобетон – основні матеріали, використані при створенні будівлі.

При проектуванні зали для глядачів архітектори передбачили все для створення в ній кращої видимості і акустики. Арену видно однаково добре з будь-якого місця. Тут використані найсучасніші оздоблювальні матеріали. Будівля розташована на ділянці паркового типу і має стоянку на 1200 машин.

Популярності за кордоном отримують збірні металеві куполи різноманітних конструкцій, що мають багато переваг. Перекриваючи великі площі, вони не мають колон всередині будівлі. Основним елементом конструкції купола є панель, що виготовляється і перевозиться в готовому вигляді. Панелі можуть бути різної форми – у вигляді трапеції, ромба, багатокутника. Купола монтуються без застосування кранів, лісів та інших пристосувань. Зовнішній вигляд таких куполів привабливий: складний візерунок граней панелей, овальні обриси і сріблястий колір поверхні надають їм витонченості і легкість.

Відомий американський інженер Турно сконструював збірно-розбірний купол з алюмінію, що утворює зорову залу на 1200 місць. Діаметр куполу 91 м, висота 26 м. Незважаючи на величезні розміри, він може бути легко розібраний і перевезений на інше місце. Основним конструктивним елементом купола є панель з штампованого листового алюмінію у формі трапеції з випуклою поверхнею. Найбільша панель має розмір 3,8 x 2,1 м, товщину 3,2 см. Весь купол складається з 1200 панелей і завершується алюмінієвим конусом діаметром 7 м.

Монтаж купола проводиться за допомогою щогли, встановленої в центрі споруди. Навколо неї скріплюється верхній пояс панелей, що підвішується на рухомому кільці, що рухається вздовж щогли. За допомогою лебідок це кільце піднімається на невелику висоту: проводиться кріплення наступного кільця по периметру конструкції. Таким способом відбувається складання всієї споруди, при цьому останнє кільце встановлюється в робоче положення на задалегідь підготовлений фундамент. Монтаж купола проводиться протягом декількох днів.

Інший оригінальний купол-аудиторія споруджений фірмою Кайзера (США) і розрахований на 1800-2000 місць. У ньому використовуються панелі, що своєю формою нагадують грані алмаза. Панелі скріплюють болтами, утворюючи жорстку сферичну оболонку. Кожна панель вигнута всередину і має з'єднувальний стрижень по короткій діагоналі. Купол Кайзера побудований на острові Гаваї за рекордно короткий термін. Бригада монтажників із 38 осіб завершила зведення купола за 20 робочих годин. Монтаж здійснюється за допомогою установки центральної щогли і збірки елементів навколо неї, з поступовим підйомом конструкції на лебідках. У центрі купола

розташована п'ятикутна панель діаметром 4,5 м, яка може підніматися для вентиляції приміщення. Існує ще інший спосіб зведення цього купола – за допомогою надувного нейлонового балона. Для цього застосовують дві камери: велику – діаметром 28,5 м і малу – діаметром 15 м.

Спочатку накачується мала камера і на ній монтується верхня частина купола. Потім у міру поступового збільшення обсягу малої і великої камер, проводиться подальший монтаж перекриття. Таким способом було зведено купол у м. Абелліне (США) бригадою з 38 осіб за 22 робочих години.

Конструкції цих куполів виявили добрі акустичні властивості, тому що панелі у формі граней краще розсіюють звук, ніж гладкі. У них застосовані акустичні облицювальні матеріали, що покрили третину внутрішньої поверхні, не спотворюючи при цьому форми панелей купола.

Конструкції цих нових будинків повинні бути вивчені нашими архітекторами, що займаються проектуванням нових цирків.

Будинки, установи та комплекси культури завжди посідали особливе місце в архітектурному проектуванні, що обумовлено їх особливою роллю в житті суспільства. В різні часи різні типи споруд грали роль центрів мистецтв – це храмові комплекси давнини і палаци імператорів, творчі майстерні та академії, приватні колекції та багаторівневі виставкові комплекси, а також театри, концертні зали, відкриті арени і, нарешті, елементи міського, сільського середовища та природного ландшафту.

Найважливішою рисою розвитку центрів мистецтв, поряд із забезпеченням «повсякденного життя» мистецтва, є можливість пошуку і зародження нових шляхів і напрямів у мистецтві, їх популяризація та взаємозбагачення на синтетичній основі. У сучасних умовах, коли культурне життя різноманітне і знаходиться в стані пошуку, особливо актуально існування всього розмаїття центрів мистецтв, у тому числі і комплексних. Їх створення і розвиток у майбутньому можливе тільки на усвідомленні систематизації досвіду минулого і сьогодення.

До видовищним споруд належать: кінотеатри, концертні зали, клуби, театри, цирки, музеї, виставки. При всій різноманітності архітектурно-планувальних рішень видовищних будівель їх об'єднує єдина композиційна основа – наявність у ядрі будівлі головної зали. Значимість будівель цього типу обумовлює ретельний пошук архітектурного образу виходячи не тільки з особливостей певної форми подання, а й виявлення унікальності об'єкта для вирішення містобудівних задач.

При виборі ділянки для видовищних будинків слід уникати територій з яскраво вираженим шумовим тлом і вібраціями, що ускладнює забезпечення необхідних акустичних умов у приміщеннях. Розміри земельних ділянок під видовищні будівлі визначаються розрахунком згідно з нормами: для кінотеатрів – 5 м<sup>2</sup> на одне місце в залі, для концертних зал та цирків – 0,7-1,5 га в залежності від місткості, для театрів – 1,2-1,7 га в залежності від місткості, для театрів – 1,2-1,7 га. Відмінною особливістю планувальної організації ділянки є обов'язкова наявність площі перед головним входом до будівлі, розвантажувальних майданчиків та господарського двору.

Основне об'ємно-планувальне, функціональне і, звичайно, художнє завдання при проектуванні видовищних будівель кожного із зазначених типів – знайти вдале і раціональне поєднання глядацького комплексу та інших приміщень. Так, приміщення кінотеатрів діляться на три групи:

- глядацький комплекс;
- приміщення в кіноапаратній;
- службово-господарські приміщення.

Приміщення театрів включають глядацьку та сценічну частини; цирків – глядацьку і виробничу частини, приміщення клубів – глядацьку і клубну частини.

Кінотеатри поділяються на: цілорічні (багатозальні, однозальні) і сезонні (літні відкриті та літні закриті).

Головне приміщення кінотеатру – зала для глядачів, що забезпечує їм умови комфортного перегляду фільму. Форма зали – прямокутна, трапецієвидна або напівкругла. Кінотеатри можуть проектуватися з універсальними задачами з приміщеннями для кафе та клубної роботи, для роботи з дітьми. В даний час, коли можна констатувати нове підвищення інтересу до кіно, будівлі кінотеатрів, як і інші громадські будівлі, повинні володіти двома характеристиками: високою технологічністю та універсальністю.

Загальна ознака класифікації кінотеатрів за композицією – положення зали для глядачів у ставленні до головного фасаду. У глибинних композиціях поздовжня вісь зали перпендикулярна площині фасаду, у фронтальних – паралельна. Ці композиційні схеми в залежності від розташування зали на першому чи другому поверсі діляться на горизонтальну і вертикальну. Дана класифікація носить має загальний характер і є лише базою для побудови виразних композиційних рішень.

В основу норми культурно-видовищних установ покладено перехід до індивідуалізованого типологічного різноманітності сучасних культурно-видовищних будинків і комплексів на відміну від традиційної типології об'єктів культури з жорстко регламентованим складом. Цим визначаються прийняті в цих нормах умови нормування вимог по основним технологічним одиницям.

Проектування будівель і споруд загальною місткістю понад 1500 місць (відвідувачів), спеціалізованих типів будівель, складі кооперованих будівель і комплексів, літніх (закритих і відкритих) театрів, а також реконструкція кінотеатрів, клубів і театрів базується на завданнях проектування з обліком вимог справжніх норм, але включаючи дизайнерські неординарні ідеї різних вирішень, можемо спостерігати новітні витвори архітектурного і дизайнерського мистецтва.

Отже, підводячи підсумки вивчення культурно-видовищних установ та принципів їх організації і формування, виявимо акценти, що створюють єдину цілісну композицію:

- дизайнерське проектування;
- використання сучасних матеріалів для створення новітніх форм покриття і оформлення стелі будівель;
- вирішення композиційних рішень в облаштуванні інтер'єрів;
- функціональність і конструктивізм будівель культурно-видовищних установ.

#### Джерельні приписи

1. **Быстрова Т.Ю.** Вещь. Форма. Стиль: Введение в философию дизайна / Т.Ю. Быстрова. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2001. – 288 с.
2. **Известия вузов.** Строительство и архитектура. – 1976. – № 7. – С. 30-35.
3. **Иванов А.М.** Строительные конструкции из полимерных материалов: Уч. пос. для строит. спец. / А.М. Иванов, К.Я. Алгазинов, Д.В. Марганец. – М.: Высш. школа, 1978. – 239 с.
4. **Клятис Г.Я.** Современное состояние и перспективы развития строительных конструкций за рубежом (обзор) / Г.Я. Клятис. – М.: ЦИНИС, 1969. – 275 с.
5. **Известия вузов.** Строительство и архитектура. – 1977. – № 5. – С. 26-31.
6. **Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник.** – М.: Архитектура, 2004. – 288 с.
7. **Савельев В.А.** Пространственные и всеячие покрытия / В.А. Савельев // Металлические конструкции. Справочник проектировщика / Под ред. Н.П. Мельникова. – М.: Стройиздат, 1980. – С. 320-345.
8. **Шимко В.Т.** Архитектурно-дизайнерское проектирование / В.Т. Шимко. – М.: Архитектура, 2010. – С. 2004.

#### Резюме

Досліджуються принципи організації і формування культурно-видовищних установ в дизайні.

**Ключові слова:** культурно-видовищні установи, принципи організації, формування середовища.

#### Summary

**In a civilized manner are spectacle establishments and principles their organizations are in design**

In a civilized manner are spectacle establishments and principles of their organization and forming in a design.

**Key words:** in a civilized manner are spectacle establishments, principles of organization, forming of environment.

УДК 385.024

Кушнар'юв В.В. – канд. культурології,  
доц. КНУКІМ**Використання засобів масової інформації для реклами культурного туризму:  
проблеми взаємостосунків**

Рекламні комунікації в туризмі стають розгорнутою інфраструктурою та культурною практикою сучасного споживача інформації. У контексті інших культурних практик реклама набуває більш пріоритетного та диференційованого вигляду. Зокрема, туризм стає рекламно означеною культурною реальністю, що використовує всі можливості позиціонування брендів, просування турпродукту на ринок, а також дестинації, що є привабливими для споживачів.

Дослідження Н.Моргана і А.Прічарда, а також праці їх російських послідовників Н.Морозової і М.Морозова, українських вчених Г.Муніна, З.Тимошенко, Є.Самарцева, А.Змійова є лише незначним доробком можливих рекламних трансформацій на терені туристичної діяльності. Але навіть вони з погляду рекламного досвіду комунікації дають можливість розгорнути потенціал рекламної діяльності в контексті туризму. В українському культурному просторі досліджень поки що не існує специфікованих розвідок, які б стосувалися проблем реклами в туризмі. Тому актуальність проблеми є безсумнівною.

ЗМІ – це розвинута мегаструктура. Сам простір долання рекламою ЗМІ пов'язаний з так званим медіа-плануванням, своєрідною реальністю, зумовленою тим, що рекламна фірма або група фірм, у тому числі паблік рілейшнз, створюють спільний рекламний бюджет і здійснюють набір методів розміщення реклами про туризм. Йдеться про те, що медіа-планування – це медіа-план рекламної кампанії в туризмі, пов'язаний з медіа-засобами або з мас-медіа. Медіа-планування традиційно вважається програмним методом або програмною стратегією, яка передбачає знання статистичних і соціологічних даних, або зондування медіа-аудиторії, а також психологічний клімат сприйняття реципієнтами даних, та характеризується цілеспрямованим розміщенням туристичного проекту в медіа-засобах. Медіа-планування – це типова форма маркетингової конфігурації – фактично план або бізнес-план, – який несе в собі перерахунок усіх майбутніх можливостей просування товару на ринок, а також визначення пріоритетів.

Чинники медіа-планування залежать від просторових і часових ознак. Час – це, передусім, пора року, коли розміщується реклама. Тобто, це пов'язано з сезонним туризмом. Це час, пов'язаний з літнім, осіннім, зимовим туризмом, а може бути і щотижневий, більш динамічний план, що має свій внутрішній цикл і орієнтований на експрес-інформацію, що здійснюється у вузьких рамках її трансформації. Це може бути план, орієнтований на добу, денний, добовий цикл життєдіяльності туристичного проекту, задіяний в мас-медіа, зокрема, короткі форми інформації, пов'язані з таким ефективним засобом трансформації інформації, як телебачення або радіоінформація [3; 1; 4].

Медіа-планування – це експрес-аналіз, що має риси маркетингового, соціологічного, психологічного й естетичного прогнозу. Але він не завжди може бути виправданим у здійсненні реклами. План рекламної компанії в тій же мірі є програма і її можна визначити як дизайн-програма, якщо вона орієнтована на експресивне нанесення інформації на естетичний вигляд, на певні художні характеристики. План є системним цілим, що несе ознаки маркетингу і характерний або моністичним обранням того чи іншого каналу комунікацій, або є поліваріантним, або полівалентним, орієнтованим на максимальне задіяння каналів комунікацій.

Види реклами у мас-медіа, звичайно, різні за своїм потужним потенціалом.

Реклама на телебаченні – це та інформація про турпродукт, що має синтетичний характер, вона є найдорожчою і найефективнішою. Тут задіяний і звук, і колір, і натуральна картинка. Вставки реклами, які відбуваються в серіалах, «мільних» операх і в кінофільмах, що так дратують телеглядача, за аналізом PR-фірм, є найбільш ефективними щодо реклами продукту. Вони діють на засадах контрасту і цей контраст осмислюється пізніше, коли людина після, а не під час перегляду кінофільму, в тій чи іншій мірі на підставі постадеквації звертається до інформаційного рекламного повідомлення. Найбільший вплив має інформація у вигляді кліпів, 30 секундних роликів, хоча вони стають неефективними [5]. Кліповість подачі інформації діє на підсвідоме і спонукає до відгуку на ті чи інші цінності. Головне, що завдання рекламної інформації – не лише привернути увагу до тієї чи



іншої інформації, а створити образ – синтетичний, повноцінний, сугестивний, – здійснити повідомлення, що має свій кінцевий результат.

Ефективність і вартість реклами залежать від різних чинників. Від того, передусім, скільки реципієнтів сприймають рекламу. Так, відсоток глядачів у новинах досягає 80, в телесеріалах – 45, у спортивних програмах – 40, в музичних програмах – 25% [3]. Проте аудиторії різні за своїм споживацьким інтересом. У новинах найстабільніше відбувається викладення реклами і засобів повідомлення тому, що тут різноманітна аудиторія, і реклама вписується в контекст повідомлень. У телесеріалах більше працює реклама для домогосподарок та пенсіонерів, а в спортивних програмах аудиторію складають переважно чоловіки. Музичні програми здебільшого орієнтовані на молодіжну аудиторію. Виходячи з цього, можна прорахувати, наскільки ефективним буде реклами того чи іншого турпродукту, тієї чи іншої дестинації. Якщо молодіжна аудиторія не зацікавлена певною інформацією, її подавати не варто. Цей прогноз і є розрахунки, що складаються на основі функціональних структурних відносин, але за ним криється й інший контекст, який має прослідковувати медіа-план.

Відомо, що молодіжна аудиторія легко ділиться між собою і старшими людьми інформацією. І цей, позакадровий прийом інформації, пов'язаний з тим, наскільки експресивно була здійснена верифікація фактів, теж має свою рекламну значущість. Тобто, реклама може бути прямою, однозначною, як комунікативне повідомлення, і, навпаки, розрахована на постадеквацію, визначення доцільності тієї чи іншої рекламної акції. Соціологічні дослідження показують, що рекламу, якщо вона вдала, швидко обговорюють всі верстви аудиторії.

Форми подання реклами на телебаченні можуть бути різними. Домінує так зване фіксоване розміщення, пов'язане з тим, що на певному каналі рекламодавець купує рекламний час як товар і розміщує рекламу. Вона з'являється в тому чи іншому форматі, до неї звикають як до певного бренду фірми. Це одна із стабільних форм реклами, що має ті переваги, що характеризує довготривале сприйняття і дає можливість впливати на споживацьку аудиторію. Але в цьому розміщенні є недоліки, бо існує вірогідність звикання, неефективності дії. Тобто така форма прикріплення характерна для ранніх телепрограм, тоталітарних форм ієрархічної інформаційної комунікації, де рекламу використовують як моноканальне самоздійснення інформаційних потреб. Більш динамічним є розміщення реклами за рейтингами. Визначаються найбільш популярні ЗМІ, на яких і розміщується реклама. Тут важливо потрапити в слушний момент, рекламу орієнтувати на динамічний, експресивний простір сприйняття. Переваги цієї реклами в тому, що вона дається широким групам реципієнтів і включається в потік активної емоційної реакції на телеподії. Хоча в цьому випадку реклама може драгувати і бути неефективною з точки зору контрасту з головним інформаційним потоком телеканалу.

Ще одна модель розміщення реклами базується на даних PR-технологій, тобто на соціологічних розрахунках і аналізі аудиторії. Якщо на телебаченні підраховуються всі дані, то це має бути автентичний потік інформації. Якщо це змішана аудиторія, де молодь сприймає інформацію разом із старшою віковою групою, ця реклама має бути теж амбівалентною. Соціологічні дослідження доводять, що визначити аудиторію таким чином важко. Дані щодо моніторингу телевізійного ефіру свідчать про те, що реклама має свій стабільний рейтинг і має прогнозовані результати тоді, коли орієнтована на найбільшу кількість споживачів, має адресний, експресивний і неконфліктний характер [3].

На другому місці після телереклами, як вважають соціологи, знаходиться радіореклама, що у порівнянні з телебаченням також є поширеною. Все це свідчить про те, що радіореклама має свою специфіку: має бути розгорнутою, переконливою та орієнтованою на вербальний дискурс. Вона має свої переваги. Вважають, що в українській аудиторії поширеними радіостанціями є «УР1», радіо «Ера», «Русское радио», «Гала радіо», «Хіт FM», «Європа плюс», «Наше радіо», «Music радіо», «Nostalgia», «Столиця», «Авто FM», «БМ FM» та інші. Їх характеризують оперативність, селективність, камерність, тобто можливість звертатися до адресата в домашній обстановці і тим самим створювати атмосферу довіри.

Г.Мунін, З.Тимошенко, Є.Самарцев, А.Змійов визначають радіо як незворотність інформації. Тобто, її не можна повертати, не можна повторити. Якщо її повторюємо через 15 хвилин, інформація стає неефективною. Тому інформація на телебаченні завдяки її повторам, ритмічності та експрес-графіку трансформації, на відміну від радіо реклами, має більше переваг. Але на радіо є специфіка.

Важливо, щоб рівень донесення інформації, її зрозумілість були ефективними. Повідомлення не може бути складним, а повинно вписуватися в потік іншої вербальної промови і відрізнятись простотою. Програма має вписуватися в вузький діапазон часу. 6-8 секунд робить рекламу привабливою, потім вона втомлює. Якщо на телебаченні 30-секундний ролик дає можливість розгорнути інформацію як певний Music, Performance або ін. форми презентації, то тут канал звужується і більш орієнтований на доцільність інформативного повідомлення. Важливо що сам формат роликів на радіо теж залишається в межах 15-30 секунд. Те, що ефективно діють лише 8 секунд, ще не говорить, що його треба скорочувати. Існує правило, що половина інформації не доходить до реципієнта, але невідомо, яка з них: перша чи друга половина. Тобто, така нестабільність інформативності комунікацій або повідомлення в рекламі свідчить про те, що повинен бути запас, перестраховка, тому реклама вписується в стандартні форми 30-15-секундного ролика.

Інформація ділиться на інформативну, ігрову, музичну, презентативну, іміджеву та перформансну, пов'язану з дією, з грою; може подаватися різними голосами, які вступають в діалог і таким чином відбувається театральне мізансценування інформації. Радіо теж дає багато можливостей, але порівняно з телебаченням вони виглядають мізерними. Проте радіо має свою ауру довіри – слову більше довіряють, ніж картинкам.

Соціологи провели таке дослідження: подали завідомо неправильну інформацію. На телебаченні те, що вона неправильна, помітило лише 20%, на радіо – 50%, а в газеті – 80%. Але це не свідчить про те, що слову не довіряють. Не потрібно забувати, що існує ефект синестезії – перекодування зображувального повідомлення на словесне та словесного на зображувальне. Ця насиченість інформації психологічними компонентами може моделюватися, і ці моделі несуть у собі ту чи іншу долю синестезії, де ведучі-комуніканти стають синестетиками як моделі-трансформери інформації.

Доведено, що аудіо-інформація не набагато відстає з точки зору її постадекватності від телеінформації. Тобто образ, що існує після презентації інформації і в ТБ, і на радіо, достатньо близькі за своєю ефективністю. Так, звуковий образ має 72%, а образотворчий – 86% презентативності. Через три дні відповідно 20 і 60%. Можемо стверджувати, що тут включається канал синестезії, що допомагає акумулювати інформацію та зберігати її цілераціональні компоненти. Виникає своєрідна категорія «аудіо-стоп», що свідчить про те, що відбувається певний акцент, пауза, що стає рекламною паузою, і дає можливість структурувати цю паузу за визначеними рекламціями. Важливо також, що радіоповідомлення повинне мати свою темпоральність: ранок до полудня – це аудиторія, передусім, домогосподарок; вечір – це молодь; обідній, у вихідні – спортсмени; неділя вранці – туристи; близько восьми вечора – службовці, вночі – працівники транспорту.

Таким чином, сегментація аудіо-аудиторії є важливим чинником, який потрібно розуміти для того, щоб враховувати ефективність радіоповідомлення. Тривалість звучання вписується в досить обмежений діапазон. І цей діапазон залежить від тембру голосу, його жорсткості, адресованості висловів. Сам ритм подачі не може бути розтягнутим. Тобто, стислість інформації, уникнення зайвих фразеологізмів, простота фраз і чистота донесення змісту є важливими інгредієнтами, що спираються на загальновідомі фразеологізми, на стійкі словосполучення та на мовні звороти, до яких звикає аудиторія.

Велике значення має і мова повідомлення. Якщо в Україні Схід і Захід розділяються за мовними ознаками, то мова реклами, якщо вона буде здійснена неадекватно, принесе непотрібний ефект. Реклама туризму у радіоаудиторії, тобто пряме звернення диктора до слухача, увага, присвячена, тому чи іншому турпродукту, теж мають свою перевагу, але вона не завжди є ефективною. Краще, коли туристична інформація доноситься у контексті загальних програм, де надаються всі реквізити фірм, але вони не мають вигляду прямого звернення. Діалог, як бесіда диктора з іншою людиною або фахівцями з туризму, культури є більш прагматичною формою з точки зору реклами і більш ефективною. Драматизація, сценізація, перфоманізація не завжди є ефективними на радіо. Вони спрацьовують, але в рамках обмеженого діапазону, коли мізансцена вписується в короткотривалий час її звучання. Музичний антураж може виступати засобом ідентифікації, але інколи може відволікати.

Важливим є підключення до інформаційного повідомлення «зірок екрану» – прямого і непрямого. Якщо пряме, то це звернення, діалог із комунікантом, а непряме – коли підключається популярна музика, що теж стає співучасником рекламної акції.

Після теле- і радіокомунікацій варто говорити про комунікацію, пов'язану з предметним середовищем. Найбільш часто говорять про зовнішню та внутрішню рекламу, рекламу в предметному середовищі міста і рекламу в інтер'єрах, супермаркетах, метро й інших засобах пересування і спілкування. Якщо йдеться про зовнішню рекламу, то це щити, покажчики, таблички, виносні конструкції, зображення на вітринах, прапори, лейбокси, сіті-лайти, фасадні вивіски з використанням об'ємних елементів, білборди тощо. Але головне – середовищний характер рекламного повідомлення. У середовищі є дві зони активного сприйняття інформації – пішохідна та транспортна. Пішохідна орієнтована на фасадний принцип зчитування інформації, коли будинок сприймається як фасад, а транспортна розгортає цей фасад у просторі, тобто це бокова зона, де інформація орієнтована на глядача, що знаходиться в машині. Ці два підходи і є найважливішими в так званій зовнішній рекламі.

Туристична реклама більшою мірою репрезентується у предметному середовищі та орієнтована на динамічне сприйняття, бачення з вікна транспорту, що рухається. В інтер'єрах готелів теж може бути розміщена реклама, але вона не має великого значення.

Туризм є більш тривка, фундаментальна практика культури, ніж швидкозмінний потік предметного середовища, що знаходить свою рекламацію в метро, інтер'єрах інших пересувних засобів. Серед найбільш розповсюджених і сучасних носіїв є білборд.

Найбільше туристична реклама розгорнута на дорозі, хоча і тут цей відсоток теж незначний. Туристична реклама, на відміну від інших видів послуг і товарів, які рекламуються, не може бути конкурентоздатною щодо масиву інформативних повідомлень. Вона не може займати 50, 60 чи навіть 30% усіх інформативних повідомлень. Бо туризм є не головна реальність у рекламному просторі культури. Це реальність особлива, але вона не може конкурувати з товарами масового вжитку, політичною, соціальною рекламою. Тому із реклами в зовнішньому середовищі цей тип інформації варто переносити в рекламу, яка б активно діяла в інших засобах комунікації, зокрема телебаченні та радіо, пресі й інших видах друкованої продукції. Зовнішня реклама – лише підтримка реклами на телебаченні.

Реклама в газетах і журналах є одним із важливих і потужних засобів туристичної реклами. Спеціалізовані журнали, буклети, рекламні видання, газети, що виходять раз на квартал, але містять об'ємний блок щодо туристичної реклами, є більш адресною і функціонально доцільною формою реклами. На рекламу в газетах щодо туризму витрачається коштів більше, ніж в інших ЗМІ. Тут потрібно зробити акцент на новизні і вартості. Тобто, наскільки цей тур або ця програма пов'язана з іншими системними рекреаційними програмами і туристичними подіями. Реклама, що діє в масових виданнях, несе в собі інформацію, що має характер більш інформаційно-трансформаційний, де визначаються всі переваги того чи іншого туру і дається більш мотивована інформація, ніж сценічні та театралізовані ролики на телебаченні або радіо. Особливо це стосується реклами, що виходить у спеціалізованих журналах або в журналах, що містять рекламу з туризму. Вона має привертати увагу читача, сприяти осмисленню інтерпретації турпродукту, додавати жвавості і приваблювати естетичною якістю, підкреслювати відмінність від інших турів та інших туристичних акцій. Ця реклама має бути коректною, точною і схематичною. Вона не може сперечатися з іншими засобами інформативного повідомлення. Реклама інтернет-туризму все більш стає популярною, дає можливість здійснення мульти-медійних, тобто достатньо насичених реклаमाцій, в яких дається багато посилань, більше того, здійснюються посилання перехресні [2]. Ця реклама є зараз одним із найпотужніших засобів комунікацій, де дається інформація про готелі, фірми, інфраструктуру туристичної діяльності, описуються дестинації у різних вимірах: культурологічному, естетичному, художньому, рекреаційному, спортивному, екологічному. Усе це дає можливість цілеспрямованого впливу на аудиторію. Фактично, можна говорити про прямий маркетинг, інтеракції спілкування, коли споживач, маючи адресу, може через хвилину вийти на фірму і отримати доповідь. Цей спосіб свідчить про швидкість отримання результатів і швидкість інтеракції – зворотнього зв'язку, а також популярність Інтернету серед інших ЗМІ. Цей ефект «реклами в рекламі», ефект комунікативного детермінатива, тобто помічника, що допомагає трансформувати і продавати інформацію, стає надзвичайно важливим для орієнтації та сегментації інформаційних рекламних потоків.

Варто сказати й про сувенірну продукцію, що теж стає рекламним носієм туризму. Сувеніри – це подарунок, культ, що належить міфу і традиції. Сувеніри є редукованим елементом міфа, ритуально визначеним рудиментом цього міфу. Сувеніри несуть на собі пам'ять культури, пам'ять етновимірів,

дестинації і незабутніх зустрічей з тим часом і простором, в якому знаходився турист. Сувеніри можуть використовуватися і як певні мегабренди, образи, іміджі в рекламі інформації, коли вони стають маркерами, тобто зображувальними аналогами тієї чи іншої культури. Увесь цей простір можна умовно позначити як простір ЗМІ. До нього додається широка структура паблік рілейшнз, що є допоміжним засобом реклаमाції, що теж працює на зв'язки з громадськістю і, зокрема, зв'язки із ЗМІ. Паблік рілейшнз визначає характеристику і ознаки громадської думки, громадських відносин, урядових відносин, життя суспільства, промислові, фінансові, міжнародні відносини, характеризує споживачів за їх ознаками споживання, здійснює дослідження статистичних і соціологічних даних, а також характеризує ЗМІ щодо бізнес-плану, бізнес-карти і медіа-планування. Паблік рілейшнз відіграє велику роль у туристичній індустрії, бо йому віддаються пріоритети попереднього зондування, планування і проведення різних аналітичних системних досліджень. Це надзвичайно важливо, бо інколи відбувається знищення однієї реклами іншою і самознищення рекламного повідомлення самим себе тільки через те, що воно дублює слоган, дублює інформативність і ємність іншого повідомлення. Для цього потрібна програма оцінювання, висліджування і селекції рекламно-комунікативної інформативної бази.

Реклама традиційно вписується в інтегровані маркетингові комунікації, які включають у себе рекламу. Інтеграція в контексті рекламних адекватій туризму має системні, полісистемні та надсистемні риси, які визначаються такими чинниками туристичної діяльності, як послуга, дестинації, культурний туризм і міфодизайн. Цей набір маркетинг-мікс інтегративних принципів рекламації стає пріоритетним для сьогоденної сучасної реклами в туризмі. Особливістю туристичної реклами в Україні, орієнтованої на внутрішній ринок туристичних послуг, є мінімальна питома вага віртуальної складової, на відміну від реклами, орієнтованої або на зовнішні ринки, або тієї, що виходить до українського споживача з пропозицією зарубіжного туристичного продукту. Цей різновид туристичної реклами носить суто інформативний характер, позбавлений будь якого міфодизайну, притаманного іншим її різновидам.

Соціокультурний простір рекламних комунікацій у туризмі – особлива сфера культурних практик, що інтегровані різним чином і в різних соціокультурних контекстах.

#### Джерельні приписи

1. **Котлер Ф.** Десять смертних гріхів маркетингу: Ознаки і методи вирішення / Ф.Котлер; Пер. з англ. І.П. Гусан, А.Ю. Гусан. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 144 с.
2. **Крейг Р.** Інтернет-журналістика. Робота журналіста і редактора у нових ЗМІ / Ричард Крейг; Пер. з англ. А.Іщенко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – 324 с.
3. **Мунін Г.Б.** Маркетинг туризму / Г.Б. Мунін, З.І. Тимошенко, Є.В. Самарцев, А.О. Змійов; Навч. пос. – К.: Вид-во Європ. ун-ту, 2008. – Ч. 2.
4. **Переверзев М.А.** Менеджмент в сфері культури и искусства / М.П. Переверзев, Т.В. Косцов. – М.: ИНФРА-М, 2007. – 192 с.
5. **Яффе Дж.** Реклама: жизнь после смерти / Джозеф Яффе. – М.: ИД Коммерсантъ, 2007. – 400 с.

#### Резюме

Визначаються проблеми реклами у засобах масової інформації.

**Ключові слова:** комунікація, реклама, туризм, засоби масової інформації.

#### Summary

**Use of mass medias for advertising of cultural tourism: problems of mutual relations**

The article defined the problem of advertising in the mass medias. Types of advertising, the presentation on television and radio.

**Key words:** communication, advertisements, tourism, mass medias.

УДК 323(477)«10/11»(045)

Нікольченко Ю.М. – доц. Маріупольського  
держ. університету**Давид Ігоревич і початок політичної дезінтеграції та князівських міжусобиць у Київській Русі наприкінці XI – початку XII століть**

Онук Ярослава Мудрого Давид Ігоревич був, як відомо, одним з організаторів осліплення в 1097 р. теребовльського князя Василька Ростиславича, що, на думку М.Котляра, стало поштовхом для феодальної війни у західних землях Русі 1097-1100 р. [1; 74]. Б.Рибаків, аналізуючи ці події, називає його «князем-піратом» [2; 449]. Луцький історик М.Киричук вагому частку відповідальності за феодальні усобиці на Русі кін. XI – поч. XII ст. також поклав на Давида Ігоревича [3; 44-53].

Участь Давида Ігоревича в трагічних подіях, що відбувалися на Русі в останній чверті XI – поч. XII ст. аналізується у колективній монографії «Історичні постаті України: проблеми і пошуки» [4; 199-205]. І лише М.Рапов у дослідженні «Княжі володіння на Русі в X – перш. пол. XIII ст.» без коментарів наводить стислу біографію князя [5; 16-29].

Разом із тим, Давид Ігоревич, заявивши 1084 р. свої права на волинські землі, побічно відкрив нову сторінку в історії Русі, відому як початок князівських міжусобиць та її політичної дезінтеграції. У даному контексті діяльність волинського князя потребує всебічного вивчення, частку якого складає матеріал даної статті.

20 лютого 1054 р. на 76 році життя помер Ярослав Мудрий. У «Повісті временних літ» (далі – ПВЛ) літописець зафіксує: «Преставився великий князь руський Ярослав. А коли ще він був живий, наставив він синів своїх, сказавши їм: «...А ви, сини мої, майте межі собою любов, бо ви есте брати від одного отця і одної матері. І якщо будете ви в любові межі собою, то й бог буде за вас, і покорить він вам противників під вас, і будете ви мирно жити. Якщо ж будете ви в ненависті жити... то й самі погинете, і землі отців своїх і дідів погубите, що їй надбали вони трудом великим... Тепер же поручаю я, замість себе, стіл свій, Київ, найстаршому синові своєму... А Святославу даю Чернігів, а Всеволоду – Переяславль, Ігорю – Володимир, а Вячеславу – Смоленськ». І так розділив він городи, заповівши їм не переступати братнього уділу, ні згонити брата свого (зі стола свого, і) сказавши Ізяславу: «Якщо хто схоче зобидити брата, так ти помагай тому, кого скривдять». І так наставив він синів своїх пробувати в любові» [6; 98-99].

Цей текст, відомий в літературі як «Заповіт Ярослава», відповідав бажанням великого київського князя упередити міжусобиці. Категорично заборонялося «переступати братній уділ» і «згонити брата свого зі стола», але не було визначено порядок наслідування земель у другому, третьому й послідуєчих поколіннях Рюриковичів.

Після смерті Ярослава у ПВЛ під 1055 р. записано: «Прийшовши, Ізяслав сів у Києві, а Святослав у Чернігові, Всеволод же – в Переяславі, Ігор у Володимирі, Вячеслав у Смоленську» [7; 99]. Стає зрозумілим, що землі старших братів – Ізяслава, Святослава і Всеволода (майбутній тріумвірат Ярославичів), набагато перевищували володіння Ігоря і Вячеслава. За висновком П.Толочка і О.Толочка «...Вячеслав та Ігор потрапляють у відверту залежність від старших братів» [8; 177]. Дійсна їх зверхність яскраво проявилась 1057 р., коли помер Вячеслав Ярославич, князь смоленський. М.Грушевський так оцінює ситуацію: «Старші Ярославичі перевели на його місце, очевидно – силоміць, брата Ігоря, а Волинь, очевидно, взяли собі. Чи поділили її на разі, не знати; пізніше бачимо її в руках Ізяслава; може бути, що він дістав її цілу ще 1057 р. Слідом умер і Ігорь (1061 р. – Ю.Н.), полишивши двох синів (Давида і Всеволода – Ю.Н.). Ярославичі поділили його Смоленську волость між собою, не зіставивши нічого для братаничів» [9; 52].

На думку П.Толочка та О.Толочка «...Для небожів, синів брата, на Русі існував технічний термін «синовець». Ця назва, що самим своїм звучанням зближувала небожа із сином, мала означати, що осиротілі небожі потрапляли під опіку своїх дядьків і приймалися в нову родину на правах синів. Але теорія і звичай не завжди втілюються в життя. Особливо ж, коли вони стикаються з матеріальними або політичними інтересами.

Найбільшою проблемою тріумвірату Ярославичів, а згодом і кожного з дуумвіратів, були навіть не їхні внутрішні суперечності, а питання, що робити з небожами. «Заповіт Ярослава» не визначав їхніх доль, і Ярославичі до часу вдавали, що таких князів взагалі не існує. Чинити так, звичайно, було не тяжко, доки небожі перебували в ніжному віці. Коли ж вони підросли, то з подивом

з'ясували, що після смерті їхніх батьків і приєднання батьківських волостей до частки того чи іншого з трьох Ярославичів осиротілим князям у новому розкладі місця не знаходиться. Опіка дядьків з часом виявилася не стільки турботою про майбутнє князів, оскільки засобом відсторонити їх від нього» [10; 190].

Серед відсторонених був і син Ігоря Ярославича – Давид. Він народився не пізніше 1061 р. Зухвало обкрадений старшими Ярославичами ще за малолітства, перетворившись на ізгоя, Давид на все життя зберіг до них та їхніх синів ненависть, яку реалізовував відвертою конфронтацією.

Основним джерелом інформації щодо постаті Давида Ігоревича залишається ПВЛ. Це період його життя з 18 травня 1081 р. до смерті 25 травня 1112 р. За ці роки він отримав багато титулів: кн. туровський, кн. тмутороканський, кн. олешський, кн. володимир-волинський, кн. дорогобузький, кн. володимир-волинський, червенський, сугійський, луцький, кн. бузький, кн. острозький, кн. чорторійський і знову кн. дорогобузький [11; 481]. Проте до самої смерті він фактично залишався «ізгоєм» [12; 32].

У 1081 р.: «Утік Ігоревич Давид (із Турова) з Володарем Ростиславичем місяця травня у вісімнадцятий день. І прийшли вони обидва до Тмутороканя, і схопили Ратибора, і сіли у Тмуторокані» [13; 125]. Але перед тим на Русі вже відбулися події, що суттєво вплинули не тільки на майбутню долю Давида Ігоревича, а й на політичну ситуацію в державі. 1068 р. поблизу Переяслава на р. Альта триумвірат зазнав поразки від половців. Це спричинило повстання киян проти Ізяслава, який до 2 травня 1069 р. втратив великокняжий стіл [14; 104-106]. У цей період Святослав і Всеволод зосередили свою владу майже на всіх руських землях, крім полоцької [15; 84-85].

Святослав раптово помирає 1076 р., а зближення Ізяслава і Всеволода призвело до збройної конфронтації з його синами – Романом і Олегом, позбавлених своїх традиційних володінь. Конфлікт завершився 3 жовтня 1078 р. битвою на Нежатиній Ниві. Олег зазнав поразки і втік до Тмуторокані. Але у бою загинув Ізяслав Ярославич. Вся повнота влади на Русі перейшла до Всеволода Ярославича, що продовжує політику перерозподілу земель, наслідком якої стала передача Чернігова його сину Володимирі Мономаху, Володимира і Турова – Ярополку Ізяславичу. А нащадки Святослава, Вячеслава та Ігоря втрачають своє право на спадщину батьків, що стало приводом до нових збройних конфліктів [16; 92-93]. Уже 1079 р. Олег і Роман Святославичі зробили спробу повернути Чернігівську землю, але Роман загинув у бою з половцями, а Олег, захоплений за згодою Всеволода, хазарами, був інтернований до Візантії, спочатку до Константинополя, а потім на острів Родос. Посадником у Тмуторокані, за наказом Всеволода, став Ратибор [17; 125].

Повернемося до травня 1081 р., коли у Тмуторокані з'явилися Давид Ігоревич з Володарем Ростиславичем (онук Володимира Ярославича). Є припущення, що перед цим Давид залишив Туров і разом із Володарем зробив невдалу спробу відібрати у Ярополка Ізяславича волинські землі, після якої вони втекли на південно-східні землі Русі [18; 73].

Чи дійсно Давид Ігоревич володів Туровом? На думку В.Татищева, після подій жовтня 1078 р. туровські землі Всеволод Ярославич дав Давиду: «Давид Ігоревич, бывший в Турове, согласясь с Володарем Ростиславичем перемышлянским, пришед во Тмуторокань незапно, посадника Всеволожа Ратибра маиа 18 поимали и Тмуторокань обладали» [19; 94]. Але це суперечить повідомленню ПВЛ під 1078 р.: «Всеволод же сів у Києві на столі отця свого і брата свого, перейнявши всю волость Руську. І посадив він сина свого Володимира у Чернігові, а Ярополка (Ізяславича) у Володимирі, придавши йому Турів» [20; 124]. Втративши Волинь як батьківську спадщину, Давид Ігоревич, крім Смоленщини, міг володіти і Туровом. Але безцеремонність Всеволода Ярославича змусила Давида в союзі з Володарем розпочати боротьбу за повернення батьківських володінь на Волині.

Перебування Давида і Володаря в Тмуторокані тривало майже 2 роки. «У рік 6591 [1083] прийшов Олег із Греків до Тмутороканя, і схопив Давида (Ігоревича) і Володаря Ростиславича, і сів у Тмуторокані. І посік він хазар, які були радниками, щоб убити брата його (Романа) і (його) самого, а Давида і Володаря пустив» [21; 125].

Повернувшись на Південно-Західну Русь Володар і Василько Ростиславичі зробили ще одну невдалу спробу вибити Ярополка Ізяславича з Волині: «У рік 6592 приходив Ярополк (Ізяславич у Київ) до Всеволода на Великдень. У сей же час утекли два Ростиславичі (Володар і Василько) від Ярополка (із города Перемишля) і, прийшовши [до города Володимира], прогнали Ярополка. І послав Всеволод сина свого Володимира, і вигнав він обох Ростиславичів, і посадив Ярополка у Володимирі» [22; 125].

На думку О.Рапова, Давид Ігоревич у цьому конфлікті виступив на боці Ростиславичів [23; 200] і тікаючи від Ярополка Ізяславича і Володимира Мономаха, опинився в Олеші (нині городище на Великопотьомкінському острова у гирлі Дніпра Херсонського р-ну Херсонської обл.), що було важливою гаванню на торговому шляху купців, що користувалися Гречником (дніпровською частина шляху з «Варягів у Греки»), здійснюючи торгові операції між Києвом і Константинополем. М.Грушевський писав, що Давид «напав на Олеше», але джерела цей факт не зафіксували. Про перебування невгамовного князя в Олеші свідчить літописець: «У сей же рік (1084 – Ю.Н.) Давид захопив гречників у (городі) Олеші і забрав у них все майно. Всеволод тоді, пославши [мужів своїх], привів його і дав йому Дорогобуж» [24; 125]. Неординарне рішення Всеволода можна пояснити лише тим, що перед загрозою нових внутрішніх та міжнародних конфліктів він пішов на поступки агресивним племінникам. Давид Ігоревич отримав дорогобужські землі, а Ростиславичі – частину колишніх батьківських володінь у Галичині.

Дорогобуж був головним адміністративно-політичним центром Погориння, яке в X-XI ст. відіграло важливу роль у формуванні південно-західних кордонів Русі [25; 127-143]. М.Грушевський вважав, що Погоринська волость була відірвана від Волині і приєднана до Києва за часів Всеволода Ярославича [26; 77]. Але дослідження А.Насонова довели, що вона підпала під контроль Києва наприкінці XI ст. і служила не тільки демаркаційною зоною, що розділяла Київську та Волинську землі, а була резервним фондом київських князів, звідки вони брали землі для своїх васалів [27; 28-29; 41; 130]. Вчинок Всеволода Ярославича у ставленні до Давида Ігоревича був далекоглядним. Передаючи останньому у володіння престижні землі з великокняжого резерву, Всеволод плекав надію встановити з Давидом якщо не дружні, то хоча б мирні стосунки.

Давид Ігоревич з перервами володів Дорогобужем до 1112 р. Разом із містом у володіння перейшла центральна частина Погорини (крім Пересопниці) – великий і важливий політичний, економічний і культурний регіон Південно-Західної Русі. У середній течії Горині, крім Дорогобужа, літописи згадують сім «градів»: Острог, Пересопницю, Чемерин, Зарічеськ, Корчеськ, Мильськ, Сапогинь. Тут також відомі ще 42 давньоруські городища [28; 30-36].

Поруч із літописними повідомленнями, джерелом вивчення історії й культури Погоринських земель стали багаторічні розкопки городища літописного Дорогобужа, на території якого численні об'єкти і знахідки підтверджують існування в XI-XIII ст. княжого міста [29, 30].

Передача Давиду частини Погорини з Дорогобужем викликала негативну реакцію з боку Ярополка Ізяславича, що претендував на ці землі. У нього виник конфлікт із Всеволодом і В.Мономахом, який 1085 р. завершився на користь Давида Ігоревича: «...Коли ж Володимир прийшов до Луцька, лучани здалися. Володимир посадив Давида в Володимирі замість Ярополка...» [31; 125]. Таким способом через 28 років Давид повернувся на землі свого батька Ігоря Ярославича [32; 38].

Перебування Давида у Володимирі було короткочасним. Ярополк отримав прощення Всеволода і В.Мономаха «...знов сів у Володимирі». Ці обставини вдруге зблизили Давида Ігоревича з Рюриком, Володарем і Васильком Ростиславичами та спричинили нові усобиці. У листопаді 1087 р. був підступно вбитий Ярополк Ізяславич. Вбивця, якийсь Нерядця, після скоєння злочину, втік до Перемишля. Не виключено, що за вбивством стояли Ростиславичі і Давид Ігоревич. Всеволод Ярославич, позбувшись впливового конкурента, не проводив дізнання, а закріпив за Давидом Волинь, за Ростиславичами – перемиську і теребовльську землі [33; 75-76]. Погориння і Берестейська волость дістались Всеволоду.

Після смерті Всеволода Ярославича у квітні 1093 р. та утвердженням на великокняжому столі його племінника Святополка Ізяславича завершилася епоха Ярославичів. Час вимагав від їх нащадків нових рішучих дій щодо перерозподілу і закріпленню земель на княжіння, а це, у свою чергу, фактично означало завершення на Русі періоду політичної єдності.

На першому князівському з'їзді в Любечі, у листопаді 1097 р. відбувся офіційний перерозподіл руських земель. За Давидом Ігоревичем була закріплена Волинь з центром у Володимирі. Здійснилося багаторічне бажання останнього повернути собі батьківську отчину, але воно не зупинило його від участі у міжусобних конфліктах, одним з яких стало захоплення теребовльського князя Василька Ростиславича та його осліплення.

Що безпосередньо підштовхнуло Давида Ігоревича на зухвалу розправу над багаторічним союзником? Яка роль у цій трагедії великого київського князя Святополка? Чи дійсно Ростиславичі

виношували плани вбивства Святополка і Давида з метою захоплення Києва і волинських земель? Та і літописець через 30 років після означеної події не дає (або не бажає дати) у ПВЛ конкретної відповіді на ці запитання.

На нашу думку, після смерті Ярополка Ізяславича реальну загрозу безпеці Святополка дійсно становили Володар та Василько Ростиславичі (Рюрик помер у 1092 р. – Ю.Н.), авторитет яких у Південно-Західній Русі дорівнював авторитетові Володимира Мономаха на східних теренах держави. Фізичне усунення Святополка давало шанс одному з Ростиславичів «поборотися» за великокняжий стіл, на який претендували В.Мономах і Олег Святославич. У цій «гонці» Давид Ігоревич був безнадійним аутсайдером, але повністю підходив Святополку як союзник у конфронтації з могутніми Ростиславичами. Цього не заперечує і автор ПВЛ: «Прийшов Святополк до Києва з Давидом (Ігоревичем) (зразу ж після завершення з'їзду у Любечі – Ю.М.), і раді були люди сі. Тільки диявола взяла досада через любов оцю. І вліз сатана в серце декотрим мужам (Василеві, Лазарю і Туряку) і стали вони говорити Давидові Ігоревичу так: «Володимир уже поєднався з Васильком проти Святополка і проти тебе» [34; 146]. І хоча далі в тексті ці слова називаються «брехливими», конкретного їх спростування немає. Давид і Святополк, на наш погляд, мали всі підстави розглядати цю загрозу як реальну.

Святополк, як старший у династичній ієрархії, мав повноваження провести слідство і особисто переконатись в існуванні змови проти нього і Давида з боку Ростиславичів. Проте він нічого не зробив для з'ясування істини: не зустрівся з Васильком, не допитав «мужів» – інформаторів. Замість цього Святополк 6 листопада зустрічається з «боярами та киянами» і переконує їх у необхідності покарати Василька як злочинця: «І сказали бояри і люди: «Тобі, княже, голови своєї треба берегти. І якщо сказав правду Давид, хай дістане Василько кару» [35; 148]. Лише київське духовенство зробило невдалу спробу захистити теребовльського князя. На звернення ігуменів відпустити Василька, Святополк знову, посилаючись на Давида Ігоревича, їм відмовляє. Безпосередніми виконавцями езекуції були, за свідченням літописця «...Сновид Ізечевич, конюх Святополків і Дмитро, конюх Давидів», а також «...торчин, на ім'я Берендій, овчар Святополків».

Не виправдовуючи Давида Ігоревича, зауважимо, що визнання винним у зраді і покарання Василька Ростиславича 7 листопада 1097 р. у Звенигороді під Києвом було вигідне, у першу чергу, Святополку. Давид, досвідчений учасник міжусобиць, передбачав, чим для нього закінчиться жорстока розправа над Васильком. Але вважав, що разом із Святополком вони доведуть Володимиру Мономаху та іншим князям про існуючу реальну загрозу для них з боку Ростиславичів. У дійсності все відбулося навпаки. Давиду Ігоревичу довелося мати справу з коаліцією князів на чолі з В.Мономахом, до якої миттєво, пристав і... Святополк., зрадивши свого спілняка. Залишившись без його підтримки, волинський князь робить спробу виправдатися перед Володарем Ростиславичем біля Бужська у березні 1098 р.: «Давид же на Святополка став вину валити, говорячи: «Чи я се вчинив? І чи в моєму городі? Я й сам боявся, щоб і мене не схопили і [не] вдіяли те саме. Довелось мені пристати на раду їх, будучи в руках їхніх». І сказав Володар: «Бог свідок тому. А нині ти пусти брата могого, і я вчиню з тобою мир».

Частково розкрив причини, що підштовхнули Святополка і Давида до безоглядних дій сам Василько Ростиславич. Перебуваючи в полоні у Давида, він розмірковує щодо причини трагедії і бачить її в тому, що без узгодження зі Святополком, В.Мономахом, Давидом найняв «берендичів, і печенігів, і торків» для походу на Польщу, а після цього збирався «забрати болгар дунайських і посадити їх у себе», а потім хотів «проситися у Святополка і Володимира іти на половців». Василько виправдовується «...що іншого помислу в серці моїм не було – ні на Святополка, ні Давида. І осе клянусь я богом і його пришестям, що не замислив я зла братам моїм ані в чому. Але за мою гордовитість, що пішли берендичі до мене, і возвеселилось серце моє, і возвеличився ум мій, і принизив мене бог, і усмирив мене» [36; 154].

Чому Василько не скористався нагодою оприлюднити свої плани на з'їзді князів у Любечі, де брали участь Святополк, Володимир і Давид? При бажанні, можна було вирішити всі питання, пов'язані з майбутніми походами. Але цього не сталося. І маємо підстави запідозрити Ростиславичів у нещирості у ставленні до ін. князів. Мабуть, неприємно здивувалися Святополк і Давид, коли після з'їзду довідалися, що на кордонах їхніх володінь з'явилися (або мали з'явитися) союзники Василька берендії, печеніги, торки і болгари. В такій ситуації було вже пізно з'ясувати, до якого походу готувалась ця рать: чи на поляків, чи половців, чи на ... «родичів»? А от яких «родичів» і підказали Давиду Ігоревичу «кмітливі» Лазар, Василь і Туряк, можливо не без допомоги Святополка.



Не врятувала Давида і видача Ростиславичам донощиків, що спровокували арешт та осліплення Василька. Навесні 1098 р. без слідства і суду «...на зорях, повісили Лазаря і Василя і розстріляли їх стрілами», а Туряк утік до Києва». Можна припустити, що він знайшов порятунок у свого патрона – Святополка Ізяславича. Володар і Василько мали можливість тортурами вирвати у полонених бояр правдиве зізнання у скоєному злочині і дізнатися хто був організатором трагічних подій листопада 1097 р. Але Ростиславичам, які були на той час союзниками Святополка у боротьбі з Давидом, цього було вже не потрібно. Існував привід для війни і пов'язаний з нею майбутній перерозподіл земель.

Традиційно в таких війнах брали участь східні та західні сусіди Русі: половці, поляки, угри, яких прилучали до внутрішніх «розборок» самі князі, нехтуючи інтересами держави. Не стали винятком і події 1097-1100 рр. У 1099 р. Святополк оточив головне місто Волині Володимир. Давид був вимушений тікати до Польщі: «У Ляхи, до (князя) Володислава (Германа), шукаючи підмоги. Ляхи ж обіцялися це сповнити і взяли в нього п'ятдесят гривень золота» [37; 152]. На думку В.Пашуто – 50 гривень золотом була на той час вартість найманої військової дружини [38; 45]. Але реальної допомоги від поляків Давид не отримав, їх спритно перекупив Святополк. Втративши Володимир, Давид Ігоревич шукає підтримки у половецького хана Боняка. Цей союз був для нього вдалим. Були розгромлені війська сина Святополка Ярослава та його союзників угрів біля Перемишля. До рук Давида Ігоревича перейшли Сутійськ і Червен, на короткий час був повернутий Володимир. Але в цьому ж році: «Пішов Святополк на Давида (Ігоревича) до Володимира і прогнав Давида в Ляхи» [39; 154]. Це був останній період у бурхливому житті Давида Ігоревича, коли він володів колишніми батьківськими землями.

Край феодальній війні був покладений на з'їздах князів в Уветичах 14 та 30 серпня 1100 р. У них взяли участь Святополк Ізяславич, Володимир Всеволодович, Давид і Олег Святославичі. Мета з'їздів – приборкати небезпечного Давида Ігоревича. У цих снємах не брали участь Володар і Василько Ростиславичі. Можливо, причина полягала у тому, що вже в 1099 р. був укладений мир між братами і Давидом Ігоревичем [40; 201].

30 серпня на з'їзд прибув Давид Ігоревич: «Того ж місяця в тридцятий (день), у тім же місці, зібралися всі брати – Святополк, Володимир, Давид і Олег. І прибув до них Давид Ігоревич, і сказав їм: «Нащо мене ви запросили есте? Я ось есмь. Кому до мене обида?». І відповів йому Володимир: «Ти еси прислав до нас, кажучи: «Хочу я, брати, прийти до вас і пожалітися на свою обиду». І ось ти прийшов еси, і сидиши зі своїми братами на одному коврї. А чому ти не жалієшся? До кого тобі обида?» І не відповів йому Давид анічого» [41; 154-155]. Скоріш за все Давид прибув не на з'їзд, а на суд. Проте, суд заочний, коли йому оголосили вже підготовлений вирок (або рішення з'їзду). Оголосили не особисто, а принизливо, через «мужів своїх». У нього відібрали батьківський Володимир, а дали невеликі волинські міста: Чорторийськ, Острог, Дубно, Бужськ, а потім до цих володінь додався Дорогобуж, що став його резиденцією [42; 78]. Крім вказаних земель, Мономах і Святославичі передали Давиду значну компенсацію за втрачені землі – по 200 гривень грошима.

Передостання згадка про Давида Ігоревича у «Повісті временних літ» припадає на 1111 р. Виконуючи рішення з'їзду, що відбувся поблизу Києва біля Долобського озера, В.Мономах очолив похід проти половців. «І рушили на половців Святополк удвох із сином своїм Ярославом і Мстислав (Всеволодович), і Давид Святославич із сином Ростиславом, [і] Давид Ігоревич» [43; 166]. Це був переможний похід, що додав авторитету його організатору, фактично відкривши шлях до великокняжого столу у 1113 р.

В Іпатському зводі серед учасників походу імені Давида Ігоревича немає. Воно з'являється у Лаврентіївському зводі, що дало підставу Л.Махновцю включити його у відповідний розділ «Літопису Руського». Разом із тим, О.Рапов висунув припущення, що замість Давида Ігоревича у поході проти половців брав участь його племінник Мстислав Вячеславич, який володів, на його думку, невеликим уділом на Волині [44; 203].

Навряд чи з цим можна погодитись. Скоріше за все, в Іпатському зводі літописець, з відомих причин, головну увагу приділив піднесенню ролі В.Мономаха в обороні східних рубежів держави. Крім Давида Ігоревича, імена ще 3-х учасників походу відомі лише з Лаврентіївського зводу. Це узгоджується із текстом «Поучення» Мономаха, в якому 26 лютого 1111 р. автор занотував: «А потім ще на Дон пішли ми зі Святополком і Давидом (Святославичем), і бог нам поміг». А про інших учасників походу нічого не сказано.

Давид Ігоревич помер у 1112 р. у Дорогобужі; поховали його в Києві. «Того ж року преставився Давид Ігоревич, місяця травня у двадцять і п'ятий (день). І покладено було тіло його у двадцять і

дев'ятий (день) у церкві святої Богородиці Влахернській на Клові» [45; 170]. Цей храм знаходився на захід від Печерського монастиря, його залишки відкриті по вул. Миколаївській, 25-а [46; 152-158] На думку І.Мовчана, Кловський монастир міг бути резиденцією володимирських (волинських – Ю.М.) князів у Києві [47; 11].

Так скінчився життєвий шлях неординарної особистості в історії Русі останньої чверті XI – поч. XII ст. Не зважаючи на упереджене ставлення до нього сучасників, негативну оцінку у вітчизняній та зарубіжній історіографії, слід визнати, що Давид Ігоревич був своєрідним «героєм свого часу», мужньою, хороброю, але й підступною людиною, яка кинула відкритий виклик могутнім князям Русі. Він мав об'єктивні причини боротися за свої династичні права. Як онук Я.Мудрого, він не був ленником. В юнацькі роки Давид володів досить незначними наділами, що виділили йому «стриї» – старші Ярославичі, привласнивши волинські землі, що належали Ігорю Ярославичу. З цим він не міг погодитися. Його приклад активно наслідували ображені старшими Ярославичами Святославичі і Ростиславичі.

Давиду Ігоревичу на певний період вдалося повернути батьківську вотчину і навіть розширити її. З чим, безумовно, не бажав миритися спочатку Всеволод Ярославич, а потім Святополк і В.Мономах. У феодальній війні на Волині він зазнав поразки, втратив більшу частину здобутих земель і, підкорившись рішенням з'їзду в Уветичах у серпні 1100 р., доживав віку в Дорогобужі на другорядних ролях серед можновладців руського суспільства. Аналогічна доля спіткала і нащадків князя. Його син Всеволодко згадується як князь городенський. Повідомлення літописів не дають орієнтирів для визначення точного містознаходження Городна. Одні дослідники локалізують його в нижній течії Горині на місці нинішнього села Городна Столінського району Брестської області Білорусі, або у Давид-Городку цього ж району, а можливо це Гродно на Німані.

Залишається невизначеною доля ще одного сина Давида Ігоревича – Ігоря. Інформація щодо нього є у В.Татищева. Історик, не вказуючи на роки життя, не називаючи уділи, якими він володів, зазначає, що 1150 р. князь Ігор Давидович, онук Ігоря Ярославича, приходив від Києва до великого князя Юрія Довгорукого [48; 15].

Феодальні війни у Київській Русі кін. XI – поч. XII ст., активним учасником яких був Давид Ігоревич, стали початком нового періоду її історії, що визначався князівськими міжусобицями і початком політичної дезінтеграції [49].

#### Джерельні приписи

1. **Котляр М.Ф.** Історія України в особах. Давньоруська держава / М.Котляр. – К.: Україна, 1996.
2. **Рыбаков Б.А.** Киевская Русь и русские княжества XII-XIII вв. / Б.А. Рыбаков. – М.: Наука, 1982.
3. **Киричук М.Г.** Волинь – земля українська / М.Г. Киричук. – Т. 1. – Луцьк: Надстир'я, 1995.
4. **Бодрухин В.М.** Історичні постаті України: проблеми і пошуки: Моногр. / В.М. Бодрухин, В.М. Романцов, О.М. Єрьоменко, Ю.М. Нікольченко, В.О. Манько, Г.О. М'ягка, І.В. Довжук, Ю.Р. Федоровський. – Луганськ: Вид-во СНУ ім. В.Даля, 2003.
5. **Рапов О.М.** Княжеские владения на Руси в X – первой половине XIII в. / О.М. Рапов. – М.: Изд-во Московского университета, 1977.
6. **Літопис руський** / За Іпатським списком переклав Л.Махновець. – К.: Дніпро, 1989.
7. **Там само.**
8. **Толочко О.П.** Київська Русь. Україна крізь віки / О.П. Толочко, П.П. Толочко. – Т. 4. – К.: Альтернатива, 1998.
9. **Грушевський М.С.** Історія України-Руси. – В 11 т. 12 кн. – Т. 2 / М.С. Грушевський. – К.: Наукова думка, 1991.
10. **Толочко О.П.** Київська Русь...
11. **Літопис руський...**
12. **Котляр М.Ф.** Рюриковичі в Галичині й на Волині / М.Ф. Котляр // Український історичний журнал. – 2008. – № 3. – С. 30-45.
13. **Літопис руський...**
14. **Там само.**
15. **Толочко П.П.** Київська Русь / П.П. Толочко. – К.: Абрис, 1996.
16. **Толочко П.П.** Древняя Русь / П.П. Толочко. – К.: Наукова думка, 1987.
17. **Літопис руський...**

18. *Грушевський М.С.* Історія України-Руси...
19. *Татищев В.Н.* История Российская / В.Н. Татищев. – Т. 3. – М.-Л., 1963.
20. *Літопис руський...*
21. *Там само.*
22. *Там само.*
23. *Рапов О.М.* Княжеские владения на Руси...
24. *Літопис руський...*
25. *Плахонін А.Г.* Східна Волинь у зовнішній політиці Давньоруської держави (X – перша пол. XI ст.) / А.Г. Плахонін // Український істор. журнал. – 2000. – № 4. – С. 127-143.
26. *Грушевський М.С.* Історія України-Руси...
27. *Насонов А.Н.* «Русская земля» и образование территории Древнерусского государства / А.Н. Насонов. – М., 1951.
28. *Свєшніков І.К.* Довідник з археології України. Ровенська область / І.К. Свєшніков, Ю.М. Нікольченко. – К.: Наукова думка, 1982.
29. *Нікольченко Ю.М.* Культура населення Погориння X-XIII ст.: За матеріалами літописного Дорогобужа / Ю.М. Нікольченко. – Рівне: БГТ «Евен», 1998.
30. *Прищепя Б.А.* Дорогобуж на Горині X-XIII ст. / Б.А. Прищепя. – Рівне: ПП ДМ, 2011.
31. *Літопис руський...*
32. *Батюшков П.Н.* Волинь. Исторические судьбы Юго-Западного края / П.Н. Батюшков. – С-Пб., 1888.
33. *Котляр М.Ф.* Галицько-Волинська Русь / М.Ф. Котляр. – Україна крізь віки. – Т. 5. – К.: Альтернатива, 1998.
34. *Літопис руський...*
35. *Там само...*
36. *Там само...*
37. *Там само...*
38. *Пашуто В.Т.* Внешняя политика Древней Руси / В.Т. Пашуто. – М.: Наука, 1968.
39. *Літопис руський...*
40. *Рапов О.М.* Княжеские владения на Руси...
41. *Літопис руський...*
42. *Котляр М.Ф.* Галицько-Волинська Русь.....
43. *Літопис руський...*
44. *Рапов О.М.* Княжеские владения на Руси...
45. *Літопис руський...*
46. *Толочко П.П.* Исторична топографія стародавнього Києва / П.П. Толочко. – К.: Наукова думка, 1970.
47. *Мовчан І.І.* Давньокиївська околиця / І.І. Мовчан. – К., 1993.
48. *Татищев В.Н.* История Российская / В.Н. Татищев. – Т. 3. – М.-Л., 1964.
49. *Коваленко В.* Київська Русь доби політичної роздрібненості: пошук нової концепції / В.Коваленко // Історія. – IV міжнар. конгрес україністів. – Ч. 1. – Від давніх часів до початку XX ст. – Одеса, 26-29 серпня 1999 р. – С. 60-67.

### Резюме

Досліджується участь волинського князя Давида Ігоревича у феодальній війні на Русі 1097-1100 рр. у контексті її політичної дезінтеграції.

**Ключові слова:** Київська Русь, культурна спадщина, феодальні війни.

### Summary

**Davyd Iгореvish and beginning of political disintegrations and princely intestine wars in Kyiv to Rus in the end XI of – XII of centuries**

Participating of the Volyn prince Davyd Ihor is investigated in feudal war on to Rus 1097-1100 in the context of her political disintegrations.

**Key words:** Kyiv Rus, cultural heritage, feudal wars.

УДК 477.87.2

Мельничук С.Ф. – народний артист України,  
зав. кафедри народних інструментів РДГУ

### Харківська цимбальна школа як культурний феномен

Музичне життя сучасної Слобідської України нерозривно пов'язане з її минулим. Адже ж ці землі, у порівнянні з Західною чи Центральною Україною, почали заселятися ще відносно недавно. Тому і перша столиця Радянської України, м. Харків, під кутом зору музичного професіоналізму, найбільшими досягненнями може пишатися, починаючи з XIX ст.

Звичайно, не варто забувати, що в Харківському колегіумі, заснованому 1726 року, викладали такі велети української культури і зокрема музичного мистецтва, як Г.Сковорода та А.Ведель. Світової слави здобули співаки, життя яких значною мірою було поєднане з Харковом. Це один з найвідоміших лірико-драматичних тенорів поч. XX ст. – І.Алчевський, а також знаменитий бас – Б.Гмиря та лірико-колоратурне сопрано – Є.Мірошніченко. Поряд із розквітом оперного мистецтва, ще в XIX ст. спостерігаємо значний науково-дослідницький інтерес харківських митців до народної творчості. Найбільше заслуг у цій царині має Г.Хоткевич, завдяки старанням якого у світ кобзарського мистецтва гра на бандурі вкоренилась і вийшла на нові професійні обрії.

Свободолюбивий дух, що колись дав назву самій Слобідській Україні, постійно знаходимо у мистецьких проявах. Як світ ловив Г.Сковороду і не міг упіймати, як не зборола талант А.Веделя царська інтрига, так і Г.Хоткевич у складні роки пригнічення українського духу російським тоталітаризмом їде у Гуцульщину, щоб на Західній Україні започаткувати бандурну школу, а разом із тим створити Гуцульський драматичний театр. Свободолюбний дух і прагнення до єдності Лівобережної та Правобережної України теж отримали свій прояв у дослідженні кобзарства на східних землях Лесею Українкою та Ф.Колесою.

Професійна музика, дослідження українського фольклору в різних регіонах є тими чинниками, що протягом двох останніх століть еднають в одне ціле дух українства. Цю справу продовжує харківська цимбальна школа, що сьогодні може пишатися плеядою професійних і самобутніх митців. Одним із них є лауреат премії ім. Б.Лятошинського, лауреат міжнародного конкурсу композиторів у Торонто (Канада), Заслужений діяч мистецтв України, професор Харківського університету мистецтв ім. І.Котляревського Анатолій Гайденко. Його творчість охоплює різні музичні жанри. Але найхарактернішою їх ознакою є постійне тяжіння до народних джерел. А.Гайденка цікавить поруч з українським фольклором народна музика Румунії, Молдови, Балканів. Поза увагою цього представника харківського музичного світу не могло залишитись відчуття свободи, властиве циганському фольклору. Ця атмосфера відображена в одному з найяскравіших творів композитора для цимбалів у супроводі оркестру під назвою «Циганіада».

Інтерес до трансильванського стилю музикування дав підстави А.Гайденкові для заглиблення у світ народного інструменталізму. Як зазначав в одному зі своїх висловлювань композитор, до створення низки композицій для цимбалів його залучив відомий виконавець-цимбаліст, уродженець Буковини, народний артист України Д.Попічук. Колись у гуцульській та буковинській краї зі своєю бандурою приїхав Г.Хоткевич, а через століття свої творчі ідеї, на базі вивчення широко розповсюджених у цьому регіоні концертних цимбалів, почав втілювати в життя А.Гайденко. Цей символічний факт дає підстави стверджувати, що ніщо не діється випадково. Співзвуччя двох регіонів України через мистецтво, це те єднання, що має давні традиції. І сьогодні воно дістало втілення у творчості не тільки Анатолія, але і його сина Ігора – композитора, ст. викладача кафедри композиції та інструментовки Харківського ДУМ ім. І.Котляревського, лауреата престижних конкурсів, автора камерно-симфонічної музики та творів для театральних вистав, що навчався у таких знаних митців, як професори Н.Єщенко та В.Золотухін – у Харкові, в С.-Петербурзі – С.Слонімський, в Польщі – К.Пендерський та М.Стропп; в Американській консерваторії у Фонтенбло (Франція) – Ж.Амі та Ф.Манурі.

Значну увагу, поруч із композиторами, у формуванні харківської цимбальної школи, приділяють і викладачі класу цимбалів, що стимулюють композиторську творчість. Саме з ініціативи Олени Костенко з'явилось чимало нових творів для цимбалів. Не лише навчальний, але й концертний репертуар активно творить Лариса Донник. Для харківської цимбальної школи властивим є звернення

до глибинних архаїчних пластів фольклору. Це стосується двох «Слобожанських фантазій» та «Козацького кола» Л.Донник. Стародавні нашарування у своєму творі для цимбалів із фортепіано «Сяюче золотом» використовує Леонід Катехін. Сармацька і половецька тематика близька композиторам Слобожанщини на стільки, що навіть у цитатах вони звертаються до Кравченківської думи «Про Самарських братів».

Опора на язичеські пласти визначає і «Триптих» А.Гайденка: Коляда – Петрівка – Триндичка. Цей твір писав композитор на початку 90-х років ХХ ст., а згодом він став обов'язковим на I Міжнародному конкурсі ім. Г.Хоткевича у номінації – «цимбали». Символічно, що творчість А.Гайденка є затребуваною і цимбалістами, і бандуристами на цьому харківському музичному форумі.

На III конкурсі (Харків-2004) обов'язковим твором III туру був концерт для цимбалів з оркестром «Сонячне коло» І.Гайденка. У збірникові його подано в авторському перекладі для цимбалів із фортепіано. Оркестрова фактура є досить прозора і не становить труднощів для акомпаніатора. Натомість сольна партія цимбалів являє розмаїття технічних прийомів. Значна увага композитора до характерного цимбального *подвійного удару* відразу ж створює яскраву атмосферу сповненого динамічного руху. Цьому сприяють постійні висхідні пасажі. Вже перший з них заслуговує на виконавську увагу соліста.

На зміну яскравій синкопованій ритміці вступу приходять сповнена внутрішньої напруги, у своїй удаваній монотонності, головна партія. Це ніби стиснена пружина, що поступово вибухає яскравим динамічним сплеском при переході до наступного контрастного епізоду (т. 69). Тут особливу увагу потрібно звернути на чіткість чергування *поодиноких* та *подвійних ударів*. Своєрідний псевдоциганський колорит з'являється у тематизмі наступного епізоду (т.90). Цимбали виконують супровідну функцію у характерній гармонізації ламаного арпеджіо. *Portamento* слід виконувати *плечовими ударами*, а подвійні удари на кожну слабу долю необхідно грати рівномірними *пальцевими ударами*, не надаючи переваги жодній з нот. Увагу виконавця повинно привернути проведення мелодичної лінії (починаючи з такту 106), коли основні звуки теми підкреслені як *tenuto*, при загальному варіаційному русі шістнадцяток. Виконавською кульмінацією концерту «Сонячне коло» є яскрава цимбальна каденція. Характерні фонічні ефекти І.Гайденко досягає через одночасне поєднання двох прийомів цимбального звукотворення – *щипком* та *ударом пальцяток*. Вихід із каденції написаний композитором у віртуозній, цимбальній манері з широкими фактурними стрибками та яскравим гармонічним предиктом перед оркестровим вступом. Наростання фінальної напруги соліст відтворює великим епізодом рівномірних *подвійних ударів*, що потребує витривалості та впевненості у володінні текстом, а також вмілого поєднання *кистьової* й *пальцевої техніки* звукотворення. Концерт для цимбалів з оркестром «Сонячне коло» І.Гайденка треба захищати до обов'язкового педагогічного репертуару, що дасть змогу виконавцю-цимбалісту на стадії оволодіння віртуозною професійною майстерністю здобути низку необхідних виконавських навиків. Це та школа, яку повинен мати кожен майбутній цимбаліст-концертант.

«Триптих» Коляда – Петрівка – Триндичка А.Гайденка для цимбалів соло – ще одна спроба звернення до архаїчної тематики. Ця образна сфера вперше ввійшла в музичну практику на початку ХХ ст. разом із творчими знахідками І.Стравінського. У порівнянні з оркестровими партитурами композиторів, які у ХХ ст. являли неофольклоризм чи нову фольклорну хвилю, «Триптих» надзвичайно лаконічний у засобах музичної виразності. Образи дикого танцю та радості раптово змінюються то осторогою, то роздумами. Сповнена вогню динаміка руху спонтанно відтіняється ліричними епізодами. Образну сферу свого твору композитор характеризував як старовинні поганські, язичницькі ритуальні сцени. Світ духовного життя наших пращурів поруч із прямою, шаленістю і навіть грубістю відзначався і глибоким ліричним почуттям. Суть людської істоти (ніби підкреслює у своєму «Триптиху» А.Гайденко) залишається незмінною попри нестримний плін часу та еволюцію у суспільному і культурному житті. Гайденко-композитор виставляє на суд слухача власне бачення буття людини серед вічної природи та зміни пір року. Саме цим контрастним двом сферам – зима, літо відповідають перші дві частини Триптиху – «Коляда» та «Петрівка».

Третя частина Триптиху – «Триндичка» (на відміну від двох перших, що у природі символізують об'єктивну реальність атмосферних змін), передає суб'єктивні пережиття зі змінами настроїв людини, що живе не завжди серед дружніх до неї природних явищ. Такі філософські роздуми композитор передає без використання розгорнутого тематизму в класичному сенсі цього

поняття. На перший план у формуванні музичної тканини виходять короткі тематичні наспіви. Вони повністю відповідають задуму: передати архаїку дивного і незвичного для нас світу, а разом із цим і фольклорну манеру інструментального награвання.

Останнім часом цимбальний репертуар поповнився низкою самобутніх творів українських композиторів для цимбалів соло. Однак навіть використання розгорнутої музичної побудови у формі сонатного *allegro* чи рапсодій не може замінити монументальності концертного висловлювання соліста у супроводі симфонічного оркестру. Тому такий інтерес у виконавців різних країн світу, що зібралися на Світовий конгрес цимбалістів у Львові (організатор – Заслужений діяч мистецтв, професор Львівської музичної академії ім. М.Лисенка Т.Баран) викликав перше виконання Концерт-рапсодії «Циганіада» для цимбалів та симфонічного оркестру молодим словацьким виконавцем Мартином Будинським. У збірникові подається клавір цього твору, однак початковий задум А.Гайденка пов'язував соліста-цимбаліста з оркестром українських народних інструментів. І лише okazія продемонструвати цей твір на львівському форумі слугувала стимулом для переоркестрування композитором партитури для симфонічного оркестру. Цей твір написаний у 2000 році для виконання у III турі Міжнародного конкурсу ім. Г.Хоткевича, однак після VI конгресу цимбалістів він не лише почав виконуватись на концертних цимбалах системи «Шунда» у Будапешті, Празі, Штудгарті, але й у перекладах на національних різновидах білоруських цимбалів та китайському янгчіні [1].

В основі тематизму (як свідчить сама назва твору) лежать автентичні циганські наспіви. Сам композитор засвідчує у своїх згадках із дитинства незабутні враження від спілкування з мистецтвом циганів в їхніх таборах у Харківській області. Ці спогади композитор пов'язує з використанням двох циганських народних пісень – «Терди шатра» та «Барвале». Уся фактура концерту-рапсодії наскрізь пронизана динамізмом циганської безшабашності, що водночас яскраво відтіняється знаною і часто вживаною у побуті лірикою циганського романсу. Однак А.Гайденко ніби намагається підкреслити, що це не просто образ народу кочівника з циганського табору. Це саме той табір, який пов'язав свою долю з українською землею. Тому, твір розпочинається і завершується цитуванням української народної пісні «Ой на горі цигани стояли».

Вже від вступу соліста концентрація уваги на правильному використанні *педали* має поєднуватись із примхливою агогікою. Після оркестрового вступу соліст своєю початковою каденцією задає відповідний настрій для цього монументального музичного висловлювання. Цифра 2 – двоплановість поєднання *ударів* головою пальця та проведення мелодії *щипком* (по всіх струнах бунта) вимагає загостреної уваги виконавця. В цифрі 4 необхідно звернути увагу на чітке розмежування двох окремих прийомів звукотворення. Тремоло у жодній мірі не повинно підмінити чіткого шістнадцятикового руху терцій. До технічних труднощів віртуозного плану перш за все потрібно віднести стрімкі динамічні сплески з підкресленою акцентацією мелодичної лінії (ц. 6). У цифрі 16 ансамбль соліста з оркестром вимагає продуктивної співпраці з диригентом, а у супроводі фортепіано роль стримуючого фактора на себе повинен взяти концертмейстер.

Блискуча каденція написана з використанням яскравих прийомів цимбальної фактури. Поєднання для А.Гайденка динамічної хроматизації у пасажах із нерівномірним і нерегулярним акцентуванням, примхливою метро-ритмікою та розмаїттям прийомів звукотворення ставить перед виконавцем чималі труднощі віртуозно-концертного характеру [2]. Яскравий і самобутній твір А.Гайденка Концерт-рапсодія «Циганіада» для цимбалів та симфонічного оркестру створений у кращих традиціях концертнування з використанням циганської тематики, що були ще у XIX ст. закладені Ніколо Паганіні та Пабло Сарасате. Пізнаваність та очікуваність у розгортанні тематизму у творі відіграє роль того комплементу для слухача, яка любить впізнавати добре знані і улюблені музичні образи. Тому цей твір є завжди бажаним у будь-якому концерті. Чи то камерного, з використанням супроводу фортепіано, чи на великій філармонійній сцені із залученням симфонічного оркестру [3].

#### Джерельні приписи

1. **Баран Т.** Спеціальний інструмент – цимбали / Т.Баран. – Львів: Афіша, 2005. – 30 с.
2. **Костенко О.** Світовий конгрес цимбалістів: Короткий огляд розвитку цимбального мистецтва у Харкові / О.Костенко. – Львів: Кобзар, 2001. – С. 45-50.
3. **Мельничук С.** Концертні твори для цимбалів / С.Мельничук. – Рівне: Зелент, 2007. – 160 с.

**Резюме**

Аналізується творчість харківської цимбальної школи: на прикладі творчості А.Гайденка.

**Ключові слова:** цимбальне виконавство, традиція, українська культура, Слобожанщина.

**Summary**

**Kharkiv instrumental school as cultural phenomenon**

Work of Kharkiv instrumental school is analyzed: on the example of work of A.Gaidenka.

**Key words:** instrumental performance, tradition, Ukrainian culture, Slobozhanschyna.

УДК 398.78

Ціхоцька Т.В. – магістрантка  
Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки**Українська весняна музична обрядовість:  
історія виникнення та жанрова характеристика**

Витоки весняної обрядовості сягають часів язичництва. Головним мотивом цих творів було закликання весни і пробудження природи. Веснянки, як видно із самої назви – пісні на честь приходу весни, здавна відомі багатьом народам. У різних місцевостях України ці пісні називаються гаївками, гагілками, ягілками, яголойками, маївками тощо. У давнину твори, що виконувались у весняний час, були магічними замовляннями, спрямованими на те, щоб прискорити весняні переміни: ліс – зазеленіти, траву – прорости, посіви – піднятися, квіти – розцвісти. Замовляння супроводжувались імітативно-магічними рухами або танцями. Саме веснянки, як календарно-обрядові пісні весняного циклу, маючи закличний характер, сприймаються як звертання до весни, до істот та речей, що асоціюються з нею. Формою та образно-поетичними компонентами веснянки наближені до замовлянь, в яких до весни звертаються як до живої істоти:

*Ой весна, весна, ти красна?*

*Що ти, весна красна, нам принесла?*

Магічні повтори, типу «прийди» мали на меті швидше накликати дію, про яку говорилося. «Весна, весна красна, прийди, весно, з радістю, з великою милістю!» Весна уявлялась як воскресла істота – «вже весна воскресла», а зима асоціювалась зі смертю. Такі найдавніші анімістичні вірування праслов'ян широко відобразились у пісенній творчості. Весну, за уявленнями наших предків, приносили на крилах птахи:

*Ой, вилинь, вилинь, гоголю,*

*Винеси літо з собою.*

У березні, першому весняному місяці, випікалося обрядове печиво у формі пташок; діти співаючи, носили їх по селу, провіщаючи і закликаючи весну. Традиційно, як і в замовляннях, серед веснянок зустрічаємо твори у формі діалогів:

*Да весна, весна днем красна*

*Що ти нам, весна, принесла?*

*Принесла я вам літечко*

*Щоб родило житечко.*

Згодом у веснянках найдавнішого періоду поряд із персоніфікованими образами з'являються язичницькі божества:

*Благослови, мати,*

*Весну закликати.*

*Ой, мати Лада, мати,*

*Зиму проводжати!*

Музичні особливості веснянок часто зумовлені тісним переплетенням їх із мистецтвом танку та ігровими рухами. Строфіка – надзвичайно багата й розвинута: 4+3, 4+4, 4+4+4 та ін. Домінує моторний тип мелодики та мелодизований речитатив. Ладову основу становлять вузькі послівки з одним або двома устоями. В голосоведенні поширений терцевий паралелізм. Веснянки виконувались упродовж усіх свят весняного циклу, спеціально не приурочувалися до певного, конкретного дійства, або ж цей зв'язок втратився. Тому термін «веснянка» часто використовується як загальне означення всіх жанрових різновидів цього періоду.

Різновидом веснянок є гаївки – твори усної народної словесності, якими супроводжувались обрядові дійства, весняні ігрища та святкування, що відбувались у гаях, лісах чи поблизу водоймищ. С.Килимник [3; 116] заперечує думку О.Петрицького про те, що термін «гаївка» походить від назви індійського свята весни – «гулі» або «голі» – і відстоює думку, висловлену вперше В.Гнатюком, що «гаївка» походить від «гай» – місця проведення язичницьких оргій та забав, звідси – часті рефрени типу «гай-гай», «ой, гай», «гаю-гаю» та ін. Дехто з дослідників не поділяє такої думки, оскільки поряд із терміном «гаївка» існував ряд інших назв цього жанру, що побутували паралельно на різних територіях. М.Грушевський, зокрема, подає такі: «ягівка», «гаїлка», «гагілка», «ягілка», «магілка»,



«галанівка», «лаголайка» та інші. Ф. Колесса [4; 216] вважає, що відмінність гаївок полягає в тому, що вони виконувались тільки у час великодніх свят, а веснянки, на його думку, «обіймають, крім гаївкових ігор, ще й цикл весняних пісень, що співаються вже від Благовіщення цілу весну... але в деяких краях (Поділля, Холмщина, Підлясся) вживають паралельно обидві назви. В. Гнатюк висловив думку, що «не кожному веснянку можна зачислити до гаївок, хоч кожна гаївка є веснянкою».

Як один жанр веснянки-гаївки розглядає С. Килимник [3]. У праці «Український рік у народних звичаях в історичному освітленні» він подає таку їх тематичну класифікацію: 1) наверхтовані з релігійними додатками (поєднані дохристиянські з християнськими); 2) історичні; 3) побутові; 4) заклик весни; 5) відображення чеснот дівчини на відданні; 6) хвальні – природи, весни, сонця; 7) жартівливі на побутові теми; 8) драстичні; 9) політичні; 10) військові; 11) магичні; 12) риндзівки.

Щодо виконання, С. Килимник їх поділяє на: а) синкретичні; б) несинкретичні; в) веснянки-гаївки з рухами; г) веснянки-гаївки без рухів, лише спів; д) веснянки-гаївки лише дівочі; е) веснянки-гаївки мішані – дівочі й парубочі; ж) веснянки-гаївки – хороводи дорослої молоді та підлітків. Як бачимо, обидві схеми не позбавлені недоліків. В основу тематичного поділу покладено не один, а кілька принципів; групи щодо виконання не виключають одна одну (до того ж, у них не включено твори, які виконуються за зразком: соліст – хор; хор – хор; не враховано поділ на монологічні, діалогічні, полілогічні та ін.). Труднощі здійснення точної класифікації гаївок полягають в тому, що вони різноманітні за тематикою, неоднорідні за виконанням, мають певні особливості на окремих територіях. У процесі тривалого побутування вони синтезували елементи багатьох тем, сюжетів, образів, нашарування історичних подій різних епох, витворивши новий синтез. Тому жанр гаївок, як і ряд інших в усній народній творчості, чекає на детальніше глибоке дослідження та класифікування.

За загальними критеріями, серед гаївок, якими супроводжувались обряди та ігрища часу ранньої весни, можна умовно виділити такі основні хронологічно-тематичні групи: тотемічно-культурні; міфологічні; господарсько-вегетаційні; любовно-еротичні; лицарсько-княжі; військово-історичні; родинно-побутові; жартівливо-іронічні; християнсько-великодні. Охарактеризуємо кожен з них.

**Тотемічно-культурні гаївки** є відлунням прадавніх поглядів та уявлень про тварин та духів, їх вплив на життя людей у весняний період; а також відображення системи культів, що панували серед праслов'ян. Найдавніші твори цієї групи зберігають риси тотемізму та анімізму. Вірою у тотемних тварин пройняті такі гаївки, як «Горобецько», що відображають не лише архаїчну віру в тотемних предків, а й виявляють зв'язок весняних свят із культом поминання померлих. Цей твір є відлунням давніх жертвних ритуалів, а часті протяжні повтори наближають його до похоронних голосінь. Із культом померлих предків пов'язані також гаївки «Кострубонько», «Смерть Кострубонька», «Похорон Кострубонька», центральними образами яких є анімістичне уособлення зими. Тотемічною також є гаївка «Воробчик», якою супроводжувалося символічно-імітаційне дійство у формі діалогу між хороводом та головним персонажем у колі. Цікавою, з огляду тотемних вірувань, є древня гаївка «Ремез». Ремез через незвичайний спосіб будування гнізда (яке він склеює з волосинок-ниточок і підвішує на гілці у недосяжному та недоступному місці), вважався містичним птахом. Тому ця гаївка має сакральний зміст і звучить як замовляння. Одним із найдавніших ритуалів, що зберіг елементи культу священних гаїв, є обряд «Шум-шумкячий» («Зелений Шум»). Гаївка, що його супроводжує, будується на основі звуконаслідування весняних звуків лісу, що первісно мало магичний характер. Елементи звуконаслідування, побудованого на вірі у магичну дію слова як такого [6; 15], та риси архаїчних замовлянь спостерігаються й у іншій групі творів весняного циклу – міфологічних гаївках. Найдавніші з них поєднують елементи праміфа про світове дерево [2; 8], згадки язичницьких божеств із натяками на контагіозну магію [6; 237]. Відмінність таких пісень групи, від попередньої в тому, що в них з'являються звернення-замовляння до праслов'янських божеств – Дани, Лади, Ярила [2; 5]. У них частими є рефрени, типу «Ой Дану, кажи Дану, ой туди та Дану», «Гой, Дана, Дана, Дана, Дана, гой Дана, Дана», «Ші-ді, рі-ді, ші-ді, рі-ді, ші-ді, рі-ді, Дана», («Оді-ріді, оді-ріді, оді-ріді, Діна»), що сприймаються як звуконаслідування весняної води, потоків; або: «Ой Лада-Лада», «Ой Льолі-Ладо», «Ладонька-Ладонька», які часто супроводжувались так званими «ладуваннями» чи «ладанками» – ритмічним плесканням в долоні на честь Лади, що відбувались у формі магичних ігор між парами. Тепер важко знайти пояснення рефренів, таких як «Чим-бар, чим-бар, чимбарина гарна», «Гоп, чинди-ринди-рін, чинди-ринди-ріща». Але вони, втративши зв'язок із міфологією, згодом увійшли в ліричні пісні, у яких не несуть такого семантичного навантаження, як у давніх творах календарної

обрядовості. У міфологічних гаївках образи язичницьких божеств постають як такі, від яких залежать природні явища [2; 26] і які стоять вище, ніж тотемні предки. Наприклад, у гаївці «Ой ти, соловейку». Тут відобразились міфічні уявлення предків про прихід весни (міф, що весну приносять на крилах птахи з вирію [3; 224]), а також віра, що в той час ключами відкривається небесна брама, через яку весна та весняні божества сходять на землю. З останнім віруванням пов'язані гаївки типу «Ворота», «Воротар», «Небесні ворота», що є драматичним відтворенням міфу про повернення з вирію весни крізь небесний отвір, через який начебто відходять душі померлих та приходять душі новонароджених. Виконавці цих гаївок стають парами, імітуючи піднятими вгору руками чи протягненими хустками ворота. Одна (дві, рідше кілька дівчат) намагаються пройти крізь «ворота» – попід руками. При цьому співається гаївка у формі діалогу. Ще одним надзвичайно поширеним на різних слов'янських територіях типом гаївки є «Кривий танець». Для його виконання в гаю забивали три кілочки або садили трьох дітей. Тоді дівчата, тримаючись одна за одну, йшли за провідницею, яка водила кривий танець, проходячи між кілками (дітьми), обходячи їх, безліч разів повторюючи недовгу пісню про цей шлях. Таким чином, тотемно-анімістичні культури та міфічні вірування виявили тісний зв'язок із темою пробудження та розквіту природи, швидкого проростання трав, сільськогосподарських злаків. Тому їх елементи часто наявні у наступній групі гаївок – господарсько-вегетаційних (рослинних).

**Вегетаційно-господарські гаївки** зберігають тісний зв'язок із попередніми групами цих творів, особливо із тотемічно-культурними. У господарсько-вегетаційних гаївках часто зустрічається мотив проганяння пташки-шкідниці, яка псує посіви. Він теж набуває магічного значення – оберегти поля від шкідників. Такі твори, як правило, завершуються ритуальним проганянням або обіцяркою покарати її – перебити ноги, зварити і з'їсти та ін. Веснянки з такими текстами згодом стали дитячими весняними забавами, іграми, танцями. Ця група творів зберігає теж мотив боротьби, що є відлунням міфу про битву між зимою та літом. Такою є гаївка «Просо», яка виконується у формі діалогу між хорами-супротивниками хлопців і дівчат. Підтекстом, символічною боротьбою хлопців з дівчатами, мотивом викупу, за яким дівчина переходить у власність парубочої громади, ця гаївка (і подібні до неї) є перехідною до наступної групи весняних творів – **любовно-еротичних**. Такі твори тематично продовжують вегетаційні, з якими споріднені і функціональним призначенням – накликати народження дітей як перемогу життя над смертю (зимою, холодом), продовження життя. За уявленням прадавніх людей, що населяли слов'янські землі у далекому минулому, плодючість природи сприяла родючості людей, і, навпаки, – любовні ігри молоді на землі мали метою сприяти швидкому цвітінню, проростанню, хорошому врожаю. Тому в багатьох гаївках вегетаційні мотиви тісно пов'язані з любовно-еротичними («Вийся горошку», «Огірочки, розвивайтеся», «Зелені огірочки», «Посіємо гречку», «Хрін», «Петрушка» та ін.). Своїм корінням ці твори сягають незапам'ятного минулого «часу гетеризму, коли поодиноких шлюбів не було, а жили громадами, спільно, спільно й дітей виховували». Звичайно, на різних територіях були свої особливості, і гаївки про кохання донесли до нас їх відголоски. Твори любовно-еротичного характеру [5; 69] зберігають елементи тотемізму. В них дівчата та хлопці постають деревами або птахами («Ой кувала зозуленька», «Ой ти селезень, а я утонька» та ін.). Тут часто основним художньо-виражальним засобом є паралелізм із природою (світовим деревом, тотемами, небесними світилами).

**Княжі гаївки лицарсько-дружинного періоду** виявляють інше ставлення до кохання як індивідуального парубання. У них зберігається атрибутика тієї історичної епохи (зброя, кінь, кінська упряж, дорогий одяг тощо). Вони пройняті більшим психологізмом, ліризмом, чуттєвістю. Зразками лірики весняної календарної обрядовості пізнішого княжого періоду, коли весілля відбувалося за згоди батьків нареченої, є твори типу «Царівна», «Царівна і царенко». Подібними до відповідних творів зимового циклу є й **військово-історичні гаївки**, в яких збереглися елементи чи натяки на реальні історичні явища та події, назви міст, поселень, річок тощо. Існує багато гаївок з козацькими темами та мотивами. Як і в зимовому, у весняному циклі календарної обрядовості існує пласт історичних гаївок, у яких виразно проступають патріотичні мотиви, заклики до незалежності, національного усвідомлення себе як окремої нації. Із втратою календарно-обрядовою творчістю первісного магічного значення, виникають твори іншого змісту. Такими, зокрема, є **родинно-побутові гаївки**, що, зберігаючи подекуди окремі архаїчні елементи, в цілому є піснями про родинне життя. Як і в попередніх групах, ці твори все ще зберігають драматичні елементи – супроводжуються імітаційними іграми, що набувають драматично-розважального характеру. Їх основні мотиви – сімейне життя з милим чоловіком,

п'яницею, зі старим нелюбом, насильне віддання матір'ю дочки заміж, родинні справи та негаразди. У них відображається новий християнський погляд на мораль, осудження весняних оргій та ігрищ у їх первісному вияві: на прохання дочки пустити на гуляння, мати їй забороняє, наказуючи сидіти вдома. Частими є мотиви покарання дочки за непослух, за те, що «намисто порвала», «віночок згубила», «запаску порвала» тощо. До родинно-побутових гаївок належить група творів про важку долю покритки. Часто драматизм посилюється мотивом топлення дитини. Такі твори належать до XVIII-XIX ст., коли мати позашлюбну дитину вважалося великою ганьбою. Згодом подібні мотиви гаївок родинно-побутового змісту переходять у ліричні пісні та балади.

До пізнього періоду творення належать і *сатирично-гумористичні гаївки*, у яких з іронією говориться про те, що колись сприймалось всерйоз, набуваючи магічного значення. Частими у цій групі є діалогічні твори, у яких хлоп'ячий та дівочий хори передражнюють один одного: дівчата співають, що «дівоча краса, як весняна роса – у річечці пралась, на сонці сушилась», а «парубоча краса – у калюжі пралась, на тині сушилась»; що «дівчата – ясні та красні, – вони їли пироги в маслі», а парубки – «їли кашу недоварену, їли свиню недосмалену»; а хлопці співають навпаки.

Отже, в усіх жанрах весняного циклу, як у календарно-обрядовій творчості в цілому, поєднувалися архаїчні елементи з новими, прадавні погляди та вірування збереглися до нашого часу на рівні символів та образів. «Багатство руху, тісне об'єднання музичної дії з пантомімою, з танком, хором, котре так сильно ще заціліло у весняних іграх і хороводах, надає їм сильно архаїчний характер, таїть в собі, дійсно, багато старовинного, ембріонального – такого, що вводить нас в початки словесної творчості...» [4; 35].

#### Джерельні приписи

1. *Веснянки*. Українські народні пісні / Упорядк. Н.С. Шумади. – К.: Дніпро, 1984. – 110 с.
2. *Войтович В.* Коляда. Дитячі шедрівки, колядки, засівалки / В.Войтович. – Рівне, 2007. – 224 с.
3. *Килимник С.* Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – Кн. 2 / С.Килимник. – К.: АТ «Обереги», 1994. – 528 с.
4. *Колесса Ф.* Музикознавчі праці / Філарет Колесса. – К.: Наукова думка, 1970. – 416 с.
5. *Маркевич М.А.* Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян / М.А. Маркевич. – К.: Час, 1992. – 192 с.
6. *Москаленко М.Н.* Українські замовляння / М.Н. Москаленко. – К.: Дніпро, 1993. – 309 с.

#### Резюме

Розглядаються історія виникнення та жанрові особливості весняної музичної обрядовості українців.

**Ключові слова:** веснянки, жанрові різновиди, українська музична весняна обрядовість.

#### Summary

##### **Ukrainian spring musical rite/pl: history of origin and genre description**

In the article are examined history of origin and genre features of spring musical rite of Ukrainians.

**Key words:** ephelidess, genre varieties, Ukrainian musical spring rite.

УДК 745/749(477.81)

Сташук О.А. – канд. пед. наук, доц.  
кафедри образотворчого мистецтва РДГУ**Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини у творчих постатях:  
Василь Познік**

«Рівненщина сьогодні – унікальний етнокультурний терен Західної України, який завдяки географічному розташуванню, природно-кліматичним умовам, низці історичних обставин і, безперечно, ментальності своїх мешканців зберігає прадавні зразки в багатьох галузях художньої діяльності» [6; 3], – з таким висновком відомого в Україні проф. В.Виткалова важко не погодитись. Регіональна унікальність очевидна, у багатьох галузях декоративно-прикладного мистецтва Рівненщина суттєво виокремлюється у широкому розмаїтті художніх практик в Україні. Поряд з іншими видами, художнє різьбярство краю надає значного мистецького забарвлення розвитку декоративно-прикладного мистецтва, допомагає зберігати і відтворювати національні чинники, сформовані упродовж століть. Минуле України надзвичайно різнопланове і різнобарвне у мистецькому відношенні, тому не дивно, що воно зберігає багатющі джерела для творчості багатьох наступних поколінь.

Кожна минула епоха витворила і залишила по собі характеристичні мистецькі парадигми, що стосуються багатьох галузей життєдіяльності. Мистецькі досягнення і здобутки кожної епохи формують нові можливості виявлення і відтворення форми, часто навіть формують певний спосіб мислення. Наприклад, у минулому столітті різні види мистецтв в Україні принесли багато несподіваного, не до кінця осмисленого в плані впливу на особистість, спосіб мислення людини. За умов формування нової мистецької думки, наскрізь переплетеної тенденціями відродження, очищення, звільнення, духовного зростання надзвичайно важливим є збереження і актуалізація національних традицій і національного мистецтва в цілому. Різьбярство, як самостійний вид декоративно-прикладного мистецтва, здатне не лише їх зберігати, а й примножувати і актуалізувати. Василь Познік є знаним майстром-різьбярем, творчість якого зростала на національних традиціях, благодатному ґрунті народного мистецтва рідного Полісся.

У наукових виданнях ще немає ґрунтовного мистецтвознавчого розгляду творчості майстра, творчості оригінальної, наскрізь «пронизаної» національним характером. Дана стаття є спробою аналізу окремих аспектів творчої діяльності різьбяра, виявлення значення його здобутків у контексті декоративно-прикладного мистецтва Рівненщини.

Для Василя Степановича Позніка, художника-різьбяра із м. Сарни, надзвичайно важливою є емпатична універсальна здатність оперувати творчими образами – вдосконалювати їх, співпереживати, перевтілювати. Така здатність не підвладна часу, дозволяє втілювати високі людські ідеали, духовно-ціннісні чинники, що є характерним для української культури. Творчим кредо митця, творчо-філософською парадигмою багаторічної різьбярської діяльності є не лише збереження, а й відродження національних чинників у декоративно-прикладному мистецтві Полісся. Тому проводячи ретроспективний огляд творчості майстра, важко не помітити визначаючого моменту – приналежності його до української культури, її багатющих джерел. Однією з ознак цього є розуміння і прийняття ним важливої якості митця національного спрямування, а саме цілісності української культури від часів прадавніх до сучасності; усвідомлення та переосмислення поняття традиції, осягнення її функції у процесі становлення українського мистецтва на національному ґрунті, яке б розкривало світу українську філософію. Саме на національному ґрунті, а не лише суто на народному» [1; 30]. В.Познік вважає, що лише на теренах збереження національних традицій різьбярське мистецтво здатне впливати на людину, а також поглиблювати світ духовності, розширювати мистецько-культурні горизонти.

Своєю довголітньою і плідотворною творчою діяльністю він утверджує національні ознаки; для нього є важливим усе те, що притаманне для митця високого гатунку – радість творчого пізнання, відкриття, здатність до творчого аналізу, синтезу, здатність оперувати художніми образами, самостійність творчого мислення. Усе це має надійну опору – любов до Бога, рідної Батьківщини, особисте мистецьке утвердження, прагнення до вивчення мистецько-культурних надбань Полісся і використання їх у власних композиціях. Найбільш характерними ознаками його творчості є, безперечно, самобутність і оригінальність, що дозволило йому ще 1991 р. стати членом Спілки майстрів народного мистецтва України. З 1989 р. він член Національної Спілки художників України.

Своїм учителем митець називає життя. Життя у безкінечному розмаїтті, проблемами, злетами і падіннями, творчими знахідками і здобутками. Залишившись круглим сиротою, з ранніх років тягнувся до прекрасного, прагнучи зрозуміти радість творчості і, таким чином, підсвідомо формував власні естетичні ідеали, свій погляд на світ, свою духовність. Здатність мистецтва впливати на людину, формувати її духовний світ, її погляди, установки, давати уявлення про морально-естетичні цінності, розвивати художню культуру забезпечує йому ключову роль у житті суспільства. У сфері мистецтва незаперечним є усвідомлення мистцями творчих установок на вдосконалення світу відповідно до гуманістичних ідеалів» [2].

Творче зростання В.Позніка можна означити як звичайне і характерне для людини, від Бога наділеної талантом і здібностями. З дитинства любив майструвати з дерева, виконував різні вироби з лози. Ази мистецької творчості отримав у гуртку образотворчого мистецтва при Будинку культури.

У 1967 р. закінчив курс Московського народного університету ім. Н.Крупської (клас живопису і малюнку). Пізніше – робота художником-оформлювачем, Клесівський лісгоспзаг, інші посади, аж поки потрапив у майстерню художньої обробки дерева, у якій вирізали іграшково-сувенірну продукцію. Відчув нестримний потяг до дерева, заманулося створити власні творчі роботи. Саме з цього, вважає Василь Степанович, і розпочалося творче становлення його як художника-різьбяр. Перші роботи отримали схвальний відгук керівництва, і його направили в м. Кременчуг Полтавської обл. на курси з обміну досвідом. Саме там освоїв професійні навички геометричного, рельєфного, об'ємного і інших видів різьблення, яке згодом стало потребою творчої душі. Творчість у широкому розумінні – це і джерело, і форма, і мета розвитку гармонійної людини, тому формування творчої особистості В.Позніка відбувалось у постійних пошуках, через подолання невдач, розчарування і радості успіху. Його творча активність, що є зовнішнім проявом і показником глибинного процесу творчості, формувалась на основі вивчення творчості майстрів-різьбярів Поліського краю, що і виявилось важливою творчо-професійною тезою подальшої творчості художника. А творча діяльність митця виявилась активною, насиченою великою кількістю різьблених творів, мистецькими досягненнями. Постійний учасник фестивалів, виставок, оглядів народної творчості, він досяг висот на теренах художнього різьблення. У нього своє ставлення до дерева: поважливе, душевне, тремтливе, його потрібно відчувати і ставитись до нього з повагою. При цьому В.Познік залишається вірним поліським традиціям різьбярства: виріб не лише «робиться», а вирішується як єдине «пластичне ціле, виявлене у внутрішньому розвитку об'ємів, русі мас, пропорційності співвідношень, характері силуетів, розташуванні мотивів та експресії орнаментів. А усе це складається у конкретну образно-емоційну характеристику, здатну викликати різноманітні настрої – спокою, піднесеності, вагомості, напруги, мінливості, наповненості» [3; 25].

З давніх часів на Поліссі виробилося глибоко естетичне ставлення до деревини, яке побутує і сьогодні, і спостерігається воно не лише в мистецьких виробках, а й спорудженні звичайної огорожі житла, зведенні парканів, воріт, навіть дрова на зиму укладаються за визначеною формою. Лише при такому ставленні деревина здатна «взаємодіяти» з людиною і «відповідати» піднесено, емоційно, вагомо.

Роботи В.Позніка свідчать про прийняття оригінального виду народної різьби, що побутує на Поліссі – ритовані мотиви, наповнені звичайними декоративними елементами, які відносять до виїмчастого різьблення.

Відомий дослідник народного мистецтва Полісся Ю.Лашук вважав, що ознакою поліської різьби є «розрідженість, нечисельність елементів, домінанта геометризованих форм. Стрункістю та легкістю ритмів ця різьба органічно поєднується з простими формами дерев'яних предметів» [4; 37]. Таке різьблення суттєво відрізняється від різьблення інших регіонів, наприклад різьблення Гуцульщини, для якої властива насичена лінійна геометризація, чи різьблення Полтавщини з характерною заокругленістю і рясністю мотивів. Ознакою поліського різьблення, за словами митця, є «обрубані» елементи на побутових виробках, які виконуються «немов сокирою, щоб було швидше», а також тоновані свічкою оригінальні елементи, що нагадують дерево, сонце тощо.

В.Познік виконав велику кількість побутових виробів: шкатулки, сільнички, полумиски, ложки, ковші, гребені тощо, у кожний виріб вкладаючи частинку душі. У його руках прості речі набувають особливої художньої виразності і досконалості. Постійно вдосконалюються виразність силуету та орнаментальність мотивів, котрими декоруються вироби, і все це якимось особливим чином підкорене загальним особливостям поліського різьблення із його неповторними традиційними

ознаками. Вироби зручні, естетично осмислені і привабливі, пластично змодельовані, кожен із них має творчу «індивідуальність». Напевно, саме тому побутові його вироби впізнаються відразу і мають неабияку популярність.

Окрім предметів ужиткового характеру, на Поліссі з давніх часів займалися виготовленням скульптурних виробів, поліська дерев'яна скульптура посідає чільне місце в декоративно-прикладному мистецтві краю. Корені поліської пластики прослідковуються у великій кількості образів, значення яких походить від семантичних знаків охорони і захисту людини. Такі вироби, за свідченням Ю.Крашевського, розташовувалися «над дверима і вікнами у вигляді хрестів та слов'янських оберегів, що боронять перед вторгненням всього злого» [5; 26]. Традиційною для Полісся є і народна монументальна скульптура, характерна для слов'янства.

Здавна на Поліссі зображували богиню щастя та удачі у вигляді жіночої постаті; поширеними були розп'яття, виконувались зображення мотивів різних давньослов'янських оберегів, таких, наприклад, як кінські голови, волячі роги, півні, горлиці тощо. Подібні зображення ще й сьогодні використовуються для оздоблення приміщень. Традиції поліської дерев'яної скульптури продовжуються і в наші дні у творах як малої пластики, так і монументальних творах. Якщо систематизувати скульптурні твори В.Позника за тематичною спрямованістю, то отримаємо як народно-побутовий, так і соціально-історичний напрям з яскраво вираженими національними ознаками. Такими є скульптури: «Троїсті музики», «Козаки не переводяться», «Земля народу», «Сівач», «Козак Мамай», «Лісоруби», «Жінка з полотном», «Прометей», «Батьківщина-мати», «Чумацький шлях», «Баба із ступою» і багато інших, у яких національний зміст і ідеї відтворені найбільш повно. Значне місце серед скульптур посідає тема шевченкіани – «Наймичка», «Сретик», «Шевченко», «Одне однісіньке під тином» і ін. Окрім тендітності форм і особливого відчуття пластично-декоративних якостей білої осикової деревини, найціннішим у круглій скульптурі В.Позника є особливий духовний зміст, закладений у творах. Втілення неземного, бачимо в органічному поєднанні хреста як символу земних страждань, тюльпана як символу чистоти, голуба як символу прагнення до неба, і усе це скомпоноване у гармонійну композицію «Відчуття».

А як багато розповідає скульптура «Одинока» (інша назва «Коли ж прийдуть діти»)! Одинока старенька мати, опершись на кийок і вдивляючись у далечінь, чекає своїх дітей, що розлетілись по світу... Мимоволі проймаємося співчуттям до залишеної, самотньої, але люблячої матері. Скульптура «Козак Гонта» наділена іншими якостями, а саме: статична постать козака вражає твердістю, незворушністю, готовністю в будь-який момент стати на захист Батьківщини.

Любить В.Познік зображати тварин і птахів, що поєднує його з традиціями художників-аніمالістів, і відзначаються такі твори особливим лаконізмом і відчуттям форми. Скульптурні твори «Орел», «Голуб», ладдя «Качка», ківш «Павлін» свідчать про любов автора до навколишньої краси Поліського краю, що зачаровує, зворушує, надихає. Кожна жива істота зображується із знанням її пластики, прагненням відтворити у деревині неповторність «братів наших менших». Виваженим і тремтливим є ставлення автора до теми дитинства; скульптурні твори «Болільники», «Канікули», «Казка», «Бешкетники», «Пастушок» підкупають щирістю, зворушливістю, невимушеністю.

Своїм чи не найважливішим завданням митець вважає збереження традицій художньої обробки дерева, що побутували на Поліссі. Залучення і використання національних традицій у своїй творчості, зокрема традицій Сарненщини, для нього і для плеяди художників-різьбярів краю є предметом пробудження історичної пам'яті, утвердження національного самоусвідомлення і духовності. Василь Мисанець, Іван Каваленас, Віктор Дворецький і інші, зберігаючи творчу індивідуальність, свої творчі зусилля спрямовують на відродження й збагачення місцевих художніх традицій, якими здавна славиться Полісся.

Сьогодні назріла необхідність створення професійної школи різьбярської майстерності, де величезний досвід можна було б передавати учнівській молоді і, таким чином, розвивати традиції художньої обробки дерева на Поліссі.

У В.Позника є чимало учнів, що працюють як у галузі декоративної різьби, так і круглій скульптурі. Душу митця переповнює почуття гордості за народ, свою землю, адже лише шляхом відродження й збагачення місцевих художніх традицій можна подолати національний нігілізм і відчуття меншовартості, а декоративно-прикладне мистецтво краю вивести на належний соціально-культурний рівень.

Сьогодні, у час економічної нестабільності, занепаду традиційних народних ремесел, мистецтво різьблення Рівненщини залишається відомим і популярним не лише в Україні, а й далеко за її

межами. Творчість Василя Позніка уже зараз її можна вважати яскравим явищем декоративно-прикладного мистецтва Рівненського Полісся.

#### Джерельні приписи

1. *Надієць А.* Приналежність як випробування / А.Надієць // Образотворче мистецтво. – 2004. – № 4.
2. *Покотило А.* Мотиваційні джерела художньої творчості / А.Покотило // Образотворче мистецтво. – 2004. – № 2. – С. 4-6.
3. *Лащук Ю.П.* Народне мистецтво Українського Полісся / Ю.П. Лащук. – Львів: Каменяр, 1992.
4. *Лащук Ю.П.* Там само.
5. *Лащук Ю.П.* Там само.
6. *Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини:* Колективна монографія / Упор. і наук. ред. проф. Виткалов В.Г. – Рівне: ПП ДМ, 2010.

#### Резюме

Розглянута творчість відомого митця В.Позніка (художнє різьблення по дереву), а також особливості поліського різьблення, які митець використовує у своїй творчості.

**Ключові слова:** декоративно-прикладне мистецтво, різьблення, творча діяльність, національні особливості.

#### Summary

##### **Decoratively-applied art of Rivne area in creative figures: Vasyl Poznik**

In this article separate aspects of creative activity of known master V.Poznik from the city Sarny of Rivne region are considered. Author in this article tells us about principal form of master's activity – art woodcarving; about special features of Polissya woodcarvings which master used in his creative work.

**Key words:** art woodcarving, creative activity, special features.

УДК 63.5(4Укр)

Ясковець О.В. – вчитель історії  
Корецького НВК «Школа-лицей»**Традиції українського писанкарства: етнорегіональна специфіка  
(за матеріалами Корецького району Рівненщини)**

Сьогодні повертаємось до здорового людського глузду, переосмислюємо своє ставлення до коріння нашого роду, до бажаної художньої спадщини, чіткіше і глибше осмислюємо шляхи становлення нашої духовності в усіх їх гранях.

Народне мистецтво України має багату спадщину. У твори народних умільців вкладено життєву мудрість, народне розуміння краси, щедрість художнього обдарування, безпосередність сприйняття навколишнього світу. Мабуть, жоден вид народної обдарованості не має такої різноманітності орнаментальних елементів та мотивів, як українські писанки. Хвиля часу докотила до нас це диво з сивої давнини, і воно живе, гріє серце – одвічний символ щедрості української землі.

Звичай робити писанки та крашанки виник в Україні дуже давно. Писанки, які зараз можемо бачити у музеях, мистецьких альбомах, що вивчалися і мають можливість вивчатися сьогодні, збиралися етнографами протягом XIX-XX ст. Власне, цим людям завдячуємо тим, що маємо можливість насолоджуватися красою писанки.

*Актуальність дослідження* зумовлена тим, що свідоме відродження мистецтва писанкарства та його поширення в народі можливе лише за умови наявності відповідних знань. Усвідомлення того, що писанки – не бездушні малюнки, побудовані за законами композиції, а – душа нашого народу, його споконвічне прагнення і бажання відтворити в символічних знаках свою уяву про світобудову, збереження і передача кращих народних традицій.

Стародавнє мистецтво писанки стало невід’ємною окрасою весняних святкових дійств, які після прийняття християнства, зосередилися довкола Воскресіння Господнього, або Великодня.

Вважалось, що писанку треба вміти написати, знати, коли саме це зробити, вміти замолюти, а найголовніше – розбиратись, кому яку дарувати, щоб символіка оберега відповідала смислу дарування. Писанки дарувались із певним смислом, вважаючи, що вони допомагають, заворожують [4; 9].

Раніше виготовлення писанки можна було робити лише у чітко визначений час, із певними замовляннями; чарівні знаки писались відповідними кольорами. Зараз залишилась лише символіка знаку і кольору [2; 58-59].

Символічних малюнків у писанці понад сто, але найпопулярнішими є такі: кривулька, безконечник (меандри) – що означає нитку життя, вічність сонячного руху; тригвер, ружа, зірка, хрест (квадратний) – символи сонця, чотирьох сторін світу, тригвер, або триніг, відомий із доби трипільської культури, знаменує собою небо, землю і повітря або повітря, вогонь і воду – символи життя; сорок клинців – символізують сорок точок життя, успіх господарства, добробут та чесність людини; павучок (круто ріг, вітрячки, розетки, павутиння) – один із найдавніших солярних знаків; крапочки – небесні світила, у християнстві – Сльози Божої матері; смерекові гілки, рослини – вічна юність, здоров’я, краса, буяння природи; пшеничні колоски – символи врожаю [3; 4-9].

Наші предки вірили у магічність писанок. Господарі закопували писанки в землю, бо вірили, що сила яйця сприятиме щедрим жнивам, розкладали писанки на могилах батьків та дідів, закопували у могили дітей, дарували один одному закохані хлопці й дівчата тощо [8; 278].

Писанка в минулому була не просто орнаментованим яйцем. Вона оберігала від хвороб, охороняла хату від блискавки і пожежі, сприяла родючості культур. Крім того, в розвитку обрядовості оздоблене яйце набувало нових смислових значень. Писанками не тільки обмінювались. Ними обов’язково «чокалися», гралась «на вбитки».

Слід зазначити, що не зважаючи на дослідження науковців та спроби відродити давні традиції писанкарства, зокрема це зустрічаємо у ґрунтовних працях відомого українського науковця О.Боряк [2] та сучасного народознавця-дослідника Г.Лозко [8] «Українське народознавство», у статтях етнодослідників А.Гури «Українське народне писанкарство» [3], О.Гоцуляк «Про таємничу символіку писанки» [4], В.Манько «Українська народна писанка» [9] та багатьох інших сучасних українських вчених-культурознавців, протягом останніх десятиріч багата і надзвичайно цінна мистецька спадщина писанкового розпису безповоротно щезає, а мистецтво розписувати і дарувати писанки вийшло з ужитку.



Метою даного дослідження є виявлення етнорегіональної специфіки традицій писанкарства на Кореччині.

Новизна дослідження полягає у тому, що дане питання в межах Кореччини, як локальної території великої Волині, вченими-науковцями вивчено мало, а місцеві традиції писанкарства за роки радянської влади практично втратились.

Автором було проведено польові дослідження у м. Корець, його околицях, а також у с. Морозівка та с. Велика Клецька Корецького району.

Під час опитування стало відомо, що фарбування і розпис яєць жителі краю проводять до свята Великодня. Адже на це свято ходили до храму на службу і обов'язково несли кошики із пасками, крашанками, іншими продуктами для освячення. Після служби Божої, яка тривала всю ніч, виходили з храму і вранці батюшка освячував принесене.

Писанки і крашанки виготовляли вдома, але більше – крашанки, тому що їх виготовляти було простіше: робили відвар із лушпиння цибулі чи солодких сортів яблуні і в ньому варили яйця – вони під час варіння фарбувалися у коричневі відтінки. Всі опитувані розповідають, що користуються цим рецептом і до сьогоднішнього часу.

Із другої половини ХХ століття використовували для цього процесу й промислові барвники – харчову фарбу, навіть аптечну – «зеленку» [18].

У минулому столітті писанки розписували, а зараз опитувані мотивують, що за браком часу – це робити ніколи, тому користуються готовими фарбниками і наклейками, що є у продажу [13; 17; 18].

Процес розпису яєць був досить простим: готували спочатку яєчка, здебільшого брали темніших кольорів, бо до них, вважали, краще пристає фарба. Їх мили, витирали, перевіряли чи не пошкоджені. Потім розтоплювали віск, чи запалювали воскову свічку і наносили тоненькою загостреною паличкою віск на поверхню яйця. Іноді паличку на кінці розщеплювали і вставляли туди фольгу у вигляді трубочки, щоб туди набирався віск і міг виливатися тоненькою цівочкою [17].

Малювали довільні візерунки, але традиційними для жителів краю було писати: літери «Х» і «В», написи «Христос Воскрес!», «Воістину Воскрес!», паску, запалену свічку, квіточки, зірочки, листочки, будиночок із димарем, з якого іде дим доверху, спіральки, рисочки, тощо [12].

Щоб візерунки писанки були різних кольорів, по черзі замальовували воском певні ділянки яєчка і по декілька разів опускали у фарби різного кольору. Після закінчення яйце підносили до теплої печі чи вогню, віск м'якшав, його знімали ганчіркою, яйце обтирали жиром, щоб воно блищало, а не було тьмяне [13].

Про цікавий народний звичай «колодка» розповіла жителька с. Морозівка – Поліщук Надія Михайлівна: хлопець, який хотів заслати до дівчини сватів після Великодня, приходив перед постом до батьків дівчини з «колодкою» – могоричем. Дівчина за час посту повинна була вишити йому хустинку і розписати писанку, а на Паску подарувати [16].

До її матері часто ходили дівчата перед святом і замовляли писанки. За одну писанку повертали два сирих яйця. Також користувались способом нанесення на крашанки орнаменту шляхом приклеювання висушених листочків. Коли після фарбування листочок віднімали, то була не зафарбована частина у вигляді візерунка.

Викликає інтерес фарбування яєць у сіточці, капроновій панчосі: до яєць приклеювали висушені листочки, травинки, складали один біля одного щільно рядами, міцно зав'язували, вставляли у каструлю із наваром, варили до готовності. Потім виймали, охолоджували і розв'язували сіточку, виймали яєчка і віднімали листочки, чи травинки – на їхньому місці були візерунки [18].

Із Великодніми писанками і крашанками існує низка народних традицій. Свячені яєчка зберігають протягом року на «покуті». На період свята туди ставлять паску, писанки чи крашанки, свічку, яку запалюють кожного разу, коли сідають до столу.

У свято існує традиція гратися крашанками у «набитки», «битки»: кожен бере своє яйце і б'ють примовляючи: «Христос Воскрес! – Воістину Воскрес!» Чие яйце побило, той його і забирає. Перед грою яйця «моцують» – пробують на міцність, стукаючи об зуб. Шкарлупи з посвячених яєць не можна було викидати будь-де, бо людина може захворіти. Їх або розсипали по городі, або спалювали, або десь закопували так, щоб ніхто не топтався [16].

Звичайно прикро, що в даний час писанкарством на Кореччині не займаються, проте приємним є те, що монахині Свято-Троїцького монастиря зберегли давню традицію виготовляти пасхальні яйця восковки-бісерки, що є візиткою Кореччини. У монастирі діє майстерня з виготовлення таких яєць. А готові вироби монахинь-майстринь – окраса експозиції Корецького історичного музею.

Технологія виготовлення такого подарунку не дуже складна, але вимагає кропіткої, уважної роботи, терпіння, естетичного смаку. Оздоблення бісерок – золота нитка, кольорова стрічка, бісер.

Процес виготовлення писанки-бісерки було записано автором від насельниць Корецького Свято-Троїцького монастиря [14; 15].

Специфіка роботи полягає в наступному: очищене заздалегідь яйце проколюють з обох боків, видувають середину, промивають, добре просушують, пронизують дротом. Віск розтоплюють і декілька разів вмочують яйце у нього, даючи кожному шару охолонути. Після цього намистинки бісеру нанизують на тоненьку паличку, підносять до вогню, щоб вони нагрілися. Гарячі намистини викладають на віск у вигляді візерунку. Після нанесення візерунку, дротиком протягують через яйце бант і зав'язують його з обох кінців. Краї заливають воском і підчищають.

Сюжетна лінія таких писанок, зазвичай, пов'язана із кроками у житті Ісуса Христа, біблійними мотивами. Вона поєднується із використанням традиційного рослинного орнаменту, а саме: листя, квіти, кетяги калини, грона винограду.

Проведені польові дослідження ще потребують більш детального доповнення відповідними матеріалами, для того, скласти загальну картину традицій писанкарства Волині і Кореччини зокрема. Збереження і розвиток народного мистецтва писанкарства залишається сьогодні невід'ємною частиною відродження української культури.

#### Джерельні приписи

1. *Біляшевський Е.* Українські писанки / Е.Біляшевський // Шкільна бібліотека. – 2008. – № 3.
2. *Боряк О.О.* Україна: етнокультурна мозаїка / О.О. Боряк. – К.: Либідь, 2006.
3. *Гура А.* Українське народне писанкарство / А.Гура // Писанка. – 1994. – № 2.
4. *Гоцуляк О.* Про таємничу символіку писанки / О.Гоцуляк. – Писанка. – 1994. – № 2.
5. *Жигаленко О.О.* Куди ведеш, Чумацький шлях? (Книга для читання з українського народознавства) / О.О. Жигаленко. – Полтава, 1993. – С. 158-163.
6. *Корцю – 850 років:* Наук. зб. матеріальність і тез наук.-краєзн. конф. 13-14 жовтня 2000 року. – Рівне-Корець: Волинські обереди, 2000. – С. 37-38.
7. *Культура і побут населення України:* Навч. посібник / В.І. Наулко, Л.Ф. Артюх, В.Ф. Горленко та ін. – К.: Либідь, 1991. – С. 134.
8. *Лозко Г.С.* Українське народознавство / Г.С. Лозко. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995.
9. *Манько В.* Українська народна писанка. – Львів: Свічадо, 2001.
10. *Панасенко О.А.* Корець і Кореччина: історія / О.А. Панасенко, С.А. Якубець. – Луцьк, 2000.
11. *Свято-Воскресенский Троицкий Корецкий ставропигиальный женский монастырь.* – Можайск: ЛЕТО, 1998. – 79 с.
12. *Записано від Андрійчук Віри Федорівни, 1928 р.н., м. Корець, 23.09.2009 р.*
13. *Записано від Ахтирської Тетяни Георгіївни, 1959 р.н., м. Корець, 14.01.2010 р.*
14. *Записано від монахині Мілетини, 1958 р.н., Корецький жіночий монастир, 22.02.2011 р.*
15. *Записано від монахині Гавриїли, 1962 р.н., Корецький жіночий монастир, 22.02.2011 р.*
16. *Записано від Поліщук Надії Михайлівни, 1947 р.н., с. Морозівка Корецького району, 23.02.2010 р.*
17. *Записано від Поліщука Петра Кіндратовича, 1951 р.н., с. Велика Клецька Корецького району, 18.01.2011 р.*
18. *Записано від Рогальчук Ольги Іванівни, 1959 р.н., м. Корець, 12.12.2010 р.*

#### Резюме

Розглядається одна з форм українського народного розпису – писанкарство. Описується етнорегіональна специфіка традицій писанкарства на матеріалах Корецького району Рівненської області.

**Ключові слова:** традиція, писанкарство, етнорегіональна, специфіка, Кореччина.

**Summary**

**Traditions of Ukrainian coloring: ethno-regional specific (after materials of Korets of district of Rivne region is described)**

Such kind of Ukrainian folk painting as coloring Easter eggs is regarded. The ethno-regional peculiarity of coloring Easter eggs traditions based on the material of Korets district Rivne region is described.

**Key words:** tradition, coloring Easter eggs, ethno-regional, peculiarity, Korets district.

УДК 07.08.45

Лапчук О.О. – НУ «Острозька академія»

### **Соломоплетіння як вид декоративно-прикладного мистецтва**

Зважаючи на кризовий стан культури у сучасному українському суспільстві, духовну деградацію і політичну нестабільність, життєво важливим є віднайдення і усвідомлення тих позитивних цінностей, які ще здавна закладені в українській культурі. Тому саме зараз час звернутись до досвіду та культурних надбань наших предків, що передавалися, вдосконалювалися з покоління в покоління. Зокрема, це стосується і художніх традицій народного соломоплетіння, яке в останні десятиліття починає відроджуватись в Україні.

Однією з тих, хто перейняв це ремесло, є Марія Василівна Кравчук, що народилася в с. Туличів Турійського району на Волині. Вона зберегла й примножила багатотисячолетню спадщину соломоплетіння, піклуючись про передачу її обдарованій молоді.

Потреба вивчення цієї проблеми викликана низкою причин. По-перше, з кожним роком мистецтвом соломоплетіння зацікавлюється все більше людей і зростає число послідовників М.Кравчук. По-друге, збільшується кількість мистецьких заходів та фестивалів, на яких представлено цей вид мистецтва. Зокрема, у 2010 р. проведено перший в Україні Міжнародний фестиваль соломкарства «Сніп». По-третє, виникає потреба в характеристиці технологій виготовлення виробів із соломи, зокрема й зроблених майстриною.

Досліджуючи тему, маємо можливість отримати більш повне уявлення про творчий доробок М.В.Кравчук як майстрині соломоплетіння і новатора, що зробила багато для відродження українського декоративно-ужиткового мистецтва.

Для розв'язання даної проблеми у роботі використано метод аналізу. Зіставити і хронологічно впорядкувати відомі матеріали дозволило використання порівняльно-історичного методу. Методом польових досліджень скористались для збору невідомих раніше фактів про життя і творчість майстрині.

Із розповідей майстрині дізнаємося, що М.Кравчук вперше познайомив із технікою спірального плетіння вчитель школи с. Кустичі – О.Я. Коптюк. Протягом першого і водночас єдиного уроку передав він здібній учениці свої вміння. У тому ж році Стефанія Сидорук із м. Ковеля познайомила М.Кравчук із технікою «косички», що використовувалася в брилях М.Чирви – умільця із смт. Петриківка Дніпропетровської обл. Після цього майстриня остаточно визначилася із природним матеріалом. Ним стала солома. В основному майстриня послуговується житнім стеблом, бо воно високе і тонке, хоча використовує в роботі всі види злаків. У її творчому доробку є колоски різних сортів пшениці – вусатої та безвусої, ячменю, вівса. Лише згодом дізналася, що і в Америці, і в Європі працюють лише з пшеничною соломою.

Тільки в процесі роботи Марія Василівна зрозуміла, що велике значення мають час та умови заготівлі матеріалу. Спочатку вибирала потрібні стебла після молотіння комбайном. Але згодом побачила, що найкращим часом для збирання матеріалу для роботи є кінець травня, тому що тоді стебла злаків є міцнішими і водночас гнучкими, що є важливим чинником для гарного виробу.

1984 р. вона створила свою першу роботу – «миску», а згодом – «капельшок» [2; 20]. Жодної літератури, аби чимось доповнити свої здогадки на рахунок тієї чи іншої форми, вона не мала. Відштовхнулася від традиції. Але традицією не обмежувалася, а намагалася знайти сучасний і свій стиль. Постійно шукала нових видів плетива, нових форм і матеріалів.

Однією з окрас експозиції Міжнародного симпозіуму «Лялька дерева – образ моделі світу», що проходив у с. Яворів Івано-Франківської обл. (липень 2006 року), стала скульптурна пластика М.Кравчук, брязкальця, що вражали виразною декоративністю, тонким відчуттям матеріалу – соломи. Ляльку із соломи розглядає як підтвердження обрядового зв'язку наших пращурів із хлібом, як їхній символ родючості, значимий для них компонент Світового дерева. Зокрема, О.Найден зауважує: «Вона віртуозно, високопрофесійно володіє технікою солом'яного плетіння, її ляльки зачаровують своєю вибагливою формою, золотавим жеврінням стиглого хлібного поля...» [4; 205].

Вражає кожна з робіт М.Кравчук: квіткові композиції, образи жінок – берегинь, фантазійні форми, розкішні вінки. Для плетіння композиційних виробів потрібно використовувати одразу кілька технік. Ось, наприклад, технологія виготовлення «Святкового вінка»: «Для його виготовлення

використовуємо солом'яні листочки, кулі, «косички», «завитушки». Працюємо з непарною кількістю будь-яких елементів і беремо не більше 3-5 різних форм. Для плетіння листочка потрібно 7 однакових за товщиною і довжиною соломин (залежно від величини деталі більшу або меншу кількість соломин). Для початку складаємо дві соломини, з яких одна перегинається навпіл під кутом 90°. Після цього, крайню праворуч соломину перегинаємо униз «від себе» під сусідню, а потім крайню зліва перегинаємо уверх на сусідню і загинаємо під наступну. Створюється полотняне переплетіння. Крайня зліва лягає поверх сусідньої, що справа. Таким чином одержуємо 3 соломини в один бік (праворуч) і одну ліворуч. Після цього крайню праворуч соломину перегинаємо униз під сусідню і кладемо на третю. Так праворуч і ліворуч виходить по два кінці. Знову крайню зліва перегинає поверх сусідньої, а крайню, що праворуч, загинає униз під сусідню і кладе на третю. Тоді бере ще одну соломину, перегинає її навпіл і приєднуємо справа. Те ж саме робимо і з правого боку. Далі плетіння продовжуємо в такій же послідовності, по черзі додаючи з одного, а потім з другого боку по соломині» [8].

Наступним кроком до створення віночка є зв'язування заготовок на дротуку у невеликі гілочки, до яких входять листочки, «косички», кульки. Місця, перев'язані нитками, обмотуються розрізаними соломинями. Гілочка майстриня прив'язує до однієї дротини, довжиною по діаметру голови. Кінці з'єднує, утворюючи коло. «Святковий вінок» готовий.

Не менш цікавою є технологія виготовлення дзвонів. Для їх створення майстриня спочатку сплітає зубчасту стрічку (приблизно 20-30 м.). Складаються дві соломини, з яких одна перегинається навпіл під кутом 90°. Після цього крайню праворуч соломину перегинає униз «від себе» під сусідню, а потім крайню зліва перегинає уверх на сусідню. Далі загинає під наступну, крайню зліва кладе поверх сусідньої, що справа. Так отримує три соломини в один бік (праворуч) і одну – ліворуч. Після цього крайню праворуч соломину перегинає униз під сусідню і кладе на третю. Тепер ліворуч і праворуч виходять по два кінці. Знову крайню зліва перегинає поверх сусідньої, а крайню, що праворуч, загинає униз під сусідню і кладе на третю. Далі плетіння продовжується за технологією початку. Коли соломини закінчуються – їх нарощує: приставляє нову і дві разом обкручує. Загин нової соломини повинен бути праворуч. Потрібно врахувати, що при зшиванні дзвонів правий край стрічки слід укласти під другу стрічку так, щоб доточення закривалося. Перед зшиванням потрібно зволожити стрічку [8].

Майстриня своє вміння відшліфовувала протягом багатьох років і їй вдалося розробити власну технологію соломоплетіння. Чогось подібного немає ніде. Знахідка – це плоскі фігури птахів, тварин, фантазійні форми, перехід однієї форми на іншу. Вона створила образи героїв вертепу, взявши за основу традиційні форми плетіння чоловічої бороди. Зараз працює над новою формою Ангела. «Із соломи можу зробити все, – впевнено стверджує М.Кравчук. – хоча найбільше люблю творити на теми фольклору, казки та жінки» [8]. За традиційними методиками спосіб «джгут» вимагає 5-6 соломин, проте бере 10 і витягує об'єм (груша, куля). З 20 соломин і більше витягує площину, наприклад, у вигляді сонечка.

З обрізаних колосків робить різноманітні композиції та виготовляє Дідухи. Для їх оздоблення використовує широкий спектр рослинних компонентів – засушені квіти, злаки, гілочки. Доповненням таких робіт є висушені стебла льону з насінневими коробочками.

У передмові до альбому про творчість майстрині «Пісня житнього стебла або пошук художнього образу рідного краю у творчості Марії Кравчук» голова Волинського осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України З.Навроцька зазначила: «В плетінні із соломки вона передає дивну силу, красу, спроможну виразити багато: і власний внутрішній світ й індивідуальне бачення прекрасного поетичного образу рідного краю...» [5; 24].

За багаторічну творчу працю, особистий внесок у розвиток культури волинського краю майстриня відзначена Почесною грамотою Волинського обласного управління культури (2003, 2004 рр.), Подякою голови обласної ради (2004 р.), Грамотою краєзнавчого музею (2004 р.). Цей перелік великий, як і велика кількість дипломів різного рівня. У 2005 році М.Кравчук стає лауреатом волинської мистецької премії ім. Йова Кондзелевича, а в наступному удостоєна почесного звання «Заслужений майстер народної творчості України». Неодноразово її творчість привертала увагу кіномитців. У 2004 році Волинським телебаченням створено телефільм «Життя – мов житечко». Вражена віртуозністю майстрині, режисер Волинського телебачення Г.Кажан вдруге, у 2006 р., присвятила їй фільм «Омаморі Марії-сан», що отримав I премію на Всеукраїнському конкурсі «Калинові острови» в номінації «Україна і світ».

«Талант цієї жінки не має меж. З цим погодиться кожен, хто бачив хоч одну її роботу. Всі вони вишукані і неповторні. Самобутністю, індивідуальною характеристикою позначена її пластика з соломи, хоча в цілому вона має класично – народний характер» [4; 205].

Висока майстерність та подвижницька праця увінчалися витворами, що поступово проклали шлях до визнання широкою мистецькою громадськістю і презентувалися як в Україні, так і за кордоном. Вже 1987 р. на обласній виставці творів самодіяльних художників та майстрів увагу відвідувачів привернули такі роботи М.Кравчук, як «Цукерниця», «Хлібниця». А починаючи з 1989 р., фонди Волинського краєзнавчого музею поповнюються її творами.

Марія Кравчук – учасниця 3-х творчих звітів Волині в Києві, всіх щорічних виставок «Українська традиційна іграшка та лялька», організованих Національним музеєм Т.Шевченка, «Містечка майстрів» Міжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня». У цей період майстриня надає перевагу створенню великих рослинних композицій, квітів, вінків. Один із них у червні 1998 р. на III Міжнародному фестивалі українського фольклору «Берегиня» прикрасив голову славетної Н.Матвієнко, що була Берегинею фестивалю. У 1999 р. вона стає членом Національної спілки майстрів народного мистецтва.

Наприкінці травня 2002 р. у Пуерто-Ріко Україну на конкурсі краси представляла красуня Ліліана Горохова з Черкас. На одному з етапів наша представниця вийшла із солом'яним віночком на голові, виготовленим М.Кравчук.

Майстриню запрошують взяти участь у Днях української культури і в роботі експериментальної лабораторії традиційної культури українців Росії (Сочі, 25-30 вересня 2002 р.). У 2003 р. надійшло таке запрошення з Нідерландів. Побувала наша землячка і на I Міжнародному фестивалі солом'яного мистецтва в Мінську (2003 р.). Окрім білорусів, для яких це мистецтво традиційне, там були понад 40 іноземців, представники з Бельгії, Великобританії, Нідерландів, Росії. І все ж вироби волинянки їх зачарували і оригінальним матеріалом, і багатством технік, і польотом фантазії.

Твори Марії Кравчук – це глибина і свіжість почуттів, майстерність, що інколи межує з ювелірністю. Відвідувачі її виставок висловлюють свої подяки у книзі відгуків, за «диво – твори, в яких бринить струна фантазії, тепла, любові і поезії, віє чарами великої життєвої сили» [3].

Знана у світі майстриня отримала пропозицію у червні 2004 р. від американського музею взяти участь у Міжнародному фестивалі солом'яних масок на тему «Міфи і легенди», що відбувався у Каліфорнії. Її маска «Мавка» отримала I премію і знаходиться на виставці в США.

У літературно-меморіальному музеї П.Тичини у м. Києві у січні 2005 р. працювала виставка Дідухів та виробів із соломи «Радуйся, земле», на якій М.Кравчук представила фантастичні солом'яні букети, ангелики, різдвяні вінки, ляльки, які, як зауважує сама майстриня, – «були пронизані духом тепла, дитинства й очікування Дива, що обов'язково станеться» [8].

Важливою подією в житті майстрині стала поїздка до Японії, що тривала з 6 червня по 6 липня 2005 року. Участь майстрині в роботі виставки була підтримана Національною спілкою майстрів народного мистецтва та Міжнародною агенцією «Україна-Арт». У павільйоні України М.Кравчук перед присутніми плела з житньої соломки і дивувала їх. «Своєю творчістю я представляла народне мистецтво України. Глядач посміхався мені і висловлював слова вдячності», – пригадує майстриня [8]. Це була Міжнародна виставка «ЕКСПО – 2005» з екології в м. Нагойя, що проходила під гаслом «Єднання людини з природою». Саме так М.Кравчук торувала українській культурі шлях до світового визнання.

М.Кравчук у 2005 році провела майстер-клас для майстрів Англії, Америки, Нідерландів, Канади, Бельгії, Польщі, Росії, Білорусії на Міжнародному фестивалі солом'яного мистецтва в Мінську. Тут познайомилася з новими технологіями: американської, англійської і швейцарської школи плетіння. У майстрині із Шотландії вона перейняла техніку плетіння солом'яного мережива.

З ініціативи майстрині 17-21 червня 2007 р. проводився Всеукраїнський симпозіум з художньої обробки соломки «Солом'яне диво» в м. Нетішині Хмельницької обл., на якому проявився талант організатора мистецьких зустрічей такого рівня.

М.Кравчук представляла Україну на Міжнародному фестивалі «Солом'яне мистецтво світу», що відбувався в Угорщині, в м. Пічвард у липні 2007 р. Його учасниками були 110 майстрів соломоплетіння із США, Англії, Голландії, Бельгії та інших країн, з них 45 майстрів із Угорщини. Та серед цього розмаїття талантів М.Кравчук провела майстер-клас і привернула увагу своєю неперевершеною

майстерністю, витонченим смаком. Тож не дивно, що директор-куратор музею солом'яного мистецтва у штаті Каліфорнія (місто Лонг-Біч, США) Морган Овенс-Келлі та директор фестивалю «Солом'яне мистецтво світу» Тунда Тускес із Угорщини разом із майстринею соломкарства із США – Сідней Лі виявили бажання побувати в Україні. «Ми приїхали в Україну з тією метою, щоб наступний фестиваль солом'яного мистецтва відбувся в цьому краї. У вас такі давні традиції, є стільки чудових робіт», – сказав під час зустрічі з майстрами солом'яного плетива України пан Морган [1; 5]. Від цього часу і розпочалася праця з підготовки до проведення фестивалю такого рівня в Україні.

За її ініціативою у м. Луцьку та в с. Купичів Турійського району Волинської обл. працювала Всеукраїнська творча лабораторія майстрів народного мистецтва з виготовлення виробів із соломки на тему українських народних казок «Солом'яний бичок» (27 червня – 2 липня 2008 р.). З'їхалося 40 майстрів мистецтв соломоплетіння з України та з-за кордону. Враження гостей були надзвичайними, що і підтвердила книга відгуків.

Позитивні враження привезла майстриня з Днів української культури у Баварії, що проходили влітку 2010 р., де вона разом із гончарем І.Панковим із Луцька представляла народне мистецтво Волині.

У 2010 р. збулась заповітна мрія Заслуженого майстра народної творчості – М.Кравчук, і з 1 по 7 серпня на Волині розпочався перший в Україні Міжнародний фестиваль соломкарства «Сніп». Завдяки організаторським здібностям майстрині, крім українських умільців, участь у ньому взяли митці із Швейцарії, Білорусі, Росії, Узбекистану, Угорщини, Нідерландів, Непалу, Великобританії і США. Під час фестивалю відбулися майстер-класи українських та закордонних майстрів, а в арт-галереї Волинського обласного центру була презентована виставка робіт учасників. У с. Купичів Турійського району Волинської обл. відбулася окрема програма, присвячена обжинковим обрядам народів світу. Напевне, як вважає В.Штинько, найбільшою нагородою за свої старання для М.Кравчук були слова директора фестивалю «Солом'яне мистецтво світу» Тунди Тускес із Угорщини, яка зазначила: «Такий талант – велика рідкість. По всьому світу ремесло соломкарства вимирає, а тут воно має майбутнє» [6].

Майстриня розробила своєрідну технологію соломоплетіння. Знахідка – це плоскі фігури птахів, тварин, фантазійні форми, перехід однієї форми на іншу.

М.Кравчук не тільки відродила соломоплетіння на волинській землі, а й зробила його популярним. Майстриня – ініціатор проведення численних симпозіумів та лабораторій з художньої обробки соломки та першого в Україні Міжнародного фестивалю соломкарства «Сніп». Тож можна стверджувати, що Марія Василівна Кравчук – людина, що зуміла зберегти таємницю соломоплетіння. При цьому відзначимо одну важливу рису: в особі умільця органічно поєднуються властивості майстра, що працює з природним матеріалом та художника, що має талант відкривати особливу поетичність і художню вишуканість у не те щоб простому, але нібито непомітному матеріалі – соломі.

#### Джерельні приписи

1. **Голотюк С.** Міжнародний фестиваль у нашому районі – це реально // Народне слово (Турійськ) / С.Голотюк. – 2007. – 18 серпня.
2. **Календар знаменних і пам'ятних дат Волині на 2004 рік.** – Луцьк: Терен, 2003. – С. 19-21.
3. **Книга відгуків.** – Туличів. – 2003. – 17 лист.
4. **Найден О.С.** Українська народна лялька / О.С. Найден. – К.: Стилос, 2007. – 239 с.
5. **Пісня житнього стебла або пошук художнього образу рідного краю у творчості Марії Кравчук.** – Альбом-каталог. – Луцьк, 2008. – 24 с.
6. **Штинько В.** Посіяла «Житечко», пожинає долю / В.Штинько // Волинь. – 2007. – 26 липн.
7. **Штинько В.** Солом'яні маски Марії Кравчук завойовують Америку / В.Штинько // Волинь. – 2004. – 21 жовт.
8. **Записано 11.12. 2007 року зі слів Кравчук М.В., 1954 р.н., с. Туличів.**

#### Резюме

Аналізується один з напрямів декоративно-прикладного мистецтва на прикладі творчості майстрині М.В. Кравчук. Виокремлено традиційні елементи і новаторські риси у народному мистецтві.

**Ключові слова:** соломоплетіння, майстриня, декоративно-ужиткове мистецтво.

### **Summary**

**Wickerwork is from a straw of wickerwork as a kind decoratively-the applied art**

One is analyzed directions decoratively-the applied art on the example of work of good hand M.B. Kravchuk. Traditional elements and innovative lines are distinguished in a folk art.

**Key words:** strawart, master, the arts and crafts.



УДК 786.2:784.4

Поліщук О., Богдан З. – викл.  
фортепіано Луцького пед. коледжу**Виховний потенціал музичних творів з тематикою фольклорного походження**

Об'єктивність і незворотність розвитку освіти й культури потребують аналізу історичного досвіду розвитку музичного мистецтва в контексті традицій та інновацій з метою збереження власної національної ідентичності, презентації свого культурно-освітнього потенціалу. Проблема виховання особистості молодшої людини завжди перебуває в центрі уваги науковців. Водночас зазначимо, що ґрунтовних досліджень аспекту виховного впливу народної музики з тематикою фольклорного походження відчутно недостатньо. Потреби сьогодення актуалізують означену проблему. Однак те, що відображено в нормативних документах, не знаходить конкретного впливу на практиці. Наукові джерела переконливо доводять, що дитина не знаходиться під постійним виховним впливом матеріальної і духовної культури свого народу. Виховний процес несповна реалізує принципи національного виховання, культуровідповідності, народності, які передбачають створення умов для засвоєння новим поколінням історії народу, його мови, засвоєння і примноження духовної культури, національних традицій, звичаїв, забезпечуючи духовну єдність поколінь.

Українська музична культура все частіше стає предметом міждисциплінарних досліджень. Галузь музики для дітей у творчості композиторів, її значення у музично-естетичному вихованні молодшої генерації, а також проблеми розвитку і становлення фортепіанної музики, постійно вивчають музикознавці. Серед найвагоміших праць є дослідження Б.Міліча, О.Олійника, та Б.Фільца. Композиторська, педагогічна та наукова діяльність цих особистостей висвітлюється в окремих статтях та наукових дослідженнях Л.Кияновської і Н.Кашкадамової.

Питання місця та ролі народної музики у педагогічному процесі розглядали зарубіжні та українські музиканти. На виховному значенні народної музики наголошував угорський композитор Б.Барток. Питання фортепіанного викладу народних пісень в українських традиціях розглядає Т.Воробкевич. До проблеми виховання мистецького смаку через виконання високопрофесійних обробок для фортепіано народних пісень звертався також В.Барвінський.

*Метою статті є* узагальнити знання про творчий доробок композиторів-професіоналів у галузі створення педагогічного репертуару на основі тематики фольклорного походження.

Фольклор є витокком розвитку жанрів маршу і танцю в українській фортепіанній музиці. У марші для фортепіано «Козак Нечай» Я.Степового відчутний зв'язок із фольклорним мелосом, стремління до концертної трактовки жанру.

Яскравим взірцем у плані взаємодії жанрів є Етюд-марш, ор. 12, № 2 А.Коломійця (1964 р.). Мужній, вольовий характер музики п'єси втілений в ознаках трьох жанрів: пісні, маршу, етюду. Завдячуючи майже повному перенесенню мелодії з української народної пісні «Ой на горі там жінці жнуть», цю п'єсу можна класифікувати як обробку народної пісні для фортепіано. Закладені в ній елементи маршовості (інтонації суворого характеру, розгортання музики в квадратному метрі з акцентуванням сильної долі), звісно, впливають на сприйняття маршу. З жанрової специфіки етюду композитор переймає октавну пасажність, що пронизує музичний виклад. Таким чином, п'єсу А.Коломійця можна розглядати і як фортепіанну обробку української народної пісні, і як марш в його тематично-фольклорному різновиді, і як художній етюд октавного типу з елементами програмного змісту.

Художнім, тематичним і конструктивно-формотворчим джерелом жанру танцю в українській фортепіанній музиці є фольклорні взірці, а саме веснянка, коломийка, козак (козачок), шумка, чабарашка.

М.Лисенко використовував шумку як матеріал для втілення епічних образів («Друга рапсодія на українські теми. Думка-шумка», ор. 68). Він, до речі, став першим композитором, що поєднав конструктивні закономірності старовинного західноєвропейського танцю з фольклорним мелосом і створив на цих засадах зразок синтетичного жанру – «Українську сюїту в формі старовинних танців на основі народних пісень».

Краса народної музики, людина в праці і на відпочинку, гумор, концертність – все це різні об'єкти і завдання для художнього відтворення. Увага до певних змістових типів жанру була не

завжди однаковою в той чи інший період. Чабарашка і шумка – народні танці, що відіграли важливу роль у становленні фортепіанного танцю як жанру української професійної музики, за радянського часу практично не розроблялися.

В українській радянській фортепіанній музиці склалася підгрупа творів, жанровими прототипами яких була веснянка, хоровод, коломийка. У народній творчості вони виникли і сформувалися як жанри, природа яких пов'язана з танцювальністю і пісенністю. Тому специфіка веснянок, хороводів, коломийок в українській фортепіанній літературі спирається на розуміння їх подвійної жанрової природи, трактовки як танців-пісень або пісень-танців.

Особливо цікаво відбувався процес розробки цих видів фольклору в фортепіанній творчості початку 30-х років (М.Вериківський, Л.Ревуцький, Ф.Надененко) і з середини 50-років. Переосмислення веснянки з первинного жанру фольклорного мистецтва у вторинний жанр професійної музики відбувалося у два етапи. Це видно на прикладі «Веснянок для фортепіано» М.Вериківського («Коло», «Зелений шум», «Яглічка», «Молода», «Старовинна гра в царівну», 1930 р.), написаних до балету «Весняна казка». Такий задум пов'язаний із можливістю відобразити в балетній виставі одну з важливіших жанрових рис веснянок – її первинну композиційно-хореографічну структуру, що зберігається багато століть.

Коломийка, як тип творів української радянської фортепіанної літератури – найбільш яскраво репрезентована в п'єсах М.Колесси (1958 р.) та М.Скорика (1962 р.). Коломийка, на відміну від хороводу й веснянки, викристалізувалася в народному мистецтві і збереглася до нашого часу не у двох, а в трьох, хоча й близьких, але різних формах: пісня, танець та інструментальна (сольна й ансамблева) п'єса.

Веснянки і хороводи В.Довженка, М.Дремлюги, А.Коломійця, Ю.Рожавського, І.Шамо, видані протягом 50-60 років, близькі творам, створеним раніше. Їх єднає прагнення авторів етнографічно вірно зафіксувати тематизм (особливо мелодичний) фольклорного взірця. В дитячих «Веснянках для фортепіано» Л.Ревуцький спирається на різні принципи використання народнопісенних витоків – це повна ідентичність мелодики і власне фортепіанної п'єси; повна ритмічна ідентичність мелодії; вибір фольклорного взірця з досить складним метро-ритмом.

Л.Ревуцький вводить народний мелос майже в усі жанри фортепіанного мистецтва – від музики для дитячого виконання і до Концерту для фортепіано з оркестром. Так, у «Трьох дитячих п'єсах», виданих у 1930 році, композитор використав українські народні мелодії зі збірника К.Квітки – дві веснянки та колискову. У цих п'єсах яскраво розроблений народнопісенний матеріал у межах, доступних для розуміння та вивчення піаністами-початківцями. Вагоме їх естетичне значення: володіючи багатьма цінними художньо-педагогічними перевагами, вони прищеплюють любов до української народної пісні. Те ж саме можна сказати і про фортепіанні етюди D-dur та F-dur, що вимагають вже визначеної технічної підготовки юних піаністів. В основі цих етюдів лежать інтонації народних пісень. Наприклад, етюд D-dur побудований на дитячій народній пісні «Товчу, товчу мак», яку композитор чув у дитинстві від своєї матері.

В одному із найбільш значущих творів Л.Ревуцького – Концерті для фортепіано з оркестром – також використаний народний матеріал. Так, у головній партії фіналу привертають увагу інтонації веснянки «Благослови, мати». Побічна партія – це, по суті, варіант старовинної народної пісні «Гей, у Львові на ринку». Творчість Л.Ревуцького пов'язана не тільки з традиційною народною музикою, але й з музичним фольклором сучасності.

У 1929 році композитор створив видатний фортепіанний твір під назвою «Пісня». Генетичними витоками невеликого за розміром твору стала жанрова специфіка ліро-епічної пісні, старовинної української думи та самобутність мистецтва кобзарів. Ця п'єса відрізняється справжньою епічністю та глибиною. Стримана мужність, зігріта ніжним ліризмом, прихована в суворих інтонаціях, – все це досить точно відображає народне світосприйняття. Не дивно що композитор назвав цей твір «Піснею»: його фольклорні джерела, зв'язок із народною піснею незаперечні. Про це засвідчує мелодика п'єси, її регістрова та діапазон, пісенна округленість наспіву, мелодія, що постійно летить. Дослідниця творчості Л.Ревуцького, Т.Шеффер вважала, що «Пісня» узагальнює особливості певного жанру української народної пісні – ліроепічного. М.Бялик, досліджуючи цей твір, писав, що «його фольклорною основою є не стільки пісня, скільки дума» [3; 87].

Збиранням, колекціонуванням, обробкою народних мелодій були захоплені не тільки українські композитори. Фольклор став пристрастю угорця Бели Бартока, який записав майже 11 тисяч мелодій

різних народів, адже не тільки угорська музика цікавила й захоплювала його. До кола дослідницьких і творчих інтересів композитора входила румунська, словацька, українська, арабська, сербська, турецька музика. Б.Барток перебував на гастролях у Харкові й Одесі (1929 р.) та в Західній Україні (1936 р.). Він мав усі видання українських пісень і посилався на них у своїх дослідженнях. Разом із Б.Бартоком деякий час працював відомий український фольклорист Ф.Колесса. Вони вивчали схожість і характерність української, угорської і румунської пісень. В інтерв'ю харківській газеті Б.Бартока читаємо: «Я завважив, що за старих часів українська коломийка мала великий вплив на певну групу угорських пісень» [3; 87].

У своїй творчості композитори, що органічно поєднували прадавню основу народної мелодики з найновішими музично-виразними засобами європейської професійної музики, збагатили її метро-ритмічну і темброву палітру. Вони намагалися зберегти красу народної пісенності, поєднуючи її з можливостями сучасної музики. Такий мистецький напрям у музиці отримав назву неофольклоризм. Одним із найяскравіших представників неофольклоризму є І.Стравінський.

Народні мелодії захоплювали і надихали композиторів в усі часи. Й.С. Бах писав танцювальні сюїти на основі народних танців. Л.Бетховен колекціонував і перекладав для фортепіано народні мелодії багатьох країн – польські, німецькі, ірландські, італійські. Ф.Шопен перетворив у справжні фортепіанні шедеври польські мазурки, вальси, полонези. А геній світової музики Петро Чайковський, якого багато що пов'язувало з Україною, де він народився, говорив: «Бувають щасливо обдаровані натури, і бувають так само щасливо обдаровані народи. Я бачив такий народ, народ-музикант – це українці» [4].

У процесі створення українського фортепіанного педагогічного матеріалу багато композиторів звертали увагу на важливість виховання молодих піаністів на творах, заснованих на фольклорному матеріалі, насамперед, українському. Започаткований М.Лисенком цей напрям продовжували Я.Степовий, Л.Ревуцький, В.Косенко, В.Барвінський, С.Людкевич, М.Любарський.

Твори, написані на основі українського фольклору, залучають до своїх збірок Т.Шутенко, І.Беркович, Ю.Щуровський, М.Скорик, М.Сільванський. А такі композитори як Р.Савицький, М.Кравців-Барабаш, В.Безкорвайний, С.Павлюченко повністю присвячують свої збірки обробкам українського фольклору. Обробки українських народних пісень присутні у збірниках І.Берковича («Подольночка», «Дощик», «Засвистали козаченьки», «Взяв би я бандуру» із збірника «Школа гри на фортепіано»), С.Орфєєва («Ой у полі жито», «Без тебе, Олесю» із збірки «П'ять п'єс»), Ю.Щуровського («Ой лопнув обруч», у п'єсі «Український танець» із збірника «Фортепіанні твори для дітей»).

Окремі твори, що є обробками пісень, присутні у збірнику М.Кравців-Барабаш (обробка «Ой, не світи, місяченьку», «Човен хитається» із збірки «Христя грає на фортепіані»).

Твори, написані на основі українських пісенних і танцювальних мелодій, присутні в творчості таких композиторів, як М.Сільванського («Козачок» із збірки «24 п'єси для фортепіано»), Т.Шутенка («Дощик» із збірки «Фортепіанні мініатюри»), С.Шевченка («Ой за гаєм-гаєм» у п'єсі «Вечір», «Місяць на небі» у п'єсі «Етюд» зі збірника «П'єси для фортепіано»), В.Кирейка («Метелиця» зі збірника «24 фортепіанні п'єси для дітей»), В.Довженка («А вже весна», «Ой дівчино, шумить гай» зі збірника «Фортепіанні мініатюри»).

Багатьом творам, заснованих на фольклорному матеріалі, властива програмність, що проявляється в їх назві. Використовуючи відомі народні мелодії, українські композитори захоплюють дітей такими творами, як «Лягідна розмова» зі збірника «Струмок» В.Довженка, «Лірник» із «Дитячого альбому» М.Скорика, «Ніч на річці» зі збірника «24 п'єси для фортепіано» М.Сільванського. Доповнюють всі названі твори і різноманітні поліфонії, наприклад «Поліфонічні п'єси для фортепіано на основі українських народних пісень за обробками українських класиків» у перекладі І.Берковича, «Українська народна пісня» С.Орфєєва, «Ой на горі та жінці жнуть» Л.Колодуба тощо.

Згадані твори розраховані на дітей різного віку: початківців, молодших, середніх та старших класів ДМШ, а також на студентів музичних відділень педагогічних коледжів. Вони є добрим матеріалом для виховання молоді генерції музикантів-піаністів.

Витоки музичної культури пов'язані з народною музикою, фольклористикою. Аналіз та вивчення музичних творів згадуваних нами професіоналів відкриє нові шляхи розуміння традицій українських митців, а також допоможе заглибитися у безмірну глибину духовної культури наших предків. Переконані, що проаналізовані твори значно підвищать професійний рівень музикантів-піаністів.

### **Джерельні приписи**

1. *Квітка К.* Українські народні мелодії / К.Квітка. – К., 1922.
2. *Шеффер Т.Л.* М.Ревуцький / Т.Л. Шеффер. – К., 1958.
3. *Бялик М.Л.* Н.Ревуцький. Очерк жизни и творчества / М.Л. Бялик. – М., 1963.
4. *Іваницький А.І.* Українська музична народна творчість / А.І. Іваницький. – Вінниця, 2004. – 240 с.
5. *Іваницький А.І.* Хрестоматія з українського музичного фольклору / А.І. Іваницький. – Вінниця, 2004.
6. *Іваницький А.І.* Основи логіки музичної форми: проблеми походження музики / А.І. Іваницький. – К., 2003.

### **Резюме**

Аналізується виховний потенціал музичних творів із фольклорною тематикою.

**Ключові слова:** фортепіанна музика, фольклорна тематика, музичні твори, виховний вплив.

### **Summary**

#### **The educational potential of the musical works with the folklore background theme**

In the article the analysis of the educational potential of the musical works with the folklore background theme is considered.

**Key words:** piano music, folklore thematic, music works, educational influence.

УДК 784.4:37.03

Ябковська С. – ст. викл. постановки  
голосу Луцького пед. коледжу;  
Шуль Г. – викл. постановки голосу  
Луцького пед. коледжу

### **Українська народна пісня та романс як засоби національного музичного виховання**

У наш час у родинно-сімейному вихованні підростаючого покоління дуже малу увагу приділяють його духовному та культурному розвитку. Багатівікові народні традиції у регіонах України, особливо на Сході, занедбані. Така ситуація, на жаль, характерна і для навчальних програм, де вивчення пісенної скарбниці українського народу рекомендоване епізодично.

Поряд із врахуванням потреб науково-технічного прогресу та відповідними змінами в освітній сфері особливого значення набуває формування загальнолюдських цінностей молодого покоління, його духовне збагачення. Акцентування уваги педагогів на розвиток та вдосконалення мистецької освіти, усвідомлення значущості, використання української національної пісенної спадщини у формуванні особистості повинно стати пріоритетним.

*Мета статті:* ознайомитись із художніми зразками народного пісенного репертуару та проаналізувати важливість їх використання на заняттях музичних дисциплін.

У культурі кожного народу існує бодай одне явище, притаманне тільки їй і невідоме іншим національним культурам. Воно, як правило, збирає в собі духовну суть народу, характерні ознаки національного мислення, національного характеру.

Для українців таким явищем є українська народна пісня – неповторна за своєю красою, мудрістю, любов'ю і благородством. Ця перлина народної творчості не втратила і не втратить свого культурного, етнічного та наукового значення, адже в ній відбито світогляд народу на кожному етапі його історичного розвитку, його морально-етичні норми, погляди, естетичні смаки. Світ пісенної культури українського народу безмежний. Скільки пісенних скарбів зберегла народна пам'ять! А мистецька довершеність і краса української народної пісні та українського романсу дивують світ. Саме тому народна пісня є одним з найбільш популярних жанрів музичного мистецтва. Народна пісня – скарбниця людської духовності, що полонить почуття, розум і серце кожної людини. В ній відтворюється світогляд народу, його морально-етичні та естетичні цінності, педагогічний геній, багатівіковий досвід виховання підростаючих поколінь у дусі високої духовності та моралі [4; 4]. Тому, на нашу думку, українська народна пісня має стати основою музичного матеріалу, що використовується на заняттях музики в школах та спеціалізованих навчальних закладах.

Вивчення й пропаганду пісенного спадку народу варто здійснювати не епізодично, а доцільно кожний розділ заняття (хоровий спів, сольфеджіо, гра на музичних інструментах, слухання музики тощо) будувати на народнопісенному матеріалі. Поєднавшись між собою, народне слово і музика здатні підняти людину на подвиг, спонукати до роздумів, добродійності. Доповнюючи і поглиблюючи одне одного, вони формують художні смаки та благородні громадянські почуття. Окрім того, вивчення і використання високохудожніх зразків народного пісенного репертуару надає прекрасну можливість для формування вокально-хорових і художньо-виконавських умінь і навичок молодого покоління. Використовуючи вокально-пісенні вправи, що будуються на народно-пісенному матеріалі орієнтуємось на вироблення співацького дихання, високої позиції та м'якої атаки звука, оволодіння навичками виконання музики з різними динамічними відтінками.

Загальні вимоги до народних пісень, що використовуються на початку навчання, – це їх мелодична виразність, простий ритм, консонансність інтервалів, вокально зручна теситура. Більшість вокально-пісенних вправ необхідно виконувати без супроводу – це сприяє формуванню навичок активного чистого інтонування.

Високохудожнім та різноманітним має бути підібраний репертуар. Найбільш ефективним на цьому етапі роботи є вивчення обробок українських народних пісень для дітей, виконаних вітчизняними композиторами XIX-XX ст. Наприклад, в обробках М.Лисенка відбувся перехід від простоти форм гармонізації до багатоголосного розспіву й утвердження оригінальних прийомів у техніці опрацювання народної пісні.

Пізніше здобутки та ідеї М.Лисенка були розвинені молодшими представниками його школи: П.Демущим, Ф.Колессою, О.Кошицем. Плідно розвивався в цей час жанр обробки українських народних пісень мандрівними українськими співаками-бандуристами (кобзарями) для голосу в супроводі бандури (кобзи) [3; 6]. Безліч інструментальних обробок українських народних пісень дотепер складають основу інструментального та вокального репертуару бандуристів.

У перших роках ХХ століття відбулись кардинальні зміни в галузі обробки українських народних пісень. К.Стеценко, Я.Степовий, М.Леонтович, Б.Лятошинський, С.Людкевич, Л.Ревуцький та ін. розпочали пошуки нових шляхів опрацювання народної пісні. Вони знайшли форми єднання професійно-класичних прийомів, здійснили нові типи обробок, що допомогли виявити й розкрити внутрішні якості пісні, розробити нові засоби її художнього осмислення.

К.Стеценко головну увагу спрямував на розкриття змісту твору, тяжів до психологічного типу обробок. Я.Степовому властиві картинно-живописні мініатюри. Він любляв опрацьовувати лірико-побутові пісні, де показуючи різні емоційні відтінки і настрої розкривав внутрішній світ людини. Л.Ревуцький в своїх обробках широко використовував можливості фортепіано [1; 224]. Вершиною в розвитку жанру обробок українських народних пісень стала творчість М.Леонтовича. З творчо опрацьованих ним мелодій залишились нам у спадок дорогоцінні мистецькі витвори.

Українські композитори-класики завжди вважали народну пісню найдовершенішим засобом суспільного і художнього виховання. Тому чимало своїх збірок вони присвятили дітям. Збірник М.Лисенка «Молодощі», виданий 1875 р., є першим визначним зібранням українських ігрових пісень і веснянок. Провідні представники педагогічної науки свідчать, що в українських родинх Лисенків, Драгоманових, Старицьких завжди звучала українська мова, діти виховувалися в традиціях народних звичаїв та обрядів. Дуже корисними і популярними були збірки К.Стеценка «Луна», «Шкільний співаник» [1; 232].

У 20-ті роки ХХ ст. з'явилося чимало спеціальних збірників: три випуски «Пролісків» Я.Степового, «Дитяча розвага» С.Титаренка, «Дитячі пісні» М.Вериківського, «Весняночка» В.Верховинця, «Слобожанські народні пісні для школи» В.Ступницького, публікації творів М.Леонтовича. Збірник Л.Ревуцького «Сонечко» є одним із найкращих у світовій музичній літературі для дітей [3; 11].

Перші українські збірники для дітей мали величезне значення: вони будувалися на народнопісенному матеріалі, специфічному характері співу, відтворювали повнокровні образи народного життя.

Особливе місце у нашій музичній культурі посідає пісня-романс. Фольклористи зараховують її до народнопісенної творчості, музикознавці та літературознавці вивчають як жанр професійної музики та поезії. Драматурги вважають, що пісня-романс є найкращим вираженням душі сценічного героя, співака. Отже, українська пісня-романс – велике і яскраве явище в нашій літературі та музичному мистецтві.

В українському суспільному житті, зокрема в інтелігентських колах, пісня-романс з'явилася, починаючи з XVII ст. як найбільш лірична, інтимна пісня. Широкого розвитку вона набула дещо пізніше – у XVIII-XIX століттях. І поет, і композитор прагнули до безпосередності, втілення найщиріших почуттів. Слова і чудові мелодії, що їх озвучують виконавці, несуть у собі так багато щирості, життєвої правди і краси почуттів, що сприймаються і сьогодні як дивовижне відкриття щирості душі простої, але духовно багаті людини.

Образ долі, властивий для літератури та мистецтва XIX століття, який розвивається з образом людини, посідає помітне місце в українських піснях-романсах. У романсовій мелодії домальовується і конкретизується те, що є у поетичному тексті. Українські романси посідають чільне місце в репертуарі професійних співаків та аматорів. Низка романсів своїм корінням пов'язана з українським фольклором більш давнього періоду, наприклад, з широко відомими козацькими піснями. Їх ріднить повнота звучання, що охоплює середній і високий регістри.

Порівняно небагато до нас дійшло славнозвісних пісень-романсів українського філософа Григорія Сковороди. Їх зміст і музика викликають велике зацікавлення слухачів. Зневага Сковороди до багатства, до тих, «хто пнеється вгору», стала важливою рисою української інтелігенції. Не можемо обійти увагою твір Сковороди «Всякому городу нрав і права», оскільки він є своєрідним і за музикою, і за змістом. У цьому романсі автор роздумує над життям різних прошарків суспільства, про мораль, чесноти багатих людей. Найцікавішим є кобзарський варіант цієї пісні, бо в ньому поєднана думна рецитація і бандурний

супровід із розспівуванням, що ідуть від народної пісні, та романсовими інтонаціями, якими завершуються мелодичні побудови (тут тільки два акорди).

Багата романсова лірика XVIII століття. Серед низки пісень-романсів цього часу чи не найпопулярнішими є «Їхав козак за Дунай» С.Климовського та «Ой я нещасний» О.Розумовського.

Може виникнути питання, до якої галузі художньої культури ми повинні віднести пісні-романси: до професійної музики та літератури чи до народної творчості?

Те, що пісні-романси виникли у сфері професійної музики та літератури, сумніву ніхто не піддає. Якщо твір стає популярним, співається не тільки у концертах, а й побуті, як і фольклорні зразки, то їх треба віднести до народної пісенної творчості. «Фольклоризація» авторської пісні не руйнує її, а тільки злегка змінює текст (скорочує кількість куплетів), дещо змінює контури мелодії, метро ритміку тощо. Фольклорний варіант дається переважно без інструментального супроводу.

XX століття – нова епоха в українській художній культурі. Відбулося загальне ускладнення музичної мови, форми. Вже на початку століття відроджується інтерес до ліричної пісні. В роки I Світової війни з'являється велика група стрілецьких пісень, в яких відновлюється пісенно-романсова образна сфера, відроджується їх інтонаційний стрій. Стрілецькі пісні не обмежилися тим середовищем, у якому вони народилися, а увійшли і в літературно-музичний процес, і у фольклор. Відзначимо, що у XX столітті у фольклор перейшла досить велика кількість пісень та романсів. Серед інших: «Плавай, плавай, лебедонько», «Вечірня пісня» К.Стеценка, «Тихо над річкою» М.Батюка, «Рідна мати моя» П.Майбороди, «Повіяв вітер степовий» та ін. Можна стверджувати, що українська пісня-романс і далі продовжує жити, постійно розвивається і оновлюється. Невичерпність духовних цінностей української народної пісні та романсу, новаторство українських композиторів у галузі обробки народних пісень, піднесли ці жанри на небувалу височінь. Українська народна пісенна творчість є мовою серця, найважливіших та найпотаємніших почуттів, світу емоцій людини. Українська пісенна спадщина – могутнє джерело думки, мислення та мови, духовності та патріотичності народу. Цей національний мистецький скарб, без сумніву, заслуговує на увагу педагогів і підлягає детальному вивченню в школах та інших спеціалізованих закладах України.

#### Джерельні приписи

1. *Апраскина О.А.* Методика музыкального воспитания в школе / О.А. Апраскина. – М.: Просвещение, 1983. – 224 с.
2. *Волинський обласний науково-методичний центр народної творчості «Гей, Січ іде» МП. «Родовід».* – Луцьк, 1992. – 5 с.
3. *Ланович М.* Українська усна народна творчість / М.Ланович. – К.: Знання-преса, 2001.
4. *Толочко М.* Пісенні символи України / М.Толочко. – Луцьк, 2006.

#### Резюме

Розглядається необхідність використання народнопісенного матеріалу на заняттях музично-естетичного циклу для формування особистості та національного виховання молодого покоління.

**Ключові слова:** народна пісенна творчість, музичне мистецтво, національне виховання, пісенна спадщина.

#### Summary

##### **Ukrainian folk song and romance the perfect means of the national and musical education**

In the article the necessary of the usage of the folk-songs material at the lessons of the musical-esthetical cycle for the moldings the personality and national education of the young generation.

**Key words:** folk song creativity musical art, national education, song inheritance.

УДК 271(477.81)

Сокот Т.М. – випускниця  
НУ «Острозька академія»

### **Дерманська Свято-Троїцька жіноча обитель – відродження духовного осередку Волині**

Унікальною складовою вітчизняної духовної спадщини України є монастирі Волині. Дерманський Свято-Троїцький монастир належить до яскравих духовних осередків історичної культури Волинського краю і є невід’ємною частиною вітчизняної духовної культури Волині. Нині це православний монастир.

Сьогодні зростає необхідність ґрунтовного релігієзнавчо-філософського аналізу діяльності монастирів на різних історичних етапах, позначеної помітним впливом чернецтва на суспільну свідомість упродовж тривалого часу; потребує уніфікації розробка історичного значення цього монастирського осередку в системі соціально-релігійних відносин.

У зв’язку із святкуванням 20-річчя відродження святини є необхідність окреслити віхи життя цієї жіночої обители та актуалізувати сторінки її історії.

*Метою статті є дослідження основних спектрів діяльності Дерманського Свято-Троїцького жіночого монастиря впродовж останніх двох десятиліть. Серед завдань:*

- простежити внутрішньо-організаційні, адміністративно-управлінські та культурно-просвітницькі контакти Дерманської обители;
- визначити сотеріологічні моменти (шляхи і засоби спасіння) у процесі становлення і розвитку обители;

Зважаючи на актуальність проблеми, чимало дослідників присвятили цьому питанню свої наукові доробки. Серед таких вчених можна назвати: М.Батюшкова [2], О.Годованюка [4], О.Лесика [10], Н.Лопачку [11], Е.Немировського [13], Ю.Нельговського [12], В.Рожка [14; 15; 16;], М.Теодоровича [17], О.Фотинського [19], О.Цинкаловського [18] та ін. Частина матеріалів даної тематики вміщена у серійному виданні «Архив Юго-Западной Руси» [1]. Однак в історіографії переважає однобічна характеристика Дерманської обители, представлена переважно працями російських та українських науковців. Ця характеристика протиставляє православний і уніатський період в історії монастиря за схемою «прогрес – регрес» [11]. Отже, в історіографії науковці звертали увагу на питання дослідження Дерманського духовного осередку у різний хронологічний період, проте науковий інтерес викликає особливість і специфіка його діяльності протягом останніх двох десятиліть. Адже за шість століть свого існування він пережив чимало змін – політичних, військових, економічних, морально-духовних.

Дерманський Свято-Троїцький жіночий монастир – добре спланований архітектурний комплекс, великий культурно-просвітницький осередок Волині, духовна скарбниця волинян у с. Дермань Здолбунівського р-ну Рівненської області. Він є одним із найстаріших, відомих релігійних, освітніх осередків регіону. Заснований у першій пол. XV ст. Василем Красним (Острозьким), цей унікальний зразок нерегулярних монастирів-фортець, протягом XVI-XVII ст. був одним з осередків антиуніатської боротьби в Україні.

Архітектурний ансамбль монастиря зберігся до наших днів у майже не змінному стані. На його подвір’ї за високими оборонними стінами існують Свято-Троїцька церква, вежа-дзвіниця, двоповерховий корпус для ігумені і чернецтва та домова церква при ньому, криниця, трапезна та інші допоміжні й господарські будівлі. Деінде ще збереглися фрагменти кам’яного оборонного муру, який в давнину оточував монастирське подвір’я. Інші житлові та господарчі споруди комплексу збудовані протягом XIX-XX ст. До речі, з «фортечних часів» залишилися частина рову, монастирські мури, криниця та келії, а також перебудована Свято-Троїцька церква.

Він мав вигляд фортеці з камінними стінами до 6 метрів висоти з проробленими стрільницями. Вхід до замку-монастиря проходив через підйомний міст і башту. Пізніше її пристосували під дзвіницю.

Найбільш прикметною в монастирському комплексі є надбрамна вежа-дзвіниця, побудована як оборонна, про що свідчать стрільниці в одному з п’яти ярусів. Її нижні яруси були зведені ще за існування фортеці. В першому ярусі вбудовано перекритий напівциркульним склепінням кам’яний проїзд. Сьогодні тут знаходиться сторожка.



На другому поверсі вежі-дзвінниці нині знаходяться житлові келії та гостинна. На третьому та четвертому розміщений склад. На рівні четвертого ярусу, де зараз видно глуху стрілчасту аркатуру, раніше були бійниці з гарматами, що захищали найслабше місце монастиря. Цей ярус також використовується під склад. У першій половині XIX ст. добудовано останній, п'ятий ярус із досить високими стрілчастими вікнами – по три з кожного фасаду, перетнув позначку 30 метрів висоти, що в оточуючому ландшафті є сильною вертикальною домінантою храму. Тоді ж вежа отримала функцію дзвіниці. Сьогодні на п'ятому ярусі дзвіниці знаходяться дзвони, що кличуть людей на Богослужіння, повідомляють про свято, нагадують важливість молитви. Увінчується надбрамна вежа декоративними мерлонами прямокутної форми. Споруда – одна з небагатьох в Україні, що збереглася з XV ст.

На території обителі знаходяться Свято-Троїцький храм, храм на честь ікони Казанської Божої Матері, преподобного Федора Острозького. Нині будується житловий корпус із храмом на честь Миколи Чудотворця.

Центром монастирського життя завжди був і є храм Святої Трійці, розміщений в центрі монастирського осередку. Це – невеличка однобанева Троїцька церква – рідкісна, якщо не єдина за типологічними ознаками, кам'яна споруда, розташована на місці старого кам'яного храму. Церква набула звичайний тричасний план з однією апсидою та притвором. Чітка чотирикутна середня частина храму розділена двома внутрішніми колонами-підпорами, між якими перекинуті до апсид підпружні арки з вітрилами, що підтримують восьмигранний світловий барабан. На стінах Свято-Троїцького храму залишились сліди темперних розписів XVIII ст. Протягом 1841-1849 років зовнішньому виду споруди надано класичний декор. Свято-Троїцький храм – унікальна споруда початку XVII століття на Волині [2; 62].

Реставрація та розпис ікон у Свято-Троїцькому храмі тривали з 1992 до 1996 року. У 1993 році реставровано ікони з зовнішньої сторони храму. Живописно-малярські роботи з оздоблення храмів монастиря виконували як аматори, так і професійні живописці. Вони залишили величезну художню спадщину, що характеризує малярську культуру Волині як невід'ємну складову частину мистецьких процесів на українських землях.

У 2000 році у Свято-Троїцькій церкві встановлено новий липовий іконостас, нині позолочений. В іконостасі через окремі образи повно і збалансовано виражена основна думка Біблії щодо минулого, сучасного та майбутнього людства.

На захід від Свято-Троїцького храму – двоповерховий келійний корпус (друга половина XVII ст., у XIX ст. перепланований і збільшений в розмірах), в якому келії розташовані по обидва боки коридору. Перекриття – хрестові. У середині XIX ст. з'явився чотириколонний портик із високими сходами з боку саду. Нині він повністю відремонтований і в ньому палахкотить чернеча лампадка. У 1994 р. на першому поверсі корпусу викладена плиткою підлога. На другому поверсі келійного корпусу знаходиться храм на честь ікони Казанської Божої Матері. Біля південної оборонної стіни знаходиться флігель. Він – Т-подібний у плані, двоповерховий, з підвалом. На другому поверсі – Федорівський храм, 2003 року відремонтований. Облаштована тепла монастирська церква була знову освячена на честь покровителя Волинських земель преподобного князя Федора Острозького. Мале освячення відреставрованого монастирського храму 3 серпня 2004 року здійснив митрополит Володимир Сабодан. Розпис храму сучасний. Іконостас дубовий, полакований. З благословення імені Вероніки нині в ньому відбуваються почергові Літургії та богослужіння у Великий піст.

Святинями монастиря є Чудотворний Казанський образ Божої Матері – спускна ікона; ікони (з частками мощей): Св. Пантелеймона, Федора Острозького, Іова Почаївського, ікона Преподобного Серафима Саровського з часткою його мантиї; оновлена у 1993 р. ікона Хрещення Господня. Ікону преподобного Федора Острозького реставрували у 2001 році. Варта також уваги ікона Божої Матері «Троєручиця». Вона є подарунком братії Київського Введенського монастиря (2004 р.) Це старовинна ікона, написана на горі Афон на дереві кипарис.

Нині Дерманський Свято-Троїцький жіночий монастир відсторонений від світського життя, є індикатором суспільно-політичної та духовної ситуації на Волині, прямо чи опосередковано впливаючи на події.

Кінець 1980 – початок 1990 років знаменують відродження Дерманя. У 1988 р. рішенням Президії Верховної Ради України селу повертається історична назва – Дермань. 30 серпня 1991 р. Здолбунівською

районною Радою народних депутатів ухвалено рішення про відновлення Дерманського монастирського комплексу, незважаючи на те, що на території монастиря з 1960 року діяв інтернат для розумово-відсталих дітей, яких розподілили по інших подібних установах краю.

Монастирський комплекс визначається не лише релігійною та культурною значимістю, але й являє складний адміністративно-господарський об'єкт, в якому діє складна структура управління, скерована на забезпечення повноцінного існування духовного осередку. Таким чином через необхідність чіткого ритму монастирського життя у монастирі кожний несе послух.

Перший помічник і заступник ігумені – благочинна. В її веденні – виконання статутних вимог. Саме до неї направляють прочан для розміщення. Важливе місце в монастирі належить духівнику, який дає настанови у духовному житті. Причому це не обов'язково повинен бути старець (як по віку, так і в розумінні духовних дарувань).

Із досвідчених сестер вибираються благочинна (відповідає за господарське життя монастиря, відає про послух кожного приїжджого), економ (відповідає за забезпечення монастиря продуктами), келар (відповідає за збереження і заготівлю продуктів), готельна (відповідає за розміщення і проживання гостей в монастирі) тощо. У сукупності, духовний осередок становить складний господарський та адміністративний комплекс, на який покладено відповідні функції та обов'язки.

Стараннями архієпископа Рівненського і Острозького Іринія (Середнього) (нині митрополит Дніпропетровський і Павлоградський) Священний Синод Української Православної Церкви 1991 року постановив благословити відкриття Дерманської Свято-Троїцької жіночої обителі. 3 серпня 1991 року старшою сестрою монастиря призначена послушниця Галина Зошук, яка у вересні 1991 р. прийняла чернечий постриг у монашество з ім'ям Вероніка. Ігуменя Вероніка з благочестивої сім'ї. Її батьки в похилому віці прийняли чернечий постриг (батько – схиархимандрит Олексій, мати – покійна схимонахиня Пелагія) [3; 32].

Від 1991 року ігуменя Вероніка разом із сестрами приклали чимало зусиль для відновлення монастирського комплексу. Молитовний подвиг і виснажлива праця стали їх щоденним послухом. Належну допомогу надала місцева влада. Неабиякий внесок зробили пожертви віруючих. Поступово монастир перетворився на потужне господарство, де є все необхідне для життєзабезпечення його насельниць [4; 25]. Сьогодні обитель має земельну ділянку, що обробляється силами черниць за підтримки місцевих сільськогосподарських підприємств. На території монастиря знаходиться готель для паломників. Дерманський осередок відновив свій первісний вигляд. Вода постачається у монастир із власної свердловини, якість якої не відповідає вимогам питної води. У ній наявні шкідливі неорганічні елементи, солі важких металів. Постало питання про знезалізнення води. Ігуменя монастиря Вероніка (Зошук) звернулася за допомогою до науковців. Необхідну допомогу надали працівники кафедри водопостачання і бурової справи, виконавши необхідні роботи безкоштовно. Під керівництвом завідувача кафедри проф. В.Орлова працівники кафедри С.Мартинів, Ю.Гордієнко, Б.Коломієць, Т.Романенко, О.Плетюк, В.Зошук, вивчивши ситуацію, розробили рекомендації щодо покращання системи водопостачання. Під їх безпосереднім контролем заходи були впроваджені, розроблена та змонтована гідравтоматична установка для знезалізнення води. Цього ж року відбувся ремонт колодязя. Його забетонували, заклали новий фундамент та побудували капличку.

Протягом 1991-1992 рр. побудовано піч, викладено плитку в житловому корпусі. У 1992 році частково реставрована та добудована нова огорожа навколо монастиря. 1994-1995 рр. відремонтовано келійний корпус. Протягом 1992-1996 рр. проведено опалення, у 1993 р. – водогін, виконано різні теслярні та столярні роботи. Протягом 2010 року побудовано ще одну піч для випікання просфор та артосу [5; 30].

9 серпня кожного року Дерманська обитель урочисто вшановує пам'ять святого великомученика і цілителя Пантелеймона. Оскільки в монастирі знаходиться образ святого з часткою мощей, то кожного року це свято відзначають особливо урочисто. Місцевий відпуст у Дерманському Свято-Троїцькому жіночому монастирі щорічно, як спогад, що в 30-ті роки ХХ століття було принесено до монастиря зі Святої Гори Афон ікону святого Великомученика з часточкою його мощей [6; 68].

На святкування приїздить численне духовенство Рівненської єпархії. Архієпископ Рівненський і Острозький Варфоломій зазвичай очолює Божественну Літургію. Після закінчення Літургії владика Варфоломій разом із духовенством служить урочистий молебень з обходженням навколо Свято-Троїцького храму.

Цьогоріч Свято-Троїцький Дерманський монастир святкує свій 20-річний ювілей. З цієї нагоди 23 жовтня 2011 року в обителі відбулися урочисті заходи, в яких взяв участь: Секретар Предстоятеля УПЦ. Святкування розпочалося Богослужінням у Свято-Троїцькому храмі. Участь у богослужінні взяли митрополити Дніпропетровський і Павлоградський Іриней, Вінницький і Могилів-Подільський Симеон, архієпископи: Переяслав-Хмельницький і Вишневський Олександр (секретар Предстоятеля УПЦ), Рівненський і Острозький Варфоломій, єпископ Городницький Олександр, а також духовенство Рівненської та сусідніх епархій. По завершенні богослужіння, архієпископом Олександром зачитано вітальне слово Предстоятеля Української Православної Церкви та з благословення Блаженнішого Владика настоятельці монастиря ігумені Вероніці (Зошук) вручено орден преподобної Анастасії Київської [14; 25].

Нині Свято-Троїцький Дерманський жіночий монастир є культурно-просвітницькою, чернечою структурою. Він – каталізатор у справі поширення віровчення Христа та виконує низку функцій пастирського служіння. Чернечий постриг відбувається в обителі кожного року у Великий піст. Релігійно-монастирська діяльність обителі полягає у монастирських богослужіннях, здійсненні обрядів. Неабияку роль відіграє робота з паломниками; у монастирі функціонує недільна школа. Дерманська обитель розкриває монастирсько-чернечу проблематику – осмислення інституту чернецтва як духовно-релігійного явища. Суспільно значуща активність чернецтва даної обителі – духовне керівництво віруючими, служіння їм, християнське милосердя, співчуття, благодійність. Життя за такими правилами виявляє практичну школу доброзвичливості, в якій понад релігійно-чернечого виховання найголовнішими життєвою наукою є уміння віддавати усього себе на загальну справу.

Суть чернечого життя в усі віки, незважаючи на мінливі обставини, залишається однаковою. Це – жертвоне служіння Богу і ближньому. Мета життя в монастирі – навчитися молитися. Практика чернецтва Дерманської Свято-Троїцької обителі полягає у проповіді зовнішніх норм християнського життя, справжніх істин християнина. Координатами чернечих обітниць є усамітнення, безшлюбність, нестягання, суворі пости, молитви, обмеження чуттєвих прагнень, послух і смирення, самообмеження, подолання пристрастей, відмова від певних загальнолюдських норм життя, безмовність подолання тілесних потягів, пристрастей, молитовна спрямованість. Спасіння – суто особиста мета, тому й засоби її досягнення є індивідуальною справою. Ось такий чернечий послух лежить в основі аскетизму та подвижництва черниць Дерманської Свято-Троїцької обителі. Він сприяє глибокій духовно-релігійній перебудові свідомості чернецтва, його перетворенню, підпорядкуванню всіх помислів думкам про Бога.

За свою історію Дерманський Свято-Троїцький монастир, як специфічний релігійний інститут, спрямований на реалізацію ідеї досконалого християнського життя через самоізолявані форми життєорганізації, пережив складну еволюцію. Тож можна стверджувати, що ця інституція є взірцем монастирського культурно-освітнього життя і на сьогодні зберігає освітньо-культурні традиції.

Запропонований розгляд даної обителі в сакральному вимірі не є завершеним і потребує подальшого вивчення. Упорядковуючи багатий матеріал з історії Свято-Троїцької обителі, можна по-новому подивитися на особливості її розвитку, виявити і висвітлити низку нових аспектів і тенденцій.

#### Джерельні приписи

1. *Архив Юго-Западной России, издаваемый Временной комиссией для разбора древних актов* (далі – АЮЗР). – К., 1883. – Ч. I. – Т. 6. – С. 749-750.
2. *Батюшков Н.Н.* Волинь: Исторические судьбы юго-западного края / Н.Н. Батюшков. – Спб., 1888.
3. *Гнатюк-Сосна Л.* Пам'ятки Християнства Волині: Дермань / Л.Гнатюк-Сосна // Укр. культура. – 1996. – № 1.
4. *Годованюк О.М.* Монастирі та храми Волинського краю / О.М. Годованюк. – К.: Техніка, 2004. – 176 с.
5. *Головата Н.* Дерманський монастир. Сторінки історії / Н.Головата // Людина і світ. – 1995. – № 11-12.
6. *Девятисотлетие православия на Волыни. 992-1892.* – Житомир, 1892.
7. *Иерофей. Исторические записки о монастыре. Волынские епархиальные ведомости.* – № 8, 1873 (н. ч.). – С. 285.
8. *Климов В.В.* Українські православні монастирі та чернецтво: позиція в національній історії / В.В. Климов. – К.: Ін-т філософії, 2008. – 883 с.

9. **Климов В.В.** Українські православні монастирі як чинник національної історії / В.В. Климов // Українське релігієзнавство. – 2001. – № 20. – С. 73-81.
10. **Лесик О.О.** До питання про композиційні характеристики монастирських ансамблів Волині / О.О. Лесик // УАМ, Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 1998. – Вип. 5. – С. 127-131.
11. **Лопатинська Н.М.** Дерманський монастир та міжконфесійна боротьба на Волині в кінці XVI – першій пол. XVII століття / Н.М. Лопатинська: дис... канд. іст. наук: 09.00.11 / Національний ун-т «Острозька академія». – Острог, 2007. – 219 с. – Бібліогр.: арк. 191-212.
12. **Нельговский Ю.П.** Каменные замки Западной Украины конца XVI – первой пол. XVII ст. / Ю.П. Нельговский, Е.М. Годованюк // Архитектурное наследие. – Вып. 34. – М.: Стройиздат, 1986. – С. 125-133.
13. **Немировский Е.Л.** Начало книгопечатания на Украине: Иван Федоров / Е.Л. Немировский. – М., 1974.
14. **Рожко В.Є.** Відродження Української Православної Церкви на Волині / В.Є. Рожко. – Луцьк: Волин. книга, 2007 – 246 с.
15. **Рожко В.Є.** Нарис історії української православної церкви на Волині / В.Є. Рожко. – Луцьк, 2001. – 670 с.
16. **Рожко В.Є.** Православні монастирі Волині і Полісся / В.Є. Рожко. – Луцьк, 2000. – С. 376-377.
17. **Теодорович Н.И.** Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии: в 5 т. / Н.И. Теодорович. – Почаев. – Т. 2. – 1888. – С. 713.
18. **Цинкаловський О.** Стара Волинь і Волинське Полісся: краєзнавчий словник – від найдавніших часів до 1914 року / О.Цинкаловський. – Вінніпег-Канада, 1984. – Т. 1. – С. 378.
19. **Фотинский О.** Очерк из истории быта монастырских крестьян на Волыни в XVII-XVIII вв. / О.Фотинский // Тр. общества исследователей Волыни. – Житомир, 1910. – Т. 3. – С. 1-46.

### Резюме

Розглядається багатопланова діяльність Дерманського Свято-Троїцького жіночого монастиря та актуалізовано сторінки історії обителі останніх двох десятиліть.

**Ключові слова:** православний монастир, духовний осередок, культурно-просвітницький осередок, чернецтво, релігійно-монастирська діяльність.

### Summary

#### **Dermansky Holy Trinity convent monastery revival of spiritual cell of Volyn**

This article is devoted to celebrating the 20th anniversary revival Dermansky Holy Trinity convent. Its multiplane activity is considered and pages of history of a monastery of last two decades are staticized.

**Key words:** Orthodox Monastery, spiritual centre, cultural and educational centre, monasticism, monastery religious activities.

УДК 37.03:008

Радковська Л.М. – канд. пед. наук,  
доц. кафедри історії, теорії музики та  
методики музичного виховання РДГУ

### **Духовне виховання молоді як складова освітньо-культурного процесу**

Український народ має багату духовну основу, що являє собою запоруку нашого багатогранного добробуту. Історично склалося так, що глибинна спадкоємність поколінь була насильницьки перервана, але ми є свідками того, як сьогодні проходить духовне оновлення українського народу. На жаль, навіть протягом років незалежності нашої держави, основним завданням державного управління був розвиток економіки, а вирішення проблем у духовній сфері суспільства відбувалося за залишковим принципом. Однак, одними з основних принципів освіти, згідно з Законом України «Про освіту», є гуманізм, демократизм, пріоритетність загальнолюдських духовних цінностей; органічний зв'язок зі світовою та національною історією, культурою, традиціями [4].

Осмислення своїх та чужих здобутків як у матеріальній, так і духовній сфері, усвідомлення помилок, є доброю нагодою поглянути на себе і своє місце в навколишньому світі, визначити напрям, у якому треба рухатися та мету, яку слід досягнути.

Проблема духовного виховання молоді цікавила науковців не одного покоління. Так, в історії вітчизняної педагогіки цій проблемі присвячені праці М. Драгоманова, М. Грушевського, І. Огієнка, Д. Антоновича, Г. Ващенко та ін. Серед представників сучасної науки на особливу увагу заслуговують роботи І. Беха, В. Зеньковського, О. Олексюк, О. Семашко, Г. Шевченко.

Такі поняття, як «духовне життя», «духовна культура», «духовні цінності», «духовна діяльність» завжди були в центрі уваги будь-якого історичного періоду; вони привертати увагу вчених різних галузей, спеціальностей і напрямів. Духовне виховання є важливим ще й тому, що виникає паралельно з розвитком суспільства й формується за законами суспільного розвитку. Ідеї, що скеровують практику духовного виховання й форми її організації, завжди обумовлені конкретними суспільними відносинами, що позначаються на особливостях систем моральності, які виникають в умовах різних суспільних формацій. Коли поставало питання про те, що є суттю духовного виховання, відповіддю було твердження про те, що його зміст криється в духовно-релігійних вченнях, мета яких досягти досконалості через очищення.

Як наголошував у своїх працях Г. Сковорода, духовну людину творить шлях добра: через пізнання, усвідомлення й розуміння своєї істинної духовної природи, свого призначення в світі [10; 148]. Проблема виховання присвячені його притчі «Благодатний Еродій», «Убогий жайворонок» та ін. Метою виховання, на його думку, має бути підготовка істинної, вільної людини, гармонійно розвиненої, щасливої, корисної для суспільства, людини, здатної жити і боротися.

Дослідженню проблеми духовного відродження особистості присвятив своє життя видатний український педагог, лінгвіст, філософ і богослов І. Огієнко, який неодноразово зауважував, що тільки після прийняття християнства в Україні з'явилися перші школи, в яких дітей учили не лише читати й писати, а й виховували любов до ближнього, до своєї Батьківщини. Практично все населення було грамотним, і в цьому велика заслуга саме педагогів, що «під західним впливом виробили свою педагогічну систему» [6].

Продовжив цю думку і видатний український педагог Г. Ващенко, який вважав, що «виховання української молоді мусить бути проникнуте християнським духом». Основою виховання молоді є вивчення й збереження національних традицій, сприйняття культурних здобутків попередніх поколінь. Це сили, що «рухають свою культуру вперед» [1; 27].

Як свідчить історичний досвід багатьох цивілізованих країн, однією з передумов прогресу був високий рівень духовності людей. Духовність – не лише спосіб людського існування, це – стремління до вічних цінностей та основа наступності поколінь.

Духовне виховання є обов'язковою складовою культурно-освітнього процесу будь-якого суспільства, а сьогодні духовне виховання молодого покоління є особливо актуальною і важливою проблемою не тільки батьків, а й нас, викладачів.

Сьогоднішнє суспільство багато говорить про духовність, не замислюючись над змістом, внутрішнім наповненням цього явища, скоріше розуміючи під останнім щось абстрактне. Досі немає

чіткого тлумачення поняття «духовність». Кожен розуміє духовність відповідно до власних спрямувань і соціальної орієнтації. За означенням О.Рудницької, духовність – специфічна потреба пізнання світу, самого себе, смислу й призначення свого життя, що виявляється в багатстві внутрішнього світу особистості [9; 61].

Найпоширенішим є уявлення про духовне в людині як про її релігійність і відданість Богові. Проте духовність – якісна характеристика як окремої особистості, так і суспільства в цілому. Духовність – ознака, що характеризується наявністю в того, хто володіє нею, особливих духовних орієнтирів і устремлінь. Духовність – специфічна людська якість, що характеризує мотивацію й сенс поведінки особистості. Духовність – позиція ціннісної свідомості, притаманна всім її формам – моральній, політичній, релігійній, естетичній, художній, але особливо значуща в сфері моральних відносин. Виховання духовності – формування насамперед моральної свідомості: моральних норм, принципів, ідеалів, понять. Саме поняття «духовність», «духовне» є похідними від слова «дух» (лат. – «spiritus» та грец. «pneuma»), що зустрічається уже в античній культурі та означає рухливе повітря, дихання, носія життя, його енергетичний, активно-творчий початок.

У тлумачному словнику В.Даля поняття «дух» визначається як «безплотний мешканець недоступного нам духовного світу. Відносячи слово це до людини, інші розуміють душу її, інші бачать у душі тільки те, що дає життя плоті, а в душі найвищу іскру Божества, розум, волю, або ж прагнення до небесного. Духовне – усе, що стосується душі людини, усі розумові, моральні сили його, розум і воля» [1; 27].

У словнику С.Ожегова значення поняття «дух» розкривається як свідомість, мислення, психічні здібності, те, що стимулює діяльність або визначає поведінку; як внутрішня моральна сила. Поняття «духовний» тлумачиться як той, що має відношення до розумової діяльності, до сфери духу [8]. Тому, особливо важливим є виховувати молоде покоління на вищих зразках загальнолюдської моралі, на основі національно-патріотичних та релігійних цінностей.

У наш час велика увага приділяється вихованню високоосвіченого фахівця, інтелектуала, професіонала, знавця своєї справи. Це дуже добре з одного боку, а з іншого (на думку фахівців), – надмірна інтелектуалізація сприяє «затуханню» духовного початку в людині. Тому в процесі викладання дисциплін у ВНЗ слід не лише знайомити студентів із певною сумою знань, але й допомагати їм відчувати відповідальність перед суспільством, перед майбутнім поколінням.

Видатні педагоги сучасності говорять про те, як важливо знищити етичну та психологічну неграмотність нашої молоді, яка в процесі навчання отримує безліч знань, але не володіє знаннями про себе, як особистість, немає духовної опори, не використовує моральні аспекти поведінки. В.Зеньковський писав: «Можна привити будь-які навички, передавати ті чи інші знання, якщо цього вимагає життя, проте з педагогічної точки зору ясно, що будь-яка програма виховання має бути такою, щоб ці навички й знання не зовнішньо, не механічно закріплювалися в особистості, а пов'язувалися з її внутрішнім змістом, з її внутрішнім життям. Педагогічно плідним можна визначити лише те засвоєння навичок чи знань, котре пов'язується з життям самої особистості ...» [5; 28].

У навчальному посібнику «Педагогіка вищої школи» А.Кузьмінського є багато важливих порад щодо становлення особистості. Так, автор пише про те, що джерелом виховання студентів може бути духовний капітал педагога, а саме: висока культура мислення, спілкування, мовлення, поведінка, жести, міміка, темп і ритм роботи, морально-духовні цінності, інтелігентність та багато іншого. Тільки особистість може впливати на розвиток і визначення особистості, тільки характером можна виховати характер, – зазначив свого часу К.Ушинський. Самим важливим має стати те, що студент запам'ятає цього педагога на все життя і буде вдячним йому за те, що своїм прикладом він виховав у нього ту культуру, ту духовність, що вплинула на його становлення як людини.

Значний вплив на формування всебічно розвиненої особистості студента можуть мати такі форми роботи, як наукові гуртки, творчі студії, конференції, дискусії, зустрічі з видатними діячами культури і мистецтва та ін. Бажано б було охопити цим усіх студентів, адже багато хто з них «потаємно» уявляє себе учасником цих гуртків і мріє про розкриття індивідуального «Я». Якщо у ВНЗ створити усі умови для різноманітних позитивних реалізацій молодих людей, то у них сформується потрібні їм особистісні якості й властивості: об'єктивна самооцінка, уміння контактувати з оточуючими, почуття відповідальності й обов'язку, порядність, свідоме ставлення до навчання тощо [7].

Культура і духовність – цивілізовані ознаки будь-якої нації, без яких вона взагалі не може існувати. Всім відомо, що нація, в якій нівелюються духовні цінності, приречена на загибель. Тому в

наш час важливо активізувати зусилля з підвищення духовного рівня української молоді, формування в неї стійкої системи глибоких моральних, духовних цінностей, оскільки саме вони є складовими мотиваційної сфери особистості.

Наша тисячолітня історія свідчить, що ми живемо в самобутній країні з великими духовними традиціями та мистецькими надбаннями, які можуть суттєво збагатити сучасну науку аспектами духовно-морального виховання. У нинішній період відродження і одужання суспільства можливе лише на основі справжньої духовності, якою жив наш народ із часів князя Володимира, і від якої він був відірваний в останньому столітті. Кожен із нас може зробити вагомий внесок у духовне оздоровлення суспільства, коли виховає істинну духовність в собі, коли з любов'ю і смиренням буде передавати ці зерна наступному поколінню.

На жаль, проблему морального й духовного виховання молоді доводиться вирішувати у складних і несприятливих кризових умовах. Сучасна духовна криза також призвела до розпаду звичних форм організації життя, втрати ідеалів, деформації системи цінностей, різкого падіння моральності. Час лише підтвердив те, що духовності потрібно вчити так само, як вчать іншим предметам. Освіта повинна тримати нерозривний зв'язок із православною духовністю. Саме православне вчення розкриває таємниці сутності людини, гармонійного поєднання душі і тіла. Неможливо, щоб душа розвивався окремо від тіла, а тіло окремо від душі. Знаючи, що дух в людині має Божественне начало, стає зрозумілим, що має відбуватися процес постійного вдосконалення людини. Вдосконалення повинне бути гармонійним. Все в людині створене прекрасним, немає в цьому творінні недоліку. Усвідомлення цих істин відкриває перед молоддю шлях до вдосконалення. Така спрямованість освіти напрацьована православною культурою, а тому ми повинні відродити наші традиції, зберегти спадкоємність поколінь, пам'ятати про сакральні глибини національної духовної культури.

#### Джерельні приписи

1. **Ващенко Г.** Роль релігії в житті людства і релігійне виховання молоді / Г.Ващенко // Визвольний шлях. – № 6. – 1954.
2. **Даль В.** Толковый словарь живого великорусского языка. – Т. 1 / В.Даль. – М., 1978.
3. **Долженко В.О.** Виховання духовних цінностей у студентської молоді в полікультурному просторі: автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.07 / В.О. Долженко. – Луганськ, 2006. – 20 с.
4. **Закон України «Про освіту».** – К., 2002.
5. **Зеньковский В.В.** Проблемы воспитания в свете христианской антропологии / В.В. Зеньковский. – М.: Школа-Пресс, 1996. – 272 с.
6. **Кубинська І.О.** Ідеї духовного виховання Івана Огієнка: Історія / І.О. Кубинська. – 2005. – № 9. – С. 39-47.
7. **Кузьмінський А.І.** Педагогіка вищої школи: Навч. пос. / А.І. Кузьмінський. – К.: Знання, 2005. – 486 с.
8. **Ожегов С.И.** Словарь русского языка / С.И. Ожегов. – М., 1975. – 846 с.
9. **Рудницька О.П.** Педагогіка: загальна та мистецька: Навч. пос. / О.П. Рудницька. – К., 2002. – 270 с.
10. **Сковорода Г.** Твори: У 2 т. – Т. 1 / Г.Сковорода. – К., 1994. – 530 с.

#### Резюме

Розглядається питання формування духовних принципів як важливого фактора гармонічного розвитку особистості студента – активного учасника освітньо-культурного процесу.

**Ключові слова:** духовність, виховання громадянина, принципи.

#### Summary

##### **Spiritual education of young people as constituent of educationally-cultural process**

In the article the question of forming of spiritual principles is examined as an important factor of harmonic development of personality of student – active participant educationally cultural to the process.

**Key words:** spirituality, education of citizen, principles.

УДК 378.14:78(091)(073)

Крижановська Т.І. – канд. пед. наук,  
доц. кафедри історії, теорії музики та  
методики музичного виховання РДГУ**Активізація навчальної діяльності майбутніх вчителів музики у процесі вивчення творчості М.Лисенка**

В умовах гуманізації сучасної вітчизняної освіти навчальний процес у вищій школі, зокрема підготовка майбутніх вчителів музики, отримав нові орієнтири. Так, викладаючи дисципліну історія музики, забезпечуємо засвоєння змісту зазначеного курсу, формуючи в студентів музично-історичне мислення – важливу складову світогляду музиканта-педагога. Водночас сприяємо досягненню більш глобальної мети – становленню особистостей і професіоналів. Цієї складної мети можна досягнути, створивши низку умов, серед яких наступні:

- забезпечення процесу взаємодії викладача і студента (на противагу односторонньому впливу педагога в контексті авторитарної педагогіки);
- реалізація суб'єкт-суб'єктного підходу (а не суб'єкт-об'єктного, коли актуальними є лише педагогічні потреби викладача);
- сприяння взаємодії педагогічних завдань з особливостями особистості студента, в результаті чого ці завдання перетворюються на його внутрішні цілі;
- перетворення навчальної інформації з мети в засіб опанування студентом професійною діяльністю;
- зміна ролі викладача з інформатора на керівника, координатора фахового розвитку студента у процесі засвоєння змісту курсу;
- заміна інформаційного монологу викладача на діалогічне спілкування, у процесі якого розв'язуються поставлені дидактичні завдання.

Таким чином, актуальним є активне навчання, що спирається не лише на процеси сприймання, пам'яті, уваги, а перш за все – на творче продуктивне мислення, поведінку, спілкування [7; 133; 176].

Зазначимо, що методика викладання історії музики в останні роки суттєво збагатилась ідеями в галузі мистецької, зокрема музичної педагогіки. Мова йде про обґрунтування її специфіки (у порівнянні з загальною педагогікою) провідними вітчизняними науковцями О.Олексюк, Г.Падалкою, О.Рудницькою [3; 4; 5]. Проте практика викладання історії музики в мистецьких та педагогічних ВНЗ демонструє певні труднощі: відсутність сталих навчальних програм, велика кількість фахових варіацій змісту курсу (не завжди рівноцінних), поєднання принципів викладання історичних (відображення суспільно історичних закономірностей), культурологічних (осмислення музичної творчості як поєднання традиційного і новаційного, естетична оцінка мистецьких явищ) та музикознавчих дисциплін (аналіз особливостей музичного стилю періоду, школи, композитора, твору), відсутність підручників сучасного типу. На жаль, педагогічний досвід викладання історії музики у вищих навчальних закладах не отримав широкого висвітлення у сучасних методичних публікаціях. Низка проблем викладання зазначеної дисципліни обґрунтованих у дослідженнях науковців останніх десятиліть минулого століття – Г.Григор'євої, Є.Гуревич, В.Никифорової, Є.Орлової, Ю.Чекана та ін. Саме це зумовило звернення до окремих аспектів методики викладання історії музики (на прикладі однієї теми курсу).

Предметом нашого дослідження є шляхи активізації навчальної діяльності майбутнього вчителя музики у процесі вивчення творчості М.В. Лисенка. Зазначимо, що вибір теми курсу зумовлений 170-літнім ювілеєм видатного українського митця у 2012 році. Завдання статті: окреслити шляхи інтегрування навчальної, наукової, професійно-практичної діяльності студента (як основи активного навчання) на прикладі процесу вивчення творчої спадщини М.В. Лисенка.

Викладаючи курс «Історія музики» для студентів музично-педагогічного факультету, постійно враховуємо специфіку студентського контингенту; останній формується як випускниками дитячих музичних шкіл, шкіл мистецтв, музичних, педагогічних училищ, так і студентами, що не мають попередньої музичної освіти. Це пояснює строкатість студентської аудиторії: одні лише ознайомлені з основами курсу «Музична література», інші вивчали цю дисципліну більш глибоко в умовах середніх спеціальних навчальних закладів; треті вельми поверхово обізнані з нею лише в межах



шкільної програми «Музичне мистецтво», яка, як відомо, містить елементи музичної літератури. Щоб запобігти порушенню важливого педагогічного принципу наступності та спадковості освітніх ланок: школа – училище – ВНЗ, диференціюємо мету, завдання, зміст, методику викладання дисципліни. Водночас постійно сприяємо поглибленню практичної спрямованості навчального процесу, його орієнтуванню на особливості професії вчителя музики, який здійснюючи навчально-виховний вплив, включається в різні види діяльності: організаційну, методичну, наукову, навчальну (самоосвітню), творчу тощо. Тому вважаємо, що вводячи студентів в дані види діяльності, імітуємо різні аспекти їх майбутньої професійної діяльності.

Розкриваючи тему «М.В. Лисенко як засновник вітчизняного класичного музичного мистецтва», дотримуємось наступної логіки: 1. «Постать М.В. Лисенка в українській музичній культурі другої половини XIX ст.». 2. «Головні віхи життя та творчості». 3. «Риси стилю композитора». 4. «Жанровий огляд творчого спадку: особливості хорової творчості, опера в творчості М.В. Лисенка, камерна творчість. Узагальнення».

Кожне заняття (лекційне чи практичне) починаємо з музичного епіграфа. Так, першу лекцію відкрив фрагмент увертюри до його опери «Тарас Бульба». Студентам було запропоноване самостійне формулювання теми, адже ця музика більшості з них добре відома, а також вибір музичних епіграфів до наступних занять. Нагадаємо, що визначення учнями теми уроку музики в діалозі з вчителем, під час якого актуалізуються опорні знання, сьогодні досить широко практикується в школі. Пошлемось на провідних вчителів Рівненщини – І.Опанасець, Л.Туровської, В.Костюк та ін. Такий підхід виробляє і в учнів, і у студентів відчуття активної співучасті в навчальному процесі, формує вміння організувати діалог, логічно мислити, формулювати думку, залучаючи попередній музичний досвід.

Розкриваючи питання «Постать М.В. Лисенка в українській музичній культурі другої половини XIX ст.», ми використали «шкільний» прийом образної схематизації змісту, що дозволив узагальнити багатогранність та взаємозв'язок видів мистецької діяльності М.Лисенка, підкреслити його роль у становленні вітчизняної музичної культури [2]. Шукаючи «образ» моделі-схеми, ми використали найбільш поширені вислови про композитора: «сонце», «серце», «класик», «фундатор», «засновник» української музичної культури тощо. Наводимо одне з графічних узагальнень (див. мал. 1).

Малюнок 1



Знайомлячи студентів із головними віхами життя та творчості митця, свідомо уникаємо опису життєвого шляху, оскільки біографічні таблиці є предметом їх самостійної роботи. Водночас, пам'ятаючи про значний педагогічний потенціал біографії композитора, звертаємо увагу на найбільш важливі і цікаві для майбутнього вчителя моменти: родовід Лисенка (Вовгура Лис та Булюб-паша як засновники прізвища); фактори формування світогляду в дитячі роки (родина, виховання, оточення, друзі); професійна освіта (грунтовність, різнобічність – природнича, музична); найбільш визначні моменти музичної діяльності, зокрема педагогічної; сім'я М.Лисенка (діти, онуки, правнуки, їх музичні шляхи); географія життєвого поступу (Київ, Рівне, Львів, Лейпціг, Прага, Петербург, Київ тощо); образ М.Лисенка в мистецтві та ін.

Була також запропонована широка панорама мистецького життя України другої пол. XIX ст. шляхом фотопрезентації сучасників композитора, підготовленої студентами (М.Старицький, М.Драгоманов, Т.Рильський, П.Демущий, О.Вересай, М.Садовський, М.Римський-Корсаков, М.Мусоргський, І.Франко, Леся Українка, К.Стеценко та ін.).

Аналіз стилю та характеристику творчості здійснюємо, поєднуючи теоретичний виклад із практичною роботою студентів. Зокрема, знайомлячи їх з Лисенковою методикою обробки української народної пісні, використовуємо сольфеджування, спів а капела та з супроводом («Жалі мої, жалі», «Не співайте, півні»), усне «творення» власної обробки української історичної пісні «За Сибіром сонце сходить» (лад, темп, динаміка, хоровий склад, фактура, кількість оброблюваних куплетів, роль супроводу та ін.), її порівняння з особливостями хорової обробки М.Лисенка.

Знайомлячи студентів із рисами стилю композитора на прикладі кантати «Радуйся, ниво непопитая», пропонуємо дослідити проблему: «Український духовний концерт останньої третини XVIII ст. як джерело образності кантати М.Лисенка «Радуйся, ниво непопитая». Результати дослідження обговорюються на практичному занятті; робота може отримати продовження у доповіді з даної теми на студентській науково-практичній конференції. Включення студентів у науково-дослідницьку роботу передбачають також запропоновані до аналізу проблеми оперної творчості М.Лисенка: «Традиції оперної драматургії М.Лисенка у вітчизняній музиці XX ст.», «Особливості інтерпретації дитячої опери «Коза-Дерева» акторами Рівненського лялькового театру» та ін.

Пам'ятаючи, що творчі завдання – невід'ємна складова методики музичного виховання школярів, вважаємо за доцільне використати їх під час розкриття питання «Камерна (вокальна) творчість М.Лисенка». Студенти пропонували власні мелодичні варіанти початкових рядків поезій Т.Шевченка «Ой одна я, одна», «Огні горять» (сл. Т.Шевченка) та ін., аргументуючи свій вибір засобів музичної виразності (лад, метр, жанрові ознаки, провідна інтонація, зв'язок із музичним фольклором). Такий підхід стимулює увагу, активізує аналітичну діяльність у процесі характеристики даних творів.

Особливий інтерес та позитивну емоційну реакцію викликало завдання з організації музикування після прослуховування солоспівів «Садок вишневий коло хати» (сл. Т.Шевченка), «Коли настав чудовий май» (сл. Г.Гейне), «Безмежне поле» (сл. І.Франка) та ін. Важливо, щоб у процесі музикування не руйнувалась образність творів М.Лисенка. Тому проводиться невеличкий конкурс на кращий варіант такої інтерпретації музики композитора.

Інтегруючи різномистецькі зразки в процес сприймання фортепіанних творів, студенти шукають мистецькі образні паралелі. Наприклад, «Українська рапсодія № 2» у частині «Думка» «співзвучить» із народними картинами «Козак Мамай», Ф.Стовбуненка «Козак-бандурист», А.Манастирського «Запорожець», скульптурою «Кобзар»; в частині «Шумка» – з картиною М.Пимоненка «Гопак», із фрагментом з «Енеїди» І.Котляревського («Бандура горлиці брнчала...»), поезією Т.Шевченка «Якби мені черевики», народною жартівливою піснею «За городом качки пливуть». П'єса «Сумний спів» (ремініор) – з пейзажами В.Орловського, А.Куїнджі, картиною В.Васнецова «Оленонька», зразками богородицького іконопису, поезіями Т.Шевченка «Сирота», «Полюбила чорнобрива» та ін.

Сприяючи формуванню вміння співпрацювати в колективі у процесі розроблення проблеми, звертаємося до інтерактивних форм роботи, моделюючи процес підготовки вчителя до уроку. Студентським підгрупам пропонувались наступні завдання, захист яких здійснювався на практичному занятті:

1. Укладання довідника з теми «М.В. Лисенко як засновник вітчизняного класичного музичного мистецтва».
2. Аналіз шкільних програм «Музика» щодо використання в них творів М.В. Лисенка. Узагальнення інформації в таблицях.
3. Підбір вправ для сольфеджування та розспівування на мелодичному матеріалі творів М.Лисенка.
4. Створення мелодичних вітань на матеріалі творів М.Лисенка.
5. Виявлення педагогічного потенціалу духовної творчості М.Лисенка. Розроблення методичних рекомендацій щодо її використання у процесі музичного виховання в школі.
6. Розроблення тестових завдань із теми «М.В. Лисенко як засновник вітчизняного класичного музичного мистецтва».
7. Розроблення програми ювілейного концерту М.Лисенка та ін.

Отже, активізуючи процес вивчення творчості М.В. Лисенка в курсі «Історія української музики», ми включали студентів у навчальну, наукову, професійно-практичну діяльність. Це дозволило не лише реалізувати поставлені дидактичні завдання, а саме – обґрунтувати багатогранність музичної діяльності митця, визначити особливості музичного стилю, проаналізувати окремі жанри та зразки його творчості. Активні методи навчання, зокрема моделювання найтипівіших форм роботи вчителя музики, допомогло нам перетворити навчальну інформацію в засіб стимулювання інтересу студентів до обраної професії, розвитку їх фахової компетентності та майстерності, тобто сприяти опануванню ними професійною діяльністю.

#### Джерельні приписи

1. *Архімович Л.Б.* М.Лисенко: Життя і творчість / Л.Б. Архімович, М.М. Гордійчук. – 3 вид. – К.: Муз. Україна, 1992. – 256 с.
2. *Гумінська О.О.* Вивчення музики в 5-8 класах: Календарно-тематичне планування уроків музики. Опорні схеми тематизму програми / О.О. Гумінська, Л.І. Туровська. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2009 – 72 с.
3. *Олексюк О.М.* Музична педагогіка: Навч. пос. / О.М. Олексюк. – К.: КНУМіМ, 2006. – 188 с.
4. *Падалка Г.М.* Педагогіка мистецтва. Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін / Г.М. Падалка. – К.: Освіта України, 2008. – 274 с.
5. *Рудницька О.П.* Педагогіка: загальна і мистецька: Навч. пос. / О.П. Рудницька. – К., 2002. – 270 с.
6. *Хлебнікова О.В.* Інновації в музичній освіті / О.В. Хлебнікова // Висоцьке музикознавство. Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 58 / Ред.-упор. М.Давидов, В.Сумарокова. – Кн. 12. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. – 320 с.
7. *Чернилевский Д.В.* Дидактические технологии в высшей школе: Уч. пос. для вузов / Д.В. Чернилевский. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2002. – 457 с.

#### Резюме

Розглянуто методичні підходи вивчення творчості Лисенка в курсі «Історія музики», засновані на активному навчанні.

**Ключові слова:** активне навчання, М.Лисенко, історія музики.

#### Summary

**Activation of educational activity of future music masters is in the process of study of work of M. of Lysenko**

The author reviewed the methodical approaches to studying the creativity of Lysenko in the course History of Music, which is based on active learning.

**Key words:** active learning, of Lysenko, music history.

УДК 378.14:785

Буцяк В.І. – канд. пед. наук, доц. кафедри  
гри на музичних інструментах РДГУ;  
Турко Н.Є. – ст. викл. кафедри  
гри на музичних інструментах РДГУ

### **Деякі аспекти підготовки студентів до позакласної роботи з дисципліни «Основний музичний інструмент»**

Позакласна робота є важливою складовою виховного процесу у школі, що дає можливість долучити школярів до різних видів мистецтва та «наситити шкільне життя духом музики» [1; 52]. Серед розмаїття її форм виокремлюються 2 основні – гурткові та масові. До гурткової форми позакласної роботи належать хоріві гуртки, вокальні ансамблі, гуртки сольного співу та гри на музичних інструментах (дитячих шумових, духових, народних, електроінструментах), вокально-інструментальні ансамблі, музичний театр. До масових – шкільні свята, конкурси, фестивалі, олімпіади, шкільна філармонія, естафета мистецтв, лекції-концерти, літературно-музичні композиції, тематичні комплексні заняття, шкільні лекторії, масові розучування пісень, дискотеки [2].

Підготовка студентів до здійснення позакласної роботи з дисципліни «Основний музичний інструмент» досягається шляхом впровадження в навчальний процес уявних і реальних ситуацій спілкування з дітьми. Тому педагогічна проекція отриманих студентами знань та умінь має вагоме значення для якісного професійного становлення майбутніх учителів музики.

Для забезпечення зв'язку навчання з потребами практичної діяльності виконавська підготовка студентів із цієї дисципліни має бути зорієнтована на систематичне й послідовне *розширення фонду їх історико-стильових знань*. Форма індивідуального навчання створює продуктивні умови й переваги для оптимального засвоєння музикознавчих відомостей.

Музичний тезаурус студентів має постійно збагачуватися новими знаннями та вміннями, адже робота в інструментальному класі створює основу пізнавальної діяльності студентів, дає поштовх для навчального руху. Проте значна частка теоретичного осягнення музичного матеріалу потребує самостійного опрацювання. Викладач основного музичного інструмента не має змоги розкрити увесь обсяг інформації, його функція – створити основу для активізації самостійного пізнавального пошуку студентів.

Значний обсяг музично-теоретичного матеріалу студенти отримують з інших дисциплін. Тому у процесі інструментальної підготовки, необхідно сприяти актуалізації цих знань шляхом постановки відповідних питань, поточних пояснень. Перед викладачем постає завдання відновити в пам'яті студентів знань щодо стильових ознак творчості композитора, відомостей про історичну епоху, характеристики інших видів мистецтва, зокрема, виконавського, які майбутні вчителі отримали в процесі вивчення історико-теоретичних дисциплін, творчої роботи в класі диригування та постановки голосу.

Для актуалізації знань студентів, викладач основного музичного інструмента не має потреби використовувати лекційні прийоми. Педагогічний вплив у процесі індивідуальних занять має відбуватися шляхом лаконічних повідомлень, відповідної постановки питань і корекції відповідей, поточних пояснень. При цьому необхідно встановити притаманні студенту недоліки музичного тезаурусу. Індивідуальна діагностика сприяє тому, щоб віднайти способи заповнення «білих плям» музичної ерудиції кожного студента, визначити об'єм музично-теоретичних відомостей, яких бракує та індивідуально спрямувати навчальну інформацію в оптимальному для нього темпі навчання.

Підготовка до майбутньої професії передбачає *активізацію самостійної пізнавальної діяльності*. Це стосується, насамперед, самостійного вивчення музикознавчої літератури. Орієнтирами розвитку студентів у цьому напрямі виступають наукові праці, популярна література про життя та творчість композиторів і виконавців, поточна інформація музикознавчого характеру, зразки сценаріїв позакласних заходів та ін.

Стимулювання розвитку пізнавальної самостійності студентів досягається на основі постановки таких видів навчальних завдань: створення ситуацій, що потребують активної пошукової діяльності, актуалізації отриманих знань із музично-теоретичних дисциплін та їх проекція на подальшу практичну діяльність у школі.

Для глибшого осягнення змісту й виражальних засобів музичних творів, визначення на цій основі їх актуальності для подальшої професійної діяльності вчителя музики, слугує аналітичне опрацювання нотної літератури. Воно долає поверховість попередніх форм самостійної роботи, забезпечуючи повноту організаційних підходів для стимулювання самостійної пізнавальної діяльності. Теоретичні відомості мають бути доповнені виконавськими характеристиками музичних творів. Для цього студенти залучаються до самостійної роботи з нотною літературою, яка має відбуватися у різних формах, що доповнюють одна одну: побіжний перегляд, у процесі якого охоплюється значна частина джерел; ескізне прочитання нотного тексту; виконавське поглиблене осягнення творів. Крім того, студентів необхідно залучати до самостійного відбору музичного матеріалу для роботи з дітьми. Індивідуальна програма з фахових дисциплін повинна постійно збагачуватися творами, які студенти могли в майбутньому використати у своїй професійній діяльності. Це стосується народної та сучасної музики, музики для дітей не лише з шкільної програми, а значно ширше. На такому матеріалі слід розвивати в студентів уміння варіативності інтерпретації, адаптації музичних творів (створення полегшених перекладів), дидактичної обробки репертуару (визначення їх цінності, особливостей сприйняття різними віковими групами, створення емоційного настрою відповідно до досвіду школярів).

Вагомого значення набуває слухове сприймання різноманітного музичного матеріалу, що передбачає ознайомлення студентів із значно більшою кількістю творів, ніж при виконавському опрацюванні. При сприйнятті «на слух» окреслюються такі орієнтири, повз які вони могли б пройти в процесі самостійного опрацювання нотної літератури.

Педагогічна проекція отриманих знань та умінь з основного музичного інструмента пов'язана з розвитком у студентів *уміння емоційно ідентифікувати себе з учнями*: поставити себе на позицію школярів, проникнутися їх внутрішнім світом, співпереживати їм, а також здійснювати цілеспрямоване педагогічне керівництво в процесі спілкування. Слід систематично залучати студентів до публічних виступів перед шкільною аудиторією.

Ще одним важливим аспектом підготовки майбутніх учителів музики до професійної діяльності є *формування навичок словесної характеристики композиторської творчості, художнього змісту музичних творів тощо у доступній і цікавій для учнів різного віку, формі*. Студенти мають оволодіти узагальненими педагогічними засобами та конкретними прийомами передачі власних знань учням, адаптованого викладу відповідного до можливостей сприйняття різних вікових груп, пробудження інтересу та захоплення тощо. Мистецтво адаптованого переказу ґрунтується на здатності педагога знайти доступні, музикознавчо правомірні засоби словесного викладу, цікаві й, водночас, науково відповідні словесні характеристики.

Неодмінною умовою успішного навчання адаптації є спонукання майбутніх учителів музики до окреслення власної думки, власної оцінної позиції. Студент, що в змозі бодай ускладнено, але чітко виявити власну, оригінальну оцінювальну позицію, легше опановує мистецтво доступного для дітей викладу, ніж той, хто має розпливчасті уявлення про музичний твір, його автора тощо. Лише на основі власного захоплення музикою може виникнути бажання поділитися враженнями від прослуханого з дітьми. «Мені сподобалася музика, я хочу, щоб і ви захопилися нею» – педагогічне кредо вчителя музики. Індиферентне, незацікавлене ставлення до творчості композитора створює значні перешкоди до адаптованого, розрахованого на сприйняття учнями словесного коментаря.

Чітке, особистісно спрямоване розуміння змісту музичного твору має співвідноситись із усвідомленим вибором слів і виразів, доступних учнівському сприйманню. Студенти мають усвідомлювати, що словесна адаптація – не примітивізація й не довільна трактовка результатів музикознавчого аналізу твору.

Орієнтація студентів на адаптований виклад власних знань має відбуватися у процесі цілеспрямованого тренінгу на порівняння музикознавчого аналізу та педагогічно адаптованої характеристики музичного твору. Спочатку студент користується підготовленими викладачем зіставленнями, потім – вдається до самостійних педагогічних знахідок на зразок: «Е.Гріг – видатний представник норвезької композиторської школи. Його музика несе відбиток яскравої індивідуальності та національної характерності. Композитор вільно втілює ладіві, інтонаційні риси норвезького мелосу. Саме під впливом норвезького фольклору склалися характерні для Гріга стилістичні прийоми» (музикознавчий аналіз) і «Красу скандинавських пісень, що здавна звучали на берегових скелях Норвегії, в другій половині XIX ст. пізнав увесь світ. У музиці з'явився геніальний

композитор Едвард Гріг, який над усе в мистецтві цінував красу свого краю. Характерні наспіви та ритми норвезької музики завжди надихали композитора, їх можна почути скрізь – і в складних, великих творах для симфонічного оркестру, і в «Пісні сторожа», яка зараз прозвучить».

Поступове ускладнення завдань від сприймання і методичного розбору наданих зразків для порівняння до самостійних педагогічних пошуків кращого варіанту адаптованого викладу у процесі вивчення музичних творів – умова розвитку здатності до педагогічної проєкції отриманих знань майбутніх учителів музики.

Отже, важливими аспектами забезпечення педагогічної спрямованості фахової підготовки майбутніх учителів музики в процесі інструментальної підготовки, є постійне розширення фонду фактичного знання музичного матеріалу; активізація самостійної пізнавальної діяльності на основі залучення до самостійного вивчення музикознавчої та нотної літератури, відбору та включення у власний інформаційно-педагогічний фонд матеріалів для подальшої професійної діяльності, слухове сприймання різноманітної музики, аналітичне опрацювання нотної літератури; розвиток уміння емоційно ідентифікувати себе з учнями та навичок словесного моделювання характеристик музичної творчості в доступній для дітей формі.

#### Джерельні приписи

1. *Сухомлинский В.А.* Сердце отдаю детям / В.Сухомлинский. – К.: Рад. школа, 1977. – 382 с.
2. *Масол Л.М.* Предметный тиждень. Музыка. – У 2-х ч. – Ч. 2: Метод. пос. для вчителів / Л.М. Масол, Ю.О. Очаковська. – Х.: Скорпіон, 2005. – 80 с.

#### Резюме

Розглядаються основні аспекти педагогічної спрямованості фахової підготовки студентів із дисципліни «Основний музичний інструмент».

**Ключові слова:** позакласна робота, педагогічні спрямованість, інструментальна підготовка.

#### Summary

**Some aspects of preparation of students to extracurricular work on discipline the «Basic musical instrument»**

The basic aspects of pedagogical orientation of students' professional preparation in discipline «The basic musical instrument» are examined.

**Key words:** extracurricular work, pedagogical orientation, instrumental preparation.

УДК 035.08

Жабчик О.М. – викл. Дубенського  
коледжу культури і мистецтв РДГУ

### **Музично-виконавська майстерність як художньо-педагогічна проблема**

Новітній етап мистецької освіти характеризується пошуками нетрадиційних підходів до вирішення навчально-виховних завдань. Саме тому в наш час неможливо ефективно навчати студентів, не використовуючи методи інтерпретаційного виконавства та музично-виконавської майстерності.

До питань музично-виконавської майстерності, як художньо-педагогічної проблеми, звертались М.Качан, Є.Гуренко, О.Бодіна, О.Леонт'єв, Л.Виготський, Н.Корихалова, Ю.Капустін, Б.Асаф'єв, Б.Кременштейн, В.Сафонов, Г.Нейгауз та ін.

Спостереження за навчальним процесом, аналіз рівня знань, умінь і навичок студентів дозволили зробити висновок, що проблема впровадження інноваційних методів навчання у коледжах культури і мистецтв є актуальною та потребує подальшого вивчення. З огляду на це, метою статті є: розглянути музично-виконавську майстерність як один із методів професійної підготовки майбутніх педагогів-музикантів.

Теорія музичного виконавства посідає особливе місце у вирішенні низки складних проблем, розв'язання яких вимагає різних наукових підходів і спільних зусиль спеціалістів із музикознавства. Плідність і перспективність теорії музичного виконавства забезпечується її послідовною опорою на методологічні принципи. У мистецтвознавстві виконавську діяльність трактують як динамічну систему, складовими якої є композиторська творчість, творчість інтерпретатора та слухачка «співтворчість». Аналіз наукової літератури засвідчив наявність різноманітних підходів до визначення сутності виконавського мистецтва. Так, на думку М.Кагана, виконавство є «...повноцінним видом художньої творчості, поряд з діяльністю композитора, драматурга», але воно має виразні відмінності, зумовлені сформованістю особистісних якостей музиканта як виконавця, специфічними особливостями сфери художньо-творчої діяльності, суспільною значущістю [4; 11].

Специфічною ознакою виконавства, на думку Є.Гуренка, є наявність художньої інтерпретації. Це відобразилось на авторській дефініції визначення музичного виконавства. Останнє тлумачиться як «вторинна, відносно самостійна творчість, що полягає в процесі конкретизації продукту первинної художньої діяльності». Науковець обґрунтовує художньо-інтерпретаційну природу виконавства, досліджує своєрідність художньої інтерпретації і спростовує її ототожнення з процесом виконання й кінцевим результатом виконавської діяльності музиканта.

За твердженням О.Бодіної, виконавству властиві три масштабні рівні творчого процесу. Застосовуючи семіотичний аналіз до вивчення структури виконавського процесу, вчена вказує, що перший пов'язаний з усвідомленням виконавцем змісту окремих мотивів та інтонацій на основі розкриття їх семантичного значення. Другий – з переведенням семантичної конкретизації в художнє узагальнення. Третій – із завершенням перших двох і оформленням певного драматургічного задуму виконавця [2; 18]. Н.Корихалова характеризує дві антитези процесуального розвитку музичного виконавства: об'єктивізм та суб'єктивізм, й відзначає, що всі проблеми в сфері музичного виконавства покладені, в результаті, на інтерпретацію музики. У соціологічному ракурсі питання музичного виконавства висвітлює Ю.Капустін, який розглядає особливості сучасного концертного життя, соціальні функції музичного виконавства, форми спілкування між виконавцем і слухачем. Виконавська діяльність зумовлена переживанням чогось значного для індивіда і сприяє появі якісних змін психічних властивостей особистості та «якісним новоутворенням» (Л.Виготський). Наявність такого мотиву надає змісту діяльності виконавця, відповідає його інтересам. Як зазначав О.Леонт'єв, «...діяльності без мотиву не буває: невмотивована діяльність – це діяльність, не позбавлена мотиву, яка має суб'єктивно й об'єктивно «прихований мотив». Усвідомлення суб'єктом певної межі діяльності веде до мети, «...визначає завдання, що розв'язується дією. Ставлення до цього завдання складає внутрішній зміст дії. Для досягнення високого рівня активності, самостійності творчого виконання, необхідні відповідні засоби, що забезпечать йому позицію активно діючого суб'єкта діяльності, сформулюють необхідні мотиви і потреби [7; 10].

Формування виконавської майстерності – багатоплощинний процес, розвиток якого висуває необхідність постановки у центрі дослідницької уваги поняття «майстерність», що складає

систематизуючу основу виконавської діяльності, виступає вихідною передумовою джерела формування виконавця. Майстерність уподібнюється з вправністю, мистецтвом, ознакою яких є досконала творча обізнаність індивіда про предмет діяльності, що характеризується неповторністю, індивідуальністю, унікальністю уміння майстра, оригінальністю вирішення творчих завдань. Знання, уміння, навички у процесі становлення професійної майстерності доповнюються наполегливістю, працелюбністю. На цьому ґрунті міцніє і розвивається майстерність, в якій природно зливаються праця – як необхідність, і праця – як гра фізичних та інтелектуальних сил особистості. Майстерність набувається виконавцем у процесі діяльності, виступає як властивість до суб'єктивного усвідомлення образу об'єктивної дійсності, що зумовлює творче перетворення установлених стереотипів. Завдяки цьому феномен майстерності виявляється не в імітуванні способів діяльності, а в творчому й оригінальному їх розвитку.

Майстерність виконавця традиційно вдосконалюється у процесі музично-професійної підготовки завдання якої полягає у виявленні творчих прагнень вихованця. Цілком погоджуємося з думкою Б.Асаф'єва, який вважав, що для опанування професією музиканта необхідний синтез техніки і високої духовної культури.

Так, Б.Кременштейн акцентує увагу на художній і технічній сторонах виконавської майстерності, їх взаємодії. Тому навчання слід організувати так, «щоб у свідомості студента були нероздільні зміст – настрої музики (виражене в тих чи інших деталях тексту) і технічні прийоми, за допомогою яких можливо цей зміст втілити» [6; 38].

Першочерговим завданням, необхідним для впевненого опанування механізмом гри, на думку К.Гумеля, К.Черні, З.Тальберга, є розвиток у студента фізичних якостей. Визначений педагогами-музикантами підхід до виховання виконавської майстерності окреслюється односторонньою технологічною настановою, де важливе місце посідає посилене тренування.

Сутність виконавської підготовки тлумачиться значно ширше. Зокрема, В.Сафонов вважав, що висока професійна майстерність формується тільки в поєднанні з художньою інтерпретацією, а слуховий метод навчання є найбільш природнім інструментом впливу на звукообразний процес індивідуального визначення системи виконавських засобів виразності. Й.Гофман зазначав, що учень повинен виробити здатність до уявлення звучання. Якщо уявна звукова картина буде виразною – «пальці повинні і будуть їй підкорятися» [1; 28], де «техніка – скриня з інструментами, з якої умілий майстер бере в певний час і з певною метою те, що йому потрібно» [1; 19]. К.Мартінсен пропонує таку методику викладання, за якої розвиток техніки здійснюється послідовно: від слухового образу, через моторику, до звучання. Фактором формування виконавської майстерності Г.Прокоф'єв вбачає роботу над «тембровими відмінностями в звучанні інструменту» [9; 81].

Педагоги-музиканти Б.Асаф'єв, А.Рубінштейн, Л.Оборін, Г.Нейгауз вбачали завдання виконавської підготовки в розвитку художності як основи виконавської майстерності. Техніка в цьому випадку розцінюється як засіб виконання музичного твору. «...Техніка – засіб, коли вона перетворюється в мету, то стає на ступінь негідну, на ступінь комизування... як доказ спритності, виучки, більш чи менш ризикованої, що дивує натовп. З мистецтвом істинним тут вже немає нічого спільного», – відмічав О.Серов [12; 121]. Такої ж думки дотримувався Г.Нейгауз: «піаніст... у звуках розкриває поетичний зміст музики. А для того, щоб зміст був виявлений, необхідна техніка» [8; 9].

Питанням виконавської майстерності приділяється останнім часом надзвичайно велика увага в музичній педагогіці, естетиці виконавського мистецтва. У вітчизняній педагогіці одним із перших виконавську майстерність як теорію формування виокремив і конкретизував М.Давидов. На його думку, «виконавська майстерність є вільним володінням інструментом і собою, емоційно яскраве, артистичне, співтворче, технічно досконале втілення музичного твору в реальному звучанні» [3; 63].

Розглядаючи завдання виконавської майстерності, сучасні науковці (В.Апатський, Ю.Бай, М.Берлянич, Н.Брояко, Б.Гутников, А.Попов, В.Сраджев) виходять з одних принципових позицій. Різниця у розумінні виконавської майстерності та її формування в роботах цих авторів характеризується не стільки суперечливістю, скільки широтою охоплення досліджуваних питань, зокрема:

- сфера взаємодії «художнього» і «технічного» у виконавському мистецтві, вивчення творчих можливостей ігрового апарату, завдяки яким фізична дія піднімається до рівня активного учасника формування інтонаційно-змістовної верстви музичної інтерпретації;
- сфера взаємодії музиканта та інструмента, яка через мністичні та фізичні дії породжує засоби виразності і є однією з дійових «осіб» у формуванні емоційно-змістовної сторони музичного образу;



- закономірності становлення, функціонування і вдосконалення внутрішньої структури музично-ігрових рухів;
- орієнтація процесу виховання музиканта на уявлення про культуру мелодичного (музикального) інтонування як системи широко детермінованих особистісних якостей і їх зв'язків;
- динаміка мікроструктурного інтонування як першооснова виконавської майстерності, ключ до емоційного виховання виконавця;
- вдосконалення тембрового слуху на основі використання темброво-акустичних особливостей інструменту тощо.

Розвиваючи вище зазначені положення стосовно виконавської майстерності та специфіки її формування в галузі фахової підготовки, вважаємо, що виконавська майстерність – характеристика високого рівня виконавської діяльності музиканта, що передбачає здатність до глибокого осягнення змісту музики, виявлення власного ставлення до її художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення музичного твору в реальному звучанні.

Виконавська майстерність як результат справжньої творчості передбачає уміння створити цікаву, неповторну, виключно індивідуальну інтерпретацію музичного твору.

У музикознавстві термін «інтерпретація» у всіх своїх відтінках визначається як художнє тлумачення музичного твору в процесі його виконання, а, зокрема, як:

- активний творчий процес, в якому воля композитора повинна стати власною волею інтерпретатора (С.Фейнберг);
- виконавська або авторська концепція стосовно таких виражальних засобів як темп, динаміка, артикуляція, фразування, акцентування (С.Мальцев);
- процес, що є похідним від двох факторів (виконавець як суб'єкт та об'єктивні умови: музичні інструменти, зміни основних тенденцій виконавського мистецтва, традиційні форми) і визначає кінцевий результат – створення виконавського тлумачення, яке втілюється у низці конкретних одноразових виконань. Інтерпретація у вузькому розумінні пов'язана з виконанням твору, а в широкому – зі сприйняттям будь-якого твору мистецтва (Н.Корихалова);
- художнє тлумачення виконавцем авторської інформації, яке зумовлює діалектичну єдність об'єктивного і суб'єктивного, виражене у вигляді особистісного ставлення до твору, що виконується (В.Белікова).

Л.Мазель зазначає, що сила інтерпретації вимірюється плідністю поєднання художнього і технічного, її цінністю і змістовністю. Творче осягнення музики виключає механічне застосування стандартних прийомів і правил. Безумовно, виконавська інтерпретація спирається на відповідні знання та аналітичні навички, але передбачає розвинену інтуїцію, художнє чуття.

Із музично-педагогічних позицій поняття «інтерпретація» насамперед передбачає індивідуальне бачення предмета інтерпретації, особистісне до нього ставлення. В.Крицький зауважує, що формування інтерпретації відбувається у свідомості інтерпретатора як ідеальне утворення у вигляді розуміння предмету інтерпретації, а вже потім реалізується, чи може бути реалізованим у виконанні або якійсь іншій формі. Тобто, здійснення інтерпретації – розуміння змістовної сутності музичного твору та втілення розуміння у виконанні.

Інтерпретація музики – індивідуально-образне тлумачення виконавцем об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмета трактування. Ціннісною ознакою виконавської інтерпретації є художність. Вона, як інтегральне явище, є раціональною сутністю ознак, властивостей, характеристик і структурних елементів, за допомогою яких музика виявляється як художня форма і художній зміст, як художній процес і художній образ, що викликає у слухачів образні уявлення, асоціативне мислення, уяву, фантазію, натхненність, пробуджує почуття та емоції, естетичні переживання; несе конкретну образну інформацію, виступає об'єктом пізнання, приносить естетичну насолоду. Художність – це потенціал твору, а не об'єктивна реальність, і фіксується та здійснюється вона тільки у процесі художньо-інтерпретаційного виконання. Художня інтерпретація передбачає глибоке проникнення у зміст музичного твору, виявлення ціннісного ставлення до музики, відтворення набутого досвіду в усій його цілісності. Невід'ємною складовою досвіду, зокрема виконавського, є уміння, що зумовлюють здатність належно виконувати певні дії. Виконавський досвід є сукупністю знань і навичок, які безпосередньо впливають на продуктивність процесу професійної діяльності. Знання виступають особливою формою духовного засвоєння результатів пізнання процесу відображення дійсності

виконавця, шляхом глибокого усвідомлення авторської концепції. Навички – дії, складові частини яких у процесі формування виконавської інтерпретації стають автоматичними на основі застосування знань про відповідний спосіб дій, шляхом цілеспрямованих вправлянь. На відміну від навичок, уміння характеризуються як готовність до свідомих і точних виконавських дій. У становленні художньої інтерпретації уміння, як складний процес аналітико-синтетичної діяльності кори великих півкуль головного мозку, зумовлюють створення і закріплення асоціації між завданням, необхідним для його виконання, та застосуванням знань на практиці. Формування умінь художньої інтерпретації має такі етапи:

- ознайомлення з музичним твором, усвідомлення його змісту;
- опанування композиції твору;
- самостійне виконання музичної концепції.

Отже, сутнісною характеристикою виконавської майстерності виступають художньо-інтерпретаційні уміння виконавця, що відображають рівень його образного сприймання, культури почуттів, естетичних ідеалів і смаку, творчих здібностей.

У сучасних умовах творчість композитора і виконавське мистецтво – два відносно самостійних види художньої діяльності. Завдання композитора – створити художню цінність, а виконавця – відтворення результатів його творчості. Музична мова композитора виражається матеріальними засобами: нотами, паузами, динамічними та іншими знаками. Користуючись ними, композитор «передає» в творі весь світ свого уявлення, своїх переживань. Обов'язок виконавця в тому, щоб віднайти в цих матеріальних даних духовну сутність твору і передати її слухачам.

Л.Мазель зазначав, що опублікований твір існує об'єктивно. Творчість виконавця, якщо мовити про його традиційно аутичний концертний вигляд, матеріально не закріплюється. Зафіксований у нотному записі музичний твір, наділений тільки відносною визначеністю, вимагає творчого тлумачення виконавцем. Причому, ці тлумачення можуть суттєво відрізнитись один від одного. Автор не може передбачити всіх можливих варіантів втілення свого твору. Навіть у випадку, коли композитор детально вказує виконавцю найдрібніші моменти, відтінки інтерпретації, перед останнім все одно відкритий простір для власного емоційного ставлення. Продукт творчості виконавця виступає в ролі художньої інтерпретації виконуваного твору. В цьому випадку справедливим є висловлення Н.Корихалової про те, що «створювана художником-артистом виконавська інтерпретація, що містить його бачення, прочитання, тлумачення об'єктивного даного твору, виступає результатом його творчої по суті діяльності» [5; 33].

Коло образів, явищ, думок і почуттів, втілених у музиці, складає зміст музичного твору. Засобом втілення музичного змісту є музична форма, що розуміється як композиційний план, як закономірності структури музичного твору а, надто, як комплекс музичних засобів виразності й певної послідовності викладу музичного матеріалу.

У методиці музичного виховання суттєве місце посідають питання формування і розвитку навичок виразного виконання (Г.Гофман, Б.Гутніков, К.Мартінсен, Г.Нейгауз, М.Фейгін). Зокрема, надаються обґрунтовані поради і рекомендації з питань оволодіння ритмічною стороною виконання. Так, ритм визначається як пульс «зародження» інтерпретації музики і характеризується як уміння виконавця розпоряджатися звуком у часі. Засобом вираження емоційно-образного відчуття музики виконавця виступають динамічні відтінки і акцентується, що завдяки динаміці звучання єдиний ритмічно-інтонаційний матеріал має різний характер виразності. Динамічні відтінки – важливий компонент художнього образу і правильно віднайдена виконавцем міра гучності і її співвідношення сприяє переконливості, рельєфності створеного музичного образу.

Засобом вираження художнього образу музичного твору є фразування. Саме воно синтезує виражальні засоби – динаміку, агогіку, тембр, штрихи тощо; включає засоби звуковидобування – туше, міх (баян, акордеон). Викривлення природності фразування завдає шкоди змісту твору, спотворює його. Фразування є завжди індивідуальним, оскільки здійснення всіх цих засобів складає індивідуальну манеру виконавця.

Досягнення виразності виконання, відтворення художнього змісту музичного твору неможливе без опанування специфіки звуковидобування на інструменті. Узагальнюючи свій досвід, Г.Нейгауз сформулював принцип роботи над звуком: «Найперше – «художній образ» (тобто зміст, розуміння, вираження, те, «про що йде мова»); друге – звук у часі – опредметнення, матеріалізація «образу» і, врешті, третє – техніка в цілому як сукупність засобів, потрібних для вирішення художнього

завдання, гра на роялі «як така», тобто володіння своїм м'язово-руховим апаратом і механізмом інструменту» [5; 75].

Ми розглядаємо музиканта-виконавця як художника-інтерпретатора, здатного творчо осмислити авторський текст і реалізувати його в продукті своєї діяльності, де специфічною мовою закріплюється складний процес створення нового, самобутнього, і яка, внаслідок цього, є особливою творчістю, що набуває великого значення і для композитора, і для виконавця, і для слухача.

Концертний виступ є однією з основних закономірностей музично-виконавської діяльності і передбачає мобілізацію зусиль виконавця, використання музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок, що складають виконавську майстерність. Концертний виступ акумулює в собі виконавську надійність – якість музиканта-виконавця безпомилково, стійко та необхідно-точно виконувати музичний твір. Для мистецтва характерна гострота і сила, більш широкий діапазон, розмаїтість переходів емоційних барв. Для митця важливо не тільки відчутти художній образ, а суттєво відобразити різні почуття так, щоб слухач, глядач були сповнені, пронизані тими ж переживаннями. «Подвійне» життя виконавця на сцені є не що інше, як робота його уяви, реалізація потреб і здатність до живого перевтілення.

Виконавець із моменту появи на публіці, живе, як правило, повторними (афектними) почуттями, очищеними від стороннього, від усього того, що заважало б слухачеві художньо сприймати і насолоджуватись. У творчій уяві виконавця відбувається корисний розлад між тим, що є, і тим, що обов'язково має бути. В процесі цього розладу і здійснюється творча переробка первинного переживання і повторне художнє переживання.

У дослідженнях психологічних особливостей відтворення виконавської інтерпретації в умовах концертного виступу (М.Бенюмов, Л.Бочкарьов, О.Иоркіна, Г.Коган, В.Козлов, Ю.Цагареллі) зазначається, що артистизм, експресія виконавця, його поведінка на сцені, емоційна реакція, викликані присутністю певної кількості слухачів, помітно збагачують процес відтворення виконавської інтерпретації і позитивно впливають на публіку, що сприяє досягненню високого рівня адекватності сприймання і розуміння художнього змісту твору слухачами.

Таким чином, виконавська майстерність передбачає здатність музиканта до «одухотворення» музичного твору, сповнення його культурно-духовним та індивідуально-особистісним змістом. Відсутність емоційної зумовленості виконання веде до втрати ціннісного значення авторської програми, до беззмістовності художніх образів, власне, до руйнування яскравості та самобутності художньої інтерпретації.

Аналіз сучасних наукових позицій засвідчив, що формування виконавської майстерності є однією з вагомих актуальних проблем мистецтва педагогіки. Зокрема, врахування емоційно-естетичних чинників осягнення музичного мистецтва й опора на них в навчально-виховному процесі є необхідною умовою впливу на формування особистості виконавця, суттєвою формою збагачення художньо-інтерпретаційних умінь музиканта.

Музично-виконавська майстерність як художньо-педагогічна проблема засвідчує, що формування виконавської майстерності є однією з вагомих актуальних проблем мистецтва педагогіки. Зокрема, врахування емоційно-естетичних чинників осягнення музичного мистецтва й опора на них в навчально-виховному процесі є необхідною умовою впливу на формування особистості виконавця, суттєвою формою збагачення художньо-інтерпретаційних умінь музиканта. Проблема застосування музично-виконавської майстерності як художньо-педагогічної проблеми в системі підготовки майбутніх музикантів-виконавців є багатогранною і вимагає подальшого вивчення.

#### Джерельні приписи

1. *Гофман И.* Ответы на вопросы о фортепианной игре / И.Гофман. – М.: Гос. муз. изд-во, 1961.
2. *Гуренко Е.Г.* Проблемы художественной интерпретации: философский анализ / Е.Г. Гуренко. – Новосибирск: Наука, 1982.
3. *Давидов Н.А.* Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста: автореф. дис... д-ра искусств: 17.00.02 / КГК. – К., 1990.
4. *Каган М.С.* Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М.С. Каган. – Л.: Искусство, 1970.

5. *Корыхалова Н.П.* Интерпретация музыки / Н.П. Корыхалова. – М.: Музыка, 1979.
6. *Кременштейн Б.Л.* Воспитание самостоятельности учащихся в классе специального фортепиано / Б.Л. Кременштейн. – М.: Музыка, 1966.
7. *Леонтьев А.Н.* Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев // Избр. психол. произв.: В 2-х т. – М.: Педагогика, 1983. – Т. 2.
8. *Нейгауз Г.Г.* Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г.Г. Нейгауз. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1987.
9. *Прокофьев Г.П.* Формирование музыканта-исполнителя-пианиста / Г.П. Прокофьев. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1956.
10. *Рубинштейн С.Л.* Проблемы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – М.: Педагогика, 1976.
11. *Цыпин Г.М.* Обучение игре на фортепиано: Учеб. пособие / Г.М. Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

### Резюме

Досліджено музично-виконавську майстерність як одну з педагогічних проблем, розкрито своєрідність художньої інтерпретації музичного виконавства, охарактеризовано процес формування виконавської майстерності.

**Ключові слова:** інтерпретація музики, художність, художня інтерпретація, музично-виконавська майстерність, фразування, звуковидобування.

### Summary

#### **Musically-performance trade as artistically-pedagogical problem**

This article explores musical and performing skills as one of the pedagogical problems solved originality of artistic interpretations of musical performance, characterized the formation of mastery.

**Key words:** interpretation of music, artistry, artistic interpretation, musical mastery, phrasing, of sound.

УДК 37.013:78.071.2

Тарчинська Ю.Г. – канд. пед. наук, доц. кафедри  
гри на музичних інструментах РДГУ**Стилевідповідне інтонування як основа інструментального навчання**

Поняття «стиль» у мистецтвознавстві та музикології є фундаментальним поняттям. У теорії культури й мистецтвознавства воно різнобічно досліджується як категорія «художній стиль» (П.Гуревич, О.Кривцун, О.Лосєв, А.Чичерін). У музикології відповідно «музичний стиль» отримує широке висвітлення характерних своїх ознак (В.Медушевський, С.Скрєбков, А.Сохор, В.Суханцева).

Виходячи з існуючих тлумачень змісту цих категорій, у музичній педагогіці окреслюються напрями вдосконалення процесу навчання у виконавському класі. Зокрема, важливими є визначення Б.Асаф'єва (стиль як втілення, результат творчості та стиль сприйняття; стиль як особливість мислення музично-образними уявленнями, що є в інтонаційному досвіді, як результат повторних актів музичного сприйняття); М.Михайлова (стиль як необхідний спосіб існування художньої культури); Є.Назайкинського (стиль як особистість, що виявляється в музичних звуках); С.Скрєбкова (стиль як єдність безпосереднього та опосередкованого відображення світу); В.Воррінгер, Є.Пановські (стиль – вища художня єдність, художнє відчуття світу).

Різноаспектна характеристика музичного стилю зумовлює багатоспрямованість ідей, на яких базуються практично значимі для виконавської підготовки учнів і студентів навчально-методичні роботи та дослідження: історико-стилевий підхід у фортепіанній підготовці (М.Глушенко), інтерпретаційний аспект розвитку виконавської культури (В.Крицький, Г.Саїк); інтегроване поєднання стилевих ознак у педагогічній площині впливу на формування особистості з художньо-естетичною орієнтацією (О.Реброва). Водночас фундаментальність поняття «стиль» у таких його виявах, як музичний стиль (вужче – музично-виконавський) зумовлює необхідність розширення уявлення про комплекс, а відтак і методичну модель стилевого навчання виконавця, зокрема в аспекті напрацювання відповідних навичок звукотворення (на прикладі фортепіанної підготовки).

Визначення доцільності застосування певної моделі (або її варіантів) навчання стилевідповідному виконанню пов'язане з характером освітніх завдань у сфері мистецтва. Ці завдання обумовлюються специфікою навчальних закладів; їх різноманітністю та напрями фахової підготовки, змістом, формами і методами роботи у конкретній дисципліні.

У вивченні предметів музично-теоретичного та гуманітарного напрямів домінує принцип історизму. Практика ж роботи у виконавському класі свідчить про перевагу інтерпретаційного аспекту розвитку інструменталіста. Крім того, сама виконавська підготовка у різних курсах опанування гри на інструменті має свої особливості, залежні від мети і змісту дисципліни. Тому постає завдання пошуку і обґрунтування тієї методичної моделі стилевого виховання виконавця, яка б могла слугувати універсальною відправною точкою у організації навчального процесу в будь-якому інструментальному класі.

Вирішенню зазначеного завдання передуватиме з'ясування змісту складової виконавської підготовки учнів чи студентів, стосовно якої специфіка будь-якою курсу опанування гри на інструменті залишатиметься незмінною.

Опосередковано на цю складову вказують сучасні програми навчання в інструментальних класах ДМШ, музичних, педагогічних та культосвітніх училищах, вищих мистецьких навчальних закладах. Різносторонність таких програм виявляється переважно в індивідуалізації тематичних планів послідовного розвитку понять і навичок учнів чи студентів; різноманітності форм та методів навчальної діяльності в інструментальних класах; наданні пріоритетності або широким за діапазоном впливу на загальномузичний розвиток інструменталіста прийомам і способам роботи у виконавському класі, або поглибленій вузькоспеціалізованій освіті музиканта. Водночас спільність змісту навчальних програм із різних курсів, де опановується гра на інструменті, завжди визначається завданнями розвитку навичок виразного виконання.

Підтвердження цього висновку знаходимо у навчальному посібнику Г.Ципіна [8; 3]. Автор у розробленій теорії і методиці викладання фортепіано висловлює думку про незмінність в принципі специфіки виконавського класу стосовно прийомів і способів піаністичного («технічного») опанування творів навчального репертуару.

Отже, оволодіння навичками звукотворення є основою виконавської техніки [6], а тому – необхідною умовою виразного втілення на інструменті інтерпретаторського задуму може бути інтегруючим чинником у методиці навчання музиканта в будь-якому виконавському класі. Для того ж, щоб «звукове» виховання інструменталіста було раціональним та, головне, сприяло його подальшому самостійному творчому розвитку як фахівця, процес формування таких навичок повинен спрямовуватися на виявлення і засвоєння їх суттєвих особливостей. Це дозволить використовувати набутий слухо-руховий досвід у нових умовах, оскільки пізнання принципового змісту способів виконавського інтонування дасть можливість оперувати відповідними навичками для варіативного їх застосування.

Також виявлення опановуваних умінь, взаємозв'язку та взаємозалежності компонентів навичок інструментального інтонування важливе, головним чином, як передумова виходу на рівень узагальнень, а далі – типологізації. Це важливо тому, що знання типового прискорює процес його виявлення у конкретному.

Уточнити зміст зазначеного інтегруючого компоненту виховання виконавця допоможе з'ясування основних параметрів прийомів інструментального звукотворення.

Охарактеризувати їхні акустичні особливості дозволяє відповідність цих прийомів певним вказівкам нотного запису музичного твору. Ремарки нотного тексту, що стосуються особливостей звукотворення на інструменті або артикуляції (в широкому розумінні), визначають (зокрема, у фортепіанній літературі) характер відокремлення та зв'язування тонів, динаміку гучності, агогіку, темброві характеристики звучання. Ці звукові параметри у конкретному експресивно-мовному потоці взаємодіють, утворюючи безліч варіантів найрізноманітніших поєднань, тим самим породжуючи невичерпне багатство піаністичної вимови. Водночас, як і відповідні вказівки нотного тексту, способи фортепіанно-виконавського інтонування мають типові ознаки. За цими ознаками фортепіанно-виконавська вимова виявляється вже на рівні відповідних (типових) способів видобування звуків на інструменті. Так, в окремих способах звуковидобування можуть зберігатися завдання вираження музичного змісту та використовуватися всі потрібні звукові параметри прийомів гри.

Формально художньо-ігрові навички узагальнюють до типологічної шкали штрихів, динаміки гучності, змінної темповості, різних способів використання педалі. Однак таке максимальне узагальнення способів звуковидобування обмежуватиме процес навчання інтерпретатора, оскільки не відповідатиме реальним завданням формування фортепіанно-виконавських умінь. Підставою цього твердження є існуючі визначення категорій художнього та музичного стилів, в яких окреслюється єдність всіх компонентів, що утворюють стиль, тобто неможливість позастилевого існування його елементів.

Зокрема, у науковій теорії М.Михайлова [3], в обґрунтуванні ним концепції музичного стилю вказується на органічний зв'язок всіх виразних засобів музично-художнього цілого. Різна міра їхньої функційно-виразної активності дозволяє лише зараховувати ці засоби до провідних або відносно другорядних, підпорядкованих стилевих елементів. Водночас кожен із них є рівноцінним у розумінні виконання своєї ролі в створенні стилевідповідного художнього образу.

Важливість спільної функційної взаємодії виразних елементів музичного твору неодноразово підкреслювалася у фортепіанно-методичній літературі. У праці «Піанізм як мистецтво» [7] С.Фейнберг наводить приклад можливого спотворення глибинної ознаки стилістики музики Й.-С. Баха – поліфонічного викладу – завдяки зміні лише однієї із сторін виконавської вимови. Він звертає увагу на будову теми фуги Соль мажор із II частини «Добре темперованого клавіру» в зв'язку із завданнями її інтерпретації. Фейнберг зауважує, що специфічність викладу тематичної мелодії, що ґрунтується на повторюваних інтервалах акордової структури і виконується у жвавому темпі потребує використання у грі штриха, де буде дотримана максимальна звукова рівність в усіх проведеннях теми: завдяки прагненню піаніста до відчуття незмінності позиції виконавського апарату при переміщенні рук на клавіатурі. В іншому випадку, при окресленні меж мотивів кистьовими рухами, звучання тематичного матеріалу, особливо при співставленні його з протискладненнями, набуватиме характеру гомофонного супроводу.

Отже, стильова специфіка сфери виразних засобів артикуляційного, динамічного, агогічного та тембрового порядку, що виявляється в їх зв'язку і взаємодії у відповідних способах звуковидобування, визначає стилеву обумовленість їх акустичних властивостей. Тому й узагальнення фонічних ознак способів звуковидобування мають стосуватися певного музично-стилевого середовища.

Крім акустичних властивостей зазначених прийомів фортепіанно-виконавського інтонування, окремої уваги вимагає рухова сторона способу звуковидобування. Звукотворча характеристика цього способу гри обумовлює взаємозв'язок і взаємозалежність між музично-слуховими уявленнями піаніста та його виконавськими діями, спрямованими на досягнення певного звукового результату. Виконавська практика свідчить про відчутне реагування механіки фортепіано на найменші зміни у структурі ігрових рухів. Так, на звучання інструменту передусім впливає тип взаємодії пальців з клавіатурою: поштовх, удар, натискання, взяття; також спосіб поєднання цих туше. Досить важливе значення для звуковидобування має і характер взаємодії всіх ланок ігрового апарату, тип їх узгоджених рухів.

Про тісний зв'язок звукового образу, яким керує слух виконавця та рухового, технічного компоненту способів звуковидобування неодноразово згадується у літературі з питань виконавства. Розкривається ця обумовленість через виявлення стилістичних ознак певної мистецької доби, національної школи, конкретної композиторської спадщини, часто виконавської манери самого митця. Ось як, наприклад, сформулювала основні принципи звуковидобування в інтерпретації музики К.Дебюссі натхненний виконавець та пропагандист французької і світової фортепіанної літератури М.Лонг. Вивчаючи опуси митця під його керівництвом, ознайомлюючись із манерою гри самого К.Дебюссі, піаністка робить висновок: гри композитора, подібно до Ф.Шопена, абсолютно чужою була жорсткість у дотику до клавіш. М'якість, гнучкість, глибина його туше, ніжність звучань у поєднанні з неабиякою їх експресивністю досягалися завдяки безперервній і глибокій опорі руки на клавіатуру. Цікавим є її образне висловлювання про дії пальців в артикуляції фортепіанних п'єс композитора, де йдеться про їх максимальний контакт із клавіатурою: «...в музиці Форе пальці зривають «рози Ісфагана», тоді як у Дебюссі вони повинні дотягнутися до тремтливих коріння» [2; 40].

Взаємозалежність, таким чином, рухової сторони способів звуковидобування та їх музичного змісту визначає спільність характеристики компонентів цих художньо-ігрових прийомів як *стилевідповідність*. Тому опанування типових для певного стислого середовища музичного мистецтва способів звуковидобування є необхідною складовою стилевого навчання виконавця (а також інтегруючою стосовно будь якого інструментального класу).

Процес формування таких художньо-ігрових навичок відбувається поетапно. Дослідники принципів рухової активності людини (І.Павлов, М.Бернштейн, П.Анохін, В.Зінченко, А.Запорожець) дійшли висновку про залежність успіху виконання будь-якого руху від наявності уявного образу майбутньої дії, результату, на досягнення якого і спрямована ця дія. У роботах О.Шульнякова, В.Сраджева зазначається, що для виконавця у такому образі поєднуються передусім якісні характеристики отриманого звукового результату, а далі – певна цілеспрямована система руху. Так, на основі сприйняття та аналізу музичного тематизму, фактури й ладогармонічної організації голосів, композиційної структури, або, за визначенням В.Москаленка [4], «стабільних» властивостей музичної форми, в уяві інтерпретатора складається інтонаційна модель музичної п'єси, відповідна також і «мобільним» виразним її ресурсам: артикуляційному, динамічному, агогічному та тембровому порядку. Емоційне й інтелектуальне осягнення особливостей поєднання всіх виразних засобів музичного твору трансформується в характер звукових образів, що стають основними сенсорними корекціями ігрових навичок інструменталіста. Узагальнене осмислення принципів поєднань виразних засобів певного стилю дає можливість виявляти характерні його звукові образи. Усвідомлені ж пошук і формування відповідних ігрових прийомів, крім опанування засобів втілення цих образів, дозволить встановлювати типові зв'язки між «стабільними» й «мобільними» виразними засобами музичного мистецтва і відповідними виконавськими ресурсами. Конкретизація методів здійснення даних узагальнень обумовлюється змістом роботи в тому чи іншому інструментальному класі: ескізне опрацювання якомога більшої кількості музичних творів, звернення до аналогій та порівнянь тощо. Важливо, щоб головним завданням залишалася свідоме опанування зазначених зв'язків. Це позбавлятиме виконавські засоби виразності сталевої нейтральності, дозволить руховій системі інструменталіста безперешкодно втілювати звукові властивості певного композиторського письма. Усвідомлення принципів взаємозв'язку і взаємозумовленості звукового результату та ігрових дій розширює можливості інструменталіста встановлювати нові слухо-рухові зв'язки.

З огляду на це, варто зауважити і про принцип укладання програм стилевого навчання виконавця. Ознайомлення учнів чи студентів зі стилевим багатством фортепіанної літератури не обов'язково проводити під час опанування творів всіх існуючих композиторських шкіл. При збільшенні міри підпорядкованості стилевих елементів зростає їх «універсальність». Тобто,

відносна другорядність таких стилевих ознак, як способи звуковидобування посилюють їх значення інваріанта для звукотворчості. Враховуючи це та факт спорідненості фонічних ідей фортепіанних стилів, в інструментальному класі варто опановувати типові засоби виразності стилів, визначальних для розвитку даного виконавського мистецтва. У фортепіанній музиці, зокрема, такими є так звані «героїчний», «наспівний», «ударний» та інші стилі піанізму.

У питаннях формування навичок стилевідповідного звуковидобування ще одним важливим аспектом є дотримання етапності в їх побудові. Досягнення потрібного звукового результату повинне супроводжуватися пошуком як відповідних ігрових дій, так і доцільної їх організації з точки зору фізичної зручності. Положення наукових теорій психології та фізіології вищої нервової діяльності дозволяють зробити висновок про те, що увага до рухової сторони способу звуковидобування як цілеспрямованої (на досягнення потрібного звукового результату), так і доцільної (раціонально організованої) дії – буде доречною у випадку формування образу дії рухового апарату як *відчуття* його траєкторії, положення, швидкості тощо. Саме за допомогою осягнення відчуттів ігровий апарат можна навчати доцільним у всіх відношеннях рухам. Наприклад, завдяки асоціативним методам: порівняння із відомими рухами, використання річних образних асоціацій, що підказують потрібні рухові відчуття тощо.

Найзручніший спосіб звуковидобування автор навчального посібника з музичної психології В.Петрушин [5] пов'язує з найприроднішими рухами кінчиків пальців у долоню. Сучасна фортепіанна методика підтверджує, що цей прийом є актуальним для будь-якої фактури. Водночас пріоритет імен, смислової обумовленості стилевідповідних звукотворчих завдань коригує образ дій всіх ділянок ігрового апарату відповідно до потрібного звукового результату, і лише потім – до раціонального рухового складу. Так, у роботі С.Бейліної «У класі професора В.Х. Разумовської» [1; 41] обґрунтовується поєднання двох типів рухів пальців – «на себе» та «від себе» – в зв'язку із завданнями смислового об'єднання фраз мотивних пар із сонати Л.Бетховена оп. 109, I ч. на зразок «питання-відповідь».

Отже, опанування типових способів стилевідповідного звуковидобування є невід'ємною складовою стилевого навчання в інструментальному класі. Незалежно від різноманітності форм та методів роботи у будь-якому виконавському курсі спільність завдань щодо формування художньо-ігрових навичок полягатиме: в узагальненому осмисленні кожного з їх компонентів; осмисленні взаємозв'язку та взаємозалежності складових цих навичок; дотриманні послідовності етапів їх формування, коли на початку опанування потрібної виконавської дії визначається її мета, обумовлена музичним завданням, далі руховий склад необхідних ігрових прийомів з наступним багаторазовим вирішенням поставленого завдання для випробування тих відчуттів, що становитимуть основу сенсорних корекцій навички. Набуто таким чином вміння опановувати типові стилеві ознаки музично-виконавського мистецтва забезпечить вільне оперування інструменталістом засвоєними знаннями і навичками відповідно до подальшого вирішення конкретних інтерпретаційних завдань.

#### Джерельні приписи

1. *Бейлина С.З.* В классе профессора В.Х. Разумовской / С.З. Бейлина. – Л.: Музыка, 1982.
2. *Лонг М.* За роялем с Дебюсси / Пер. с фр. Ж.Грушанской / М.Лонг. – М.: Сов. композитор, 1985. – 158 с.
3. *Михайлов М.К.* Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты / Сост., ред. и примеч. А.Вульфсона; Вст. ст. М.Арановского / М.К. Михайлов. – Л.: Музыка, 1990. – 283 с.
4. *Москаленко В.Г.* Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство. – Вип. 2. Проблеми музичної інтерпретації. Зб. ст. / В.Г. Москаленко. – К.: КДВМУ ім. Р.М. Глієра. – 1999. – С. 4-14.
5. *Петрушин В.И.* Музыкальная психология: Учеб. пос. для студентов и преподавателей / В.И. Петрушин. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
6. *Тарчинська Ю.Г.* Формування у студентів-інструменталістів навичок виразного виконання в процесі вивчення курсу «Загальне фортепіано» / Ю.Г. Тарчинська: автореф. дис... канд. пед. наук (13.00.02) / КНУКіМ. – К., 2002. – 20 с.
7. *Фейнберг С.Е.* Пианизм как искусство. Изд. 2, доп. / С.Е. Фейнберг. – М.: Музыка, 1969. – 598 с.
8. *Цыпин Г.М.* Обучение игре на фортепиано: Учеб. пос. для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка и пение» / Г.М. Цыпин. – М.: Просвещение, 1984.



### **Резюме**

Розглядаються зміст та умови раціонального формування компоненту стилевого навчання інструменталіста – навичок стилевідповідного звукотворення; обґрунтовується їх інтегруючий характер стосовно освітнього процесу будь-якого інструментального класу.

**Ключові слова:** стиль, модель стилевого виховання, фортепіанно-виконавське інтонування, опус, спосіб звуковидобування.

### **Summary**

#### **Style corresponding intonation as basis of instrumental studies**

The article is considered the content and conditions of rational forming of the important component of stylish teaching of an instrumentalist namely typical style skills of sound reproduction; its integration character of educational process of some instrumental class is proved.

**Key words:** style, model of education, model of compressed education, fortepianno-carrying out intonation, opus, method of sound exploring.

УДК 788.033

Мельничук Л.В., Хватаєва І.В. – викл.  
Дубенського коледжу культури і  
мистецтв РДГУ

### Особливості вокального інтонування і основні етапи роботи над ним на заняттях з фортепіано

Творчий процес музиканта-виконавця настільки індивідуальний, що з повним правом можна говорити про його неповторність, але аналіз цього процесу переконає в існуванні певних закономірностей, пов'язаних із загальними законами художньої творчості.

Метою статті є висвітлення основних етапів роботи, їх послідовність у досягненні співучого звуковидобування, так званого «вокального» інтонування на заняттях фортепіано, особливо на початкових етапах навчання.

Кожен музикант-виконавець, що серйозно ставиться до мистецтва, повинен прагнути регулювати і управляти творчим процесом, тому що характер і результати творчої діяльності виконавця взаємопов'язані. Успіх визначається глибоким розумінням (інтуїтивним і свідомим) сутності цього багатогранного процесу і ступенем проникнення в нього. Одним із найважливіших умов для досягнення успіху у фортепіанному виконавстві є володіння мистецтвом вокального інтонування, оскільки тільки виразна, співуча гра здатна знайти справжній відгук у душі слухача.

Для вироблення навичок співучого виконання на фортепіано необхідно зрозуміти: вся справа не тільки в тому, що в співі треба зв'язати звуки, а в тому, як «сполучати» рух звуку з м'язовими відчуттями, що повинні утворитися в процесі, а не задаватися ззовні. Природне, невимушене моделювання піаністичних ігрових рухів є істотною додатковою перевагою цього методу.

Пошуками методів вокального інтонування займалися К.Ігумнов, А.Гольденвейзер, Г.Нейгауз, Г.Курковський, В.Софроніцький, С.Фейнберг, А.Рубінштейн, В.Пухальський.

Значні сучасні досягнення у галузі теорії та практики викладання призводять до створення нових, перспективних авторських методик, в яких систематизовано й узагальнено індивідуальний досвід майстра, переосмислені традиційні принципи. Однак, аналіз питання співучого виконання на фортепіано засвідчив відсутність цілеспрямованих досліджень, хоча окремі аспекти цієї проблеми побічно порушені у багатьох працях. У зв'язку з цим розкривається невідповідність між високими вимогами, висунутими до піаніста щодо співучого виконання на фортепіано і недостатнім методологічним забезпеченням педагогічного процесу.

Протягом всієї історії розвитку фортепіанного виконавства та педагогіки проблема досягнення співучого звуковидобування, так званого «вокального» інтонування на фортепіано, зберігала свою значимість і актуальність. Вершиною у розвитку фортепіанної педагогіки стало створення російської піаністичної школи. Висунувши на перший план вимогу глибокого розуміння творчого задуму композитора, основоположники цієї школи підняли мистецтво фортепіанної гри на новий щабель, де панували щирість, життєва правдивість, поезія, душевність, краса, фантазія, спів.

На шляху до досягнення фортепіанного «співу» необхідно піклуватися про максимальну природність рухів, розвивати зручність, легкість і гнучкість рук, а головне – красу звуку. Рука повинна під час роботи відчувати фізичне задоволення, так само як слух повинен відчувати естетичну насолоду. Під час виникнення різних перешкод – психологічних, слухових, фізичних, важливо керуватися принципом, засвідченим у відомому вислові К.Станіславського: «Зробити важке – звичним, звичне – легким, легке – прекрасним». Отже, пластика рухів створюється і впливає з пластики звукового потоку.

Розглянемо детальніше цей процес, щоб знайти пояснення тому, як звуковий потік оптимально організовує пластику руху. Можна з упевненістю стверджувати, що ідеалом в організації рухів є досягнення їх мінімуму. А оскільки єдина звукова лінія створюється завдяки витіканню звуку з попереднього (навіть у стрибках), то це і є той мінімум відстані, який проходить рука. Розуміння єдиного звукового потоку повинно краще забезпечувати економію рухів, тим самим створювати основу для раціональної техніки, отже, прискорювати процес розучування твору, максимально наближаючи його до кінцевої мети. Мета вправ – інтуїтивне вирівнювання цієї лінії і одночасне фізичне вивільнення від зайвого напруження. Цей прийом вдосконалює звучання і відточує рух. Він

виявляється корисним у відтворенні не лише кантилені, а й технічних пасажів; в акордах, оскільки організація рухів в будь-якому вигляді повинна спиратися на ту ж безперервність, пластичність, доцільність і економію рухів. «Лінія в музиці повинна залишатися цілісною, незалежно від легато і стакато, від більшої або меншої тривалості нот, ритмічного малюнку – лінія повинна залишатися непорушною» [2; 17]

До певних знахідок у звуковидобуванні на фортепіано ми прийшли внаслідок тривалого досвіду роботи концертмейстером у класі постановки голосу. Не випадковий той факт, що чи не через всю педагогічну і методичну літературу проходить думка про важливість досвіду слухання майстерних співаків для правильного і тонкого інтонування на фортепіано. Саме у вокальній музиці, а також майстерному виконанні на духових, струнних інструментах з успіхом втілюється принцип звуковедення, природно впливає з природи звуку, як явища, здатного до пластичного перетворення під впливом певних зусиль.

Максимальна виразність звуку в процесі виконання створюється не тільки завдяки інтонації, співзвучною з мовною, її спрямованістю до «інтонаційних точок» і їх виділенням, а й шляхом досягнення єдиної звукової лінії, коли кожен одиничний звук неначе «витягується» з попереднього і утворює єдиний «звуковий потік», на цілісність і непорушність якого не впливає звуковисотна і ритмічна характеристика. Цей прийом майстерно виконується вокалістами і виконавцями на інструментах із протяжним звуком, але майже невідомий піаністам через специфіку фортепіано, як «молоточкового» інструменту. Педагогічний аналіз зазначеної проблеми підтверджує, що він властивий лише обраним піаністам, як результат виконавського досвіду і музичної інтуїції.

Г.Нейгауз стверджував, що суттю «глибокого розуміння мистецтва співу», «горизонтального мислення», є злиття звуків у єдиний звуковий потік. Основа горизонтального мислення створюється розумінням руху єдиного звукового потоку не тільки від початку фрази до кінця, а й «сфокусованість» його напрямку в цілому в усьому творі. І тоді всі ланки виявляються у взаємозв'язку, впливають один з іншого. Звуковий потік створює плинність, широту дихання для фразування, які так характерні для вокального інтонування.

Досвід роботи засвідчує, що в процесі фортепіанного виконання часто спостерігається явна невідповідність слухового легато (сприймається як злиття звуків) – пальцевому (як поєднання звуків), що створює труднощі для ведення звуку і призводить до затискання і непотрібної напруги. Саме досягнення повної відповідності піаністичних рухів звуковому потоку забезпечує свободу у виконавському процесі.

Таким чином, причина складності здійснення пальцевого легато на фортепіано – в недооцінці внутрішньої слухової роботи з досягнення руху пластичної звукової лінії, оскільки правильний рух можна знайти тільки після того, як поєднання видобутих звуків зливаються і утворюють єдину звукову лінію. Це твердження вагоме для фортепіанної методики, що й підтверджує думка Е.Курта: «Чіпляючись за нотний запис, легко можна втратити відчуття безперервності і сприймати лише розрізнену послідовність нотних знаків. Зовнішній вигляд нот, що означають окремі тони, затемнює в нашій свідомості істинну сутність мелодійного потоку» [4; 23].

Головним методичним принципом має стати необхідність чути процес зародження, життя і згасання звуку. Кожен наступний звук начебто виливається з попереднього, бере естафету і несе її далі до кінця фрази. Цей принцип утворення єдиного звукового потоку, незалежно від інтервалів і тривалостей, перейнятий у вокалістів. Звучання позбавляється незграбності, рухи самі собою стають пластичними, вільними і, головне, точними.

Досвід роботи у цьому напрямі переконує, що ключ до розуміння процесу художньо-виразного виконання на фортепіано знаходиться у розумінні процесуальної сутності музики як мистецтва і загальних закономірностей співу. Таким чином, керуючись принципом звукового потоку, можна мінімальними зусиллями досягти максимальних результатів у пластиці звуковедення та організації ігрових рухів. Закономірно, що цей спосіб або прийом допомагає ясніше усвідомити суть тих цінних вказівок, які нерідко зустрічаються у методичній літературі щодо організації рухів: від порад Ф.Шопена, а ще раніше Л.В. Бетховена і К.Черні, грати легато ковзаючими рухами; Г.Нейгауза, який писав, що при туше легато беруть участь одночасно два пальці – попередній не піднімається до тих пір, поки наступний не опуститься.

Оволодівши співучою фразою, піаніст зможе тепер надати їй забарвлення, тембру, характеру, інтонації, подібно так, як художник створює свою картину. Переваги трактування фортепіанного

звуку, як процесуального, очевидні – активізується слух, відразу налагоджуються спрямованість руху (оскільки виконавець змушений підхоплювати і вести звуковий потік). Рухи точно відповідають звуковому поданню. Повністю виключається автоматичне звуковидобування – слабе місце багатьох піаністів-початківців. Це той бажаний синтез звучання і свободи, на якому можна будувати наступну роботу. Таким чином, вже на початковому етапі розучування твору має проводитись серйозна настанова про ясність слухового уявлення піаніста і його відповідності фізичним відчуттям. Наступні етапи роботи, проведені на цій основі, дають ні з чим незрівнянну радість творчості. Оптимізація процесу роботи над музичним твором дозволяє виробити навички вивчення необхідних виконавцю звуків заданого тембру, якості, забарвлення, характеру вже на початковому етапі навчання. Така майстерність була прерогативою досвідчених музикантів, які прийшли до справжнього володіння інструментом завдяки багаторічним зусиллям.

«Методика натаскування» – несприятливе середовище для розвитку музиканта. «Піаніста ведуть за руку до закінчення навчання і він зникає не шукати, а повторювати показане викладачем» [3; 7]. Викладач повинен не пропонувати студенту готові рухи, а допомагати йому знайти свої власні, обумовлені його слуховими уявленнями, розвивати не лише музичне, але й піаністичне мислення. Важливо зрозуміти, що м'язові рухи для кожного виконавця глибоко індивідуальні, і не можна їх підказувати. Необхідний власний пошук студента – навчити чути, виховати вокальне «вуха», виробити в нього інтонаційно і тембрально – тонкий слух – незмінне кредо методики фортепіанної педагогіки. Важливо трактувати фортепіано не як молоточковий інструмент, а як інструмент із протяжним звуком, і тоді він зазвучить як оркестр.

Пропонуємо основні етапи роботи проводити у такій послідовності:

1). Уявне злиття поодиноких звуків у звуковий потік у фразі і осмислення руху звуку від початку до кінця фрази. Ця внутрішня слухова робота забезпечує ясність слухового уявлення.

2). Стежити за максимальною зручністю під час занурення пальця в клавішу, участю долонних м'язів, свободою рук, кисті, зап'ястя, ліктя, корпусу, звільнення м'язів руки після взяття кожного звуку або акорду. Ця робота дає відчуття опори кожного звуку і почуття задоволення від свободи піаністичного апарату.

3). Повільне налагодження слухових і рухових зв'язків між поодинокими звуками або акордами і, об'єднання цих зв'язків максимально зручними рухами, перетворення під час виконання з кожним разом у більш швидкому темпі у цілісний і безперервний звуковий потік фрази. Іншими словами, знаходження власних пластичних рухів (м'язових відчуттів), виходячи з рухів звуку – реалізація внутрішньої слухової роботи на інструменті.

4). Визначення вузлових моментів інтонації, ритмо-інтонаційне озвучування звукового потоку фрази на інструменті, забезпечення відповідності м'язових відчуттів руху звуку. При цьому для досягнення цілісності співучості фрази на широкому диханні використовуються рухові «узагальнення».

У процесі навчання співучого виконання всі вищезазначені етапи будуть проводитися не відразу, а поступово. Цілісність виконання, що забезпечує цей підхід, допоможе студенту охопити весь твір. Сконцентрувавши всю увагу на звуковому потоці, викладач вже у момент розбору формує контури музичного фразування. Використання методу звукового потоку на практиці засвідчує, що вноситься осмисленість і цілеспрямованість у процес розучування, скорочується час і підвищується зацікавленість. Це одна з важливих сторін. Паралельно може виконуватись не менш важливе завдання у вихованні виконавця – тривалість концентрації уваги і безперервність мислення.

Таким чином, відхід від домінуючого в педагогіці узагальнено-абстрактного підходу до співучого виконання на фортепіано, послідовне виконання принципу виразності у виконанні чітко відповідає суті музичного мистецтва, що відображає емоційний світ виконавця, і в свою чергу, веде до звільнення від «надмірного тягаря фізичних зусиль». Виховання «вокальності» слуху піаніста-початківця – довготривалий процес, що спрямовує розвиток музичної думки, диференціює звуковий потік, розкладає його на мікрочастинки – звуки, збираючи їх у єдине звукове ціле, створює осмислене звукове ціле і забезпечує правильність його розуміння.

#### Джерельні приписи

1. *Кірнарська Д.* Музичні здібності / Д.Кірнарська // Таланти ХХІ століття. – К., 2001.
2. *Кудряшов А.* Теорія музикального содержания / А.Кудряшов. – СПб.-М., 2006.

3. **Курковський Г.** Питання фортепіанного виконавства / Г.Курковський. – К.: Музична Україна, 1983. – 138 с.
4. **Нейгауз Г.** Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г.Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
5. **Перельман Н.** В классе рояля / Н.Перельман. – Л.: Музыка, 1981.
6. **Теплов Б.** Избранные произв. / Б.Теплов. – М., 1985.

### **Резюме**

Розглядаються питання використання «вокального» інтонування у процесі вироблення навичок співучого виконання на заняттях фортепіано.

**Ключові слова:** вокальне інтонування, слухове легато, звуковидобування, інтонаційні точки, звукове подання.

### **Summary**

#### **Features of vocal intonation and basic stages of prosecution are of him on engaging**

Article demonstrates the relevance of problems in achieving the singing of sound, the so-called «vocal» intonation of the piano lessons, particularly in the early stages of the student-instrumentalist, as expressive, singing game is one of the main qualities of the artist.

**Key words:** vocal intonation, auditory legato, of sound, intonation point audio presentation.

УДК 78.071.4

Андрущак Б., Смокович Т. – викл.  
фортепіано Луцького пед. коледжу**Формування виконавського стилю в контексті фортепіанної підготовки  
вчителя музики**

Музично-педагогічна освіта на сучасному етапі потребує підготовки фахівця – всебічно освіченого педагога, що володіє високою культурою та багатим особистісно-творчим потенціалом. Педагогічна майстерність і широка ерудиція учителя, його творча активність сприяють розширенню світогляду й духовності учнів. Адже відомо, що тільки той учитель, що сам має велику базу знань та вмінь, може відповідати тим різноманітним вимогам, які ставлять до нього учні. Як наслідок – усе більшої актуальності набуває формування в майбутніх учителів музики досвіду інтерпретації музичних творів на основі стильового підходу, що продуктивно здійснюється в умовах інструментальної (зокрема фортепіанної) підготовки студентів.

Питання виконавського стилю та його формування в музично-педагогічному процесі знайшли відображення в низці джерел, присвячених виконавській майстерності. Серед них праці О.Алексєєва [1], А.Малинковської, [5] Я.Мільштейна [6], Л.Баренбойма [2], А.Каузової і А.Ніколаєвої [3], Н.Кашкадамової [4], Є.Назайкінського [7], С.Хентової [8] та ін.

*Метою статті є* дослідити шляхи формування виконавського стилю в музично-педагогічному процесі.

Мета передбачає вирішення наступних завдань:

- 1) дати визначення виконавського стилю як засобу пізнання та розуміння музики;
- 2) здійснити аналіз процесу осмислення музичного стилю;
- 3) узагальнюючи результати проведеного аналізу, виявити етапи і принципи формування вміння створювати адекватну виконавську інтерпретацію музичних творів.

Чому ж саме стильовому підходу приділяється така увага в системі фортепіанного навчання студентів? Справа в тому, що стиль, поруч із жанром і образністю, входить до числа факторів, що утворюють виконавський інваріант. Якщо студент, наприклад, намагається проникнути у сенс засобів музичної виразності, аналізувати їхні ладові, тональні, гармонічні, метро-ритмічні та фактурні особливості, він іде правильним шляхом. Але при цьому він осмислює лише виразні можливості цих засобів, тобто вони можуть стати виразниками музичного образу, лише об'єднуючись, синтезуючись у певному стилі, створюючи художню мету. Важливість цієї проблеми посилюється ще й тим, що у світовій музичній культурі існують різні музичні мови, які майбутньому педагогу необхідно не тільки зрозуміти, а й постійно відтворювати у своєму виконанні. Це виявляється для багатьох студентів досить складним завданням, оскільки кожна епоха має свою узагальнену мову, стиль сприйняття, і вона мимоволі підкорює собі індивідуальні творчі стилі, розмиваючи їх унікальність.

У цьому зв'язку доречно звернутися до висловлювання Я.Мільштейна, який писав: «Розуміння індивідуальних стилістичних рис композитора – ось що, перш за все, необхідне виконавцеві. Кожен стиль, кожен рід музичного твору він має усвідомити, відчутти точно й глибоко в індивідуальному вигляді. Він повинен зрозуміти, що кожне стильове утворення має свої особливості, тільки йому притаманні певні форми й риси, і його не можна змішувати з іншими стилями довільно, за своїм бажанням» [6; 89].

Поняття «стильність виконання» або «вірність стилю» у музично-педагогічній літературі розглядають як максимальне проникнення у стильову специфіку творів композитора, яке є концентрованим зрізом його художньої виразності. Таке виконання характеризується яскравим, точним утіленням у всіх деталях задуму композитора, його розкриття за допомогою необхідних виконавських засобів виразності [1; 69].

Проблема стильного виконання здавна привертала увагу музикантів-педагогів, але завжди під цим поняттям розуміли єдність та цілісність, тобто те, що надає відчуття естетичної насолоди та гармонії. Так, відомий німецький музикант-педагог XIX століття А.Куллак писав: «Думати і досліджувати, вивчати твір у всіх подробицях, що утворюють Прекрасне, обґрунтувати його позитивним науковим знанням – ось у чому полягає завдання». На думку автора, виконавцеві також притаманний пафос Цілого. Тому поруч із навчанням гри на фортепіано важливо досягнути й музичне мистецтво в цілому, зрозуміти, як вони пов'язані між собою й виразити друге через перше [8; 82].

Аналогічна ідея простежується у поглядах видатного піаніста Ф.Бузоні, яку він реалізовував у власному виконанні та своїх теоретичних працях. Музикант був переконаний, що єдність і цілісність виконавської інтерпретації є вищим художнім принципом. Відповідно у своїх висловлюваннях завжди підкреслював нероздільність у музичному творі художньої ідеї та образу, що виражаються через почуття й форму [5; 96].

У цьому контексті характерною є й думка М.Лонг, яка зазначала, що техніка, звучність, темперамент і найточніше сприймання залишаються малозначущими якостями, якщо вони проявляються поза стилем композитора. Відома піаністка навіть простежила залежність техніки від стилю. На її думку, «жодна нота не звучить однаково» у різних стилях, тому й способи їх видобування мають бути різними, отже, не можна інтерпретувати різних авторів за допомогою однакової техніки [8; 67].

Поруч із цією проблемою в науково-методичній літературі часто порушується проблема «автентичності», тобто історичної достовірності виконання. Узагальнюючи погляди різних авторів, наведемо думку С.Ріхтера, який зазначав: «Важливо не осучаснювати навмисно твір, а більше занурюватись у його внутрішній світ. Тоді він стає близьким нам, сучасникам. Треба виходити з характеру твору, бути вірним його духу. Прочитати, виконати музику, виходячи з неї самої, – от що є найважливішим. Від виконавця я чекаю, що він відкриє мені автора». Ці слова залишаються актуальними і для інтерпретації сучасної музики, адже поява в ній нових стилів збільшує можливість інтерференції, тобто їх зближення.

Таким чином, важливою ознакою виконавського стилю є те, що в будь-якому трактуванні він завжди передбачає єдність і цілісність. Саме такий погляд для вчителя музики має бути головним, оскільки виконання у стилі завжди створює почуття естетичної гармонії та насолоди. Заснований на розумінні смислу окремого музичного твору в контексті творчості композитора, а також художніх явищ певної епохи, він стає важливим засобом, що розвиває особистість студента і підвищує його мистецьку ерудицію. У процесі розуміння утворюється новий феномен – внутрішній образ стилю, який, концентруючись у свідомості, утворює особистісний погляд.

Виконавська орієнтація на стиль композитора, як концентроване вираження його художньої індивідуальності, дозволяє в умовах фортепіанного навчання глибоко проникати в задум твору та знаходити відповідні засоби музичної виразності. При цьому стиль, враховуючи можливості виконавця, виховує в нього почуття відповідальності перед композитором, слухачем, перед своєю професійною совістю. Особливого значення це питання набуває в умовах підготовки майбутніх вчителів музики, оскільки їх професійний статус передбачає не тільки власне володіння музичним інструментом на високому рівні, а й формування відповідних умінь у своїх учнів.

Безумовно, будь-які конкретні рекомендації щодо виявлення властивостей того чи іншого виконавського стилю розкривають, перш за все, його нормативний бік, у той час, як ціннісна його складова, котра завжди пов'язана з особистістю музиканта, залишається тасмницею. Разом із тим категорія стилю має певні властивості, які дозволяють зосередити увагу на тих меті і завданнях, умовах протікання музично-педагогічного процесу, які орієнтують на пізнання та виконавську реалізацію стилю композитора.

У системі професійної підготовки формування таких якостей ускладнюється тим, що до навчального закладу вступають студенти з різним рівнем підготовки, який часто не відповідає сучасним вимогам до виконавської діяльності фахівця. Тому вже з першого курсу необхідно приділяти увагу інтерпретації музичних творів на основі стильового підходу.

Відповідна методика може ґрунтуватися на принципах цілісності та єдності мети з урізноманітненням методів їх досягнення, а також творчої інтерпретації стильової виконавської норми. Зрозуміло, що складний процес осмислення музичного стилю передбачає поступовість. Разом із тим його цілісний характер спрямовує на те, що ці етапи можуть бути досить умовними, тобто поєднуватись у процесі розуміння музики або діяти синхронно. З урахуванням даних особливостей етапи поділяються таким чином: на першому і другому передбачається формування «стильового чуття» і «стильового мислення», а на третьому – реалізація «стильової творчості». Досягнення на кожному з етапів стають підґрунтям для постановки наступних завдань, а всі разом вони характеризують цілісний процес, результатом якого стає «чуття стилю» [3; 344].

На першому етапі відбувається емоційне осягнення музики певної епохи або окремого композитора. У цей час формується стиле-слуховий досвід, що знайомить молодого виконавця зі

значною кількістю творів певного стилю. Поряд із власною виконавською діяльністю цей етап передбачає включення у стильове середовище, тобто слухання музики в різних варіантах – аудіо та відеозаписах, відвідування концертів тощо.

У цей же період починає формуватися первинне відчуття стилю, виділення з різних творів окремих інтонацій або засобів виразності, що утворюють стильовий інваріант. Специфіка їх осягнення полягає в тому, що відповідне декодування починається з емоційної реакції. Практика засвідчує, що студент під час засвоєння нового для нього стилю, відчуває певний дискомфорт, начебто знаходиться в новому мовному середовищі й боїться виразити свої емоції. Це зумовлено тим, що кожен стиль характеризується певним колом емоцій, особливою їх якістю. Хибна спрямованість емоційних реакцій у деяких випадках і породжує стильову неадекватність виконання.

Допомагаючи студенту зрозуміти смисл нового для нього твору, викладач повинен спрямувати його виконавські емоції в необхідне стильове русло. Показовою в цьому плані може бути робота над творами Й.Баха. Так, виконуючи різні твори цього композитора, студенти починають «переживати» кожну музичну інтонацію. При такому виконанні динаміка стає занадто гнучкою, поліфонічність порушується і вся форма твору розсипається на окремі частини. Це зумовлюється тим, що студент ще не осягнув бахівського стилю виконання, а характер його емоційних почуттів залишився для нього незрозумілим. Різні стильові помилки трапляються й під час виконання творів у інших музичних стилях, що свідчить про низьку виконавську культуру студентів.

Разом з інтуїтивним осягненням виконавського стилю відбувається його інтелектуальне осмислення, що відповідає другому етапу розуміння музичного твору. За допомогою викладача студентові необхідно зробити стильовий аналіз твору, що дозволяє визначити його форму, усвідомити стильову специфіку семантичних засобів – мелодії, гармонії, тембру, динаміки, форми. При цьому формуються певні стильові уявлення, які утворюють нормативний стильовий код, і на їх основі – відповідна стильова установка. Її наявність не тільки мобілізує психіку на сприйняття стилю й формування його внутрішнього слухового образу, але й керує процесом його виконавського відтворення, налагодження фізичної, емоційної, інтелектуальної та вольової структури особистості. Відповідно стиль як системне явище знаходить своє відображення в цілісності особистості.

Під час роботи над творами стильова установка керує вибором виконавських засобів, необхідних для реалізації певного стилю, а також спрямовує у правильному руслі рухово-моторну систему виконавця. Отже, завдання полягає в тому, щоб сформувати в студентів системні стильові уявлення вже на початковому етапі навчання.

На третьому етапі попередньо засвоєні знання знову трансформуються в емоційні почуття. Але ці нові почуття стають зовсім іншими, пропущеними крізь інтелектуальну сферу, тобто вони виникають у результаті розуміння авторського стилю. У цьому випадку виконавську реалізацію стилю можна вважати творчим процесом, у якому відтворюється власна форма смислового вираження твору. Разом із тим необхідно пам'ятати, що стильовий підхід може реалізуватися найкраще в тому випадку, коли викладач спрямовує роботу на розширення музичного тезаурусу студента.

Розуміння стилю як цілісної системи залежить від чуття виконавця, який заглиблюється в емоційний світ виконуваної музики. Певною мірою таке пізнання можна уявити у вигляді спіралі. Так, як постійно здійснюється взаємозбагачення емоційної, інтелектуальної та духовної сфер особистості. З урахуванням усіх цих міркувань постає питання, що має бути предметом вивчення під час пізнання стилю композитора. Умовно ці знання можна поділити на дві галузі – текстову і додаткову інформацію. До першої сфери належать структура твору, особливості його мови – мелодії, гармонії, ритму. Певною мірою до них відносяться й авторські вказівки – темп, динаміка, характер виконання, тобто ця галузь вміщує все те, що зафіксовано автором у нотах.

Додаткова інформація містить усе те, що допомагає адекватно інтерпретувати текстову інформацію, тобто відомості про життя композитора, культурне середовище його творчості, традиції, що існують у галузі виконання цього твору, зокрема й сучасні його трактування. На основі цих відомостей у свідомості студента утворюється особистісне бачення цього твору, в якому відображаються стиль композитора і план майбутнього виконання.

Проникнення у зміст музики і створення певних гіпотетичних образів є надзвичайно складним завданням для педагогічного процесу у виконавському класі, оскільки не припускає довільного тлумачення і фантазування. Тому викладач має відчувати й розуміти стиль композитора для



достовірного тлумачення музики і знайти для нього вербальний еквівалент, щоб допомогти студентів відтворити стиль виконуваного твору. Одним із найважливіших завдань при цьому стає робота над виконавською ритмікою. Це зумовлено тим, що піаніст повинен внутрішньо відчувати, зрозуміти витоки й особливості характеру виконання твору. Наприклад, вокальні інтонації шопенівських мелодій ґрунтуються на вільному і пластичному *rubato*, у той час як інструментальна мелодика О.Скрябіна, котрій властивий декламаційно-мовний характер інтонування, утворює специфічне, більш коротке й примхливе *rubato*. Таким чином, без внутрішнього відчуття, розуміння витоків та особливостей характеру виконання піаніст не зможе передати найтонші емоційно-сміслові відтінки, якими багата музика композитора.

Із усього вищесказаного випливає, що музичний стиль – основний посередник між музикою і людиною, автором і слухачем. З педагогічних позицій музичний стиль є не тільки засобом пізнання музики, а й засобом її розуміння. Так, у процесі занять над конкретними творами студенти пізнають різні стилі. Це дозволяє їм створювати адекватну виконавську та вербальну інтерпретацію. Отже, використання стильового підходу в системі фахової підготовки майбутнього вчителя музики є умовою та концентрованим вираженням художньої культури, які спрямовуються на гуманізацію освітнього процесу в його перспективному поступі.

### Джерельні приписи

1. *Алексеев А.Д.* Творчество музыканта-исполнителя / Александр Дмитриевич Алексеев. – М., 1991.
2. *Баренбойм Л.А.* Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л.А. Баренбойм. – Л.: Музыка, 1969. – 288 с.
3. *Каузова А.Г.* Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учеб. пос. для студ. ВУЗов / А.Г. Каузова, А.И. Николаева. – М.: Владос, 2001. – 368 с.
4. *Кашкадамова Н.* Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч. пос. / Н.Кашкадамова. – Тернопіль: Астон, 1998. – 300 с.
5. *Малинковская А.В.* Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования: Учеб. пос. / Августа Викторовна Малинковская. – М.: Владос, 2005. – 381с.
6. *Мильштейн Я.И.* Вопросы теории и истории исполнительства / Я.И. Мильштейн. – М.: Советский композитор, 1983. – 161 с.
7. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке: Учеб. пос. для студ. ВУЗов / Е.Назайкинский. – М.: Владос, 2003.
8. *Хентова С.М.* Маргарита Лонг / С.М. Хентова. – М., 1961.

### Резюме

Розглянуто питання виконавського стилю як засобу пізнання та розуміння музики, здійснено аналіз процесу осмислення музичного стилю, виявляючи етапи і принципи формування в майбутніх учителів музики досвіду інтерпретації музичних творів на основі стильового підходу в умовах фортепіанної підготовки студентів.

**Ключові слова:** стиль, виконавська інтерпретація, стильність виконання, художній смак, стильове мислення, чуття стилю, музично-педагогічний процес.

### Summary

#### Formation of performing style in context piano playing training of music teachers

The article is aimed to examine the performing style problem as a means of music cognition and comprehension. The authors carry out the analysis of the music style understanding revealing the stages and principles of future teachers of music interpretation experience of music al works forming on the basis of the style approach in conditions of students' piano playing training.

**Key words:** style, performance interpretation, stylish performance, artistic taste, styles of thinking, sense of style, musical and pedagogical process.

УДК 7.077:792

Степанець Л.І. – доц. кафедри  
театральної режисури РДГУ**Дитячий аматорський театр як інститут соціалізації творчої особистості**

Одним із стратегічних напрямів, визначених державними документами – Законом України «Про освіту», національною програмою «Освіта» (Україна ХХІ століття), Концепцією національного виховання та Концепцією художньо-естетичного виховання у загальноосвітніх навчальних закладах є створення умов для виховання і навчання розвиненої особистості. Вагомим значення набувають питання вдосконалення естетичного виховання підростаючого покоління, формування та розвитку естетичних почуттів, художніх вподобань, смаків, творчих здібностей [1].

Проблеми творчого розвитку особистості в дитячому аматорському театрі досліджуються представниками різних галузей знань: філософами, культурологами, соціологами, істориками, психологами, педагогами. Протягом останніх років увага звертається на виховні можливості дозвілля дітей, яке розглядається як специфічна форма виховання підростаючого покоління, формування світоглядної культури, потреб, смаків, почуттів та емоцій.

Дозвіллева діяльність розглядається як перший спосіб виявлення суспільних відносин, форма функціонування та розвитку суспільства, спосіб життєдіяльності людини, її індивідуального самоствердження та спілкування, усвідомлення свого буття у часовому континумі – минулому (А.Жарков), процес активного засвоєння особистістю суспільних та виробничих відносин, що залежать від інтересів і потреб її політичного, культурного та морального розвитку (А.Жарков, В.Чижиков); підсистема духовного та культурного життя суспільства, що поєднує соціальні інститути, що забезпечують поширення та активне засвоєння культурних цінностей з метою формування творчої особистості (М.Максютін).

Українські дослідники (Т.Гончар, І.Гутник, М.Татаренко, Т.Черніговець) виявили, що проблема гармонійного розвитку в умовах дозвілля є багатоаспектною і потребує подальшого вивчення і розробки.

У роботах Б.Бриліна, А.Воловика, В.Воловика, Ю.Жданович, І.Петрової, М.Фіцули, В.Черних розкрито значний потенціал дозвілля з погляду соціалізації, самореалізації та творчого розвитку особистості. Застосування методики проектування багатоцільових соціально-культурних дозвіллевих програм розглянуто в дослідженнях В.Кірсанова.

Значення творчо-пізнавальної роботи з дітьми театральнo-сценічної діяльності і їх роль у процесі розвитку естетичного смаку, творчих здібностей, творчої ініціативи школярів розглянуто у роботах В.Абрамян, А.Капської, Н.Миропольської, З.Копець, Ю.Рубіної, Т.Завадської, Т.Шевельова, В.Шадрікова, Л.Венгер, О.Запорожець, Б.Сапегина. У низці названих досліджень доведено наявність педагогічних умов для формування творчої особистості режисера в аматорському театральному об'єднанні (Н.Гусакова), ціннісних орієнтацій молоді засобами аматорського театру (Г.Єскіна).

Аналіз літератури свідчить також про поширення погляду на театралізовану гру як на сюжетно-рольову, з однією лише різницею, що її основою служить готовий сюжет, а не повсякденні спостереження навколишнього життя (Л.Артемова, Н.Михайленко). Але загалом театралізовану діяльність дітей розкрито недостатньо.

Національна культура в усьому її багатстві та багатогранності завжди була засобом виховання, фундаментом духовного розвитку особистості, тому що в культурі зосереджені гуманістичні цінності. Культура – образ народу. Вона виявляє і символізує національний світогляд, етичні, естетичні, мистецькі, релігійні, а також соціальні аспекти життя на кожному етапі його існування.

Аматорство – вагомий елемент у системі художньої культури суспільства. Як елемент більш широкої системи, воно пов'язане і взаємодіє з іншими елементами цієї системи: фольклором, неорганізованим аматорством (самодіяльністю), побутовою творчістю і професійним мистецтвом.

Сьогодні проблеми культури, культурної технології в галузі дозвіллевої діяльності та соціального розвитку, набувши першочерговості у вирішенні багатьох проблем державного будівництва, залишаються поки що маловивченими на рівні теоретичного і практичного знання.

Під впливом соціально-економічних і культурних факторів дитяча аматорська театральна діяльність постійно змінюється. Змінюється її роль і місце в загальній структурі художньої культури,

змінюються її функції, народжуються нові види, зростають вимоги суспільства й окремих особистостей до організації аматорської театральної діяльності з дітьми і керівної роботи у різновікових групах. Роль аматорського театального колективу як концертної одиниці, творця оригінальних зразків мистецтва чи їхнього інтерпретатора має відносну цінність, на перший план виступає проблема його педагогічної функції. Художня діяльність, її важливе значення і зміст підкоряються вирішенню широкої панорами соціально-педагогічних завдань [2; 24].

Театральне мистецтво є унікальним засобом формування важливих сторін психічного життя людини, її емоційної сфери, емпатичних почуттів, образного мислення. У процесі сприйняття, осмислення й відтворення художніх образів, сконцентрованих у творах мистецтва, виховується і формується особистість. Через залучення до світу інших людей, співпереживаючи і наслідуючи їх поведінку в значущих, емоційно насичених ситуаціях, дитина відкриває для себе гаму нових почуттів, збагачується певним ставленням до навколишнього світу, починає переживати радість пізнання краси природи, праці, творів мистецтва, людських стосунків, оволодіває мовою емоцій [3].

Традиційно визнано, що школа виступає для дитини першою і основною моделлю соціального світу. Саме шкільний досвід допомагає засвоїти ті закони, за якими живе дорослий світ, способи існування в межах цих законів (різноманітні соціальні ролі, міжособистісні стосунки тощо). Тільки при взаємовідповідності змісту шкільного життя, пов'язаного з тим, як колектив учителів розуміє мету освіти загалом, своєї школи тощо, і вибраних організаційних форм, можна говорити про свідомий підхід до школи як інституту соціалізації.

Як свідчить реальний стан організації навчально-виховної діяльності, у більшості шкіл неузгодженість цих складових може призвести до всіляких негативних наслідків, сприяти формуванню «подвійної моралі», призвести до повного заперечення нормативного мовлення, наслідування традиційних національних культурно-мистецьких зразків і поведінки взагалі, а зрештою і до апатії. Аби уникнути цього, назустріч школі може піти розширення сфери дозвілєвої діяльності за місцем проживання дітей (клуби за інтересами, підліткові клуби, театральні гуртки, студії, аматорські театральні колективи).

Традиційно вивчення соціального функціонування театру пов'язане з його розглядом як «соціального», «особливо соціального» та «соціально-культурного інституту». Інституційний підхід є одним із провідних у сучасних соціальних науках, оскільки саме інституційний порядок забезпечує відтворення соціального устрою, регулювання стосунків, стабільність ціннісних орієнтацій, нормативний порядок, впливає на мотивацію, регулює соціальний розвиток підростаючого покоління. Саме в цьому процесі дитячий аматорський театр як соціальний інститут, визначаючи норми і цінності театральної діяльності, розподіляє її й суб'єктів за певними позиціями, ролями й статусами, сприяючи усталеності та ефективності відносин, формуючи нормативну і водночас творчу взаємодію в колективі однодумців.

Особлива «соціологічність» театру пояснюється насамперед його природою і функціями. Театр як соціально-культурний інститут вирізняється тим, що як система в цілому і в функціонально окремих одиницях, він у своїй основі є видом духовного, художнього виробництва, колективним за своєю формою і художньо-синтетичним, здатним всебічно і цілісно художньо моделювати суспільство, бути його художньою формою. Ця соціальна уподібненість і художня цілісність (з використанням інших видів мистецтва) виразно впливає на визначення місця театру як соціального інституту в системі мистецтв.

Варто відзначити, що специфіку кожного соціального інституту визначає не мета, а функція задоволення колективних суспільних потреб, що розрізняється способом їхньої реалізації і характером домінуючих функцій, властивих певному інституту. Мистецтво театру – засіб пізнання світу і людини, але водночас воно здатне вести людину за собою, встановлюючи духовну єдність творця і глядача. Адже театр – видовишна організація процесу педагогічного впливу, одна із форм формування творчої особистості, і те, наскільки ефективним, успішним і творчим буде цей вплив [3]. Дитячий аматорський театр виконує дві характерні функції: соціально-виховну та художньо-творчу.

Соціально-виховна функція полягає в організації змістовної освітньо-дозвілєвої діяльності дітей, зміцненні та розвитку театального колективу, де у процесі постановки та показу вистави відбувається процес соціального виховання – діагностика та корекція міжособистісних стосунків і розвиток творчих здібностей та особистісних якостей учасника театру. Дружні зв'язки, доброзичлива атмосфера, взаємодія в роботі і на сцені не з'являються самі по собі, а формуються. І саме від режисера-педагога як керівника мікроколективу залежить організація комфортного спілкування в цьому колективі, що потребує оволодіння прийомами такого спілкування.

Режисер-педагог – він же – соціальний педагог – керівник дитячого аматорського театрального колективу не тільки режисер, художник, організатор, але й педагог-психолог. Його завдання – підтримка і зміцнення позитивних почуттів юних виконавців: стимулювання творчого ентузіазму, взаємоповаги, спроба робити емоції учасників керованими й усвідомленими, а отже, не лише особистими, але й соціальними; підтримка бажання виконавця змінити себе під впливом позитивних рис характеру образу, втіленого на сцені; вміння здійснювати самооцінку власної творчості; формувати навички, бачити себе в колективі, діяти цілеспрямовано, відчувати впевненість у власних силах.

Сцена прищеплює свободу, розкутість, вміння природно триматися. Це важливо для всіх, а особливо для підлітків, коли проявляється невпевненість у собі, страх бути смішним, незграбним. Сцена дає можливість приховати це під «машкарою» образу. Але при цьому режисеру-педагогу варто не забувати, щоб підготовка вистави і кожної з ролей зокрема, стала однією з форм самоосвіти і самовиховання. Тому цінним є не стільки результат творчості, а те, що формує здібності і потреби, що мають вихід у процесі оволодіння сценічним образом. І тут головне не позування, не демонстрація себе самого, а розкриття перед глядачами створеного образу, бажання нести насолоду і радість іншим. Це вже не гра в мистецтво, а спілкування, вплив на іншого за допомогою засобів мистецтва.

Оволодіння художнім текстом, текстом драматичного твору, з попереднім опрацюванням й ідейно-дійовим аналізом матеріалів про епоху, автора, історії створення п'єси чи вірша, оповідання, а також вивчення костюмів, законів декоративного мистецтва, звуко- і світоапаратури, і звичайно ж правил сценічної гри, дають учасникам багатогранні знання. В результаті оволодіння цими знаннями і навичками учасники театрального колективу можуть поступово відчути зміни у своєму інтелектуальному розвитку, розширенні загальної культури та суспільної активності, поліпшенні культури мовлення та розвитку комунікативних якостей.

Аматорський театр розвиває емоційне сприйняття світу, пробуджує інтерес до світу почуттів не лише героїв п'єси, а й своїх ровесників, дорослих, формує здатність до співпереживання. Доцільно з перших занять зосередити увагу членів колективу на спільних проблемах, налагодити хорошу дисципліну, з метою дотримання вимог колективної творчої праці. Головною умовою успіху діяльності дитячого театру є активне залучення його учасників до самоврядування.

Голова ради, він же перший помічник керівника театру, відповідає за усі організаційні питання та проблеми. В раду колективу обираються кілька учасників колективу, які мають відповідати за окремі ділянки роботи, наприклад, художнє оформлення (декорації, костюми, реквізит, грим), музику, освітлення. Доручення бажано міняти, щоб кожен учасник зміг побути в ролі актора, гримера, освітлювача тощо. Такий підхід дозволяє формувати організаторські здібності, виховувати почуття відповідальності за доручену ділянку роботи, дисциплінує.

Спільна діяльність і форма її організації передбачає міжособистісні стосунки у дитячій групі: чим вищим є рівень сумісності (інтерактивності), тим інтенсивніше протікають у ній процеси колективоутворення, рельєфніше проявляються відносини взаємоузгодженості, співробітництва, гуманності [4]. У підлітковому віці спільна діяльність набуває характеру співробітництва дітей на основі спільного плану дій, розстановки сил та очікування результатів діяльності. Взаємостосунки стають все більше вибірковими, з'являються сталі дружні пари (однополі й різнополі).

Однією з особливостей дитячого аматорського театру є те, що він може стати «інститутом соціалізації» дітей в тому сенсі, що дозволяє, враховуючи специфіку театрального мистецтва як синтетичного, забезпечити процес ідентифікації майбутнього громадянина суспільства. Ідентифікація – емоційно-когнітивний процес неусвідомленого уподібнення суб'єкта себе з іншим, суб'єктом, групою, ідеалом. Ідентифікація виступає як механізм постановки суб'єктом себе на місце іншого, що виявляється у вигляді своєрідного занурення, перенесення індивідом себе у поле, простір, обставини іншої людини й призводить до засвоєння його особистісних смислів. Цей тип ідентифікації дає можливість моделювати в умовах дитячого аматорського театру смислове поле партнера по сцені, і по спілкуванню під час спільної діяльності організації творчої діяльності разом із режисером-педагогом, забезпечує процес взаєморозуміння і формує відповідальність за свої дії.

Не регламентованою або частково регламентованою спільною діяльністю в аматорському театру є ігрова діяльність. Це, в першу чергу, рольові ігри, ігри з правилами, групові азартні ігри з елементами змагання (конкурси, вікторини, змагання). Усі вони автономні й аматорські, оскільки в них самі діти мають право визначати їх конкретний зміст, здійснюють контроль і керівництво. Втручання дорослого

з метою керувати, як правило, відбиває бажання грати, але «граючий дорослий», тобто, дорослий, якого діти приймають у гру як гравця, може гру суттєво розвинути і збагнути [5].

Міжнародний простір сьогодення можна охарактеризувати як явище, в культурних процесах якого значне місце посідає народна культура, діяльність громадських організацій, що об'єднують її різні ланки. Діяльність українських аматорських театрів на міжнародній творчій арені – це жива взаємодія не лише між культурами різних народів, а й між морально-етичними цінностями, що несе наша українська література, музика. Низка визнаних у світі Міжнародних громадських організацій Україна відкрила для себе не тільки із здобуттям незалежності. Протягом 1994-1995 рр. Україна стає Членом КіОФФ (Міжнародна Рада з організації фольклорних фестивалів), ЄХМА (Європейська хартія музикантів-аматорів), АіТА (Міжнародна асоціація аматорських театрів).

Міжнародне театральне аматорство впродовж багатьох років об'єднане в Міжнародну асоціацію. Дана організація відкривала театральним колективам можливість спілкування, знайомства з театральними доробками світу, організовуючи міжнародні, наукові симпозіуми, практичні лабораторії, фестивалі, конкурси театрів тощо.

Звісно, що за радянських часів для України та її колективів шлях до АіТА був закритий. Згодом місце в асоціації отримала Москва, представляючи «великий Радянський Союз» та залишаючи за собою право визначати театральні колективи для участі в зарубіжних театральних форумах. Українські театральні колективи рідко рекомендувалися для таких акцій, а коли це й відбувалось, то стосувалися тільки країн соціалістичної співдружності.

Сьогодні в Україні немає жодного дитячого навчального закладу, де б у тій чи іншій формі не зверталися до театральної творчості. Ці форми різноманітні: урок театру, дитяча аматорська студія, шкільне театралізоване свято, театральна школа мистецтв, театр, орієнтований на ранню профілізацію дітей тощо.

Активний розвиток дитячої аматорської творчості, її прагнення до об'єднання різноманітних форм діяльності відбувається за двома основними напрямками:

- театр як навчально-розвиваюче середовище;
- театр, де грають діти, як реалізація пошуку театральної естетики.

Ці два напрями можуть здаватися принципово різними. Режисери і педагоги на конференціях, Круглих столах, присвячених театральній діяльності, результати яких частіше висвітлювалися статтями, у періодичній пресі у 80-90-х роках ХХ ст. переконливо доводили, що цілі мистецтва і педагогіки в дитячих театральних колективах несумісні. Однак реальна практика часто опротестовує найпереконливішу теорію. Дитячі театральні колективи хоч і йдуть, здавалося б, різними шляхами, щораз прагнуть об'єднати вирішення педагогічних та естетичних задач і не вважають за необхідне їх обмежувати. Можна, на основі цього, звинуватити дитячий театральний рух в амбітності і подекуди, не безпідставно. Але можна також згадати естетичну теорію гри, яку розробляли і досліджували Кант, Шіллер, Хейзенга та їх послідовники.

Не заглиблюючись у філософські дослідження, можна сказати, що тут стикуються поняття «гра», і «прекрасне», «гра» і «сміхова культура», «гра» і «свобода», «гра» і «творчість». Саме на такому злитті теоретики і практики культури бачать підґрунтя для життєздатності і саморозвитку дитячої театральної творчості. Тому що усі ці поняття органічно поєднані у театрі, де грають діти. Різниця лише в тому, що злиті вони у своєму замислі, потенційних можливостях, а не в повсякденній практиці. Вони створені як своєрідний абсолютний ідеал, досягти якого реально неможливо, але прагнення досягти його є визначальним для розвитку такого театру. У практиці усіх театральних колективів існує традиція підготовки показу результатів навчальної, самостійної, і загалом колективної творчої роботи. У кожній творчій людини, а аматора особливо, є потреба публічного виступу. Творчі покази – справа внутрішнього життя колективу, його свято. Глядачі – батьки, товариші, вчителі, виступають у ролі так званих «цензорів», бо перевіряють підлягає самооцінка кожного аматора і її значення, а також що виявиться важливішим: «вийшло» чи «сподобалось» глядачам результат їх довготривалої роботи. Конкретні умови і досягнення кожного колективу чи студії врахувати неможливо, тому дати конкретний, один для усіх рецепт роботи теж неможливо і не варто. Можна розробляти і вивчати предмет, закони акторської майстерності, і виходячи з конкретних умов, вести студійців до знань, до творчої діяльності.

Науковці та педагоги-практики закономірно під час аматорської творчості розглядають моральне виховання як складову духовної культури нашого суспільства. Тож усі протиріччя і труднощі сьогодення знаходять відбиття у педагогіці морального виховання. Поряд із політичними й

економічними проблемами перед викладачами творчих ВНЗ, керівників дитячих аматорських театральних колективів, театрів-студій, шкільних театральних гуртків, студій художнього читання тощо, постає проблема девальвації духовних цінностей, зміщення естетичних орієнтирів, що називають проблемою екології духовної культури.

Саме тому, сьогодні проблема морального виховання потребує принципово іншого підходу, науково обгрунтованих рішень і виважених кроків у напрямі реалізації духовно-морального ідеалу.

Не претендуючи на всеосяжність автор, маючи досвід організаційної і практичної роботи аматорського театального колективу, як центру естетичного і морального виховання дітей та молоді, практику викладання з підготовки фахівців театральної сфери, пропонує один із варіантів вирішення проблеми пізнавальної, мистецької діяльності як студентів (майбутніх фахівців), так і практикуючих режисерів-педагогів дитячих театральних колективів. Оскільки мистецтво було і залишається унікальним засобом формування важливих сторін психічного життя емоційної сфери, образного мислення, художніх і творчих здібностей людини.

В умовах аматорського театру діти перестають боятися бути не схожим на іншого, і від того, як діти починають позитивно ставитись до навколишнього середовища, людей, життя наповнюється атмосферою любові і краси. Саме у процесі сприймання, усвідомлення та осмислення почуттєвого досвіду, сконцентрованого у творах мистецтва, виховується і розвивається особистість. Через залучення до світу – інших людей, співпереживаючи та наслідуючи їх поведінку, в значущих, емоційно-насичених ситуаціях, дитина відкриває для себе гамму нових почуттів, збагачується певним ставленням до навколишнього, починає переживати радість пізнання, краси природи, праці, творів мистецтва, людських стосунків – оволодіває мовою емоцій [6].

Як показує практика роботи в дитячих аматорських колективах, (дитяча театральна студія «Маленький принц» м. Рівне, ПДМ, аматорський колектив, «Не журись» м. Здолбунів, народний драматичний колектив районного будинку культури смт. Рафалівка), високий рівень сформованості естетичного смаку, розвитку творчих здібностей школярів характеризується такими особистісними якостями, як відчуття краси, почуття радості, захоплення, милування і здатність на цій основі емоційно відгукуватись на різноманітні факти естетичного у театральній діяльності. Ці діти активно виражають свої почуття, імітують художні образи рухами, мімікою, жестами, у різних формах висловлюють свої судження, сміливо показують свій емоційний стан, зацікавлено вивчають і оцінюють предмети і явища довкілля. Для цих школярів характерний власний стійкий інтерес до театральній діяльності, потреба у самовираженні засобами мистецтва драматичного театру, театру ляльок, прагнення до гармонії у відтворенні сценічних образів. Ці діти активні у пізнанні довкілля й мистецтва театру, мають дієву уяву, фантазію, інтуїцію, гарний естетичний смак.

Таким чином, основними психологічними якостями, що лежать в основі розвиненої особистості, є активність, прагнення до реалізації себе і свідоме прийняття ідеалів товариства, перетворення їх у глибоко особистісні цінності, переконання, потреби. Культурно-дозвілєві дитячі аматорські колективи сприяють зняттю емоційно-психологічної напруги, дають можливість кожному виявити свій внутрішній емоційний стан; творча діяльність у них відбувається в атмосфері розкутості й радості від процесу творчості. Це ще раз підкреслює необхідність постійного пошуку, вивчення можливостей театального мистецтва, оновлення, форм, методів, підходів у процесі творчої діяльності з дітьми, підготовки кваліфікованих фахівців, які б творчо, по-новому могли так організувати і втілювати в реальність намічене, щоб усе це дало можливість без перешкод увійти дитині в соціум і реалізувати в ньому свої потенційні можливості.

#### Джерельні приписи

1. *Капська А.Й.* Технології соціальної педагогічної роботи / А.Й. Капська. – К., 2000. – 372 с.
2. *Свистун А.О.* Новаторство в розвитку сучасного аматорського театру «Стук» / А.О. Свистун // Матеріали наук.-практ. семінару «Молодіжний театр як форма розвитку професійної компетенції майбутніх митців». – Луганськ: ІВЦ «World Art». – 2004. – 48 с.
3. *Никитина А.Б.* Театр, где играют дети / А.Б. Никитина. – М.: Владос, 2001. – 178 с.
4. *Доманська О.О.* Соціокультурне функціонування українського театру / О.О. Доманська // Вісник Книжкової палати України. – № 9. – 2005. – 52 с.
5. *Петровский А.В.* Личность. Деятельность. Коллектив / А.В. Петровский. – М.: Политиздат, 2000. – 255 с.

6. **Макаренко Л.А.** Все про театр і дитячу театралізовану діяльність / Л.А. Макаренко. – К.: Шкільний світ, 2008. – 128 с.

#### **Резюме**

Розглядається теоретичні підходи щодо проблеми формування творчих здібностей дітей засобами театрального мистецтва. Обґрунтовано потенціал театральної педагогіки та позитивний вплив аматорського театрального колективу на процес соціалізації дітей як майбутніх громадян України.

**Ключові слова:** театральний колектив, аматорство, школа.

#### **Summary**

##### **Child's community theatre as institute of socialization of creative personality**

The article reviews the theoretical approaches to the problem of forming creative abilities of children using theater art. Proved the potential of theater education and the positive impact of amateurs theatre group on the socialization of children as future citizens of Ukraine.

**Key words:** theatrical collective, amateurness, school.

УДК 316.723-057.874

Хролець О.І. – методист  
навчально-наукового відділу РДГУ

### Особливості становлення елементів дитячої субкультури у молодшому шкільному віці

Соціокультурний розвиток зростаючої особистості в загальному вигляді постає як процес входження її у світ дорослої культури, в нове соціальне середовище та інтеграція в ньому. Чільне місце в цьому процесі посідає дитяча субкультура.

Ми ставили за мету здійснити аналіз особливостей становлення елементів дитячої субкультури на етапі молодшого шкільного віку.

У працях Т.Алієвої, І.Кона, І.Котової, В.Кудрявцева, М.Мід, М.Осоріної розглядається структура поняття «дитяча субкультура», місце дитячої субкультури в загальній культурі суспільства. Вагомий внесок у вивчення дитячого фольклору внесли вітчизняні та зарубіжні фольклористи Г.Виноградов, О.Капиця, Л.Віртанен, М.Гудмен, М. і Г.Кнапп, А. і П.Опі та ін.

За твердженням І.Кона, дитина в своєму розвитку і становленні не лише відображає і засвоює культурний досвід попередніх поколінь, але конструює свій культурний простір, своєрідну субкультуру, модифікуючи життєдіяльність під впливом усталених культурно-історичних умов.

Під субкультурою розуміють систему цінностей, установок, способів поведінки і життєвих стилів певної соціальної групи, що відрізняється від пануючої загальної, домінуючої в суспільстві культури, хоча і пов'язана з нею. Відмінності суб'єктів однієї субкультури обіймають як елементи свідомості (уявлення, ідеали, ціннісні орієнтації, інтереси), так і елементи соціальної поведінки і міжособистісних стосунків. У сучасному суспільстві існує багатоманітність таких субкультур.

Дитяча субкультура (від лат. sub – під, cultura – оброблення, виховання, розвиток) – у широкому значенні – все те, що створене людським суспільством для дітей і дітьми; у вузькому – особливий значеннєвий простір цінностей, настанов, способів діяльності та форм спілкування, що здійснюються в дитячих співтовариствах у тій чи іншій конкретно-історичній соціальній ситуації розвитку [4; 87]. Дитяче співтовариство виступає творцем, носієм і зберігачем дитячої субкультури, що визначається, насамперед, наявністю своєрідної дитячої картини світу.

У загальнолюдській культурі дитяча субкультура посідає підрядне місце, володіючи разом із тим відносною автономією. Зміст дитячої субкультури складають такі компоненти, як традиційні ігри; дитячий фольклор; дитячий «правовий кодекс»; дитячий гумор; словотворчість; релігійні уявлення; дитяче філософствування; естетичні уявлення; табування; своєрідні захоплення та ін.

З одного боку, дитяча субкультура репрезентує й трансформує кожному новому поколінню дітей соціокультурні здобутки нації та людства в цілому, з іншого – в ній віддзеркалюється все, що створюється дитячим співтовариством у кожній конкретно-історичній ситуації розвитку. Таким чином, змістом дитячої субкультури є не тільки пропоновані культурою дорослих зразки, але й соціокультурні, соціогенетичні інваріанти – елементи різних історичних епох, архетипи колективного безсвідомого, зафіксовані в дитячому мовленні, мисленні, ігрових діях, фольклорі. Привнесені з дорослого світу ігри, іграшки, казки, міфи трансформуються в продукти дитячої субкультури, включаються в специфічний контекст, втрачаючи наданий дорослими первинний смисл.

Важливою складовою дитячої субкультури є дитячий фольклор, що обіймає комплекс словесних, музичних, ігрових та зображувальних видів творчості. Дитячий фольклор передається у безпосередньому спілкуванні з покоління в покоління, завдяки чому у відносно незмінному вигляді транслюється фольклорна традиція, в якій зосереджені головні цінності культурної спадщини дітей. Вона надає дитині готові способи розв'язання життєвих проблем, які з'являться у майбутньому. Засобами дитячого фольклору та поведінкових форм передаються різні моделі поведінки, формуються певні норми, установки та уявлення про світ. Дітей приваблює виявлена в казках фантастика, афористичність прислів'я, метафоричність загадки, таємничість легенди. Дії казкових персонажів, способи розв'язання конфліктів, види мовленнєвих висловлювань дитина наслідує й переносить на власне життя.

Узагальнення наукових підходів до вивчення проблеми сприяло розкриттю особливостей розвитку елементів дитячої субкультури на етапі молодшого шкільного віку. Так, становлення



особистості молодшого школяра характеризується розширенням самостійності й автономності від світу дорослих. На період 7-10 років припадає розквіт репертуару дитячого фольклору і дитячих традицій, відбувається розширення змісту і становлення основних елементів дитячої субкультури. Поступово фольклор стає предметом самостійної творчості дітей. Музичний фольклор, здебільшого пісні, що розповідають про реальні або міфічні події носіїв субкультури, пропагують їх цінності та норми, відображають певне світосприйняття та ставлення до оточуючого, особливості стилю життя та мислення. Особливою популярністю в учнів користуються анекдоти, страшилки, дитяча магія. До кінця молодшого шкільного віку поступово зростає цінність дитячого співтовариства у порівнянні з дорослим соціумом.

Однією із провідних функцій дитячої субкультури, її цінностей є регуляція взаємовідносин між членами дитячого співтовариства та оточуючим світом, вибір сфер і способів самореалізації. Дитяча субкультура становить культурний простір та середовище спілкування дітей, що дозволяє їм створювати автономні норми та цінності, форми спілкування та поведінки, сприяє їхній адаптації в соціумі. Таким чином, дитяча субкультура належить до найважливіших умов, що детермінують соціокультурний розвиток особистості.

Дане дослідження не вичерпує всіх аспектів окресленої проблеми. Перспективним напрямом для подальшого дослідження може бути вивчення питань, пов'язаних із моральним вихованням молодших школярів у просторі дитячої субкультури.

#### Джерельні приписи

1. **Абраменкова В.В.** Социальная психология детства: развитие отношений ребенка в детской субкультуре: Акад. пед. и соц. наук МПСИ / В.В. Абраменкова. – М.: МПСИ; Воронеж: Изд-во НПО «МОДЭК», 2000. – 414 с.
2. **Діти і соціум:** Особливості соціалізації дітей дошкільного та молодшого шкільного віку: Монографія / А.М. Богуш, Л.О. Варяниця, Н.В. Гавриш, С.М. Курінна, І.П. Печенко; Наук. ред. А.М. Богуш. – Луганськ: Альма-матер, 2006. – 368 с.
3. **Котова И.Б.** Социализация и воспитание / И.Б. Котова, Е.Н. Шиянов. – Ростов-на-Дону: Изд-во РГПУ, 1997. – 144 с.
4. **Краткий психологический словарь** / Под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 512 с.
5. **Кудрявцев В.** Еще раз о природе детской субкультуры / В.Кудрявцев, Т.Алиева // Дошкольное воспитание. – 1997. – № 3. – С. 87-91.
6. **Кудрявцев В.** Еще раз о природе детской субкультуры / В.Кудрявцев, Т.Алиева // Дошкольное воспитание. – 1997. – № 4. – С. 64-68.
7. **Осорина М.В.** Секретный мир детей в пространстве мира взрослых / М.В. Осорина. – СПб., 2000. – 278 с.
8. **Соціологія: терміни, поняття, персоналії** / Уклад.: В.М. Піча, Ю.В. Піча, Н.М. Хома та ін.; За заг. ред. В.М. Пічі. – К.: Каравела, Львів: Новий Світ – 2000, 2002. – 480 с.

#### Резюме

Розглянуто особливості становлення елементів дитячої субкультури у молодшому шкільному віці.

**Ключові слова:** діти, субкультура, виховання.

#### Summary

**Features of becoming of elements of child's subculture are in midchildhood**

The features of becoming of elements of child's subculture are considered in a midchildhood.

**Key words:** to put, subculture, education.

УДК 372.78

Панасюк Р.П. – магістрант Волинського  
національного ун-ту ім. Лесі Українки**Музично-ритмічне виховання в початкових класах  
(на прикладі «Ритмічної гімнастики» Еміля Жак-Далькроза)**

Ритм є однією з складових музичного виховання. Адже відомо, що діти з нормальним слухом рано починають реагувати на ударно-ритмічні звуки, тоді як відчуття висоти з'являється з трьох років. Тому природно, що ритмічні вправи сприймаються дітьми набагато легше, ніж звуковисотні. Крім того, саме зародження пісні починається не з звуковисотності, а з ритмічної організації.

В.Ковалів підкреслює, що «дитяча здібність реагувати на висоту звуків розвивається з віком; шести-семирічні діти в більшості випадків погано орієнтуються у висоті звуків, а багато з них не можуть правильно заспівати навіть найпростішу пісеньку; вони набагато краще орієнтуються в ритмічних рухах, ... швидкий темп від повільного, довгі звуки від коротких. Перші ритмічні вправи засвоюються ними дуже швидко і дають можливість вчителю за короткий час досягти високих ритмічних показників і, зокрема, ритмічного унісону, як передумови унісону звукового» [3; 57]. Розвиток музично-ритмічного почуття школярів включає організацію рухової активності дітей, виховання певних ритмічних навичок, усвідомлення учнями естетичної виразності ритму як елемента музичної мови тощо. Як зазначав Б.Теплов, «почуття музичного метру має не тільки моторну, але й емоційну природу: в основі його лежить сприймання виразності музики. Тому поза музикою чуття музичного ритму не може ні пробудитися, ні розвиватися» [8; 197].

Музично-ритмічне почуття – здатність активно переживати музику, відчувати емоційну виразність музичного ритму і точно відтворювати його. Воно безпосередньо виявляється у тих рухових реакціях, які більш-менш точно передають ритм музики, що звучить. Музично-ритмічне почуття складає основу всіх проявів музичності, пов'язаних із сприйманням і відтворенням часової ходи «музичного руху». Разом із ладовим почуттям воно є основою емоційного відгуку на музику.

Ритмічна діяльність збагачує сприйняття дитини, сприяє розвитку музичності, впливає на формування різноманітних психічних функцій. Відомо, що зацікавленість полегшує і стимулює розвиток. Радість, яку отримують діти завдяки ритмічним вправам та іграм, впливає на їх загальний розвиток. Отже, значення ритмічної діяльності виходить далеко за межі тільки музичного та естетичного виховання.

Дидактика передбачає два прийоми сприйняття метро-ритмічних співвідношень у музиці: використання рухів та використання простих ударних інструментів. Ці прийоми сприяють не тільки формуванню у дітей відчуття ритму, але й вихованню музичного смаку. Музика і рух – такі ж взаємозв'язані поняття, як звук та його ритмічна пульсація. Протягом не одного десятка років педагоги використовують рух як засіб музичного розвитку. На позитивну роль рухів під музику вказували у своїх працях В.Верховинець, С.Руднева, М.Румер, Н.Гродзенська, Н.Ветлугіна, Е.Конорова, В.Білобородова, Е.Мальцева та ін. Добре розвинута моторика дитини сприяє знайомству її з навколишнім світом і позитивно впливає на розумовий розвиток. Про роль моторики в розвитку музичних здібностей говорив ще І.Сеченов: «Я не в силах подумки проспівати собі лише звуками, а співаю завжди м'язами; тоді пригадуються і звуки. Пам'ять зорову і дотикову можна назвати просторовою, слухову і м'язеву – пам'яттю часу» [7; 37].

Під час слухання музики у дітей виникає інтуїтивна потреба рухатися у такт ритму. Такий елементарний емоційний відгук на ритм є первинним виявом музичності. Мимовільну моторно-емоційну реакцію дітей слід зробити осмисленою, ритмічною, виразною. Наприклад, вчити крокувати чітко і впевнено під маршову музику, плавно рухатися – під колискову, завзято плескати – під швидку танцювальну тощо. «Особливо корисне пластичне інтонування під час слухання творів, багатих алогічними змінами, динамічними відтінками тощо» [1; 30].

Потребу дітей рухатися необхідно використовувати і правильно спрямовувати. В роботі з молодшими школярами використовуються в основному ті рухи, що відомі дітям із життя і не потребують окремого часу для їхнього виявлення та засвоєння: прості рухи рук, біг, ходьба, елементарні танцювальні кроки. «Корисна віддача» від руху двостороння: він дає радість дитині, підвищує її життєвий тонус, позитивно впливає на загальний фізичний стан і водночас сприяє

розвитку її музичних здібностей. Рухи під музику К.Самолдіна рекомендує включати в усі види діяльності на уроці: «під час знайомства з музичною грамотою, для кращого запам'ятовування музичного матеріалу, під час слухання музики, для вироблення чистоти інтонації, під час гри на дитячих музичних інструментах» [6; 31]. Наприклад, під час ознайомлення дітей із сильними і слабкими долями використовуємо тактування, простукування, оплески. Пояснюючи тривалості, їх співвідношення, вводимо марш і легкий біг, оплески та простукування паличками. Говорячи про розміри, вводимо танцювальні рухи польки, маршу. Пояснюючи побудову музичних творів, темп, динаміку, пропонуємо дітям різноманітні танцювальні кроки на зміну музичних частин, темпу, динаміки. Використання на уроках образно-ігрових рухів допомагає розкриттю і сприйняттю засобів музичної виразності, музичної характеристики того чи іншого образу. Під час слухання музики діти самостійно придумують танцювальні імпровізації до відповідних музичних творів і кращі з них показують перед класом. Незважаючи на те, що рухи включаються у всі види діяльності, вони не потребують багато спеціального часу. Якщо рухова активність використовується під час хорового співу, розспівування, при знайомстві та освоєнні музичних понять, під час слухання музики, то вона проводиться за рахунок часу, відведеного на цей вид роботи на уроці. Рухи полегшують сприйняття і запам'ятовування музики. Розвиток рухових навичок відбувається одночасно з розвитком мови. Рівень координації і активності рухів дитини свідчить про розвиток інших якостей особистості, в тому числі психіки. Тому основними завданнями музично-ритмічного виховання виступають наступні: формування музично-ритмічних навичок, засвоєння учнями елементарної мови рухів (пантомімічних і танцювальних), ознайомлення з деякими прийомами композиції танцю.

Мета занять – за допомогою ритмічної діяльності виховувати в учнів уміння слухати музику і передати її в рухах. Сформований рух допомагатиме дитині глибше сприймати і передавати музичний образ. В першу чергу, на заняттях потрібно дати дітям відчуття радості від вільного володіння своїм тілом, що рухається і підпорядковується музичному ритму, викликати зацікавлене ставлення до музично-ритмічної діяльності. У школі доцільно застосовувати різноманітні музично-ритмічні рухи, що пов'язані з навчальним матеріалом уроку, можуть виконувати роль як методу, за допомогою якого діти усвідомлюють окремі поняття музичної грамоти, так і засобом самовиявлення дитини. Б.Теплов довів факт супроводу сприйняття музики руховими реакціями (вокалізаціями, дрібними рухами пальців). Тому рухи успішно використовуються в ролі засобів, що активізують усвідомлення дітьми характеру мелодії, якості звуковедення (плавного, чіткого, відривчастого), засобів музичної виразності (акцентів, динаміки, темпу, ритмічного малюнка і т.д.). Ці якості музики можна моделювати за допомогою рухів рук, танцювальних та образних рухів [8]. Особливу увагу слід звернути на виразність ритмічної пульсації. Йдеться насамперед про тонкий і недоступний свідомому аналізу взаємозв'язок наголошених і ненаголошених часток, різний характер пульсації – то важка хода, то легкий крок, то погойдування, то гострі поколювання тощо. Н.Ветлугіна вважає, що слухаючи музику, діти стежать за розвитком художнього образу. У свою чергу, слухова увага сприяє збагаченню музичної пам'яті, що спирається на слуховий і руховий аналізатори. Виконуючи рухи під музику, діти уявляють той чи інший образ. Рухи бувають зафіксованими, складеними із знайомих елементів, але в окремих випадках музично-ігровий образ відтворюється по-новому, зі змінами – отже, в процесі музично-ритмічних рухів розвивається не тільки відтворювальна, а й творча уява. Крім того, цей вид діяльності спонукає дітей переживати музику. «Відчуваючи красу музичного твору і своїх рухів, вони емоційно збагачуються» [1; 30]. В умовах шкільного уроку можна організувати лише невеликий танок у тій частині класу, де немає парт. Учні, що не беруть участі в танку, можуть співати, акомпанувати на дитячих музичних інструментах. Участь у хороводах під знайому музику допоможе учням осмислити деякі особливості музичної форми. З інтересом виконують молодші школярі рухи, що імітують гру на різних музичних інструментах: сопілці, балалайці, скрипці, арфі тощо. Такі завдання сприяють емоційному ставленню дітей до уроків музики, допомагають учителю у здійсненні зворотного зв'язку: він бачить, хто з учнів правильно почув звучання того чи іншого інструмента. Таким чином, через активізацію школярів в умовах цікавої, захоплюючої діяльності – ритміки – відбувається музично-естетичний розвиток дитини.

Таким вимогам відповідають провідні зарубіжні системи музичної освіти та виховання, що стали одним із вагомих культурних завоювань людства двадцятого, а тепер вже і двадцять першого століть. Вони не тільки не втратили своєї значимості, але, навпаки, набули нових доказів своєї актуальності, необхідності нинішній педагогіці. Тут слід згадати прославлену Вальдорфську школу,

системи музичної педагогіки, такі, як система Золтана Кодаї (Угорщина), Карла Орфа (Німеччина) і, звичайно, система Еміля Жака-Далькроза – швейцарського композитора, піаніста, автора системи «Ритмічна гімнастика». У сучасному полікультурному суспільстві методу Далькроза належить особливе місце. Авторська система, названа ритмічною гімнастикою, народилася в Західній Європі, коли швейцарський композитор і педагог Еміль Жак-Далькроз задумався про всемогутність ритму і про те, як можна використовувати властивості ритму у розвитку музичних здібностей. Ритм у Далькроза – універсальний символ загального порядку та організованості. Ця система спрямована на те, щоб, використовуючи спеціально підібрані вправи, розвивати у дітей музичний слух, пам'ять, чуття ритму, пластичну виразність рухів. При цьому, за словами В.Фролкина, система Е.Жак-Далькроза не обмежувалась вихованням у людей відчуття ритму і не зводилась до музичного виховання. Її метою було виховання людини, гармонійно розвинутої фізично та розумово, художньо, естетично. Саме поняття ритму трактувалось Жак-Далькрозом широко, неодмінно включаючи естетичну складову [4]. «Ритм, як і динаміка, повністю залежить від руху, і його найближчий прототип – наша м'язова система. Всі нюанси часу – *allegro*, *andante*, *accelerando*, *ritenuto* – всі нюанси енергії – *forte*, *crescendo*, *diminuendo* – можуть бути сприйняті нашим тілом, і гострота нашого музичного почуття буде залежати від гостроти наших тілесних відчуттів». Цікаво, що спочатку автор системи, придумуючи різні вправи на тілесне переживання музики, переслідував лише прикладну мету – допомогти майбутнім музикантам в освоєнні музичного ритму. Згодом же ідея переростає своє первісне призначення і стає насправді глобальною: виховання «нової людини» за допомогою Ритму. Ідея, хоч і не відразу, але досить швидко була сприйнята світовою спільнотою. У Німеччині (Дрезден, Хеллерау) будується Інститут Ритму, виключно для занять ритмічною гімнастикою, що, звичайно ж, було явищем унікальним. Туди, для навчання за системою Далькроза, з'їжджаються люди не тільки зі всієї Європи, а й з усього світу. Наприклад, в Хеллерау вчився японець Мікіо Іто, що став знаменитим у себе на батьківщині танцівником. Багато в чому завдяки йому, Далькроз – Ритміка настільки популярна в цій країні. До речі, учнем Далькроза свого часу був український композитор В.Барвінський, в результаті чого у 1915 році композитор написав «Прелюдію методом Далькроза» [5]. Натомість, вивчаючи систему ритмічного виховання, слід нагадати, що саме повернувшись з Африки (Алжир), Далькроз загорівся своєю новаторською ідеєю вивчення ритму за допомогою руху: настільки вразили його витончені ритмічні комбінації на ударних інструментах у виконанні тамтешніх музикантів і складна, але точна пластика танцюристів, які рухалися в цих ритмах. У книзі сучасного мистецтвознавця і психолога Діни Кірнарської «Музичні здібності» читаємо: «У традиційних культурах рух і ритм нероздільні: музику не можна відокремити від танцю і хороводу, від трудових рухів, супроводжуваних пісню». Ця ж думка розвивається в нарисі «Ритм» В.Холопової – автора досліджень із проблеми музичного ритму: «Роль ритму неоднакова в різних національних культурах, у різних періодах та індивідуальних стилях багатовікової історії музики. Іноді ритм виявляється на першому плані, як, наприклад, в культурах Африки і Латинської Америки, в інших випадках його безпосередня виразність поглинається виразністю чистого мелосу, як у деяких видах російської протяжної пісні». Від себе можемо додати, що і в окремих українських ліричних піснях. Можемо погодитись із думкою О.Романової, яка переконливо доводить «полікультурність» походження системи Далькроза. Джерелом і одночасно імпульсом виникнення системи стало ритмічне багатство європейської музики по-перше і, по-друге – пластичність, «видимість» і «тілесність» ритмів африканських та арабських країн, де виконання на ударних інструментах завжди пов'язане з рухом як самих музикантів, так і танцюристів; причому часто спостерігається поліритмія, тобто, коли на ритм одних інструментів накладається зовсім інший ритм інших, так різні частини тіла виконують різні ритми (те, що мовою сучасного танцю називається «ізоляцією»). Все викладене вище дає підстави стверджувати, що використання властивостей ритму на уроках Далькроз-ритміки в загальноосвітніх школах на уроках музики, в школах мистецтв, музичних закладах, в художньо-естетичних центрах пропонує широкий простір для знайомства дітей з музично-танцювальною культурою різних країн і народів. У живій, цікавій для дітей формі гри з використанням ритмоформули, характерної для музики тієї або іншої країни, а також заохочуючи дітей до власної імпровізації з рисами танцювально-етнічної пластики, можна з успіхом дізнатися багато нового про історію, звичаї та традиції як своєї країни, так і інших зарубіжних країн. Основна мета системи «одухотворених тілесних вправ» Ж.Далькроза – привести людину до самопізнання, проявити свої сили та творчі можливості, допомогти позбутися фізичних і психологічних комплексів, виховати волю і вміння володіти собою. Ж.Далькроз стверджував, що

музику можна не тільки чути, але і бачити в звуках, передавати в пластичних рухах. На музику реагує кожна клітинка організму людини, і кожен м'яз людського тіла здатен відповідати на звуки, динамічні відтінки (силу звучання), темп, ритм, агогику, музичну інтонацію. Відбувається «злиття» людини з музикою. Звичайно, для того, щоб розвинути в собі таке вміння відчувати і передавати музику в рухах, слід розвивати концентрацію уваги, внутрішнього слуху, пам'яті, координації рухів. Велике значення Ж.Далькроз надає пластичній та музичній імпровізації. Учні не заучують певні рухи, а виходять із власних м'язових відчуттів і уявлення музичної форми. Викладач зобов'язаний пробуджувати в учня його особистий ритм, а не нав'язувати свій власний. У танці цінується, в першу чергу, новизна і непередбачуваність рухів. Ж.Далькроз рекомендував проводити заняття з дітьми в ігровій формі, насиченою дією, а не теоретичними поясненнями. Його гаслом було: «Вчити і вчитися радісно, із задоволенням». З приводу занять на музичному інструменті Ж.Далькроз писав: «Не можна вимагати від дитини за інструментом, щоб вона висловила те, що насправді ще не відчула і не переживає, це привчає до брехні. Починати музичне виховання слід з виховання почуттів, а не з постановки руки» [2].

Отже, досліджуючи систему ритму швейцарського дидакта Еміля Жака-Далькроза і працюючи вчителем музики в загальноосвітній школі, можемо констатувати, що вона є однією із найбільш дієвих систем художньо-естетичного виховання підростаючого покоління, елементи якої при творчому підході можуть використовуватись у вітчизняній педагогічній практиці.

#### Джерельні приписи

1. *Верховинець В.Н.* Весняночка / В.Н. Верховинець. – К.: Музична Україна, 1989. – 343 с.
2. *Жак-Далькроз Еміль.* Ритм / Еміль Жак-Далькроз. – М.: Классика-XXI, 2002. – 248 с.; ил.
3. *Ковалів В.* Методика музичного виховання на релятивній основі / В.Ковалів. – К.: Музична Україна, 1973. – 149 с.
4. *Миропольська Н.* Уроки художньо-естетичного циклу в школі: навчання і виховання: Навч. пос. / Н.Миропольська, С.Ничкало, В.Рагнозіна. – Тернопіль: Богдан, 2006. – 240 с.
5. *Назар Л.Й.* Стилєві виміри творчості Василя Барвінського: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Львівська держ. муз. академія ім. М.В. Лисенка / Л.Й. Назар. – Л., 2007. – 290 с. – Бібліогр.: С. 181-213.
6. *Рудницька О.П.* Педагогіка: загальна та мистецька: Навч. пос. / О.П. Рудницька. – Тернопіль: Богдан, 2005. – 360 с.
7. *Савчин М.В.* Вікова психологія: Навч. пос. / М.В. Савчин, Л.П. Василенко. – К.: Академвидав, 2005. – 359 с.
8. *Таранцева О.О.* Виховання національної культури молоді засобами хореографії у педагогічній спадщині В.М. Верховинця / О.О. Таранцева // Формування національної культури молоді засобами народного мистецтва у контексті творчої спадщини В.Верховинця. З бібліотеки наук. праць. – Полтава, 1999. – 310 с.

#### Резюме

Розглядається система музично-ритмічного виховання школярів на прикладі системи Еміля Жака-Далькроза.

**Ключові слова:** ритм, музично-ритмічне виховання, Жак-Далькроз.

#### Summary

**Musically-rhythmic education is in initial classes (on the example of the «Rhythmic gymnastics» of Еміля Jaques-Dalcroz)**

In the article the system of musical and rhythmic education of schoolchildren on the example of rhythmic systems of Emile Jaques-Dalcroza.

**Key words:** rhythm, musical and rhythmic training, Jaques-Dalcroz.

УДК 388.045

Скнар О.І. – проректор з  
навчально-виховної роботи  
КНУКіМ, професор**Модернізація змісту, форм і методів виховання студентської молоді в  
контексті нової парадигми виховної роботи**

Сьогодні в усьому світі система вищої освіти є ключовою сферою розвитку суспільства, привертає до себе надзвичайно велику увагу і викликає особливий інтерес у зв'язку з перспективами входження України до європейського і світового співтовариства, прилученням до Болонського процесу та можливостями європейського простору вищої освіти.

Для нас, українців, це не є особливою новиною, адже ми і раніше намагалися приводити зміст, форми і методи виховання студентів до вимог суспільства, трансформували модернізували їх. Але сьогодні проблеми значно складніші у національному і світовому контексті, вимагають змін не тільки змістовно-цільових, але і конструктивних, насамперед, у розвитку нового європейського мислення і виховання.

Перш за все впадає в око особиста орієнтація – «персоналістська» інтерпретація всього навчально-виховного процесу, коли у центрі уваги знаходяться інтереси студента, адже процес формування соціального механізму відбувається завдяки підвищенню духовності і значущості для суспільства результатів духовної діяльності людини. З впровадженням телекомунікаційних технологій механізми відчуження трансформували і модернізували зміст, форми і методи навчання і виховання молоді. Привертає до себе увагу і розповсюдження результатів духовної діяльності людини, що надає можливість прояву *особистісного* начала, що визначає нові підходи до реформування освіти.

Змінюються функції педагога і студента: обидва вчаться у взаємодії з усією безперервною освітою як способу подолання соціальних і освітніх проблем та розширення освітньої парадигми. Рушійною силою цього перманентного процесу виступає протиріччя між завданнями і потребами та можливостями поглиблення їх у контексті запропонованого відомим датським фізиком Н.Бором принципу компліментарності (фр. *compliment* – похвала на чинись адресу).

Ефективність освітньої системи у ХХІ ст. перевіряється не тільки балами успішності, здатністю до самоосвіти, а реаліями життєвих завдань, що розв'язуються випускниками. Сьогодні при працевлаштуванні запитують не якого кольору диплом, а що вміє і може робити випускник ВНЗ. Наші навчальні плани перенасичені зайвими дисциплінами. Щораз частіше роботодавці нарікають, що випускник розв'язує подвійні інтегралі, але не вміє застосовувати знання на практиці.

Професорсько-викладацький склад КНУКіМ давно зрозумів, що конкуренція буде серйозна на освітянському ринку, а ще більша – серед випускників. Ми хочемо забезпечити саме таку підготовку, що необхідна в сучасному світі.

Адже мова йде не тільки про те, щоб дати випускникам знання, сформувати уміння і навички, але насамперед про їх майбутнє місце в соціально-економічній системі – в науці, культурі й мистецтві, сфері індустрії дозвілля, про напрацювання своєї інтелектуальної власності на основі поєднання навчально-виховного процесу з ринком, життям і творчістю.

Виховні цінності – це людські зразки педагогічної культури, що соціально схвалені й передаються з покоління в покоління. Вони концептуалізують виховання на макро і мікро рівнях. Абсолютною цінністю виховання є людина як мета й результат і як головний критерій оцінювання якості виховання. Виховання в людському вимірі – це гуманістичний, особистісно-орієнтований процес.

Виходячи з історичних і сучасних концепцій особистості епіцентром культури, її вищою духовною цінністю є людина. Людина набуває своєї духовної сутності, стає частиною людства, оволодіваючи культурою і розвиваючи її. Культурна сутність людини є системо утворюючим компонентом її цілісності.

З педагогічної точки зору виховання студентської молоді означає розвиток таких якостей, як високий рівень самосвідомості, почуття власної гідності, самоповага, самостійність, здатність до орієнтації у світі, духовні цінності, вміння приймати рішення і нести відповідальність за них.

Мета виховання студентської молоді актуалізує бережливе ставлення людини до свого фізичного й психічного здоров'я, наявність естетичного смаку, гарних манер, уміння творити повсякденне життя за законами краси.

Досить поширеною є думка, що ВНЗ має дати студенту певну суму знань, виробити в нього відповідні практичні вміння та навички, які забезпечували б його становлення як фахівця певної галузі. Про формування його особистості, зазвичай, згадується якимось побіжно, у силу звички поєднання таких педагогічних понять, як «навчання» і «виховання», обґрунтовуючи це тим, що студент – досить доросла людина, яку вже виховали сім'я і школа. При цьому забувається, що розвиток особистості, формування її якостей, поглядів, ціннісних орієнтацій не можна розглядати як обмежений певними рамками процес, який починається від чітко визначеного пункту (вікової межі, етапу розвитку тощо) і закінчується у такому ж установленому пункті. Людина виховується протягом усього життя, і навчання у ВНЗ не є виключенням у цьому безперервному процесі. Розуміння важливості цієї тези має суттєве значення. Підтвердження цьому знаходимо в працях К.Ушинського, який, приділяючи значну увагу питанням виховання молодих поколінь, наголошував на тому, що виховні завдання важливіші за розвиток розуму взагалі, наповнення голови знаннями. «До чого і виховання, – запитував педагог, – якщо воно не діятиме на моральний і розумовий розвиток людини?», для чого вчити «історію, словесність, усякі науки, якщо це навчання не змусить нас полюбити ідею і істину?» [1; 47]. На його думку, «тільки людина, у якої розум добрий і серце добре, цілком хороша і надійна людина». Звідси цілком слушним уявляється підхід до визначення суті національного виховання, під яким розуміємо цілеспрямовану передачу, освоєння і творче використання нині суцільними поколіннями досвіду попередніх, продовження культурно-історичних традицій батьків, дідів і прадідів, творення людини даної епохи, члена свого роду і народу, введення його у сферу загальнолюдських цінностей. Ґрунтуючись на такому підході, формулюється мета виховання, яка передбачає утвердження у свідомості молоді національної, культурної, мовної єдності, національної окремішності й неповторності; всебічну підготовку до творчої праці з розбудови й захисту незалежної Української держави, рідної духовної і матеріальної культури, а через них – участь у вселюдській культурі; досягнення високої культури міжнародних взаємин, основою яких є взаємна толерантність і пошана. Тобто детермінантами мети виховання виступають не тільки суспільство як соціальний організм, а передусім – особистість.

Реалізація цих завдань значною мірою залежить від характеру взаємодії між студентами і викладачами як повноправними суб'єктами навчально-виховного процесу. Ще В.Сухомлинський звертав увагу на те, що учні чекають від учителя не лише повідомлення певних знань, а й відповідного ставлення до себе особисто. Отже, стосунки в системі «викладач – студент» – не просто «переливання», передача знань, а найскладніший світ людських взаємин. Причому, йдеться не про «стихийні», неорганізовані взаємини, а відносини, спеціально сформовані з виховною метою – виховуючи відносини, які забезпечували б пізнання виховання як соціально-особистісного явища, що зумовило оптимальне поєднання у формуванні особистості індивідуального і соціального. На жаль, ці питання ще не набули належного вивчення і впровадження у процес вузівського навчально-виховного процесу, що, у свою чергу, ускладнює розв'язання всього комплексу завдань, що висувуються сьогодні перед вищою школою, певною мірою знижує підготовку майбутніх фахівців, гальмує гуманізацію цієї ланки національної освіти. Одним із засобів розв'язання цих завдань має стати впровадження в систему «викладач – студент» інноваційних підходів, що базуються на гуманістичних, особистісно-орієнтованих технологіях, зокрема, на педагогіці співробітництва, яка передбачає досягнення у взаємодії якомога більшої внутрішньої диференціації студентів, щоб забезпечити кожному з них розвиток відповідно до його природних особливостей та індивідуальних освітніх можливостей, тобто не просто опору на позитивне при формуванні взаємин, а виявлення і урахування всіх особистісних вартостей. Співробітництво, співтворчість на основі гуманних і високоморальних відносин є людиною утворюючим процесом. Адже досягнуті взаємини виступають засобом злиття ділових і особистих інтересів, педагог одержує можливість реально забезпечити єдність навчання і виховання. А це й можна розглядати як важливу складову загального ідеалу особистості сучасного випускника вищої школи.

Функціональні компоненти виховної діяльності дозволяють аналізувати процес розв'язання виховних завдань і на стадії взаємодії із студентами. До функціональних компонентів належить ґностичний, проектувальний, конструктивний, комунікативний, організаторський, оцінний.

ґностичний компонент передбачає системне дослідження виховної діяльності куратора, формулювання проблеми і на цій основі – стратегічної виховної мети. Проектувальний компонент вміщує дії, пов'язані із передбаченням актуальних виховних проблем, які виникають у молодіжному середовищі, а також визначенням стратегічних цілей, завдань та їх можливих наслідків від

розв'язання системи виховних завдань до моделювання власної виховної діяльності. Конструктивний компонент передбачає дії, пов'язані із створенням, відбором та композиційною побудовою змісту виховної інформації, засобів, форм та методів виховної взаємодії зі студентами у навчально-виховному процесі. Комунікативний компонент передбачає дії, спрямовані на встановлення правильних стосунків зі студентами, викладачами, регуляцію міжособистісних стосунків у академічній групі. Організаторський компонент вміщує дії, пов'язані з організацією навчально-виховної інформації та спільної зі студентами виховної діяльності. Виділені функціональні компоненти побудовані за принципом кумулятивної шкали, тобто кожен наступний елемент вміщує всі попередні, але, разом з тим, може розглядатися і окремо.

Враховуючи одну з провідних цілей нашого дослідження (розробка та аналіз моделі виховної діяльності куратора академічної групи), увага була зосереджена на вивченні найважливішого системоутворюючого зв'язку у сфері, що розглядається – «куратор – студенти», «куратор – студентська група». Останнє зумовлене тим, що метод моделювання дозволяє із-за складності об'єктів вивчати не всі, а лише деякі зв'язки і відносини. На поняття «зв'язок», незалежно від способу його конкретного тлумачення, припадає найбільше смислове навантаження. При цьому слід враховувати, що системність об'єктів найбільшою мірою розкривається через його зв'язки. Зв'язок «куратор – студенти» концентрує всі інші типи зв'язків і стосунків, зокрема і суто викладацькі функції, і функції вихователя, і певною мірою психолога, дослідника, тьютора.

Виховна діяльність як педагогічна система є цілісною, само розвиваючою, оскільки має всі системні ознаки. У процесі виховної діяльності реалізуються провідні принципи самоуправління. До них належить принцип активного саморуку до вершин виховної майстерності за рахунок розвитку ініціативи, активності, самостійності як самого куратора, так і його студентів та їх взаємодії із соціальним середовищем, громадськими молодіжними організаціями, творчими колективами, іншими суб'єктами виховного процесу.

Педагогічна система, що розглядається, знаходиться у постійному розвитку, однак і їй притаманні свої функціональні інваріанти, що відображаються через принцип ціле покладання. Останній проявляється у доцільно спланованій виховній діяльності. Система планування характеризується цілісним інтегральним підходом і являє собою поєднання довготривалих і поточних планів навчально-виховної роботи із студентською молоддю, враховуючи специфіку її різних вікових груп.

У своїй діяльності педагог разом зі студентами реалізує принцип інформаційного зв'язку елементів, що забезпечує необхідну узгодженість у їх роботі та збагачує одночасно всіх учасників виховного процесу.

Досліджуваній системі притаманний і принцип субординації елементів, ієрархічність її структури. Своєрідність даної системи полягає в тому, що виділення «суб'єкта» (куратора) та «об'єкта» (студента) системи як її окремих елементів досить умовне, оскільки сам «об'єкт управління» є водночас і «суб'єктом управління». Сутність демократичних змін, що відбуваються в системі освіти, саме й передбачають зміну соціального статусу студентів як суб'єктів виховної діяльності, які прагнуть до само становлення у соціальному та професійному плані. Завдання педагога полягає у створенні необхідних умов для творчого росту і формування кращих якостей та здібностей вихованців.

Динамічність виховної діяльності як виховної системи зумовили основний спосіб її існування, а саме: функціонування, що вміщує виділені нами елементи (гностичний, проектувальний, конструктивний, організаторський), кожен з них несе певне смислове навантаження.

Враховуючи, що одна і та ж система може розглядатися по різному, необхідно визначити критерії її продуктивності як певні системо утворюючі параметри. Зважаючи на те, що рівень продуктивності є однією з важливіших характеристик, визначимо зміст цього поняття. Термін «продуктивність» є похідним від терміна «продукт», під яким розуміємо його матеріальний або нематеріальний результат. Виділяють основні й побічні (або додаткові), заплановані (назвемо їх позитивними), нейтральні й негативні продукти. Причому розподіл на основні й побічні продукти діяльності відбувається залежно від їх співвіднесення з предметом діяльності. «Основний продукт є перетворена форма предмета діяльності». «Побічні продукти можуть виникати не тільки від предмета діяльності, але й від інших її структурних елементів: суб'єкта, знаряддя або навіть зовнішніх умов. Оскільки метою виховної діяльності є формування суб'єкта якоїсь іншої діяльності (наприклад, у системі професійної освіти – це підготовка



кваліфікованого працівника – суб'єкта того чи іншого виду трудової виробничої діяльності, то виховна діяльність спрямована на генезис центральної сфери майбутнього суб'єкта – уміння виконувати цю майбутню діяльність» [1; 35]. Тобто предметом виховної діяльності є певна характеристика вихідного рівня розвитку студента, а основним позитивним продуктом виховної діяльності куратора будемо вважати бажані зміни в особистісній сфері вихованця.

Проте, крім основного, у будь-якій діяльності, зокрема й у виховній, можливе існування побічних, або додаткових продуктів, які також, як і основні, можуть бути позитивними, негативними або нейтральними.

Специфіка виховної діяльності така, що серед її додаткових продуктів можна виділити функціональні і супутні. До функціональних продуктів науковці відносять нові форми та методи впливу на студентів, які тією чи іншою мірою втілюють задум вихователя, його творчий пошук. Іншими словами, це є зміни його засобів у процесі виховної діяльності у широкому розумінні цього слова.

Позитивними будемо називати такі функціональні продукти діяльності куратора, які відповідають виховним цілям і не суперечать принципам виховання. Наприклад, у процесі виховання куратори-майстри сконструювали цілий ряд нових форм, методичних прийомів, що спрямовані на одержання психологічних продуктів цієї діяльності і які являють собою позитивні функціональні продукти їх діяльності.

Можлива і така ситуація, коли викладач у процесі своєї виховної діяльності знаходить свій «підхід» до студентів, який полягає у грубому тиску на них, погрозах прийняти суворі заходи до порушників дисципліни, якщо студенти не будуть виконувати прийняті правила поведінки. Іноді на певний час такі заходи можуть мати деякий результат, оскільки студенти не хочуть «зв'язуватися» з цим куратором і псувати з ним стосунки. Проте подібні так звані «методи впливу» на студентів будемо вважати негативними продуктами виховної діяльності.

Супутні продукти виникають від інших структурних елементів виховної діяльності й також можуть бути позитивними, нейтральними або негативними. Так, наприклад, використання куратором формалізованих засобів виховання може привести не тільки до більш високого рівня успішності, вихованості студентів, необхідних для майбутньої професійної діяльності (що належить до основного продукту виховної діяльності), але за певних умов може спричинити негативні наслідки, зокрема, призвести до виникнення конфліктних ситуацій, тобто до появи негативних побічних продуктів у сфері виховання.

Як приклад позитивного додаткового продукту виховної діяльності, слід навести факт активного вдосконалення самовиховної роботи куратора, який починає розуміти, що без роботи над своїми природними властивостями, характером неможливо займатися вихованням інших людей. Отже, продуктивною будемо вважати таку виховну діяльність куратора, яка призводить до одержання позитивного. Тобто такого, що відповідає меті основного продукту діяльності вихователя і незаперечних побічних продуктів.

Поняття «продуктивність виховної діяльності» не можна ототожнювати з термінами «педагогічна майстерність» або «виховна майстерність». Останні розглядаються у психолого-педагогічній літературі як здатність педагога бачити, формулювати і розв'язувати педагогічні або виховні завдання, тобто як інтегральну якість особистості. Термін «продуктивність» розглядається нами як характеристика діяльності викладача-вихователя. Саме в цьому полягає принципова розбіжність між даними термінами. У той же час виховна майстерність проявляється саме у діяльності й оцінюється через рівень її продуктивності. Ми не вважаємо майстром куратора, який одержує за результатами своєї діяльності низькоякісний основний продукт або негативні побічні продукти. Мабуть, ці положення дають підставу науковцям розглядати продуктивність як майстерність, що можна вимірювати. Проте на деяких відрізках навчально-виховного процесу позитивні продукти можуть бути отримані і слабким вихователем. Тобто не можна вважати майстром куратора, діяльність якого не є продуктивною. Але в той же час припускаємо можливість досягнення певного рівня продуктивності будь-яким куратором. Виховна майстерність є передумовою і гарантією досягнення кураторами високого рівня продуктивності виховної діяльності.

Продуктивність – це якісна характеристика педагогічної і виховної діяльності, що допускає квантифікацію або кількісний вимір. Залежно від ступеня відповідності реальних продуктів бажаним, умовно можна виділити три рівні продуктивності виховної діяльності: високий (бажані психологічні утворення відбуваються у всіх студентів); середній (бажані психологічні утворення відбуваються у

більшості студентів); низький (бажані психологічні новоутворення відбуваються у незначній частині студентів).

Мірою продуктивності було обрано кількість студентів, у яких упродовж навчально-виховного процесу куратором і викладачами формуються бажані психологічні новоутворення. Виходячи із загального визначення продуктивності педагогічної діяльності, будемо визначати продуктивною таку його діяльність, яка допомагає вихователю за допомогою засобів виховної взаємодії (комунікації) формувати у студентів бажані якості в їх особистісній сфері і не одержувати при цьому негативних побічних продуктів.

Проте якщо виділяти основний позитивний продукт колективної виховної діяльності кураторів, то це має бути соціальна зрілість, моральна стійкість, громадянська відповідальність майбутніх педагогів. Для оцінки продуктивності виховної діяльності куратора, слід зіставити вихідний рівень готовності випускників університету до продовження освіти, до самоосвіти й самовиховання.

Результатом продуктивної виховної діяльності куратора можуть бути сформовані у студентів знання, уміння та навички соціальної поведінки, організації колективних творчих справ, набуття досвіду організаторської роботи, оволодіння способами аналізу, прогнозування, конструювання, регуляції та організації як пізнавальної, так і соціальної діяльності. Крім того, під впливом виховних дій куратора у майбутніх учителів формуються особистісні новоутворення: професійно-педагогічна мотиваційна сфера, спрямованість, система відносин, поведінка, соціальна зрілість.

У Київському національному університеті культури і мистецтв на основі здійснення системного підходу до виховної діяльності куратора проводиться різноманітна виховна робота. Громадянське виховання спрямоване на виховання у студентів почуття національної гідності, готовності розбудувати Українську державу, забезпечувати конституційний порядок, стабільність, безпеку держави. До 20-ї річниці проголошення незалежності України у всіх студентських групах проводяться бесіди до річниці Конституції України; у рамках дискусійного клубу «Запитуй – відповідаємо» відбувається обговорення проблеми щодо дотримання студентами законів нашої держави, про правове суспільство, про зміцнення соціально-політичної стабільності в Україні, про політичну боротьбу з цих проблем на рубежі 80-90 рр. Студенти беруть участь у русі студентської молоді за збереження і примноження традицій українського народу «Моя земля – земля моїх батьків»; проводяться бесіди: про виховання у студентів культури міжнетічних відносин, про права людини в Україні і у світі. Створена система сприяння діяльності молодіжних організацій, спрямованих на всебічний розвиток і громадянське виховання студентської молоді.

З проблем морального виховання передбачене проведення тематичних читацьких конференцій та диспутів за художніми творами на морально-етичну тематику; бесіди і дискусії на тему «правила хорошого тону й етики»; тематичні вечори.

Науковий підхід до виховної роботи зі студентами дає можливість кураторам здійснювати ефективну та результативну виховну діяльність у нових соціокультурних умовах і сприяє формуванню у майбутніх фахівців соціально-культурної сфери високих громадянських, моральних та професійних якостей.

#### Джерельні приписи

1. *Педагогічна майстерність як система професійних і мистецьких компетентностей.* – Чернівці: Зелена Буковина, 2010.

#### Резюме

Розглядається специфіка модернізації змісту форм і методів навчання на прикладі Національного університету культури і мистецтв.

**Ключові слова:** модернізація, навчання, студентська аудиторія.

#### Summary

**Modernisation of maintenance, forms and methods of education of student young people is in the context of new paradigm of educator work**

The specific of modernisation of maintenance of forms and methods of studies is examined on the example of the National university of culture and arts.

**Key words:** modernisation, studies, student audience.

УДК 378:008

Янжула О.В. – пошукувач РДГУ

**Теоретичні засади категорії «культурні цінності» в аспекті полікультурної освіти**

Засвоєння школярами вироблених загальнолюдською культурою цінностей є однією з найважливіших проблем сучасного виховання. В Україні цей процес ускладнюється суперечливими тенденціями трансформації суспільства в його новий стан, їх негативним впливом на морально-духовне становлення особистості. Юному поколінню надзвичайно важко знаходити правильні шляхи свого утвердження в житті, тому актуальною є педагогічна спрямованість учнів до культурних цінностей, що протягом віків були гарантантами виявлення в людині її духовної та неповторної сутності. Вміле, цілеспрямоване використання провідних ідей, моральних норм, ідеалів народної спадщини сприяє становленню гармонійної особистості своєї Батьківщини та цілого світу.

Полікультурність людини формується на підґрунті картини світу, засобом формування якої виступає навчально-виховний процес загальноосвітньої школи. Навчальні предмети шкільного навчального плану визначають можливості формування у школярів певної картини світу, на основі якої й визначаються домагання особистістю свободи, вміння відстоювати свою позицію й ідеали, формування духовної гнучкості й розуміння необхідності компромісів, включеність її у життєдіяльність як окремих груп, так і суспільства в цілому. Сформованість такої картини світу значно розширює межі людської свободи.

Формування світоглядних позицій дитини не нова проблема. Полікультурна освіта має глибокі корені. Проблеми полікультурності активно почали вивчатися у ХХ столітті. Проте у науковій літературі вони не нові, оскільки досліджувалися, зокрема у філософії, ще з античної доби. Стародавні філософи – Сократ, Платон, Аристотель та інші частково торкалися питань полікультурності, проголошуючи гуманістичні ідеї. Засновник полікультурної освіти Я.А. Коменський вважав необхідним підготувати дитину до життя у багатонаціональному суспільстві. Ж.Ж. Руссо писав, що потрібно виховувати у дітей повагу до різних людей, а І.Г. Песталотці висловлював думку про те, що необхідно виховувати всіх дітей, як одну сім'ю, не звертаючи уваги на їх національність. Це він успішно здійснював на практиці. Ідеї полікультурного виховання знаходимо також у працях П.Каптерева, С.Русової, К.Ушинського, С.Шацького та багатьох інших видатних людей світу. Навіть із цього далеко неповного переліку імен зрозуміло, що ідеям полікультурності приділяли значну увагу видатні вчені у різні часи.

Проблема полікультурності розглядалася науковцями ХІХ-ХХ століть із різних методологічних позицій (релігійна, діалектико-матеріалістична, фрейдизм, екзистенціалізм та ін.). Всі вони зазначали, що світобачення особистості й її культура, по-перше, взаємопов'язані, по-друге, залежать від рівня і якості освіти, по-третє, визначають соціальну позицію і поведінку людини [5; 68-77].

Збагнути проблеми багатокulturності неможливо без аналізу категорії «культура» та «культурні цінності».

Зі всього розмаїття соціальних процесів, відносин і фактів, що існували у минулому й існують нині, виділяємо певну особливу сферу, що іменується культурою. Більшість людей переконана, що культура – те головне, що відрізняє людське і соціальне буття від існування дикої природи. Пояснення і докази цієї тези наводяться найрізноманітніші – в залежності від того, що розуміється під культурою. На сьогоднішній день важко віднайти таке поняття, котре мало б стільки різних відтінків смислу і було настільки широковживаним. З іншого боку, це поняття й досі залишається поняттям «без берегів», куди кожен бажаючий відповідно до власних уподобань ладен вкласти будь-який зміст (В.Горський). І все ж, простежується загальна тенденція його осмислення як повсякденною, так і науково-теоретичною свідомістю. Ця тенденція концентрується у розумінні культури як утворення духовного, як того, що підвладне людському духу і є його проявом.

Культура, як і суспільство, ґрунтується на системі цінностей. З раннього дитинства кожна дитина опановує мову і засвоює культуру, до якої належить. Це відбувається в процесі спілкування з близькими людьми, у домашньому середовищі, за допомогою вербальних і невербальних способів спілкування. У повсякденній життєвій практиці людина сама визначає для себе шкідливість чи

корисність різних предметів і явищ навколишнього світу з погляду добра та зла, істини й омани, справедливого і несправедливого.

Цінності мають величезне значення в будь-якій культурі, оскільки визначають відносини людини з природою, соціумом, найближчим оточенням і самим собою. Виходячи з такого розуміння, К.Клакхон і Ф.Тродбек визначили цінності як «складні, певним чином згруповані принципи, що додають стрункість і спрямованість різноманітним мотивам людського мислення і діяльності в ході рішення загальних людських проблем».

Цінності – матеріальні предмети або духовні принципи, що мають певне значення для даного соціального суб'єкта з позиції задоволення його потреб та інтересів. У людській свідомості існує одночасно безліч цінностей. Цінності існують не хаотично, вони певним чином упорядковані одні щодо інших. Система цінностей являє ієрархію, в якій цінності розміщуються по наростаючій значимості. Завдяки цій системі забезпечуються цілісність культури, її неповторний вигляд, необхідний ступінь порядку і передбачуваності.

Освоюючи цінності навколишнього світу, людина спирається на усталені в його культурі традиції, норми, звичаї і поступово формує систему основних і загальноприйнятих цінностей, що керують її життям. На цій основі в кожній культурі складається своя система цінностей, яка показує її специфічний стан у світі.

Якщо розглядати цінність як значимість будь-чого для людини і суспільства, то це поняття наповнюється суб'єктивним змістом, оскільки в світі немає явищ, однаковою мірою значимих для всіх людей. Існують цінності особисті, цінності, властиві певній статі чи віку, цінності великих чи малих груп людей, різних епох і держав та загальнолюдські. Тому в науці прийнято культурні цінності поділяти на дві основні групи. До першої з них належать сукупні здобутки інтелектуальної, художньої й релігійної творчості (видатні архітектурні споруди, унікальні досягнення ремесел, археологічні та етнографічні раритети тощо), а до другої – ті культурні цінності, що виправдали себе і довели свою ефективність на практиці (звичаї, стереотипи поведінки і свідомості, оцінювання, думки, інтерпретації тощо), що ведуть до інтеграції суспільства, росту взаєморозуміння між людьми, їх солідарності, взаємодопомоги і т.д. Обидві групи культурних цінностей на практиці становлять «ядро» будь-якої культури і визначають її неповторність.

У процесі міжкультурних контактів виявляється величезна різниця між тим, як сприймаються однакові цінності людьми різних культур. Серед них можна виділити ті, що збігаються і за характером оцінювання, і за змістом. Такого роду цінності є універсальними, або загальнолюдськими, їхня універсальність зумовлюється тим, що основні риси таких цінностей базуються на біологічній природі людини та на загальних властивостях соціальної взаємодії. Так, немає жодної культури в світі, де оцінювалися б як позитивні убивство, неправда і злочинство. У кожній культурі є лише своя межа терпимості цих явищ, але загальна їх оцінка однозначно негативна.

Які цінності для людей мають важливе значення і великий вплив, а які не беруться до уваги, залежить від типу культури. Значна частина особливостей власної культури, як правило, не усвідомлюється і сприймається як належне. Усвідомлення цінностей своєї культури настає лише при зустрічі з представниками інших культур, коли відбувається міжкультурна взаємодія. Тоді може виявитися нерозуміння, розгубленість, безсилля і роздратування, що викликають почуття образи, злості, відчуження. Цінності культури виступають мотивацією культурної поведінки людини, стимулами для досягнення мети і захисту деяких ціннісних надбань. За допомогою ціннісних орієнтацій і цінностей культури в суспільстві формуються стандарти культури [4; 91].

Вперше поняття «культурні цінності» визначила Гаазька Конвенція від 14 травня 1954 р. «Про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту». У ст. 1 Конвенції говориться про три категорії культурних цінностей:

а) по-перше, це цінності рухомі чи нерухомі, які мають велике значення для культурної спадщини кожного народу, такі, як пам'ятники архітектури, мистецтва чи історії, релігійні чи світські, археологічні місцезнаходження, архітектурні ансамблі, які в якості таких представляють історичний чи художній інтерес, витвори мистецтва, рукописи, книги, інші предмети художнього, історичного чи археологічного значення, а також наукові колекції чи важливі колекції книжок, архівних матеріалів чи репродукції вказаних вище цінностей;

б) по-друге, споруди, головним і дійсним призначенням яких є збереження чи експонування рухомих культурних цінностей, вказаних в п. «а», такі як музеї, крупні бібліотеки, сховища архівів, а

також укриття, призначені для зберігання у випадку збройного конфлікту рухомих культурних цінностей, вказаних в п. «а»;

в) центри, в яких міститься значна кількість культурних цінностей, вказаних «а», «б» – так звані центри зосередження культурних цінностей [6; 85].

Із перерахованих вище визначень, що містяться у міжнародних правових актах, можна дійти висновку про відсутність універсальної дефініції поняття «культурні цінності». Наведемо декілька визначень з метою підтвердження сказаного.

Культурні цінності – особливий вид цінностей, здатний тією чи іншою мірою задовольнити духовні та естетичні потреби людини і одночасно містить у собі художню або наукову, меморіальну чи іншу культурну цінність [1; 42]. Культурні цінності – конкретні предмети, що мають художнє, історичне, етнографічне, наукове значення і призначені для зберігання, відтворення й охорони [4; 92]. Культурні цінності – унікальні матеріальні об’єкти, що охороняються державою, характеризуються значимістю для суспільства, його історії, культури, науки [8; 3].

Культурні цінності – унікальні речові витвори релігійного чи світського характеру, що охороняються правом, є результатом творчого самовираження людини в минулому чи теперішньому часі, мають значну історичну, наукову, художню чи іншу культурну цінність для суспільства і виступають ланкою, яка пов’язує між собою різні покоління людей. Критеріями віднесення об’єктів до культурних цінностей є унікальність, загальнонародна державна значимість, особливий правовий режим [8; 8].

Культурні цінності – унікальні твори релігійного або світського характеру, що охороняються законом і як результат творчого самовираження людини в минулому або теперішньому часі мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення для суспільства, підлягають збереженню і виступають ланкою, що пов’язує між собою різні покоління людей [3]. Культурні цінності – найважливіший елемент спілкування і взаємного зближення народів і країн. Вони є головним критерієм підтримки духовності і нерозривного зв’язку поколінь, об’єднують їх в єдиний ланцюг історичного розвитку [7; 57].

У перерахованих вище визначеннях наголошується на значущість об’єктів для людини і суспільства, проте помітно протилежне ставлення до їх матеріальності: від категоричного заперечення існування нематеріальних об’єктів (А.Сергєєв, О.Давлетшина вважають, що правове поняття «культурні цінності» об’єднує лише матеріальні об’єкти до виділення нематеріальних цінностей в окрему групу); (на думку Н.Михайлової, духовні культурні цінності, що являють собою нематеріальні результати діяльності людей) [2; 19].

Отже, проведений аналіз досліджень дає підстави визначити поняття «культурні цінності» як скарбницю неповторності кожного народу, яку наповнюють певні предмети, що мають історичне, етнографічне, фольклорне та художнє значення і призначені для зберігання, відтворення й охорони.

Таким чином, проблеми полікультурного виховання молоді, формування людської та національної самосвідомості, громадянської позиції, активного й відповідального ставлення до життя є одними з пріоритетних у процесі гуманізації людського суспільства. Життя людини серед інших людей проходить як суперечливий і динамічний процес, що вимагає від кожної особистості засвоєння реалій соціального та індивідуального існування, норм і правил духовного та матеріального співжиття відповідно до власних можливостей, переконань і рівня культури. Вкрай важливу роль у навчально-виховному процесі відіграють культурні цінності. Вони виступають тими орієнтирами, без яких неможливе повноцінне навчання та виховання. Однак, на сьогоднішній день немає єдиного тлумачення поняття «культурні цінності». Виникає таке враження, що кожен із дослідників наповнює зміст терміну своїм, зрозумілим лише йому змістом. Це, ймовірно, пояснюється тим, що при виведенні поняття дослідники застосовували різні підходи (аксіологічний, описовий, історичний, історично-описовий), включаючи філософські концепції при визначенні поняття «культурні цінності».

#### Джерельні приписи

1. *Горбачев В.Г.* Культурные ценности. Понятие, порядок приобретения, хранения и обращения / В.Г. Горбачев, В.Г. Растопчин, В.Н. Тищенко. – М., 1989.
2. *Давлетшина О.В.* Уголовно-правовая охрана культурных ценностей в РФ: дис... канд. юрид. наук: 12.00.10 / Давлетшина Оксана Васильевна. – Ростов-на-Дону, 2004.
3. *Кофанова О.С.* Використання спеціальних знань при розслідуванні злочинних посягань на культурні цінності: метод. реком. / Олена Сергіївна Кофанова. – К., 2006.

4. **Кузнецова Н.И.** Понятие культурных ценностей: лекция / Н.И. Кузнецова, В.Г. Растопчин. – М., 1993. – С. 91-93.
5. **Лощенова І.Ф.** Розвиток ідей полікультурного виховання у світовій педагогічній думці / І.Ф. Лощенова // Педагогіка і психологія. – 2002. – № 1-2. – С. 68-77.
6. **Україна в міжнародно-правових відносинах: правова охорона культурних цінностей** / Відп. ред.: акад. НАН України Ю.С. Шемчушенко та д-р юр. наук. В.І. Акуленко. – К.: Юрінком Інтер, 1997.
7. **Федорук А.К.** Предупреждение противозаконного вывоза и ввоза культурных ценностей: стратегия и тактика украинского государства // Сб. докладов и нормативно-правовых актов государств-участников СНГ по проблемам сохранения культурных ценностей. – М., 2001. – № 3.
8. **Шарапов Н.Н.** Правовое регулирование перемещения через таможенную границу Российской Федерации культурных ценностей / Н.Н. Шарапов: дисс... канд. юрид. наук: 12.00.10. – Саратов, 2004.

### Резюме

Розглядається теоретичний аспект категорії «культурні цінності» в аспекті полікультурної освіти, розглянуті особливості тлумачення цього поняття та запропоновано авторське визначення терміну на основі аналізу наукової літератури.

**Ключові слова:** культура, цінності, культурні цінності, міжкультурні контакти, полікультурна освіта, картина світу.

### Summary

**The oretical principles of category are «cultural values» in the aspect of poli of cultural education**

The article is devoted the investigation of theoretical aspects of category «cultural values» in the light of poly-cultural education. In the article we examined a question of interpretation the concept «cultural values» and it was proposed the author's interpretation of this concept, set as principle the analysis of scientific literature.

**Key words:** culture, values, cultural values, intercultural contacts, poly-cultural education, picture of the world.

УДК 477.08.7

Волошина Л.П. – вкл. кафедри  
хореографії РДГУ

### Особливості музичного супроводу у різних аспектах уроку класичного танцю

Оволодіння вищою хореографічною освітою процес багатогранний, спрямований на всебічний фізичний та духовний розвиток студента. Але на сьогоднішній час, інтенсивному викладанню основних фахових дисциплін перешкоджає те, що студенти, що починають навчання на кафедрі хореографії, майже не мають початкової музичної освіти, володіють поверхневою уявою про класичну музику, а тим більше не вміють слухати, сприймати та відчувати її. Виникає проблема, що виконавці класичного танцю не завжди можуть досягнути глибини музичного матеріалу, з яким їм пропонують працювати. Тому при відборі музичного супроводу на фахових дисциплінах повинна звучати музика вищих зразків класичного репертуару, при цьому слід враховувати основні складові музичного твору – емоційні та динамічні контрасти, відповідний темп.

Працюючи з музичним твором, концертмейстер-аккомпаніатор виступає посередником у навчальному процесі між музикою і хореографією. Концертмейстер відкриває красу та глибину музики, які не завжди зрозумілі недосвідченому слухачеві. Чим глибше досліджуємо музику, тим краще її розуміємо.

*Завдання статті:* розглянути методи та прийоми роботи з музичним матеріалом та обов'язкові якості музичних фрагментів, що використовуються при музичному оформленні класичного екзерсису.

Проблема розвитку музичності та естетичного смаку, пристосування музичних фрагментів до рухів та вправ класичного екзерсису є основною у дослідженнях теоретиків-науковців минулого та сучасного. Такі науковці, як Л.Ярмолівич, Є.Шендерович, Г.Безугла, Н.Тарасов, Т.Молчанової вважали, що при грамотному музичному оформленні фахових дисциплін, зокрема уроку класичного танцю, найбільшої виразності можна досягнути при щільному близькому погоджуванні рухів та музики, що у подальшому розкриває емоційний й образний зміст хореографічного номеру.

Основна ланка у хореографії, що поєднує рух і музику – ритм і мелодія. З цієї позиції правомірним буде твердження, що маємо справу з діалектичним законом боротьби та єдністю протилежностей: раціональною математичністю ритму, з одного боку, та ірраціональністю почуття – з іншого [2; 73].

Аналізуючи процес навчання на кафедрі хореографії, спостерігаємо, що на першому курсі для засвоєння нових музичних форм перевага надається фортепіанному виконанню творів. Робота концертмейстера полягає у тому, щоб спочатку репрезентувати музичний твір у цілісній його повноті, зіграти від початку до кінця, для створення певного враження. І коли враження музичного твору склалися у повну художню картину, студенти починають відчувати естетику в цілому та у кожній деталі. Музика вищих зразків, що звучить на уроках класичного танцю, робить його одночасно і уроком вивчення класичної музики. Але слід зауважити основний аспект, якого необхідно дотримуватися – що музика, яка звучить на заняттях у живому виконанні, чи запису, не була б у сучасній обробці. Особливо це стосується перших років навчання, коли іде процес формування естетичного смаку та цінностей [2; 75]. Один із кращих засобів засвоєння музичної культури – наповнити заняття у класі на всіх стадіях музикою високого художнього значення. Це перевірені часом музичні твори класичної спадщини: В.А.Моцарта, Й.Гайдна, Ф.Шуберта, Ф.Шопена, уривки з балетів А.Адана, Ц.Пуні, Л.Мінкуса, новаторів балетної музики П.Чайковського, О.Глазунова, продовжувачів балетних традицій – О.Рахманінова, Р.Глієра, А.Хачатуряна, І.Стравінського, А.Кара-Караєва, чия творчість спонукала балетмейстерів постійно оновлювати художньо-технічні засоби танцювального жанру [4; 155-156].

Музичне оформлення уроку класичного танцю відіграє важливу роль у навчальному процесі. Одна з функцій музики полягає в її виховному призначенні, що яскраво виражається при проведенні уроку класичного танцю. Так, на початковому етапі вивчення класичного танцю бажано використовувати музичну класику XIX ст. [2; 77].

Як відомо, на межі XVII-XIX століть формується класичний екзерсис, яким і сьогодні постійно користуємося на фахових заняттях. У мистецтві – це епоха романтизму, пов'язана з такими іменами,

як Ф.Шуберт, Дж.Фільд, К.Вебер, О.Аляб'єв, М.Глінка та багато інших відомих творців [3]. Звичайно, ряд авторів музики може бути розширено, використовуючи твори композиторів інших стилістичних напрямів, але витриманих за своїм призначенням. Використання на ранніх етапах навчання класичному танцю музики вищезазначених композиторів дозволяє сформувати у майбутніх хореографів єдність у сприйнятті візуального та звукового рядів. Стилістика музики епохи романтизму дозволяє вникнути у глибинну сутність класичного екзерсису не тільки як явище тренажного порядку, а як художнього феномену, що являє «фундамент» класичного балету [2; 77].

Концертмейстер на уроці класичного танцю зобов'язаний використовувати широку палітру музичних засобів, динамічних відтінків та емоційних фарб, повинен створити необхідний творчий стан у виконавця. Музичне виконання піаніста має бути підкреслено виразним у енергійних місцях, духовно наповнено у ліричних епізодах. Енергія музики передається виконавцю і дозволяє йому повністю виразити свої дії та задум [2; 77].

Акомпануючи на уроках класичного танцю, концертмейстер повинен врахувати три складових музичного твору – мелодія, гармонія, ритм. У музиці обов'язково присутні емоційні та динамічні контрасти: мажор – мінор, форте – піано. А оскільки музика є процесом, що протікає у часі, то у кожного твору є темп [2; 80].

Музичний розвиток на заняттях класичного танцю відбувається за допомогою відповідних методів та прийомів. Першим джерелом отримання належних професійних знань є сама музика, тільки вона пробуджує «музичні» почуття людини. Спочатку іде робота з накопичення досвіду слухання музики. Другим джерелом отримання знань є слово педагога і концертмейстера, що призводять до розуміння та сприйняття музичного образу у конкретних музичних творах. Третім джерелом є безпосередня музично-хореографічна діяльність самих виконавців. Для розвитку «музичного» виконання танцювального руху застосовують наступні методи роботи:

- наочно-слуховий (прослуховування музики під час показу рухів педагога);
- словесний (педагог допомагає зрозуміти зміст музичного твору, стимулює уяву, сприяє прояву творчої активності);
- практичний (конкретна діяльність у вигляді систематичних рухів) [5; 22-33].

У плані музичного виховання концертмейстер має можливість навчити студентів виділяти в музиці головне та передавати рухом різноманітний інтонаційний зміст (ритмічний, мелодичний та динамічний початок). Це можна зробити на різних етапах занять: і в рухах, і в танцювальних етюдах [5; 22-33].

Студенти повинні зазначити основні деталі музичного супроводу. Так, головна ідея, що міститься у музичному творі – мелодія, основа музики. Важливий елемент музичного супроводу – ритм. Також характерна особливість – чергування тяжких звуків із більш легкими – це поняття метра. Основною ланкою, що пов'язує музику та хореографію є темп. Всі ті характеристики студенти-хореографи повинні знати, розуміти, визначати. Ритм, мелодія, метр, гармонія, тембр – складають мова музики. Тонке сприйняття музики розвивається у студентів під час органічного поєднання руху та музичної фрази (початок та закінчення). Концертмейстер вчить виконанню «команд»: початок мелодії – початок руху, закінчення мелодії – закінчення руху. Разом із тим виховується вміння вкладатися у музичну фразу [1; 43-47].

Розглянемо етапи ознайомлення студентів із музичним супроводом на уроках класичного танцю.

Перший етап – початкове знайомство з музичним твором. Тут ставляться такі завдання:

- ознайомити студентів із музичними фрагментами;
- навчити вслухатися та емоційно реагувати на виражені почуття у музичних творах;
- вміти точно виконувати *preparation* під час вступу.

У процесі засвоєння нового музичного учась беруть слуховий, зоровий та руховий аналізатори. Тому потрібно, щоб музичний матеріал подавався у повному вигляді, а не по окремих частинах.

Другий етап – формування вмінь в сфері музичного виконання рухів, сприйняття музичного супроводу в поєднанні з рухами. Тут ставляться наступні завдання:

- вправно виконувати рухи у відповідності з характером музики;
- поглиблено сприймати та передавати настрої музики у рухах;
- навчитися координувати слух та характер руху.



На цьому етапі виявляються всі неточності у виконанні, виправляються помилки. Цей етап триває досить довго. Іде ретельний підбір музичного матеріалу для кожного руху класичного екзерсису у відповідності з висунутими вимогами (квадратність, ритмічний малюнок, характер мелодії, наявність затакту, метро ритмічні особливості, темп, розмір) [5; 22-33, 6; 22-91].

Музичне оформлення уроку піаністом-акомпаніатором має допомогти студентам опанувати технічні та методичні основи дисципліни, одночасно прививати свідоме ставлення до конструктивних особливостей музичного твору – вміння відрізнити музичну фразу, речення, період. Музичний супровід зобов'язаний привчати майбутнього педагога-хореографа орієнтуватися у характері музики, ритмічному малюнку, в динаміці музики [6; 12].

Третій етап – створення та закріплення професійних навичок. Це автоматизація засобів виконання завдань у точній відповідності до характеру, темпу, ритмічного малюнку музичного фрагмента. Цей етап ставить наступні завдання:

- емоційно-виразне виконання рухів екзерсису;
- розвиток самостійної творчої діяльності.

На цьому етапі закріплюється все, що відпрацьовувалося у процесі навчання на другому етапі. Слуховий та зоровий контроль підкріплюється руховою діяльністю. Автоматизується засіб виконання завдань. Студенти свідомо вирішують поставлені навчальні завдання, посилаючись на набуті навички прослуховування музики та оволодіння хореографічними рухами. У процесі систематичної роботи, студенти набувають вміння слухати музику, запам'ятовувати та пізнавати її. Вони вглиблюються у зміст, твору, красу форми, образів [1; 50-526, 22-91].

Основною дисципліною у хореографічній освіті є вивчення класичного танцю, опанування яким починається з розучування класичного екзерсису. Він охоплює основну частину уроку (екзерсис біля станка та посеред зали, *allegro*). Підбір музичного матеріалу ведеться концертмейстером у відповідності з програмними вимогами викладача. Екзерсис біля станка складається з конкретних вправ, до кожної з яких висуваються свої музичні вимоги. На початковому етапі навчання у студентів виробляється постановка корпусу, голови, рук, розвивається мускулатура ніг. У процесі занять слухачі отримують знання про ритмічні організації, розміри, що у подальшому втілюються у танцях, етюдах [1; 5; 6].

Класичний танець – наука, що охоплює етап більш ніж 4 століття і всю логіку еволюції рухів класичного танцю від простих форм до самих віртуозних сполучень. Класичний екзерсис продовж всього навчання має певний набір елементів, що вивчаються. У разі їх засвоєння рухи екзерсису постійно ускладнюються та комбінуються, тож характер ритмів часто змінюються продовж уроку. Коли вивчається новий рух чи окремі його елементи, ритм повинен бути простим, мелодія не складною, доступною. У процесі роботи музичний матеріал ускладнюється, стає складнішим ритмічний внутрішній малюнок такту, змінюється форма і розмір музичного фрагмента, особливо ця трансформація помітна у музичному супроводі розділу *allegro*, чи при поєднанні різних рухів у єдину комбінацію. У цих випадках, крім використання нотного матеріалу, можливе використання музичні імпровізації піаніста [5; 28].

Музичне оформлення розділу уроку *allegro* має свою специфіку. Першочергово обговорюється вимоги до музичного супроводу усіх видів стрибків. По-перше, це перевага дводольного метру, який може бути продемонстрований музичними розмірами 2/4 і 4/4. При цьому перевага надається розміру 2/4. При розгляді розділу маленьких стрибків у традиційній комбінаціях розмір 3/4 не використовується. Тому музично-жанрова сторона акомпанементу маленьких стрибків досить обмежена. Специфіку цих рухів найбільш повно відображає жанр польки, де присутній відповідний розмір 2/4. Така жанрова одноманітність повинна компенсуватися різноманітністю музичного матеріалу [2; 78-79].

Окрім жанрової та метричної специфіки музичного оформлення стрибків велике значення надається ритмічній стороні. Правильно та «зручно» зіграний затакт повинен зафіксувати *plie* перед стрибком. Затакт має бути чітким, не розмитим. Тут багато залежить від концертмейстера, його інтуїції та внутрішньої танцювальності [2; 79].

Проаналізувавши музичні фрагменти, що використовуються для акомпанементу класичного екзерсису бачимо, що вони зобов'язані мати такі якості – квадратність музичного супроводу; чіткий ритмічний малюнок і темп музичного супроводу вправ; наявність затактів музичного супроводу; темпові та метричні особливості музичного супроводу вправ екзерсису; метро-ритмічні особливості музичного супроводу екзерсису.

### 1. Квадратність музичного супроводу екзерсису.

На першому етапі навчання важливо, щоб музичний твір можна було розбити на квадрати. Це означає, що кожен рух робиться по чотири рази: вперед, у бік, назад, у бік. Музичний фрагмент поділяється на фрази, кожна складається з чотирьох тактів. У подальшому, при засвоєнні танцювальної техніки, темп прискорюється, але квадратність залишається.

### 2. Чіткий ритмічний малюнок і темп музичного супроводу вправ.

Для виконання таких рухів, як *adagio*, *battements fondus*, *rond de jambe par terre*, ритмічний малюнок не має особливого значення, але велике значення приділяється темпу. Він повинен бути повільним, мелодія – ліричною, так як рухи виконуються плавно і повільно. Для виконання рухів *battements tendus*, *battements frappes* – необхідний чіткий ритмічний малюнок, а також наявність синкопованого ритму.

### 3. Наявність затактів музичного супроводу вправ.

Кожен затакт має важливе значення при виконанні руху, крім того, він визначає темп всієї вправи. Це важливий момент на початковому етапі, коли вправу починають вивчати і виконують на сильну долю (*battements tendus*, *battements tendus jetes*, *battements frappes*), так і у подальшому виконанні ця якість відіграє немаловажну роль, коли рухи екзерсису починають виконуватися із затакту. Будь-який затакт, окрім того, що він визначає темп руху, робить музичний фрагмент чітким, активізує вправу, акцентує слабку долю. Затакт може використовуватися до всіх вправ екзерсису, з нього простіше починати виконання руху.

### 4. Темпові та метричні особливості музичного супроводу вправ екзерсису.

Розмір 2/4 може використовуватися для супроводу різних вправ. Але темп виконання і сама техніка завжди різні. *Battements tendus*, *battements tendus jetes*, *battements frappes* можуть виконуватися у музичному розмірі 2/4 в темпах *allegro*, *moderato*. А вправи *battements fondus*, *plie* – у розмірі 2/4 в темпах *adagio*, *lento*. *Rond de jambe par terre* може виконуватися у розмірі 3/4, так один рух виконується на один такт, в цьому випадку темп уповільнюється до *adagio*. Варіювання темпу стається і з розміром 4/4, при акомпанементі різних вправ темп змінюється від *lento* до *andantino*.

### 5. Метро-ритмічні особливості музичного супроводу екзерсису.

Варто зазначити, що на початковому етапі рухи вивчаються на сильну долю. Потім, у подальшому ускладненні стає необхідність у затакті, особливо для вправ *battements tendus*, *battements tendus jetes*, *battements frappes*. Тому слід підбирати для цих вправ два варіанта музичного супроводу, з акцентом на сильну і слабку долю, з мілким ритмічним малюнком. На початковому етапі дрібні долі можуть виконуватися в двічі довше, але при цьому характер мелодії не повинен викривлятися. По мірі вивчення вправ темп прискорюється. На початковому етапі, коли іде розучування вправи, концертмейстер грає у повільному темпі, а далі темп прискорюється. Теж саме стається з *preparatione* і при використанні поз класичного танцю у комбінаціях екзерсису [1; 30-45].

Отже, зіткнувшись з проблемою відсутності початкової музичної освіти у студентів кафедри хореографії, необхідним є те, щоб за короткий час, використовуючи належні методи та прийоми навчання, навчити слухати, сприймати, відчувати та користуватися запропонованим музичним матеріалом.

### Джерельні приписи

1. **Безуглая Г.** Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром / Галина Безуглая. – Санкт-Петербург: Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, 2005. – 217 с.

2. **Валукин М.Е.** Эволюция движений в мужском классическом танце: Уч. пос. / Максим Валукин. – М.: Рос. академия театрального искусства – ГИТТИС, 2007. – 248 с.

3. **Красовская В.М.** Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм / Вера Красовская. – М.: Арт, 1996. – 432 с.

4. **Молчанова Т.О.** Мистецтво піаніста-концертмейстера: Навч. пос. (вид. 2, перер., доп.) / Тетяна Молчанова. – Львів: СПОЛЮМ, 2007. – 216 с.

5. **Тарасов Н.И.** Классический танец. Школа мужского исполнительства / Николай Тарасов. – СПб.: Изд-во «Лань», 2005. – 496 с.

6. **Ярмолович Л.** Принципы музыкального оформления урока классического танца / Любовь Ярмолович. – Л.: Музыка, 1968. – 144 с.

**Резюме**

Розглядаються прийоми організації навчального процесу за допомогою концертмейстера-аккомпаніатора.

**Ключові слова:** хореографічне мистецтво, концертмейстер, навчальний процес.

**Summary**

**Features of musical accompaniment are in the different aspects of lesson of classic dance**

The receptions of organization of educational process are examined by means of accompanist.

**Key words:** choreographic art, concertmaster, educational process.

УДК 03842.8

Скоцький А.В. – викл. кафедри  
хореографії РДГУ

### **Основні принципи та специфіка будови уроку джаз-модерн танцю**

Сучасний етап розвитку освіти у галузі сучасного хореографічного мистецтва України визначається поглибленим науковим дослідженням закономірностей теоретичної бази, яка передбачає форму наукового знання, що створює цілісну уяву про закономірності, принципи, будову означеної сфери діяльності. Будь-яка система танцю (класичний, народний, історико-побутовий, бальний) має означені принципи та будову уроку. Термін «принцип» за визначенням – початок, основа, вихідне положення будь-якої теорії, вчення, науки, світобачення [7]. У вищих навчальних закладах України однією з базових дисциплін сучасної хореографії є джаз-модерн танець. Тому актуальність теми передбачає дослідження принципів та особливостей будови уроку джаз-модерн танцю.

Головним завданням дослідження є аналіз принципів техніки та будову уроку найвідоміших світових шкіл, що мають досвід викладання джаз-модерн танцю та сформувати єдину систему викладання.

Означену тему досліджували Джек Коул, Мет Меттокс, Гас Джордано, що у своїх практиках та працях загострювали увагу на поєднанні різних танцювальних технік.

Першим педагогом та хореографом, що поєднав у творчості техніку танцю модерн і джазового танцю був Джек Коул. Його система хінді-джаз, синкретизувала техніку ізоляції «чорного» танцю, рухи індійського фольклорного танцю і досягнення «Денішоун» (школа піонерів танцю модерн Руд Сен Дені та Теда Шоун). Його учень Мет Меттокс, поряд із технікою ізоляції, кроками джазового танцю застосовував рухи класичного екзерсису.

Автором першого підручника та засновником техніки джаз-модерн танцю є Гас Джордано. Його дослідження до початку 70-х років ХХ ст. набуває широкої популярності як у Західній Європі, так і у багатьох країнах світу і є основою у створенні низки шкіл сучасного танцю [8].

Школа – це система виховання, набутий досвід, напрям у науці, мистецтві, об'єднаних основних поглядів, сукупністю або передачею досвіду принципів та методів [7]. Отже, завдання школи полягає у комплексному вихованні тіла, що є важливою компонентою у повсякденній практичній роботі танцівника та систематизації принципів танцювальної техніки у єдину систему вивчення, формуванні оптимальної будови уроку. Кожна танцювальна школа має технічні принципи, тобто основу, на якій будується техніка руху. У процесі еволюції різних систем танцю сформувалися основні принципи джаз-модерн танцю, що базуються на системі джазового танцю, танцю модерн та класичного балету. Принципи, запозичені з джаз танцю, характеризуються використанням у танці пози колапса, активним просуванням виконавця у просторі по горизонталі та вертикалі, ізолюваними рухами різних частин тіла, використанням ритмічно складних та синкопованих рухів, поліритмією танцю, комбінуванням і взаємопроникненням музики та танцю, індивідуальною імпровізацією у загальному танці, функціоналізмом танцю.

Так, поза колапса характеризується своєрідним положенням тіла, коли немає напруження та вертикально витягнутого хребта. Тіло вільне та розслаблене, його вигини дещо перебільшені, коліна зігнуті, торс і голова злегка нахилені вперед. Основна відмінність джаз-танцю, танцю модерн та класичного балету в утриманні хребта. У класичному балеті хребет є віссю тіла, а у джазовому танці все діаметрально протилежно – хребет м'який та розслаблений.

В африканському танці тіло складається з окремих частин-центрів (ареалів): голова і шия, плечовий пояс, грудна клітина, тазостегнова частина, руки, ноги. Руки та ноги складаються з окремих зчленувань: у руці – кисть та передпліччя; в нозі – стопа та гомілковий суглоб. Ареали можуть ізолюватися, виконувати рухи незалежно від інших центрів. Ареали просторово та ритмічно можуть рухатися незалежно, що створює поліцентрію руху. Кожна частина тіла або центр має особисте поле напруження і власний центр руху. У русі ізолювані центри можуть поєднуватися між собою, тобто координуватися. Рух двох центрів називається біцентрією, рух трьох – трицентрією, рух всіх центрів визначається поліцентрією. Поліцентрія – основний принцип танцювальної техніки. Для того, щоб цей принцип перекласти в реальну видимість танцю, існує технічний прийом, що називається ізоляцією. Даний термін означає, що кожна частина тіла (центр) рухається незалежно від іншої.

Оскільки всі центри пов'язані між собою, і рухи однієї частини тіла природно викликають напруження в іншому центрі, виникає потреба у систематичному тренуванні. Отже, принцип ізоляції є основним технічним прийомом, що використовується у вивченні джаз-танцю [9].

Поліритмія – одночасне сполучення двох або кількох ритмічних малюнків, не співпадаючих між собою. Означений термін пов'язаний з музикою. Так, африканські фольклорні танці супроводжуються ударними інструментами, де участь бере кілька інструментів, кожен з яких веде власний ритм. Всі танцювальні рухи джазового танцю мають ритмічний малюнок. Основний ритм є рівномірним, а на тлі його виникає нерівномірний – контрастний ритм. Основний ритм може задавати ізольований руховий центр. На цей ритм накладається один або декілька ритмічних голосів, що виконуються іншими центрами тіла ізольовано. В більш широкому розумінні принцип поліритмії зустрічається в африканському танці у поєднанні різних ритмічних голосів, що виконуються танцівниками, співаками та музикантами одночасно [2].

Поняття мультиплікація також тісно пов'язане з ритмом і означає, що єдиний рух поділяється на складові частини або мультиплікується. Інакше кажучи, в 4-дольному такті робиться декілька акцентів у проміжках між основними долями такту. Однак кількісне збільшення танцювальних акцентів не повинно призводити до збільшення музичного такту. Мультипліковані рухи можуть бути неоднаковими по часу та нерегулярними, а також займати як увесь такт, так і тільки означену його частину. Мультиплікацію розглянемо на прикладі кроку: крок – не тільки рух, пов'язаний з пересуванням у просторі, але й переніс ваги тіла з однієї ноги на іншу, тобто у проміжку між кроками виконуються декілька рухів, але лише один пов'язаний з переносом ваги [6].

Під час руху двох або більше центрів одночасно виникає необхідність їх скоординувати. Координація здійснюється двома способами: імпульсом, при якому два або декілька центрів приводиться в дію, або ж використовується принцип управління, тобто центри включаються в рух послідовно. Координуються різні центри: голова та таз, руки та голова, плечі та голова. Менш використовується координація голови та грудної клітини, але вона можлива. Плечі можуть координуватися з головою, тазом, руками та ногами. Рух тазу поєднується з головою, грудною клітиною, плечима, руками і ногами. Рух двох або більше центрів може виконуватися в одному напрямі (наприклад: голова та таз – назад); у такому випадку використовуємо термін «паралелізм», але рухи відбуваються і в протилежних напрямках (наприклад голова – вперед, таз назад) тоді йдеться про опозиційний рух [5].

Окрім принципів джазового танцю, у танець джаз-модерн увійшли принципи, запозичені з техніки модерн танцю. У модерн танці хребет, як і в класичному балеті, є віссю руху, але вона не завжди направлена вертикально догори, а часто вигинається і обертається в різних відділах. Вміння розподіляти напругу та розслаблення у хребті в різних його частинах називається релаксацією. Одночасно тіло повинно бути досить напруженим і зібраним, щоб рухи були енергійними та координованими.

У техніці Доріс Хамфрі, а згодом і Хосе Лімона рух будується за синусоїдою: рух – затримка в кульмінаційній точці і зворотне повернення у вихідну точку. Рух виконується за рахунок підйому та падіння корпусу під власною вагою. У техніці Мерса Кеннінгама – це поєднання різних спіралей та вигинів хребта з рухами ніг, запозиченими з екзерсису класичного танцю. Техніка Марти Грехем внесла ще один технічний принцип на основі стискання та розширення м'язів живота (contraction та release). Це базові поняття техніки модерн танцю. Contraction (стискання) починається у глибині тазу, між гомілковими кістками, а згодом переходить догори, захоплюючи увесь хребет, завершує рух голова. Аналогічно, знизу догори, виконується release (розширення). Contraction та release тісно пов'язані з диханням. Стискання відбувається на видиху, а розширення на вдиху. Contraction не є динамічним рухом, тобто стискання відбувається за рахунок скорочення м'язів, а не за рахунок їх руху. Взаємозв'язок дихання та руху надає природності руху. Під час Contraction відбувається акумуляція внутрішньої енергії, яка згодом вивільнюється під час release. Тож, основою техніки джаз-модерн танцю є означені принципи, що є підґрунтям будови уроку. Урок джаз-модерн танцю немає чіткої послідовності рухів, але має визначені частини: розігрів, ізоляція, вправи для хребта, рівні, крос – просування у просторі, комбінація або імпровізація [10]. Отже, розігрів – частина уроку, завданням якого є активізувати руховий апарат, тобто розігріти всі групи м'язів тіла. У джаз-модерн танці існує кілька варіантів розігріву: біля станка, посеред зали та в партері. За функціональним завданням визначаються наступні групи вправ: вправи стретч характеру (тобто розтяжки, пов'язані зі статичним напруженням м'язів різних частин тіла), вправи, пов'язані з нахилами та поворотами торсу

(вони розігрівають хребет та його відділи), вправи для розігріву ніг (базові вправи класичного тренажу), вправи для розслаблення хребта (вправи свінгового характеру або падіння торсу в різних напрямках), вправи на ізоляцію. Розігрів обирається для виконання необхідних завдань уроку та готує тіло виконавця до подальших навантажень. Темп розігріву може бути повільний або швидкий.

Розігрів має складатися з не більш як 5-10 вправ на різні групи м'язів. Можливі варіанти поєднання декількох рухів в одну комбінацію, що обов'язково виконується з обох ніг та у всіх напрямках; комбінування різних видів розігріву: наприклад, декілька вправ біля станка поєднати із вправами посеред зали виконувати зі зміною рівнів – «сидячи», «стоячи», «лежачи» або навпаки з положення лежачи поступово перейти у вертикальне положення. Чітких правил не існує, все залежить від рівня підготовки групи [9].

Крос (пересування у просторі) – частина уроку, що розвиває танцювальність та дозволяє напрацювати манеру виконання та стиль джаз-модерн танцю. Традиційних, зафіксованих кроків, стрибків та обертів небагато. Кожен педагог вільний імпровізувати та варіювати так, як підказує йому педагогічне чуття. Отже існують фіксовані види рухів: кроки, стрибки, оберти. Кроки поділяються на 4 основні групи: примітивні кроки, кроки в манері джаз-модерн танцю, кроки в рок-манері, кроки в манері мюзикл-комеді-джаз манері (тобто раннього джазу). Стрибки умовно поділяються на 4 групи: з двох ніг на дві; з однієї ноги на іншу в просуванні; з однієї ноги на ту ж саму; з двох ніг на одну. Характерною ознакою виконання стрибка є стрибок з акцентом догори та з акцентом донизу. Під час стрибка торс може бути не витягнутим догори, а нахиленим та вигнутим у будь-яку сторону. У джаз-модерн танці використовують стрибки класичного танцю, трансформуючи їх за рахунок іншої координації або зміни напрямку. Стрибки поєднуються з кроками та обертами. Оберти як і стрибки, можуть виконуватися на місці та в просуванні у просторі. Основні види обертів: на двох ногах, на одній нозі, оберти по колу, навколо умовної осі, оберти на різних рівнях.

Останнім, завершальним розділом уроку джаз-модерн танцю є комбінація та імпровізація. Вимоги до комбінації – її танцювальність, використання певного малюнка руху, різних напрямів та ракурсів, чергування сильних і слабких рухів, т.б. використання всіх засобів танцювальної виразності, які розкривають індивідуальність виконавця [11].

Отже, дослідження принципів та особливостей будови уроку джаз-модерн танцю формує теоретичну базу дисципліни та уможливує ефективний навчальний процес, що готує висококваліфікованих фахівців сучасного хореографічного мистецтва.

#### Джерельні приписи

1. *Балет: енциклопедія* / Гл. ред. Ю.Н. Григорович. – М.: Сов. енциклопедія, 1981. – 623 с.
2. *Власов В.Г.* Стили в искусстве: словарь / В.Г. Власов. – С.-Петербург: Кольна, 1995. – 578 с.
3. *Даль В.И.* Иллюстрированный толковый словарь русского языка / В.И. Даль. – М.: ЭКСМО, 2006. – 896 с.
4. *Захаров Р.В.* Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р.В. Захаров. – М.: Искусство, 1983. – 237 с.
5. *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр: очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В.Красовская; Ленинград. гос. ин-т театра музыки и кинематографии. – Л.: Искусство, 1979. – 295 с.
6. *Пасютинская В.М.* Волшебный мир танца: книга для учащихся / В.М. Пасютинская. – М.: Просвещение, 1985. – 300 с.
7. *Советский энциклопедический словарь* / А.М. Прохоров. – М.: Сов. энциклопедія, 1983. – 1600 с.
8. *Станішевський Ю.* Балетний театр Радянської України: 1925-1985. Шляхи і проблеми розвитку / Юрій Станішевський. – К.: Музична Україна, 1986. – 240 с.
9. *Суриц Е.* Балет и театр в Америке: очерки истории / Елизавета Суриц. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. – 392 с.
10. *Танец в XX веке:* Сб. ст. / Ред. Маргарита Мойжес. – Волгоград: Муниципальное учреждение культуры. Волгоградский центр рос. песни, 1998. – 78 с.
11. *Фокин М.* Против течения: воспоминания балетмейстера: статьи, письма / М.Фокин. – М.-Л.: Искусство, 1962. – 630 с.

### **Резюме**

Аналізуються принципи та особливості будови уроку джаз-модерн танцю, складові частини будови уроку та характеристика принципів.

**Ключові слова:** джаз-модерн, танець, принцип, будова.

### **Summary**

#### **Basic principles and features of structure of lesson dgaz-modern of dance**

Principles and features of structure of lesson are analysed dgaz-modern of dance, component parts of structure of lesson and description of principles.

**Key words:** dgaz-modern, dance, principle, structure.

УДК 785.12

Вихованець А.А. – керівник духового  
оркестру Луцького педагогічного коледжу

### **Ансамблева гра в духовому оркестрі**

Ансамбль (з франц. ensemble) означає – разом, спільне виконання музичного твору декількома учасниками. Невеликий склад виконавців-інструменталістів або вокалістів, що виступають як єдиний музичний колектив. Ансамблі духових інструментів є важливою формою підвищення виконавської майстерності музикантів.

Деколи назва ансамбль переноситься на оркестрові або хорові колективи зменшеного складу, на об'єднані групи хору, оркестру і балету. Наприклад, ансамбль пісні і танцю. Слово ансамбль вживається також у значенні злагодженість, погодженість виконання (в музиці, хореографії і драматичному мистецтві).

#### **Характерні види ансамблів, ансамблі духових інструментів**

Однорідні дуети – два корнети (труби), змішані дуети – один тенор, один баритон. Однорідні тріо – три тенора, змішані тріо – один корнет, один тенор, один баритон і т.д.

Специфічною особливістю інструментального ансамблю є спільне звучання окремих голосів в одному цілому.

У наш час написано значну кількість творів камерно-інструментальної музики, котра користується популярністю.

Ансамблі духових інструментів у педагогічній практиці є важливою формою підвищення виконавської майстерності музикантів. У складі оркестру не всі голоси мають можливість набувати навички чистого інтонування, техніку гри, виразність виконання та вироблення чистого, красивого звуку. У першу чергу це стосується виконавців партій других голосів. Інструментальні ансамблі відіграють велику роль у концертах художньої самодіяльності поряд з духовими оркестрами. Тому в процесі підготовки музикантів духового оркестру керівникові необхідно звернути увагу на ансамблі. Залежно від кількості виконавців ансамблі розрізняють:

- дует (складається з двох виконавців);
- тріо (складається з трьох виконавців);
- квартет (із чотирьох);
- квінтет (із п'яти);
- секстет (із шести);
- септет (із семи);
- октет (із восьми виконавців).

Той чи інший ансамбль може виступати самостійно, акомпанувати виконавцям-вокалістам, супроводити виступи хорових, танцювальних колективів, брати участь у масових заходах тощо. Репертуар його, звичайно, складається з творів російських та українських класиків, музики радянських і зарубіжних композиторів, слід широко популяризувати і народнопісенну творчість.

Ансамблі, призначені для концертних виступів, мають складатись із групи дерев'яних духових інструментів, мідних, а також дерев'яних разом із мідними. Розміщення музикантів у різних ансамблях повинно виправдовуватись тембровою близькістю інструментів. Необхідно простежити, щоб розтруби мідних інструментів по можливості не були обернені до залу.

Залежно від наявності в оркестрі тих чи інших інструментів і виконавців на них, склади ансамблів можуть бути різноманітними.

Готуючись до занять, керівник повинен виробити план роботи над твором, фіксувати місце, де повинно бути використано відчуття за партіями і де можна вчити відразу всім ансамблем, відзначати місця, важкі з точки зору мелодичного і гармонічного строю ансамблю і добре продумати ті педагогічні прийоми, які будуть необхідні для подолання технічних і ансамблевих труднощів. Може бути, що для оволодіння технічними труднощами окремих фраз або цілого уривку буде потрібним звернутися до спеціальних вправ, складених з фрагментів твору, який вивчається. Такі підготовчі технічні вправи можуть бути мелодичного, гармонічного, ритмічного порядку. Весь цей



арсенал педагогічних прийомів повинен бути добре продуманий. Нові твори доцільно вчити по партіях кожному виконавцю самостійно, це значно полегшить засвоєння п'єси. Робота по вивченню окремих партій не повинна проходити ізольовано, без зв'язку з цілим. Оркестранти, розучуючи свою партію, повинні систематично чути всю п'єсу в сукупності всіх партій. Для цього керівник, працюючи над партією, повинен неодноразово програвати всім ансамблем твір цілком, знайомлячи виконавців з його музичним змістом.

Партію, що вивчають – іноді слід програти особисто керівнику. Його гра допомагає в досягненні чистоти інтонації. На даному етапі керівник повинен передати оркестранту головним чином свої думки, які виникли на основі власного виконавського досвіду. Оркестранти слушно сприймають все талановите, природно, одних мовних вказівок недостатньо. Добре, коли керівник не тільки дає зведення про твір, але й грає його. Виконавська майстерність керівника надихає фантазію оркестрантів. І чим вона яскравіша, тим легше оркестранту відчувати і зрозуміти твір. На загальних репетиціях керівник вже відшліфовує твір, зрівноважує звучність окремих інструментів, домагаючись характеру звучання п'єси в залежності від стилю і наміру композитора. Індивідуальне ж розучування за партіями повинно найкращим чином підготувати виконавців до цього періоду роботи. Цілком ясно, що для того щоб прищепити необхідні навички концертного виступу, необхідно частіше грати в колі товаришів, постійно привчати себе до публічних виступів. Треба уникати частих замінів виконавців.

Ансамблі духових інструментів можуть бути різноманітними за підбором інструментів в залежності від кількості виконавців. Найбільш цікавим за своїми художніми можливостями є квартет духових інструментів в складі: 1 корнет, 1 тенор, 1 валторна або альт, 1 тромбон або бас мі бемоль. Такий ансамбль має значну силу звучання, різноманітність тембрів і широкі технічні можливості, що мають самі інструменти. Тому в практичній роботі самодіяльних духових оркестрів створення таких квартетів значна справа. Вони не потребують великої кількості виконавців, великої сцени тощо.

#### Методика роботи над художніми творами

Вивчення гам, арпеджіо, етюдів і спеціальних вправ при всій своїй значимості служить лише допоміжним засобом, мета якого – виконання художніх творів на високому музичному і технічному рівні.

При вивченні художніх творів умовно розрізняють три основних етапи.

*Перший етап.* Опанувавши партитуру, керівник може починати роботу розучування твору в складі ансамблю. Він намічає план репетицій. Починати треба із загального ознайомлення з творами. Музикант одержує певне уявлення про твір, його характер, штрихи, технічні труднощі, темпи, динамічні відтінки. Бажано, щоб керівник на якомусь інструменті показував, як слід грати цю п'єсу.

Почавши роботу над твором, потрібно виділити час для вивчення і подолання всіх виконавських труднощів окремо з кожної партії. Разом слід програти твір спочатку до кінця для загального ознайомлення з ним колективу. Це дає кожному можливість практично ознайомитись із тими труднощами, з якими він зустріне у процесі вивчення даної п'єси, а керівник повинен допомогти кожному їх усунути.

Таким чином, роботу з усім складом ансамблю слід починати лише після індивідуального опрацювання твору.

*Другий етап.* В нього входить ретельне вивчення тексту. У цей період не слід багаторазово програвати п'єсу від початку до кінця. Такий принцип вивчення користі не дасть, бо важкі місця залишаться не вивченими. На цьому етапі розучувати п'єсу доцільно частинами, звертаючи особливу увагу на пасажі як з художнього, так і технічного боку. Кожен художній твір корисно програвати у повільному темпі, при якому виконавець ясно і чітко зможе бачити всі деталі твору.

На цьому етапі роботи потрібно звернути увагу на досягнення ансамблю, тобто рівності загального звучання. У кожного музиканта повинна вироблятися певна і однакова сила звучання і виконання на піано, форте й інших динамічних відтінків. Сила звука повинна бути зрівноваженою за винятком випадків, коли твір вимагає виділити ведучий інструмент. Наростання і послаблення зручності має бути рівномірним, бо рівновага і єдність динаміки – один з найважливіших елементів загального ансамблю. Акорд повинен звучати злито і зрівноважено.

Треба досягти правильного розподілу звучності всіх партій, чіткого виділення мелодій та супроводжуючих голосів. Необхідно постійно домагатись узгодженого початку, без вискакування і запізнення. Велике значення має одночасне дихання всіх виконавців у заздалегідь вказаному місці.

Необхідно звертати увагу на штрихи і способи їх виконання, бо гра різними штрихами порушує принцип ансамблю і гармонійність звучання. Тому завдання керівника є вироблення штрихів, однакових за своїм характером. Слід також особливо стежити за якістю звучання інструмента.

Серед значної кількості керівників самодіяльних духових оркестрів чи ансамблів існує порочна практика – вони прагнуть швидше «показати» колектив, не звертаючи належної уваги на якість звучання інструментів у виконавців. Унаслідок цього музиканти звикають до необхідного виконання творів, і оркестр чи ансамбль звучить грубо і «фальшиво».

Кожен виконавець мусить навчатись слухати не тільки самого себе, але й ансамбль у цілому. Це допомагає досягненню ансамблю й строю. В ансамблях різного складу нерідко можна поліпшити відсутність хорошої злагодженості виконання. Причиною цього, звичайно, бувають: різне атакування звука, штучна вібрація, якою захоплюється частина музикантів. Деякі виконавці на духових інструментах (особливо сурмачі, корнетисти) використовують різку атаку звука, що не скрізь потрібно. У маршах, наприклад, потрібна особлива атака звука – це надає характеру бадьорості, енергії. У п'єсах ліричних, співучих різка атака звука непотрібна; виконавці повинні видобувати звуки м'яко. Важливе місце у розкритті музично-художнього змісту п'єси мають також технічні й ритмічні навички, надбані виконавцем у процесі роботи над гаммами і етюдами.

Труднощі, що зустрічаються у виконанні технічних пасажів і різних ритмічних фігур, можна успішно подолати лише граючи в уповільненому темпі. В міру оволодіння важкими пасажами і ритмічними фігурами виконавець поступово наближається до темпу, вказаного автором розучуваного твору.

Велике значення в роботі з ансамблем має дисципліна дихання. У всіх виконавців ансамблю дихання повинно бути однаковим. Не можна припускати зміни його у середині фрази, переривати дихання, бо це порушує цілісність ансамблю і вносить безладдя у загальне звучання. Щоб запобігти порушенню однакового дихання, керівник може розставити в партіях умовні знаки, де треба міняти дихання. Для досягнення злагодженого звучання ансамблю, дисципліни дихання, видобування потрібного звука треба перед репетицією програвати гами, тризвуки, арпеджіо та вправи, домагаючись рівного і м'якого, без штучної вібрації звучання.

Велику роль у роботі з оркестром чи ансамблем відіграє стрій. Треба пам'ятати і постійно нагадувати музикантам, що чистота строю залежить передусім від правильного інтонування кожного виконавця. Останнім моментом на цьому етапі є вивчення визначених у партії динамічних відтінків п'єси, виконання яких створює яскраву виразність музикальних фраз і твору в цілому.

*Третій етап* – детальне відшліфування п'єси.

Оволодівши всім арсеналом звуків, технічних і динамічних засобів, виконавець вирішує найважливіше завдання – розкриття художнього змісту твору. У цей період роботи твор рекомендується виконувати в цілому, не послаблюючи уваги до окремих частин і деталей. Тільки дотримуючись цих вимог, можна досягти ансамблю високохудожнього виконання музичних творів.

### Теоретична підготовка

Сучасна педагогіка приділяє велику увагу теоретичній підготовці музиканта, бо тільки усвідомлене сприйняття музичних явищ дає міцну базу для його подальшого музичного розвитку. Практичне оволодіння грою на одному з духових інструментів неможливе без вивчення теоретичних дисциплін. У той час механічне засвоєння розділів теорії музики (уміння писати висотне положення звуків, виписувати різні ключі, обчислювати кількісну величину інтервалів і та ін. (без практичного показу і слухового сприйняття – марна праця.

Практичні заняття на інструменті повинні проводитись при одночасному вивченні відповідних розділів із теорії музики, підкріпленому слуховим сприйняттям, що включає в себе не тільки запам'ятання звучання, але й відтворення цього звучання голосом.

Музикантам-початківцям великої допомоги надають таблиці музикальної грамоти – серія плакатів, що висвітлює різні розділи теорії музики. Проте зорове враження повинно бути підкріплене слуховим сприйняттям.

Практичні вправи. Виконання керівником на одному з музичних інструментів звуків різної висоти, тривалості та сили. Практичне пояснення тембру (відтворення музикальних звуків однакової висоти на різних інструментах). Виконання на інструментах основних ступенів звукоряду у різних октавах. Спів (сольфеджування) окремих звуків. Спів звукоряду у межах однієї октави. Практичний показ діапазонів і регістрів на одному з духових інструментів.

Отже, добре поставлена індивідуальна і групова робота з музикантами, систематичне вивчення теорії музики і сольфеджіо мають велике значення у вирішенні основного завдання – створення кваліфікованого самодіяльного колективу.

#### Джерельні приписи

1. **Березин В.** Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма / В.Березин. – М.: Институт общего среднего образования РАО, 2000.
2. **Диков Б.** Методика обучения игры на духовых инструментах / Б.Диков. – Изд. 2. – М.: Музыка, 1973.
3. **Левин С.** Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С.Левин. – Л.: Музыка, 1973.
4. **Сверлюк Я.В.** Формирование готовности студентов вузов культуры к работе с детским духовым оркестром / Я.В. Сверлюк. – Рукопись.
5. **Усов Ю.** Методика обучения на духовых инструментах и пути дальнейшего ее усовершенствования / Ю.Усов // Проблемы музыкальной педагогики. – М.: Московская гос. консерватория, 1981.
6. **Усов Ю.** История исполнительства на духовых инструментах / Ю.Усов. – Изд. 2. – М.: Музыка, 1986.

#### Резюме

Стаття присвячена вивченню методики роботи над художніми творами ансамблевої гри та видам ансамблів у духовому оркестрі.

**Ключові слова:** духовий оркестр, ансамблі духових інструментів, склад духових ансамблів, інструментальна партія.

#### Summary

##### **An ensemble game is in a brass band**

The article is dedicated to the learning of the methods of working on the artwork of ensemble playing and the types of ensembles of the brass band.

**Key words:** the brass band, ensembles of the brass band, the staff of the brass bands, instrumental party.

УДК 044.7

Лісовик Н. – викл. Дубенського коледжу  
культури і мистецтв РДГУ

### Формування професійних умінь і навичок фортепіанної техніки

Завдання музиканта-виконавця – розкрити зміст музичного твору, правильно і виразно передати його слухачам. Для цього необхідно оволодіти фортепіанною технікою шляхом виконання системи гам, вправ. На жаль, зазначена проблема фактично залишилася поза колом питань, що досліджувалися.

До проблеми розвитку фортепіанної техніки зверталися Г.Нейгауз, Г.Ципін, З.Йовенко, А.Алексєєв, Л.Баренбойм.

Спостереження за навчальним процесом, аналіз професійних умінь і навичок фортепіанної техніки студентів дозволили зробити висновок про те, що проблема є актуальною та потребує подальшого вирішення. З огляду на це метою розвідки є: дослідити ефективні методи і прийоми навчання для розвитку навичок фортепіанної техніки.

Майстерного виконання творів на фортепіано неможливо досягти без досконалого володіння технікою ігрових рухів. Техніка (з грец. «мистецтво», «майстерність») – сукупність прийомів, навичок, що застосовуються у певній діяльності, певному ремеслі, мистецтві [1; 1448]. Техніка піаніста – це «швидкість плюс звукова і ритмічна рівність» [2; 73] тобто те, що прийнято відносити в широкому фортепіанно-педагогічному ужитку до сфери рухово-пальцевої моторики. Без свідомого і цілеспрямованого розвитку техніки неможливо досягти будь-яких практичних результатів у мистецтві гри на фортепіано, як і в іншому мистецтві. Чим вище розвинута техніка, тим досконалішим є виконання твору на фортепіано. «Піаніст у звуках розкриває сенс, поетичний зміст музики», – писав Г.Г. Нейгауз. І як наслідок цього, він стверджує, що для того, щоб зміст міг бути виявлений, «потрібна техніка й техніка» [2; 73].

Основою розвитку техніки вважається гра гам і різноманітних технічних вправ. А вправа, у свою чергу – «розвиток певних якостей, удосконалення навичок постійною, систематичною роботою у будь-якій сфері» [1; 205]. Навичка – «уміння, набуте вправами, досвідом» [1; 704].

До вправ для фортепіано належать гами, акорди, арпеджіо, етюди, що мають передусім практичний інтерес. Гаму (звукову послідовність у певній тональності) спочатку вивчають кожною рукою окремо. Грамотно вивчена аплікатура служить передумовою, необхідною для опанування техніки гри гам. Права рука піаніста грає гаму відповідно до нотного запису, а ліва, як правило, на октаву нижче. Спочатку гаму слід грати в межах однієї октави, а потім поступово розширювати діапазон.

Арпеджіо – це такі ж акорди (співзвуччя), звуки в яких беруться не одночасно, а послідовно. Гама, акорди і арпеджіо зустрічаються в різних творах для фортепіано, починаючи від простих п'єс. За визначенням Ю.Юцевича гама – «це частина звукоряду в межах октави, де ступені ладу розташовані послідовно один за одним у висхідному або низхідному порядку» [3; 13]. Для розвитку та удосконалення технічних навичок музиканта-піаніста гама використовують як вправи. Високі вимоги до вивчення та якісного виконання вправ сприяють розвитку піаністичної майстерності.

На основі педагогічних спостережень ми помітили, що виконуючи ту чи іншу дію певну кількість разів, студент вправляється в її виконанні, виконує дію дедалі швидше, легше, вільніше, що потребує меншого напруження, зусиль і вольового контролю. Кількість помилкових рухів при цьому зменшується. Загалом виконання певного завдання досягає автоматизованого рівня. Отже, навички виявляються в автоматизованому виконанні дій, вони формуються шляхом виконання багаторазових вправ і на основі вироблених професійних умінь. Навички – це компоненти вмінь.

На гамах та вправах виховується технічна майстерність піаніста: швидкість, рівність, чіткість, артикуляційне і динамічне різноманітне звучання. Тому серед звукових, тембрових, динамічних, артикуляційних завдань, перед кожним студентом викладач ставить такі завдання:

– працювати над гами різноманітними засобами: forte, marcato, piano, leggero; crescendo при виконанні вверх, diminuendo вниз та навпаки;

– опрацьовувати гама різними штрихами – legatissimo та staccato, де staccato може бути різним – пальцевим чи кистьовим;

- грати гами з поступовим прискоренням чи сповільненням руху;
- змінювати артикуляції та динаміку у процесі гри однієї гами (наприклад, протягом двох октав грається legato, а з третьої октави – staccato). Працювати над гами у різних темпах, від дуже повільного до дуже швидкого. Виконувати гаму в одну октаву цілими нотами. Одночасно приділяти увагу якості та глибині звучання, дослуховуванню звука до кінця, відчуттю горизонтального руху мелодії, намагатися не підводити до гори плечі, м'яко занурювати пальці в глибину клавіш, використовуючи тільки необхідні рухи та моментальне звільнення руки від тиснення на клавіші;
- виконувати гами на дві октави половинними нотами. Темп при цьому збільшується, відбувається активізація кожного з пальців, що сприяє їх укріпленню та запам'ятовуванню апікатури виконуваної гамми;
- виконувати гами триолями на три октави. Поступово переходити від дуолей до триолей і далі до квартолей. Ці всі засоби дозволяють легко і непомітно нарощувати темп та досягти остаточного результату – виконання гами на чотири октави, з акцентами по чотири, з визначеною апікатурою та у швидкому темпі;
- грати гами і арпеджіо у швидкому темпі з зупинками на перших звуках кожної октави (або через дві октави). У процесі зупинки з легким акцентом рука має миттєво звільнитися, начебто злітаючи вгору і трохи затримуючи клавішу пальцем, спокійно опуститися у початкове положення;
- вчити гами і арпеджіо засобом набору (від трьох звуків до октави і т.д.);
- виконувати гами і арпеджіо у швидкому темпі із поверненнями в кожній октаві чи на кожній ступені. Рука і кисть при цьому мають гнучко пройти всі повороти, злегка відштовхнувшись від крайніх верхніх звуків, однак не акцентуючи нижні звуки.

Працюючи над динамічними, артикуляційними, темповими варіантами, потрібно постійно робити установку на виразність звучання, ставити завдання художнього порядку. Наприклад, виконати гаму співучим, повнозвучним forte, у помірному темпі, засобом portato. Або: «проспівати» гаму так, ніби її грає струнний інструмент, штрихом *legatissimo*, з хвилеподібною динамікою.

Наступним з основних завдань розвитку техніки гри у студентів є виховання апікатурних навичок. Потрібно починати з вивчення апікатури в гамах, арпеджіо тощо. Закономірності апікатури мають міцно вкоренитись у свідомості студента і досягти потрібного автоматизму її використанню. Піаністу без досвіду потрібно дотримуватись редакторської або авторської апікатури. З наростанням досвіду студент може проявити свою ініціативу, але така апікатура має бути обґрунтованою індивідуальними властивостями рук (ігрового апарату), і логічно пов'язана з художнім образом твору. Не можна постійно змінювати апікатуру в процесі роботи, тому що це веде до втрати навичок автоматизації у виконанні пасажів, акордових послідовностей тощо. Також не потрібно спрощувати апікатуру, оскільки цим порушується основний принцип розвитку техніки гри – подолання технічних труднощів.

Одне з правил, якого потрібно дотримуватися у роботі над технікою виконання – пошук найкоротшого шляху для досягнення мети. Це правило реалізується різними способами. В їх числі – виявлення причин, що створює технічну трудність, що перешкоджає засвоєнню певного епізоду (фактури), що потребує активного включення мислення. Структурний аналіз нового технічного пасажу, фактурної побудови дуже часто дає ключ до розуміння природи труднощів, виявляє елемент, гальмівний рух, його природність, подолання темпового бар'єру. Іноді зовсім не складний пасаж, що містить вже засвоєні раніше елементи техніки, фактури, не піддається засвоєнню до тих пір, доки не буде здійснений чіткий аналіз його структури, осмислені елементи, його складові. Робота над технічними завданнями починається з їх осмислення. Це правило повинно стати законом для студента. Лише пізнане розумом, може стати предметом тренувань. У процесі занять постійно повинен накопичуватися досвід такого аналізу. Особливої уваги потребує все те, що пов'язане безпосередньо з руховою стороною, рухом рук піаніста. Якщо уважніше придивитись з якої причини студенту не вдається те або інше складне «місце» (не дається у звуковому або ритмічному відношенні), то неважко буде зробити висновок: причина в тому, що студент виявився не підготовленим в ігровому процесі зробити необхідний рух – узяти ту або іншу ноту, акорд, послідовність звуків.

Одне з найважливіших завдань, що постають перед викладачем у процесі роботи зі студентом – вироблення у нього так званої просторової точності пальцевого апарату. Іншими словами, вироблення у студента вміння безпомилково, чисто і точно потрапляти пальцями саме на ті клавіші,

що позначені у нотному тексті. Зрозуміло, що успіх у досягненні цього залежить від того, наскільки упевнено орієнтується учень на клавіатурі інструменту, на скільки він ознайомлений з нею. А знайомство приходить із досвідом, ігровою практикою. Утім, не в одному лише професійному стажі справа, при раціональній методиці вивчення проблема формування просторової точності пальцевого апарату у студента може бути вирішена, як засвідчує досвід, цілком успішно.

Передусім викладач повинен зосередитися на тому, щоб не допускати в грі студента жодних неточностей, «чіпляння» сусідніх клавіш, непопадань на потрібні клавіші. Всім, хто грає на фортепіано, знайомий термін «забовтує». Це слово міцно увійшло до мовного вжитку, означає наступне: твір, який спочатку неначе непогано виходив у студента, несподівано перестає виходити, рухи рук стають невмілими, незграбними, налагоджена система ігрових прийомів розладнується, пальці граючого немов би втрачають рухливість, «дерев'яніють». Існує точка зору, згідно з якою «забовтування» – результат невмілого використання швидких темпів у процесі розучування музичного матеріалу. У цьому випадку доречними є слова І.Гофмана: «...Під час швидких повторів складних фігур дрібні помилки, промахи і недоліки «вислизують» від нашої уваги, чим більше швидких повторів виконуємо, тим більше стає кількість цих місць, що в кінці-кінців неминуче призводить до повного спотворення звукової картини» [4; 135]. Що стосується «забовтувань», які роблять багато клопоту початкуючим піаністам і їх вчителям, то Гофман рекомендував наступний спосіб боротьби з ними: «...Учневі слід негайно ж повернутися до роботи в повільному темпі. Він повинен грати невдале місце ясно, акуратно і, головне, повільно, вперто продовжуючи в цьому дусі до тих пір, поки кількість правильних повторень не виявиться достатньою, щоб витіснити з голови сплутану звукову картину; слід досягнути того, щоб уявна звукова картина стала виразною, і тоді пальці мають і будуть їй коритися» [4; 136].

Важливим компонентом техніки піаніста є разом зі звуковою рівністю і швидкість. Техніка, як її не трактувати, передбачає здібність музиканта до швидкої (зрідка використовують термін «біглої») і спритної гри. Здібність музиканта-виконавця до «біглої» гри багато в чому є природженою. У цьому випадку маємо на увазі, що здібність може бути певною психофізіологічною особливістю організму, яка забезпечує необхідну прудкість рухово-моторних реакцій під час гри на фортепіано. Студенти бувають більш і менш обдаровані від природи в рухово-технічному відношенні точно так, як і бувають більш і менш здатні в тому, що стосується музичного слуху і відчуття ритму. Проте природженість – лише частина справи. Інша, не менш важлива, пов'язана з навчанням. Викладачу потрібно знати: швидко грає той, хто вміє швидко думати у процесі гри. Передусім швидко думати для музиканта означає легко і невимушено орієнтуватися в ігрових ситуаціях, що миттєво змінюються, тримати під контролем виконання під час великих швидкостей; це значить вміти відтворювати у слуховій уяві звукові послідовності, що проносяться в стрімкому русі, бачивши їх уявним поглядом як у цілому, так і в деталях.

Стосовно пальців, їх роботи у швидкісному режимі, то потрібно знати наступне. Швидкість гри прямо пропорційна здатності пальців здійснювати найбільш економічні, мінімальні за розмахом, строго вивірені рухи у виконавському процесі. Бажано уникати всього зайвого стосовно рухів під час виконання зайвих замахів пальців, поворотів і обертань рук. Економічність рухів пальців – це один факт, що визначає високу якість піаністичної техніки. Другий – пов'язаний з активністю пальців природної обдарованості, що є наслідком, з одного боку, і результатом спеціальних вправ – з іншого. В основі вправ має бути принцип: швидке енергійне падіння пальця на клавішу. Виконуючи вправи навіть у повільному темпі, досягати гранично чіткого і швидкого падіння – таким для пальців має бути правило для всіх, що займаються розробкою рухово-технічного апарату.

Ще одним із надійних способів роботи технічної сторони швидкого темпу є поступовий підхід до потрібного темпу через ледь помітні сходинки нарощування його. На кожній з яких потрібно затримуватись до тих пір, поки не буде досягнута повна свобода виконання. Перші спроби кожної нової темпової сходинки слід проводити у тихому звучанні, на *pianissimo* при збереженні чіткої метро-ритмічної пульсації. І лише впоравшись з новим темпом, виконувати текст у вказаному динамічному плані. Досягаючи необхідної технічно-художньої завершеності виконання в освоєному темпі, можна переходити до нової темпової сходинки, зберігаючи таку ж послідовність у роботі.

Акцентуючи на фортепіанній техніці, часто змішують поняття «технічна майстерність» та «віртуозність». Ці поняття близькі, часто пересічні, навіть перехідні одне в інше, проте не ідентичні. Можна бути майстром у виконавському мистецтві, але не бути віртуозом. Проте можна бути

яскравим віртуозом, не маючи права в той же час називатися справжнім майстром. Коли говорять «віртуозність», оцінюючи гру піаніста-виконавця, то мають на увазі приголомшуючі швидкості, іскрометні октави, пальцеві пасажі, загальну бравурність виконавської манери. Під майстерністю мається на увазі: здатність відтворити на клавіатурі інструмента ті звукові образи, які «тісняться» в голові художника [4; 113].

Цілком погоджуємося з думкою Я.Мільштейна і К.Ігумнова про те, що «...великою помилкою є відрив техніки від змісту музичного твору, адже техніка – це зовнішня віртуозність, це передусім скромність і простота...» [5; 39]. Слід підкреслити, що робота над технікою повинна бути цікавою і різнобарвною, тоді вона буде успішною.

Тож працюючи над технічною майстерністю піаніста необхідно системно організувати роботу над гамами, вправами, аплікатурою, швидкістю темпу. Формуючи у студентів професійні уміння і навички фортепіанної техніки, не можна забувати про мету роботи над музичним твором – передачу художнього змісту авторського розкриття образу. Техніка не ціль, а засіб для передачі змісту твору, а вся робота над розвитком техніки гри на фортепіано має бути спрямована на формування музичного мислення студента, його музичного та художньо-технічного професійного росту.

#### Джерельні приписи

1. *Великий тлумачний словник сучасної української мови* / Уклад. і гол. ред. В.Т. Бусел. – К: Ірпінськ: ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.
2. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г.Нейгауз. – М.: Музыка, 1988.
3. *Юцевич Ю.Є.* Музыка Словник-довідник / Ю.Є. Юцевич. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2003. – 275 с.
4. *Цыпин Г.М.* Обучение игре на фортепиано / Г.М. Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.
5. *Мильштейн Я.* К.Н. Ігумнов / Я.Мильштейн. – М., 1975. – 350 с.

#### Резюме

Висвітлено основні аспекти формування фортепіанної техніки, описано методи, за допомогою яких розвивається технічна майстерність піаніста.

**Ключові слова:** гами, вправи, аплікатура, темп, техніка виконання, виразність звучання.

#### Summary

##### **Forming of professional abilities and skills instrumental technique technique**

The article highlights the main aspects of piano technique, which describes methods of developing technical mastery of pianist. The author stresses that to improve piano technique should systematically organize work on gammas, exercises, fingering, speed tempo.

**Key words:** gamma, exercises, fingering, pace, technique, expressive sound.

УДК 78.071.2

Науменко М.О. – викл. диригування  
Луцького педагогічного коледжу

### **Проблеми викладання диригування в умовах педагогічного навчального закладу**

Сучасні умови суспільного розвитку нашої держави, становлення громадянського суспільства, розвиток економіки, культури, освіти, науки спонукають до переосмислення вимог підготовки молодих спеціалістів у різних галузях і, в першу чергу, фахівців у галузі освіти. Адже педагогічна професія належить до тих видів діяльності, де здійснюється базисна підготовка підростаючого покоління, а вчитель є тією особою у взаємодіях «людина-людина», в яких тісно взаємодіють крім суб'єкт-об'єктивних, суб'єкт-суб'єктивні відносини. Саме вчитель, спираючись на досягнення педагогічної науки, покликаний словом, знаннями, різновидами навчальної діяльності формувати з майбутнього фахівця людину з широким світоглядом, що спирається на наукові знання і норми загальнолюдської моралі. Адже майбутній педагог, і на це в першу чергу слід звернути увагу викладачеві, повинен уже в навчальному закладі засвоїти і сформувати навички праці з дитячою суб'єктивністю, забезпечити розвиток індивідуальності учня. І викладач, і студент повинні спиратися на істину, що спеціаліста не можна «зробити», ним можливо лише стати. І тут важко переоцінити ті суб'єкт-суб'єктивні відносини, що складаються між ними для досягнення цієї мети. Тому суб'єкт-суб'єктивна взаємодія в процесі учіння формується шляхом застосування різних педагогічних засобів і форм педагогічної роботи.

Питання підвищення хормейстерської майстерності у підготовці майбутнього фахівця, удосконалення вокальної підготовки студентів, виховання артистичності диригента, взаємодії керівника хору з колективом, його окремими учасниками, розвитку внутрішнього та гармонічного слуху, роботи з ансамблем, творчого розвитку особистості розглядаються у роботах М.Колесси [3], О.Пехоти [5], І.Зязюна [1], І.Мусіна [4], В.Самаріна [7], Г.Когана [2] та ін.

*Метою статті є дослідження проблем взаємодії між викладачем і студентом, як суб'єктів педагогічного процесу (в психолого-педагогічному аспекті), комунікативна майстерність, механізми педагогічного спілкування між ними, засоби професійної підготовки. Мета передбачає вирішення наступних завдань:* 1) висвітлення суб'єктивного підходу до студента, як майбутнього вчителя музичних дисциплін; 2) спрямування його на засвоєння диригентсько-хорових засобів і можливість застосування їх майбутнім фахівцем у роботі з дітьми в дитячих хорових колективах за умов суб'єктивного підходу до кожного учня.

Чільна роль у процесі підготовки і становлення майбутнього диригента належить психологічній підготовці. Вона спрямовує викладача диригування на мету і завдання навчального процесу, сприяє розвиткові образно-художнього мислення, напрацюванню технічних умінь і навичок. У практичній діяльності стосунки між викладачем і студентом (суб'єкт-суб'єкт) сприятимуть розумінню з чим саме майбутньому фахівцеві доведеться зіштовхнутися в подальшій роботі. Вони допоможуть увійти студентові в коло складних музично-психологічних проблем і вільно орієнтуватися в них [6].

Викладача слід розглядати саме тією особою, на кого покладається відповідальність за морально-естетичну та інтелектуальну підготовку студента. У відносинах людини з людиною, суб'єкта з суб'єктом, закладаються стосунки, які й формують їх особистості. Особливим у формуванні саме цих стосунків є початковий період учіння [5].

Перші кроки в оволодінні диригентською спеціальністю однакові для студентів різних рівнів музичної підготовки. В умовах педагогічного коледжу абітурієнти спеціальності «Музичне мистецтво» мають музичну підготовку не лише на базі музичної школи, а й ті, що досягли певних знань у результаті самоосвіти. Звичайно час, за який вони оволодівають навичками професії буде різним. Тому початок навчання – відповідальний етап у роботі педагога, який з ними працює. Від нього залежить, як будуть у майбутньому будуватись відносини між викладачем і студентом. Багато в чому це залежить від витримки педагога, володіння ним методикою викладання предмета. На першій зустрічі треба намагатися встановити духовну близькість між суб'єктами викладання і учіння, без якої у майбутньому не буде позитивного результату. Принцип «суб'єкт-суб'єкт» та їх взаємодія мають величезне значення в підготовці майбутнього диригента [8]. Проте, диригентсько-хорова підготовка майбутнього фахівця для школи не дає повного обсягу його формування в цільовому



процесі до суб'єкт-суб'єктивної взаємодії з учнями в якості керівника дитячого хорового колективу. А саме з цим молодому випускнику педагогічного навчального закладу доведеться зіштовхнутися з перших же днів своєї педагогічної діяльності. Від суб'єкта викладання, його позиції залежить духовна культура, ефективність навчання і його кінцевий продукт – суб'єкт учіння для чого він повинен сформуватися як особистість, що вміє творчо застосовувати набуті знання та вміння на практиці, самоутвердитися в професії. Тому викладач повинен сприймати студента як «рівноправного суб'єкта педагогічної взаємодії як особистості з індивідуальними потребами» [5; 24]. «Стимулювання суб'єктивної активності студента» підкреслює у своїх працях й І.Зязюн [1; 376].

Професійна діяльність вчителя музики складна, оскільки поєднує такі спеціальності, як загально-педагогічну, музично-педагогічну (зокрема, диригентську) і виконавську.

Для роботи з дитячим хоровим колективом, що також є суб'єктом музично-виконавської діяльності, учитель повинен обрати відповідні зразки вокально-хорової музики і забезпечити належне виконання їх, застосовуючи ефективні форми, методи і засоби навчально-виховного процесу. Сюди відносяться й правила ансамблевого співу, синхронізація виконання: спільний вступ і зняття звучання, дотримання динаміки, метро-ритмічних особливостей.

Засвоєння студентами диригентсько-хорової майстерності здійснюється упродовж усього періоду навчання хоровому диригуванню і розвиває різноманітні сторони творчості майбутнього фахівця. Як дисципліна «Хорове диригування» сприяє розвитку у студентів музичних здібностей, професійних знань і умінь, розширенню музичного світогляду? Вона сприяє накопиченню репертуару для подальшої роботи із шкільними вокально-хоровими колективами, а також використання здобутих умінь і навичок як під час уроків музики у школі, так і в позакласній роботі. «Хорове диригування» готує студентів до ряду напрямів навчальної діяльності, основними з яких є:

– постановка диригентського апарату – мануальних та мімічних жестів для керування хором, вокальним ансамблем;

– робота з хоровою партитурою: розбір і виконання на фортепіано, усвідомлення змісту і передача його засобами диригентської техніки, спів мелодичних горизонталей та гармонічних вертикалей твору;

– аналіз хорових творів з точки зору історико-стилістичної, музично-теоретичної, вокально-хорової та виконавської сторони;

– відбір та вивчення творів шкільного репертуару.

На початку кожного семестру викладач розробляє програму роботи оволодіння студентами диригентсько-хоровими знаннями, що базуються на музичному матеріалі, що підбирається для кожного студента індивідуально, враховуючи його здібності, знання в галузі музичного мистецтва, особисті досягнення в оволодінні диригентською технікою. Враховується її доступність кожному суб'єкту навчання зокрема, різноманітність за стилями та жанрами, планується поступове ускладнення запропонованих творів.

Основою навчання студентів диригентській роботі є індивідуальні заняття. Слід використовувати комплекс знань (починаючи з теоретичного викладу матеріалу до практичних навичок) керування таким складним організмом, як хоровий колектив. У плані роботи з кожним студентом, зокрема крім вищевказаних основних напрямів у дисципліні «Хорове диригування» повинно бути передбачено навчання навичкам репетиційної роботи, виховання слухової уваги диригента, розуміння ним музичного твору з точки зору його драматургії, виховання вольових якостей у керівника хору, відчуття строю, артистизму і виконавської майстерності майбутнього фахівця. Усе це допоможе в підготовці учителів музичного мистецтва в плані керівників дитячих хорових колективів, здатних до творчої діяльності.

Виховати диригента надзвичайно складно, тим більше, що диригування – професія відносно молода, в певній мірі, суб'єктивна, хоча б й у навичках диригентської техніки. За визначенням І.Мусіна – професора Санкт-Петербурзької консерваторії, що підготував до творчої діяльності плеяду блискучих диригентів, «навчання диригента розподіляється на три ланки, три розподіли – заняття в класі, заняття вдома і робота з музичним колективом» [4; 28].

Викладач дисципліни «Хорове диригування» у спрямуванні студента на домашню роботу звертає увагу на дві її сторони: 1) всебічний розвиток навичок диригування; 2) засвоєння партитури. Практично ці сторони пов'язані і важливі на всіх етапах творчого росту диригента. Найчастіше увага студента спрямовується на три напрями:

- засвоєння партитури;
- засвоєння за допомогою внутрішнього слуху;
- мануальне засвоєння.

Їх поєднання стане виконавсько-аналітичною формою роботи. Складністю мануальної техніки в домашніх умовах майбутнього диригента є те, що вона здійснюється без виконавців (хор, ансамбль, оркестр), без спілкування з ними. Тому при навчанні майбутнього диригента необхідне також суб'єкт-суб'єктивне спілкування між викладачем диригування, викладачем предмету «Практика роботи з хором» і студентом – майбутнім учителем музичного мистецтва в школі.

Опанування студентом дисципліни «Хорове диригування» містить широкі можливості для оволодіння ними різних напрямів творчої діяльності. Індивідуальна робота в класі, вдома і практика роботи з хором формує особистісну професійну підготовку. Під час цих занять кожен студент отримує певний тренаж, оволодіває власною мануально-руховою моторикою, засвоює закони взаємодії диригента та хору, моделює різні ситуації, що виникають у роботі з хоровим колективом.

Діалоги диригента з хористами сприяють взаємному розкриттю їх творчого обличчя, створюють художній образ музичного твору, пробуджують їх волюву і творчу активність. Під час роботи над хоровим твором, його виконанні на концерті відбувається передача від диригента до хористів і, навпаки, їх емоційного стану, розуміння музичних образів виконавцями. Найбільше навантаження при розучуванні твору і його виконанні припадає на руки вчителя-диригента. З їх допомогою хормейстер передає темп, ритм, динаміку, тембрально-звукову забарвленість, тим самим сприяючи розумінню учнями характеру й образу твору. Оволодіння високим рівнем професіоналізму сприяє не лише розумінню учнями твору, але й відтворенню останнього згідно з його виконавським планом.

Під час репетицій з хором слід спрямовувати роботу на передачу співаками художнього змісту твору, навчитися моделювати музичний образ на основі нотного тексту, варіювати засоби музичної виразності шляхом пошуку відповідної динаміки, темпу, тембру. Найкращих художніх результатів досягають у процесі спільної творчості диригента і співаків. Схвалюється взаємний обмін інформацією між хористами і диригентом, коли формуються ланки колективного задуму, пропонуються різні варіанти з обох сторін, що в результаті призводить до знаходження виразних і переконливих варіантів співочого звучання, досягнуто відповідними виражальними засобами.

Таким чином можна зробити висновок, що завдання підготовки молодого фахівця – диригента в межах дисципліни «Хорове диригування», буде здійснене за умови поєднання професійної підготовки із системою психолого-педагогічних навичок, усвідомлення себе як «суб'єкту» теперішнього навчання і майбутнього викладання. Тільки тоді майбутній професіонал зуміє проєктувати і моделювати процес диригентсько-хорової роботи, що базуватиметься на позиціях суб'єктивного підходу.

#### Джерельні приписи

1. **Зязюн І.А.** Філософія педагогічної дії: монографія / І.А. Зязюн. – Черкаси: ЧНУ, 2008. – 608 с.
2. **Коган Г.** О работе музыканта – педагога: сбор.: Вопросы музыкальной педагогики / Г.Коган / Ред.-составит. В.А. Натансон. – М.: Музыка, 1970. – 120 с.
3. **Колесса М.** Основи техніки диригування / Микола Філаретович Колесса. – К.: Музична Україна, 1973. – 197 с.
4. **Мусин І.А.** О воспитании дирижера: очерки / Илья Александрович Мусин. – Л.: Музыка, 1987. – 247 с.
5. **Пехота О.М.** Педагогічна майстерність викладача сучасного університету з позиції суб'єктивного підходу / О.М. Пехота // Наук. вісник МДУ: педагогічні науки: Зб. наук. праць. – Вип. 16 / Ред. В.Будака, О.Пехоти. – Миколаїв: МДУ, 2007. – С. 21-28.
6. **Психология музыкальной деятельности:** Уч. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Ред. Г.М. Цыпина. – М.: Академия, 2003. – 386 с.
7. **Самарин В.А.** Хороведение и хоровая аранжировка: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / В.А. Самарин. – М.: Академия, 2002. – 352 с.
8. **Ягунов В.В.** Педагог як суб'єкт викладання / В.В. Ягунов, В.І. Свистун // Теоретичні і методичні засади розвитку педагогічної освіти: педагогічна майстерність, творчість, технології: Зб. наук. праць / Ред. Н.Г. Ничкало. – Х.: НТУ «ХП», 2007. – 644 с.

### **Резюме**

Розглядається діяльність викладача і студента в аспекті суб'єктивних відносин у процесі навчання (викладач-студент), у засвоєнні знань диригентської справи. Застосовуються стосунки між ними, спрямовуючі кроки «суб'єкт-суб'єкту» назустріч одне одному, що сприятимуть якісній підготовці професіонала.

**Ключові слова:** суб'єкт-суб'єктивна взаємодія, диригентська діяльність, професійна адаптація, психологічні засади відносин.

### **Summary**

**Problems of teaching in modern conditions of conducting teacher training institutions with the position of Subjective approach**

The article is dedicated to review the teachers and students activity in the aspects of subjective relations in the studying process (teacher-student) in the assimilation of conductor knowledge. Relations between them are used, steering steps «subject-subject» towards each other to facilitate the high-qualified preparation of the professional, psychological and pedagogical aspects.

**Key words:** the subject-subjective interaction, conductor activity, professional adaptation, psychological aspects of relations.

УДК 784:008-057.875

Дем'янюк О.І. – ст. викл. кафедри  
хорового диригування РДГУ

### **Технологія формування передумов вокально-інтонаційної культури студентів спеціалізації «Хорове диригування»**

Необхідною умовою професійної майстерності випускника музичного ВНЗ, зокрема, майбутнього музиканта та викладача вокалу і постановки голосу є володіння технікою голосоутворення та секретами вокальної техніки. Вокально-інтонаційна підготовка є однією із профілюючих аспектів підготовки фахівця музично-естетичного виховання. Сюди входять розвиток вокально-технічних, виконавських здібностей студента, уміння свідомо володіти голосом, оволодіння основами теорії формування, розвитку та охорони голосу в межах, необхідних для повноцінного співу.

Сьогодні музична педагогіка має певні досягнення у вивченні проблеми формування системи вокально-інтонаційних навичок студентів. Специфіка вокальної підготовки майбутніх співаків розглядалася науковцями у різних аспектах: методика вокального співу з позицій професійного виконавства (Л.Дмитрієв, М.Микиша, В.Морозов, В.Юшманов та ін.); методика вокально-хорової роботи з дітьми (А.Менабені, Д.Огороднов, Г.Струве, Г.Стулова та ін.) [5]. Теорії виховання вокальних навичок присвячені праці М.Глінки, В.Ємельянова, М.Леонтовича, В.Морозова, В.Юшманова та інших [7]. Особливості навчання співу розкрито у наукових роботах В.Сафонові, Л.Костенко, П.Ніколаєнко, Т.Пляченко, а також це питання висвітлено у працях О.Лукішко та П.Голубєва [4].

Отже, аналіз наукової літератури свідчить про ґрунтовну вивченість деяких питань вокально-інтонаційних навичок студентів і дає змогу констатувати наявність належних теоретичних засад для подальших досліджень. Проте, недостатньо дослідженою і розробленою в теоретичному та практичному аспектах залишається проблема розвитку академічного співу студентів під час занять із постановки голосу та вокалу. Це стосується методики формування певних вокально-інтонаційних навичок студента у процесі навчання академічному співу. Саме цей напрям вокального виконавства буде розглянуто у статті.

Велику увагу приділено розкриттю суті процесу співу, а також аналізу наукових підходів до організації цієї діяльності. У статті обґрунтовано важливість м'язової та психологічної (емоційної) свободи, правильної постановки, спокійного дихання перед тим, як має сформуватись вокальний звук. Це і є ті передумови формування вокально-інтонаційної культури, без яких процес правильного звукоутворення не можливий. Отже, нагальна необхідність у подоланні протиріч, що склалися між традиційною системою підготовки майбутнього музиканта-професіонала та викладача вокалу і потребами практики, зумовили вибір теми даної статті.

*Метою статті є* визначення шляхів виховання творчих здібностей студентської молоді засобами вокально-інтонаційного мистецтва.

Заняття з постановки голосу та вокалу проводилися на основі загальнодидактичних та спеціальних принципів навчання. Єдиною умовою таких індивідуальних занять викладача зі студентом є необхідність забезпечення високого рівня вокальної культури студента та його бази – співочих навичок, без яких спів дійового значення мати не може. Тобто, це є результат благотворної роботи вчителя, що розвиває вокальні можливості студента, сприяє оволодінню співочими навичками, що в значній мірі зводиться до формування та вдосконалювання практичних навичок. У студента формується музично-естетичний смак, свідоме ставлення до музично-виконавських завдань. Відпрацьовується вокальна техніка, тобто студент набуває вокальних навичок. Вокальні навички – це комплекс автоматизованих дій різних частин голосо-дихального апарату, що відбуваються під час співу і підкоряються волі співака, його виконавським бажанням. Отже, набуття знань, умінь та навичок вокальної роботи є підґрунтям вокально-інтонаційної майстерності студента.

Постановка голосу в методиці викладання співу – комплекс прийомів, завдяки яким досягається максимальна ефективність роботи органів, що беруть участь у голосоутворенні, а також правильне їх функціонування з точки зору науково-об'єктивних даних анатомії, фізіології, акустики. Хоча всі складові вищевказаного комплексу постановки голосу є однаково важливими і взаємопов'язаними, зупинимось лише на декількох його основних аспектах.

Розглянемо передумови виникнення та особливості формування вокального звуку.

Оскільки, звучання голосу є результатом певних фізичних процесів, то м'язи тіла повинні бути вільними від напруги. Природний голос помітно блокується та деформується під впливом фізичної напруги. Негативно впливають на голосоутворення емоційні затиснення. Всі ці перешкоди мають психофізичну природу. Лише при їх усуненні, голос буде взмозі передати всі барви індивідуального тембру і багатство своєї природи.

Розглянемо механізм роботи голосу: серії імпульсів зароджуються у корі головного мозку і через нервові закінчення беруть участь у формуванні мовлення. Регулювання імпульсів відбувається наступним чином: щоб досягти відповідних ділянок тіла та забезпечити їх скоординовану діяльність, частина глотки відкривається, вдихаючи, м'язи скорочуються, тиснуть на грудну клітку. Далі клітини скорочуються і повітря відносно вільно проходить у легені. Коли в легенях є повітря в достатній кількості, м'язи живота (черевної порожнини) і грудної клітини виштовхують його назад через звуковий канал горла, ротової порожнини і ніс. Пластичні голосові складки вібрують, коли через них проходить повітря. Ці вібрації розподіляють потік повітря, що поривами проходить через звуковий канал, і в свою чергу, запускає рух повітря у резонаторних порожнинах рота і носу та формує звук у звуковому каналі. Форма, об'єм резонатора визначають обертонову якість звуку, а висота вокального звуку залежить від частоти коливань голосових складок.

Якщо м'язи надставної труби (губи, щоки, язик, піднебіння) будуть затисненими, то напруга в гортані блокує зв'язок між резонатором горла і грудним резонатором, перешкоджаючи звучанню в грудному резонаторі. Напруга в корені язика, м'якого піднебіння, обличчя (особливо лоб, очі) і шиї, в свою чергу заважає вільному використанню носового і головного резонаторів, заважаючи звучанню в середньому і верхньому регістрах. Ці резонатори (носоглотка, ніс, гайморові пазухи) не розповсюджують звукові хвилі у зовнішній простір і на якість звуку безпосереднього впливу не мають, але їх стінки вібрують від наявності в голосі високих обертонів. Такі резонатори є показниками правильного голосоутворення [3].

Явище резонансу в вокальній практиці переоцінити неможливо, адже резонанс є основним темброутворюючим механізмом, оскільки підсилює звучання обертонів. Резонанс – основний темброутворюючий механізм, що підсилює звучання обертонів, збагачуючи звучання голосу. У процесі мовлення голос наштовхується на перешкоди, що не дозволяють йому звучати природно, адже безпосередність залежить від рефлекторних реакцій.

Суспільству сьогодні майже не притаманна безпосередність. Рефлекторна відповідь на збудження витіснилась у міру дорослішання в результаті впливу батьків, вчителів, друзів, оточення, нав'язування певних стереотипів поведінки. Відповідь зрілої людини передбачає баланс між контролюючим та інстинктивним. Так звані процеси мислення, що є вторинними імпульсами (перші імпульси це ті, що безпосередньо передаються через спинний мозок до нервових закінчень і регулюються м'язами, що запускають механізм органів мовлення) переривають рух первинних імпульсів до дихальних м'язів і м'язів гортані та посилають вторинний імпульс, що стримує дихальні м'язи. Як результат, спонтанна реакція неможлива. Дихальні м'язи не можуть сприяти рухові дихання до голосових складок, а необхідність подати голос залишається. У таких випадках під ключицею лишається повітря, достатнє лише для формування вібрацій. М'язи горла, щелеп, губ, язика несуть подвійне навантаження, щоб компенсувати відсутність сили дихання. У результаті отримуємо невпевнений, слабкий звук. Це лише один із багатьох шляхів, що не допускає спонтанної реакції. Але це не означає, що спонтанність сама по собі це добре, а мислення – помилка. Це говорить лише про те, що безпосередня реакція можлива і що вона – рідкість [5; 21].

Нервово-м'язеве програмування розвивається у відповідності до звичок і роботи м'язів, що в затисненому стані є перешкодою на шляху до безпосереднього зв'язку між емоціями і диханням. Голос не може працювати, використовуючи весь потенціал своїх реальних можливостей, якщо його енергетика не підтримується диханням.

До тих пір, поки ми емоційно захищені, наше дихання не може бути вільним. А якщо воно не вільне, голос буде залежати від напруги в горлі і м'язах ротової порожнини, що компенсує слабкість дихання. Коли напружені м'язи підключаються до відтворення яскравих емоцій і почуттів, відбувається наступне: напружуючись, вони впливають на голосові складки з такою силою, що ті, завдяки тертю, втрачають свою еластичність, здатність до регулярної вібрації, на них утворюються маленькі вузлики. Наслідком може бути звук, що супроводжується сипінням і втратою голосу.

Процеси звучання і резонування тісно пов'язані між собою. Для того, щоб цей взаємозв'язок був повноцінним, резонаторні шляхи повинні бути вільними. Коли дихання блокується – це неможливо. При напруженні глотки, звужується звуковий канал. У більшості випадків це звуження не дає звуку вільно проникати у нижні резонаторні віділи гортані та грудної клітини, що обмежує повноцінне резонування. Людський голос керується сигналами, що йдуть від мозкових центрів і гальмують спонтанні реакції. Якщо дихальні м'язи напружені, то й м'язи, що утримують гортань, теж напружені. Коли таке затиснення є результатом на стримуючі команди мозкових центрів, то м'язи не можуть постійно напружуватись і розслаблюватись, тим самим регулюючи отвори, через які проходить звук. У свою чергу губи, що є частиною м'язів обличчя, втрачають пластичність, завдяки гальмуючим сигналам мозку. Чим більше органи дихання і резонатори перебувають у стані напруги, тим більше їх звукоутворююча роль переходить до губ і язика. Завдяки такій заміні здатність губ і язика до артикуляції знижується під тиском чужих обов'язків. Доки язик не розслаблений у процесі формування звуків, він не здатний виконати своєї природної функції: артикуляції цього звуку. Язик прикріплений до гортані, а гортань з діафрагмою з'єднує трахея. Присутня напруга, пр якій язик докладає більше зусиль на артикуляцію, ніж це необхідно. Отже, на початок голосоутворення мають вплив ті негативні фактори, які втручаючись у роботу органів голосового апарату, перешкоджають правильному звукоутворенню [7; 14].

Є два типи резонування: перший надає форми та забарвлення голосу, а в другому звук набуває певних змін, підлаштовуючись під мовлення. Перший тип звучання є природним, другий – пов'язаний з мовленням. Зусилля, які докладаємо при переході від першого типу до другого, а також певні рухи, що супроводжують ці зусилля, називаємо артикуляцією. Артикуляція – це робота артикуляційних органів (гортань, глотка, нижня щелепа, язик, губи, піднебіння) направлена на утворення мовних звуків. Артикуляційна система пов'язана з диханням, роботою гортані і резонуванням. Коли дихання не вільне і не може підсилити звучання (відсутнє якісне резонування), язик намагається компенсувати цей недолік і його артикуляційні здібності погіршуються. Звичайні психологічні зажими також заважають чіткій артикуляції губ. Напруження і фіксація губ неприпустимі. Наслідком є втрата якісного, резонансного звучання і чіткої виразної дикції, а вільне змикання, забезпечуючи якісне резонування приголосних, активізує подачу звуку підсилює його тембральні характеристики.

Правильне функціонування артикуляційних органів при співі можливе лише при повній їх свободі. Тому вільна робота нижньої щелепи, губ і язика є обов'язковою умовою вокальної артикуляції та дикції. При затисненні нижньої щелепи (коли співаки-початківці недостатньо відкривають рот) і м'язів, що її піднімають, через язикову кістку підтягується вгору гортань, а це може бути причиною горлового звучання. При таких некомфортних умовах не можлива хороша дикція, адже ротова порожнина мала для формування вокальних голосних.

Свідомого опускання щелепи можна досягнути на голосних «а», «о», декілька разів промовляючи ці голосні і слідкуючи за м'яким плавним опусканням нижньої щелепи. Далі повторити це під час співу. Вищевказані голосні краще поєднувати з приголосною «л» – «ля», «льо». Як правило, звільнення нижньої щелепи знімає напругу і з кореня язика.

Артикуляційні органи тісно пов'язані з роботою усього голосового апарату, зокрема гортанню. Завдяки вільній активності та узгодженій роботі цих органів можна контролювати і правильно формувати функцію інших органів голосоутворення.

Зайве хвилювання передає імпульс диханню, у відповідь на це дихальні м'язи отримують його і заважають вільному рухові повітря; неправильна постава (зігнута спина, що ускладнює роботу міжреберних м'язів і діаграми; надмірний контроль зі сторони м'язів черевної порожнини). Отже, слухними будуть конкретні практичні поради стосовно процесу дихання.

На початковому етапі занять у постановці голосу варто спостерігати за диханням учня, без особливого втручання педагога. Непотрібним і дезорієнтуючим фактором для студента (у процесі практичних занять) буде ознайомлення його з так званим розподілом співацького дихання на різні його типи (ключичне, або верхньо-реберне, грудне, або середньореберне, нижньореберне і діафрагматичне). Такий розподіл дихання пояснює лише фізіологію рухів дихального апарату. Ще більше шкоди приносить вимога викладача використовувати лише один правильний тип дихання, адже ізольованих типів дихання не існує. Процес співу не можна вкласти в межі якогось одного типу дихання.

Так зване вокальне дихання – проблема надумана і неіснуюча. Відомий вокаліст П.В. Голубев, завідувач кафедри сольного співу в Харківському інституті мистецтв, у своїй книзі «Поради молодим

педагогам-вокалістам», пише: «На жаль, і тепер ще є достатня кількість педагогів, які підносять процес співацького дихання до рівня фетишу. Від такої переоцінки значення співацького дихання, яке безперечно є одним з важливих моментів звукоутворення, у тих хто починає навчитися співу, всі інші, не менш важливі вимоги відходять ніби на другий план. При такому захопленні питанням співацького дихання іноді порушується вже наявна узгодженість всіх частин голосового апарату». Перевірка дихання повинна мати спочатку характер лише виявлення явних недоліків для систематичного, обережного викорінювання їх, але ніяк на нав'язування з перших кроків навчання якогось одного типу дихання. Отже, вимоги вдиху: спокійний, безшумний, одночасно через рот і через ніс [2].

Під час співу м'язи губ, щік, язика, нижньої щелепи не напружені. Вдих м'який, спокійний. Лише завдяки таким умовам гортань зможе зайняти положення, найбільш зручне для голосоведення.

Якщо дихання не вільне, відповідальність при звукоутворенні беруть на себе тонкі м'язи гортані. Вони не здатні виконати таку функцію, тому в результаті напружуються та негативно впливають на вільну гру голосових складок. Повністю роботу гортані побачити неможливо, а спостерігати лише за зовнішніми її рухами можна. Як правило, у професійних вокалістів вона займає певне положення під час співу і її рухи малопомітні. Положення гортані залежить від індивідуальних анатомічних особливостей співака. Критерієм правильного вокального звучання має бути якість вокального звучання. Свобода рухів нижньої щелепи, вільна робота губ і язика при правильному диханні забезпечить комфортні умови для вільного положення гортані при співі. Звук повинен виникати легко, без напруження, поштовху. Вираз «невагоме входження в звук» хоча й не містить у собі характерної для постановки голосу термінології, але дуже влучно характеризує правильне виникнення вокального звуку.

Усі вище проаналізовані процеси розглядались детально, щоб обґрунтувати важливість м'язової і психологічної (емоційної) свободи, правильної постановки, вільного спокійного дихання перед тим, як має сформуватись вокальний звук. Це і є ті передумови, без яких процес правильного звукоутворення не можливий. Тож стає очевидним єдність художніх і технічних навичок у співі. Це формує мету постановки голосу – досягнення максимальної свободи голосоутворення і збереження природнього звучання голосу та тембральних характеристик, максимальне розширення діапазону голосу і збільшення сили звучання.

Усі складові вищевказаного комплексу постановки голосу є однаково взаємопов'язаними. Слід також зауважити, що однією з важливих педагогічних умов у процесі формування системи вокально-інтонаційних навичок є цілеспрямований розвиток волевих якостей студентів. У процесі фахової вокально-інтонаційної діяльності викладача-вокаліста та студента відбувається художньо-педагогічне спілкування. Така діалогова взаємодія викладача-вокаліста та студента є результатом формування у студента теоретичних засад вокальних навиків, вокальної майстерності. Вокально-інтонаційна майстерність – показник якості фахової підготовки студента, його високий рівень оволодіння професійними вміннями та навичками в галузі вокальної роботи, що передбачає гармонійне поєднання музично-педагогічних знань, прагнення до удосконалення й творчої активності особистості. Вокально-інтонаційна культура на понятійному рівні – органічна та суттєва частина музичної культури співака, що являє собою сукупність музичних здібностей та проявів цих здібностей у вокальній діяльності на підставі загальних компонентів.

#### Джерельні приписи

1. **Антонюк В.Г.** Вокальна педагогіка (Сольний спів) / В.Г. Антонюк. – К., 2007.
2. **Василевська Л.П.** Розспівування як процес розвитку співочого голосу // Вокальні технічні вміння: Метод. реком. – Вип. 2 / Л.П. Василевська. – Вінниця, ВДП, 1999. – С. 23-25.
3. **Голубєв П.В.** Поради молодим педагогам-вокалістам / П.В. Голубєв. – К., 1983. – С. 21-22.
4. **Дмитриев Л.Б.** Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М., 1966.
5. **Менабени А.Г.** Методика обучения пению / А.Г. Менабени. – М., 1987.
6. **Морозов В.П.** Тайны вокальной речи / В.П. Морозов. – М., 1967.
7. **Музыкальная энциклопедия:** В 2-х кн. – М., 2000.
8. **Юцевич Ю.Є.** Музыка. Словник-довідник / Ю.Є. Юцевич. – Тернопіль: «Навчальна книга-Богдан». – 2003.

### **Резюме**

Розглядається технологія формування передумов вокально-інтонаційної культури студентів у процесі їх фахової підготовки.

**Ключові слова:** вокально-інтонаційна майстерність, вокальні навички, спів, звук, артикуляція, дикція.

### **Summary**

**Technology of forming of pre-conditions of vocally-intonation culture of students of specialization the «Choral conducting»**

The system of forming the technology of preconditions vocal intonation culture is examined in the process of student's professional preparation.

**Key words:** a vocally choral trade, vocal skills, singing, a sound, articulation, diction.



УДК 78.071.1

**Добичина С.О. – викл. Миколаївського  
коледжу культури і мистецтв;  
Конопльова С.Ю. – аспірантка Ін-ту  
педагогічної освіти і освіти дорослих  
Національної академії пед. наук України**

### **Шляхи розвитку професійної підготовки майбутніх працівників закладів культури і мистецтв у сучасних умовах**

Гуманізація освіти є загальносвітовою тенденцією сучасності. Головною цінністю і надбанням суспільства стає особистість, здатна до самоактуалізації. Саме гуманізація професійно-педагогічної освіти сприяє створенню умов для розвитку творчого потенціалу людини, виховує впевненість у своїх силах, здатність створювати та впроваджувати в життя нові ідеї. Тож головними компонентами гуманізації професійно-педагогічної освіти в Україні виступають: орієнтація на ціннісно-смісловий і морально-естетичний зміст навчання, внесення в навчальний процес елементів духовності і розвитку справжньої самостійності.

Пошукам шляхів удосконалення процесу професійно-педагогічної підготовки присвячена велика кількість сучасних педагогічних досліджень (В.Андрущенко, І.Зязюн, В.Кан-Калік, О.Пехота, В.Сластьонін). Багато досліджень присвячено вивченню мистецької педагогіки (Г.Падалка, О.Рудницька, О.Щолокова). О.Отич визначає, що мистецька освіта є основою розвитку духовності; формування професійно значущих естетичних якостей; вироблення здатності самостійно знаходити прекрасне в житті і професійній діяльності, прагнення зберігати і примножувати його [3].

Оскільки завданням мистецької педагогіки є «забезпечення підготовки особистості до аматорської й професійної мистецької діяльності», то й саме вона (мистецька педагогіка) забезпечить необхідні умови для здобуття відповідної освіти майбутнім педагогам-музикантам [1; 47]. Отже, мистецькій педагогіці належить значна роль у вирішенні завдань гуманізації освіти, оскільки вона вказує шляхи для підготовки фахівця, який в своїй майбутній професійній діяльності зможе вирішувати завдання гуманізації освіти: розвиток творчого потенціалу вихованців, їх етичної, естетичної культури на основі загальнолюдських цінностей, виховувати в них впевненість у своїх силах, бажання до самоосвіти, самовиховання. Саме тому виникає необхідність цілеспрямованої роботи з формування гуманістичного мислення, облагороджуванню та одухотворенню особистості майбутнього фахівця на основі гуманітарної, психолого-педагогічної і спеціальної підготовки. Отже, перед професійною освітою постає завдання підвищити професійний рівень фахівців галузі культури і мистецтв, спроможних організувати цілеспрямоване, соціально-активне дозвілля населення.

За умов прагнення до європейської системи вищої освіти закономірні зміни в її системі в бік збільшення кількості годин, відведених на самостійну роботу. Тому актуальним є питання не тільки активізації самостійної роботи студентів, а й переосмислення її форм і методів, особливо у ВНЗ мистецької освіти, що готують майбутніх діячів культури, формують естетичні смаки та переконання, виховують естетичні почуття.

Передбачене чинним законодавством аудиторне навантаження (36 год.) не залишає студентам достатньо часу для розвитку творчості, а дає можливість технічно засвоювати теоретичний матеріал (за 18 год., що залишаються від загального резерву часу). Тому доцільним буде зменшення обсягу самостійних завдань за рахунок розробки системи спільно з кількох дисциплін. Тобто необхідно оновити традиційні методи самостійної роботи з метою активізації мислення, розвитку вміння пошуку інформації за допомогою новітніх технологій, що, в свою чергу, буде сприяти розвитку вміння аналізувати, узагальнювати набуту інформацію.

Однією з традиційних форм самостійної роботи є виконання домашнього завдання. Роль цього виду навчальної діяльності зростає тоді, коли до завдань озброєння студентів знаннями додається завдання формування потреби до самоосвіти, навичок постійної пізнавальної і практичної діяльності.

Важливим принципом самостійної роботи є індивідуалізація. У навчальному закладі цей принцип є провідним і під час організації занять завдяки індивідуальній системі навчання з фахових дисциплін. Звикаючи до самоаналізу і самовдосконалення під час занять із диригування,

спеціальності та ін., студенти легше впроваджують самоаналіз, самоспостереження і самоконтроль під час самостійної роботи.

Сучасні дослідники під час організації самостійної роботи у закладах мистецької освіти радять керуватись такими принципами: систематичність, послідовність, доступність; єдність навчання, виховання і розвитку особистості; взаємозв'язок із роботою на заняттях та заходами дозвілля; єдність художньо-естетичних знань, світоглядних уявлень, емоційно-ціннісного ставлення, умінь і творчості; комунікативної спрямованості, толерантності взаємин; варіативність змісту, форм і методів; пріоритет інтерактивних технологій, спрямованих на саморозвиток особистості; відкритість до змін та ін.

Оскільки в коледжах культури і мистецтв навчаються студенти з творчими здібностями, бажано поєднувати розвиток навичок, необхідних працівнику закладів культури і мистецтв, а саме керівнику, музиканту і вихователю (або викладачу), щоб студент усвідомив нерозривність цих складових для кваліфікаційного здійснення майбутньої діяльності. Тобто самостійну роботу доцільно планувати комплексно – поєднуючи дисципліни спеціальні та професійно-орієнтовані.

Для вирішення поставлених навчально-виховних завдань значна роль повинна відводитися технологіям проблемного навчання, в основі яких активізація мислення та пізнавальної діяльності. Осмислене набуття знань, захопленість навчальним процесом, зацікавлене сприйняття нової інформації буде сприяти розширенню меж загальнокультурної та музично-професійної підготовки. Для розвитку навичок музичного виконавства необхідний постійний міжпредметний зв'язок: із літературою, історією мистецтв, гармонією, музичною літературою, вокалом, диригуванням. На основі цих зв'язків розробляються творчі завдання, що впливають на мислення, мовлення, уяву, активність, і в кінцевому результаті, на розвиток креативного потенціалу студентів.

Виконавська діяльність, як різновид творчості, не обмежується виконанням творів на інструменті. Бажано, щоб студенти могли проявити себе в інших мистецтвах (співі, декламуванні, акторській грі, танці). Залежно від поставленої мети, побудова творчих завдань передбачає використання різноманітних методів і форм роботи, наприклад: ілюстрування музичних творів, що виконуються за програмою (висловити свої враження у малюнках або підібрати репродукцію); написання або підбір віршів, оповідань, споріднених образному строю твору; написання рефератів-вражень про композиторів. Така робота активізує пізнавальний процес, надає можливість студенту проявити себе не лише на занятті, що, в свою чергу, сприятиме розвитку творчих здібностей, образного мислення, самостійності.

Змістовна, доцільно організована, цікава творча діяльність має значні педагогічні можливості для розвитку естетичної культури студентів. Тому доцільним у цьому процесі, хоча і більш складним, буде залучення студентів до підготовки тематичних вечорів, концертів, конкурсів та інших форм відкритих виступів. Студенти мають можливість проявити не тільки виконавські здібності, а й організаторські, що знадобиться їм у майбутній діяльності. Творча співпраця, масштабність і конкретність творчих справ, демократичний стиль спілкування – все це створює сприятливі умови для формування та розвитку самостійної усвідомленої естетичної діяльності. Підготовка і проведення таких заходів сприятимуть розвитку творчої фантазії, комунікативній культурі, культурі мовлення, артистизму, вмінню володіти власним емоційним станом, тобто дає можливість практично набувати професійно-емоційний досвід. У процесі виконання таких завдань реалізується принцип взаємодії спеціальних і професійно-орієнтованих дисциплін; розвивається вміння застосовувати знання на практиці. Під час самостійної підготовки до виконання творчих завдань студенти тісно співпрацюють із викладачами різних дисциплін, що забезпечує інтегративність знань, їх художньо-естетичну єдність, комунікативну спрямованість. Ця робота сприяє розкриттю художньо-творчого потенціалу майбутніх працівників культури.

Отже, самостійну роботу студентів можна умовно поділити на 2 частини:

1. Виконання традиційних та індивідуально спрямованих завдань, орієнтованих на взаємозв'язок дисциплін музично-теоретичного циклу, що має підготовчий характер.
2. Виконання завдань, орієнтованих на взаємозв'язок спеціальних та професійно-орієнтованих дисциплін.

На нашу думку, грамотно організована самостійна робота студентів забезпечує не тільки змістовно-інформаційний аспект, а й сприяє виробленню індивідуально-творчого стилю майбутньої діяльності, формуванню ціннісного ставлення до професії музиканта, педагога, вихователя в галузі культури і мистецтв.

На основі вищезазначеного можна зробити висновок, що професійна підготовка майбутніх працівників закладів культури і мистецтв буде більш ефективною, якщо орієнтувати її на розвиток справжньої самостійності, прагнення до самоосвіти, самовиховання як професійно значущого особистісного утворення, через розвиток емоційної сприйнятливості, інтелектуальної активності, включення до вирішення творчих завдань у навчальній і поза навчальній діяльності.

#### Джерельні приписи

1. *Педагогічна майстерність як система професійних і мистецьких компетентностей*: Зб. матеріалів VII педагогічно-мистецьких читань пам'яті проф. О.П. Рудницької / За ред. О.М. Отич. – Чернівці: Зелена Буковина, 2010. – 412 с.
2. *Падалка Г.М.* Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г.М. Падалка. – К.: Освіта України, 2010. – 274 с.
3. *Педагогіка. №2'2006*: Зб. наук. праць Бердянського держ. пед. ун-ту (Педагогічні науки). – № 2. – Бердянськ: БДПУ, 2006. – 215 с.
4. *Педагогічна майстерність*: Підручник / І.Зязюн, Л.Крамущенко, І.Кривонос та ін.; За ред. І.Зязюна. – 2 вид. допов. і переробл. – К.: Вища шк., 2004. – 422 с.
5. *Рудницька О.П.* Педагогіка: загальна та мистецька: Навч. пос. / О.П. Рудницька. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2005. – 360 с.

#### Резюме

Здійснено пошуку шляхів удосконалення процесу професійно-педагогічної підготовки. Автори доводять, що професійна підготовка майбутніх працівників закладів культури і мистецтв буде ефективною, якщо орієнтувати її на розвиток самостійності, прагнення до самоосвіти, самовиховання, через розвиток емоційної сприйнятливості, інтелектуальної активності, включення до вирішення творчих завдань.

**Ключові слова:** гуманізація, професійно-педагогічна освіта, навчальний процес, культура, мистецтво, самостійність, естетична культура, творча діяльність.

#### Summary

##### **The ways of development of professional preparation of workers in the field of culture and art in the present context**

The article is dedicated to the urgent question of contemporary education. That is the search of the ways of improving the process of professional pedagogic grounding. The authors reason that professional grounding of workers in the field of culture and art to be will be more effective if it is oriented on the development of independence and tendency to self-education through the development of emotional perception, intellectual activity, bringing in solving creative tasks.

**Key words:** humanization, professional pedagogic education, educational process, a worker to be, culture, art, independence, esthetic culture, creative activity.

УДК 7.012+371.671

**Чернюшок О.В. – канд. пед. наук,  
доц. кафедри образотворчого та  
декоративно-прикладного мист-ва РДГУ****Структурний аналіз композиції у методиці викладання образотворчого та  
декоративно-прикладного мистецтва**

У процесі підготовки вчителя образотворчого мистецтва важливе місце має формування вміння педагогічного керівництва образотворчою діяльністю учнів на заняттях із тематичної та декоративної композиції.

Система візуальної підготовки майбутнього педагога полягає в тому, що основну частину своїх методичних умінь, студент повинен набувати через власну художню практику – на заняттях із живопису, рисунку, спецкомпозиції, роботи в матеріалі. Проте в педагогічній діяльності вчителя образотворчого мистецтва існує ще один не менш важливий напрям – розвиток в учнів художнього сприйняття мистецьких творів. На заняттях, бесідах, у процесі аналізу підбраного візуального ряду творів живопису, графіки, скульптури, декоративно-прикладного мистецтва, педагог повинен закласти основи художніх знань, активізувати інтерес до мистецтва, викликати бажання самостійно спілкуватися з художніми творами. Отже, структурний аналіз композиції однозначно повинен бути присутнім на заняттях – лекціях з історії мистецтва, методики викладання образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, кольорознавства, спецкомпозиції та роботи в матеріалі.

Композиція властива практично всім видам мистецтва. За законами композиції створюються твори музики, архітектури, скульптури, живопису, графіки, декоративно-прикладного мистецтва, літератури, а також театру і поезії [3]. Вивчення проблеми композиції не піддається сумніву на даному етапі розвитку суспільства. Утім, потужні потоки візуальної інформації, яку одержують сьогодні студенти, здобуваючи художній фах, зовсім не є гарантією формування бажаної естетично збагаченої культури сприйняття.

У даному випадку кількісні показники не переходять у якісні. Шляхи, щоб такий перехід реально втілювався, повинна віднайти педагогічна методика. Розвиток композиційного мислення – дуже складний процес. У його ході – вміння спілкуватися на мові мистецтва, будувати «образотворчі образи» і «контексти» [3].

У даному випадку доцільна аналогія з викладанням мови. Форми мови, якими володіє і вміє користуватись учень або студент, можна довести до його свідомості шляхом морфологічного або синтаксичного аналізу в практичних вправах. Постійний зв'язок змісту з формою потребує, щоб викладач або вчитель ніколи не розглядав частини мови і окремі форми самі по собі, а постійно їх уявляв в органічному цілому, тобто в окремому реченні або абзаці.

Викладач художніх дисциплін може взяти чимало позитивного з даного досвіду. Для структурного аналізу композиції художньої форми можна поєднати, виходячи з вищесказаного, синтаксично-морфологічний підхід з «анатомуванням» художнього твору, що може стати необхідним кроком у процесі його пізнання як цілісного змістового вираження митця [3]. Розкриваючи відповідний контекст композиції твору, ми виходимо на рівень його «психології», а далі – «філософії», вступаючи в діалог з особистістю автора та його твору. Доцільно використати тенденцію, що полягає в «комплексному вивченні» художньої творчості, синтезі різних наукових досліджень, а саме таких, як «психологія сприйняття», «механізм процесу мислення», «мистецтвознавчий аналіз твору», «філософія та психологія мистецтва».

Традиційне протиставлення раціонального чуттєвого, мабуть, у більшій мірі зберегло свою силу саме в галузі мистецтвознавства. Немає потреби наводити приклади, щоб показати як фахівці акцентують протиставлення, віддаючи перевагу «живому відчуттю». Розмежовуючи розум і відчуття не обов'язково, достатньо навіть поверхово поглянути лише на назви психологічних досліджень, а саме: «візуальне мислення», «розумне око» і т.д. Тобто сприйняття зорієнтовано на певний «категоріальний апарат». Визнавши це, можемо прийти до сприйняття в межах образотворчої діяльності. Відповідні тези відображені Р.Археймом [1; 21]. Все це потребує певного поєднання і розглядається як єдність логіки та інтуїції, раціонального і емоціонального в єдиному процесі аналізу і певної алгоритмічної послідовності. Алгоритм структурного аналізу композиції полягає в певній

визначеній послідовності розгляду складових побудови композиції твору мистецтва. При цьому історичний аспект не є основоположний, а основний акцент фокусується на композиційній структурі, її відповідності та зв'язку з темою. Інші складові: лінійне, пластичне, колористичне рішення, образно-асоціативні стильові якості розглядаються в контексті умовної геометрії композиційної структурної будови. Технічні та технологічні особливості підпорядковуються вищезгаданим складовим. Для студентів основний інтерес полягає в аналітичному розгляді композиції з подальшими узагальненнями, що дозволяє цілісно сприймати твір мистецтва. Відчуття і сприйняття мистецького твору є першим етапом у процесі аналізу. Сам процес відчуття і сприйняття пов'язаний з осмисленням і віднесенням до певного класу явищ того, що суб'єкт процесу відчуває і бачить. Цей вид перцептивної діяльності є процесом категоризації, у ході якого людина робить логічний висновок, класифікує одержані сенсорні сигнали і в такий спосіб забезпечує зворотній зв'язок із зовнішнім об'єктом [2]. Оскільки формування суб'єкта образу того чи іншого явища включає акти виявлення інформативних ознак їх аналізу, порівняння відбору, абстрагування сприйняття є першим і обов'язковим етапом будь-якого розумового процесу. Дане твердження дає базову основу для розуміння особливостей художнього сприйняття, що вимагає не тільки логічного осмислення одержаної інформації, але й потреби усвідомлення образно-символічного змісту художнього твору. У процесі сприйняття обов'язково відбувається поєднання глядацької реакції і думки, виникає понятійне, духовне тлумачення баченого.

Наведені міркування дають підстави розуміти внутрішню суть художнього сприйняття, його рівень культури, розвинену здатність суб'єкта осягнути й оцінити, емоційно пережити і осмислити те, що сприймається. З метою фіксації збагаченого рівня художнього сприйняття використовується категорія «сприйняття мислення», тобто в такий спосіб позначається взаємозв'язок інтелектуально-логічних та емоційно-інтуїтивних актів художньо-пізнавальної діяльності, а також обов'язкових ознак художнього сприйняття – адекватності та індивідуальності.

Різне тлумачення ролі даних ознак процесу сприйняття у педагогічно-керованому процесі художнього пізнання супроводжує процес розвитку мистецької освіти і становить суть вибору методів впливу на особистість – надання пріоритету авторитетним джерелам аналізу твору, а відтак готовим результатом критичного аналізу форми, або стимулюванню готовності до власних оцінок творів мистецтва. Але використання другого методу потребує наявності попереднього досвіду художнього сприйняття (аперцепції).

Отже, перший етап аналізу композиції спрямований на загальне орієнтування в художній формі, в її складових компонентах. Характер тематики дає можливість сфокусувати увагу на цілісному сприйняттю, першому враженню.

Другим етапом аналізу композиції є перехід сприйнятої інформації в аналітичний її розгляд, тобто починається дія мислительної складової даного процесу. Дана складова пов'язана з переходом від перцепції сенсорної інформації до освоєння виразно-сміслових значень художньої форми. Вона характеризується прагненням суб'єкта сприйняття «прочитати» твір, вловити його суть, зрозуміти при цьому роль тих чи інших засобів художньої мови. На даному етапі проходить аналіз та синтез того, що виділяється шляхом аналізу, потім абстрагування та узагальнення, які є вихідним від них. Закономірність цих процесів полягає у взаємопов'язаності, що становить суть мислення. Абстрагування дозволить виділити необхідні для аналізу твору сторони художньої форми, виділити їх від інших. Узагальнення дозволяє повернутись знову до цілісності сприйняття композиційної структури в контексті твору.

Подальший розгляд художнього твору потребує уваги з позиції оціночно-орієнтаційної діяльності, яка базується на індивідуальності суб'єкта процесу аналізу твору мистецтва. Тобто третім етапом аналізу є оцінка виявлення власного, індивідуального відношення до ціннісних особливостей художнього твору. Художньо-образний зміст завжди викликає в особливості певну реакцію, індивідуальні асоціації, основою яких є особистий життєвий та художній досвід. Асоціативне мислення, інтуїція, виявлення тих чи інших аспектів твору, осягнення його глибокого «під текстового» змісту знаходить своє вираження в художній оцінці, оскільки диференційоване сприйняття завжди супроводжує переживанням художньої цінності [4]. Такий багатосаровий процес аналізу композиції дає позитивний результат у практичній художній діяльності, підвищує загальний розвиток методики викладання образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, кольорознавства. Нами використовуються активні форми роботи, спрямовані на формування педагогічних умінь у студентів: проблемні бесіди, візуальне опитування, тестові завдання,

підбір словесних та зображувальних аналогів, відбір ключових слів до аналізу творів та інші прийоми. Нагромаджений досвід проведення занять дозволяє рекомендувати відібрані методи до більш широкого використання в підготовці вчителів образотворчого мистецтва та керівників гурткової роботи.

Підсумовуючи вищесказане, слід зазначити, що дана проблема безпосередньо пов'язана не тільки з самим процесом методики викладання композиції, але й з розвитком візуальної культури підростаючого покоління, тому що значення візуальної культури сприйняття не менше, ніж значення культури мовного спілкування, яке є проблемним в українській спільноті.

#### Джерельні приписи

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р.Арнхейм. – М., 1974.
2. *Брунер Д.* Психология познания за пределами непосредственной информации / Д.Брунер. – М., 1977. – С. 15-16.
3. *Волков Н.Н.* Композиция в живописи / Н.Н. Волков. – М., 1978. – С. 27-33.
4. *Естетика:* Підручник / За заг. редакцією Л.Т. Левчук. – К., 1997.
5. *Шорохов Е.В.* Композиция / Е.В. Шорохов, Н.Д. Козлов. – М., 1978.
6. *Яремків М.* Композиція: творчі основи зображення / М.Яремків. – Тернопіль, 2005.

#### Резюме

Розглядається проблема аналізу композиції художніх творів на лекційних і практичних заняттях із методики викладання образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Обґрунтовуються етапи мистецтвознавчого аналізу та його зв'язок із педагогікою та психологією сприйняття.

**Ключові слова:** структурний аналіз, композиційне мислення, перцептивна діяльність, абстрагування.

#### Summary

**A structural analysis of composition is in methodology of teaching of fine and decoratively-applied art**

The article considers the problem of composition analysis of the artworks at the lectures and practical studies of Teaching Methodology of Visual and Decorative Arts. The stages of art criticism analysis and its connection with pedagogy and psychology of perception are specifically substantiated.

**Key words:** structural analysis, composition thought, activity, abstracting.

УДК 378.025

Кучина Н.І. – канд. наук із соціальних  
комунікацій, ст. викл. РІС КСУ**Методика викладання дисципліни «Ділові комунікації» для студентів економічних спеціальностей ВНЗ**

Підприємства, організації, установи, що функціонують у ринкових умовах, мають постійну потребу у висококваліфікованій робочій силі, адже саме вона є тим потенціалом, що забезпечує ефективний розвиток організації. Саме тому ВНЗ спрямовують свої зусилля на підготовку таких фахівців, які б використовуючи набутий в процесі навчання комплекс якостей, мали змогу ефективно конкурувати на ринку праці та реалізовувати власний потенціал. Це можливо лише тоді, коли в освітньому процесі буде свідомо розвиватися комплексна особистісна потреба у поєднанні вузького професіоналізму і універсальності. Така потреба може бути «штучно розвинута», якщо в процесі викладання начальних дисциплін будуть використовуватись прогресивні й адаптовані до практики методики викладання дисциплін, а також інноваційні технології при проведенні навчальних занять.

Серед сучасних дослідників, що практикують написання наукових статей із проблематики методики викладання навчальних дисциплін у ВНЗ, можна виділити роботи К.Васильківської, Т.Головачук, В.Кавальова, К.Ковальової, Б.Кобзаря, З.Сейдаметової, В.Семотюка та ін. У той же час, більшість наукових праць присвячена методиці викладання педагогічних (К.Васильківська, Б.Кобзар), комп'ютерних (З.Сейдаметова, В.Семотюк) та економічних (С.Захарова, В.Кавальов та К.Ковальова) дисциплін. Саме тому метою даної статті є розробка методики викладання навчальної дисципліни «Ділові комунікації» для студентів економічних спеціальностей галузі знань 0306 – «Менеджмент і адміністрування» приватних ВНЗ, що належить до циклу вибіркового дисциплін.

Інтеграція України до Європейського Союзу вносить корективи у діяльність практично всіх галузей народного господарства, не залишаючи осторонь і освітню галузь. Значні зміни у діяльності ВНЗ, що функціонують в Україні, відбулися ще наприкінці 90-х, під час впровадження у навчальний процес принципів Болонської декларації.

Усі зміни, що відбуваються у системі освіти, спрямовані на підвищення якості освітніх послуг, які надають ВНЗ незалежно від форм власності та місця розташування. Сьогодні підготовка фахівців за кредитно-модульною (трансферною) системою організації навчального процесу вносить суттєві корективи як у процес оцінювання, так і процес викладання навчальних дисциплін.

Розглянемо особливості викладання окремих дисциплін на прикладі Рівненського інституту слов'язнавства Київського славистичного інституту (в подальшому – ПВНЗ РІС КСУ) денної та заочної форм навчання підготовки бакалавра галузі знань 0306 – «Менеджмент і адміністрування» спеціальності 6.03060101 – «Менеджмент організацій і адміністрування» та 6.03060104 – «Менеджмент зовнішньоекономічної діяльності», де читається низка нормативних та вибіркового дисциплін.

Нормативні дисципліни, що визначаються галузевим стандартом вищої освіти України забезпечені нормативними навчальними програмами, подані в збірнику «Освітньо-професійна програма підготовки бакалаврів галузі знань 0306 «Менеджмент і адміністрування», розроблені й затверджені НМК з менеджменту і адміністрування та Методичною радою при Міністерстві освіти і науки, молоді і спорту України.

Вибіркові дисципліни визначаються ВНЗ. Відтак вони підпадають до категорії тих навчальних дисциплін, що не забезпечені нормативними навчальними програмами, а лише анотаціями, вміщеними у варіативній частині освітньо-кваліфікаційної характеристики підготовки бакалаврів галузі знань 0306 – «Менеджмент і адміністрування».

Дисципліна «Ділові комунікації» належить до вибіркового навчальних дисциплін і читається для студентів ПВНЗ РІС КСУ. За таких умов викладач при підготовці навчальної та робочої програм навчальної дисципліни самостійно обирає теми, а відтак і змістовну частину лекційних занять. При виборі тем викладач повинен оперувати інформацією стосовно вимог, що висувують переважна більшість роботодавців, якими повинен володіти випускник ВНЗ. Також потрібно чітко усвідомлювати, що зміст навчальної дисципліни настільки взаємозв'язаний і взаємозумовлений, що єдино прийнятний шлях – інтеграція, що усвідомлюється як процес поєднання окремих частин та їх зближення в єдине ціле.

Відтак, перш ніж розробити лекційний темарій, необхідно ознайомитись із навчальними програмами дисциплін, що належать до нормативних і були прочитані до початку викладання згаданого курсу. Так, студенти економічних спеціальностей до 8 семестру вивчали наступні нормативні дисципліни, пов'язані з курсом «Ділові комунікації»: «Вступ до фаху, «Основи менеджменту», «Організація праці менеджера», «Етика та естетика», «Управління персоналом», «Основи зовнішньоекономічної діяльності» та ін. На нашу думку, при викладанні навчальної дисципліни «Ділові комунікації» доцільно розглянути наступні 8 тем:

Лекція 1. – Сутність і зміст комунікацій та їх характеристика. Нормативно-правові засади інформаційно-комунікаційної діяльності.

Лекція 2. – Види комунікацій та їх особливості.

Лекція 3. – Технологія комунікацій.

Лекція 4. – Соціологічні та психологічні моделі комунікацій.

Лекція 5. – Складання документів із загальних питань та роботи з персоналом.

Лекція 6. – Розвиток комунікацій у підприємстві.

Лекція 7. – Техніка та психологія ділового спілкування.

Лекція 8. – Основи ділового етикету та протоколу.

Навчальним планом передбачено використання типових форм організації навчальної діяльності студентів із дисципліни «Ділові комунікації» – лекційні і семінарські заняття та проведення модульної контрольної роботи.

У педагогічній практиці вищої школи використовують такі види лекцій, як вступна, оглядова, інформаційна, настановча, підсумкова, інтерактивна. Викладач при виборі конкретного виду лекції, обирає методи читання, що залежать від змістовної частини самої лекції. Основними методами читання лекційного курсу є проблемний та діалогічний методи, метод пошуку помилок, метод запитань і відповідей, метод візуалізації та ін. [2].

Особливістю лекційного курсу дисципліни «Ділові комунікації» є те, що в процесі читання лекцій лектор може використовувати практично всі зазначені вище види і методи проведення лекційних занять. Так, перші дві лекції доцільно читати як інформаційні (тематичні), використовуючи індуктивний метод та методи ступінчастості і концентрації. При цьому, лекція може бути проведена у формі монологу, тобто виклад лекційного матеріалу здійснюється лише науково-педагогічним працівником.

Трете заняття може бути проведене у вигляді прес-конференції, де кожен студент може у письмовій формі задати лектору запитання, почувши лише тему лекційного заняття. Отримавши інформацію, лектор викладає лекційний матеріал, охопивши всі поставлені студентами запитання. По завершенні лекції – прес-конференції викладач повинен зробити підсумкову оцінку отриманих від студентів запитань і визначити коло групових та індивідуальних інтересів студентів, рівень їх професійної підготовки і обізнаності у змістовній частині дисципліни.

Змістовна частина IV та VII лекцій дає можливість лектору обрати проблемний метод у процесі їх проведення. При виборі цієї технології читання лектор повинен «відчувати» аудиторію і вірно обрати ключову проблему або невелику кількість проблемних питань та мати навички із залучення студентів до проведення лекційного заняття.

У процесі читання V і VIII лекцій лектор повинен вміло поєднувати інформаційний і візуалізований підходи до проведення заняття. Візуальні матеріали повинні повністю розкривати тему лекції і можуть бути представлені для кожного студента у вигляді індивідуального роздаткового матеріалу або в одному екземплярі формату А1.

Шоста лекція може бути проведена як інтерактивна. В процесі її проведення лектор повинен поєднувати керуючу роль викладача і високу активність студентів, а також використання сучасних інтерактивних технологій, до яких відносять комп'ютерні технології, зокрема ділові ігри, тренінги та презентації. Такий вид лекцій дещо змінює роль викладача: він не тільки викладає матеріал, але і створює систему нової інформації і знань студентів шляхом активізації самостійної роботи студентів [1].

У процесі читання лекційного матеріалу лектору слід пам'ятати про те, що він ставить перед аудиторією проблему і особисто допомагає їй самостійно працювати в напрямі її розв'язання. Відтак метою викладання лекційного матеріалу є створення передумов для виникнення інтересу у студентської аудиторії до активного та самостійного вивчення дисципліни.

Ще однією формою проведення навчальної дисципліни «Ділові комунікації» є семінарське заняття. Семінар, як форма організації навчальної діяльності студентів, застосовується після



вивчення теоретичного матеріалу. Семінарське заняття проводиться з метою надання студентам можливості оволодіти умінням доказово викладати свої думки на мові конкретної науки, вести дискусію та діалоги. У вітчизняній вищій школі, залежно від мети, завдань та змісту, використовуються різні типи семінарських занять: семінар – розгорнута бесіда; семінар – конференція, семінар – диспут; семінар – коментоване читання; розв’язування задач; виконання вправ, контрольних і практичних робіт; семінар – екскурсія; семінар на виробництві тощо [2].

У процесі проведення семінарських занять із зазначеної дисципліни доцільно використовувати такі типи проведення заняття, як: семінар – розгорнута бесіда; семінар – конференція, семінар – диспут; розв’язування задач та виконання вправ.

Семінарське заняття може бути побудовано таким чином, що за одне заняття викладач може використати відразу три-чотири типи проведення заняття. Таким чином можна проводити семінари за темами 1 та 4.

Семінарські заняття за рештою тем (теми 2, 3, 5, 6, 7 та 8) доцільно проводити, використовуючи спеціально розроблені кейси (метод case-study). Кейс – навчальна конкретна ситуація, спеціально розроблена на основі фактичного матеріалу з метою аналізу під час семінарського заняття. Використання кейсів дасть можливість студенту отримати вміння розв’язувати конкретні практичні завдання, що в подальшому позитивно вплине на процес формування професійної компетентності майбутнього спеціаліста.

Метод конкретних ситуацій належить до неігрових імітаційних активних методів навчання [3], метою якого є вибір оптимального алгоритму дій в контексті розв’язання спільними зусиллями групи студентів проблеми, що постала.

Метод case-study має свої особливості, які необхідно враховувати в процесі використання кейсів під час проведення семінарських занять. Такими особливостями є:

– кейси, призначені для вирішення таких ситуативних завдань, де немає однозначної відповіді, а є відповіді, що можуть конкурувати за рівнем істинності;

– акцент навчання переноситься не на оволодіння готовими знаннями, а на співтворчість студента і викладача, тобто спостерігається демократія у процесі отримання знань, коли студент є рівноправним поряд з іншими студентами і викладачем у процесі обговорення проблеми;

– запропонований для обговорення кейс заснований на конкретній ситуації з реального життя і відображає той комплекс знань і практичних навичок, які студентами потрібно отримати на певному етапі навчального процесу. Роль викладача при цьому зводиться до ролі ведучого, який генерує питання, фіксує відповіді, підтримує дискусію тощо;

– результатом застосування методу case-study є не тільки знання, але й навички професійної діяльності;

– за допомогою методу case-study переборюється класичний недолік традиційного навчання, пов’язаний з неемоційним, «сухим» викладанням навчального матеріалу [4].

Викладач може використовувати готові практичні ситуації та кейси, подані в навчально-методичній літературі або розробити власні. Джерелами формування кейсу можуть бути:

– статистичні збірники або статистичні щорічники, що відображають офіційну статистичну інформацію та відомості про динаміку основних показників розвитку всіх ринкових сфер;

– публіцистична і художня література;

– використання практичних ситуацій, що відбулися в реальному житті;

– наукові роботи (статті, монографії, наукові звіти тощо);

– інформація глобальної мережі Інтернет [5; 72-73].

При розробці кейсу слід дотримуватися наступних правил:

– матеріал повинен бути лаконічно викладено у письмовій формі;

– середовище і контекст, в якому відбуваються події, відображені у кейсі, повинні бути добре відомі або зрозумілі студентам;

– кейс складається із двох частин – сюжетної, що вміщує опис ситуації і дає зрозуміти оточення, в якому розвивається ситуація, та інформаційної, що містить дані, що дають можливість правильно зрозуміти розвиток подій;

– ситуації, представлені у кейсі, повинні бути цікавими для переважної більшості студентів або як мінімум – викликати інтерес;

– «розмір» кейсу повинен бути таким, що його обговорення тривало понад 40-50 хвилин.

Використання в процесі проведення семінарського заняття проблемних ситуацій дозволяє розвивати у студента аналітичні, практичні, творчі, комунікативні, соціальні та самоаналітичні навички. Застосування методики case-study в процесі проведення семінарських занять дозволяє підготувати професійно-орієнтованого спеціаліста, здатного приймати рішення відповідно до ситуації, що склалася.

У процесі проведення семінарських занять із використанням кейсів, розподіл аудиторних годин може бути здійснений таким чином:

- привітання та контроль присутніх – 5 хв.;
- оголошення теми та мети семінарського заняття, а також плану роботи – 5 хв.;
- проведення опитування студентів на предмет самостійного вивчення теоретичної частини курсу у відповідності до теми – 10-20 хв., що може бути проведене у формі розгорнутої бесіди або експрес-опитування;
- використання ситуативних завдань, кейсу, розв’язування практичних задач – 40-50 хв.;
- підбиття підсумків та проведення оцінювання за бальною шкалою, рівня активності на занятті кожного студента – 10 хв.

Оцінно-результативна компонента є невід’ємною частиною навчальної дисципліни «Ділові комунікації». В умовах кредитно-модульної систем організації навчального процесу оцінювання рівня знань студентів може бути проведене наступним чином:

- відвідування лекційних занять 1 бал за 1 заняття (8 балів є максимальною кількістю, яку студент може отримати за відвідування всіх лекцій);
- відвідування семінарських занять 1 бал за 1 заняття (8 балів є максимальною оцінкою, яку студент може отримати за відвідування всіх семінарів);
- активна участь у семінарських заняттях оцінюється в 1 бал за кожне заняття, що дає можливість набрати 8 максимальних балів;
- написання модульної контрольної роботи, що складається з 3-х завдань (теоретичне питання, практичне завдання та тестова програма) і є обов’язковою і дає можливість студенту одержати 36 балів;
- виконання індивідуального завдання (реферату, звіту, статті тощо) може бути оцінено у 20 балів;
- складання заліку дає можливість студенту набрати 20 балів.

Такі критерії оцінювання дають можливість студенту набрати від 60 до 80 балів у процесі проведення аудиторних занять і 20 балів у процесі складання заліку.

Розробка і використання методики викладання дисципліни формуються науково-педагогічним працівником самостійно, в залежності від його психофізіологічних особливостей, кваліфікаційного рівня, досвіду роботи у ВНЗ та читання навчальної дисципліни, вміння налагоджувати контакт з аудиторією та рівня обізнаності викладача у предметі тощо.

#### Джерельні приписи

1. **Головачук Т.І.** Реалізація інтерактивного підходу при читанні лекції / Т.І. Головачук. – Режим доступу: [www. NV-2009-V2.47.pdf](http://www.NV-2009-V2.47.pdf).
2. **Дидактичні і методичні вимоги до академічної лекції.** – Режим доступу: [www. translate\\_files\translate\\_p.htm](http://www.translate_files/translate_p.htm).
3. **Захарова С.** Активизация учебного процесса по экономическим предметам / С.Захарова // Высшее образование в России. – 1997. – № 2. – С. 94-96.
4. **Кейс-метод. Окно в мир ситуационной методики обучения (case-study).** – Режим доступа: [www. casemethod.ru](http://www.casemethod.ru).
5. **Ковальова К.** Методологічні аспекти методу case-study при викладанні економічних дисциплін / К.Ковальова, В.Ковальов // Вища школа. – 2010. – № 2. – С. 68-75.
6. **Кобзар Б.С.** Система і методика викладання педагогічних дисциплін у ВУЗі / Б.С. Кобзар // Педагогіка і психологія. – 1994. – № 2 (3). – С. 85-91.
7. **Сейдаметова З.** Викладання програмування майбутнім фахівцям галузі ІТ-технологій / З.Сейдаметова // Вища школа. – 2010. – № 3-4. – С. 68-81.
8. **Семотюк В.М.** Принципи побудови комп’ютерної навчальної системи з моделлю учня для вивчення дисциплін програмування у вищій школі / В.М. Семотюк // Актуальні проблеми економіки. – 2002. – № 9. – С. 59-64.

### **Резюме**

Розроблено методику викладання вибіркової дисципліни «Ділові комунікації» для студентів економічних спеціальностей які навчаються у приватних вищих навчальних закладах.

**Ключові слова:** лекційне заняття, семінарське заняття, кредитно-модульна система організації навчального процесу, методика викладання навчальної дисципліни, ділові комунікації.

### **Summary**

**Methodology of teaching of discipline is «Business communications» for the students of economic specialities of institute of higher**

The technique of teaching of selective discipline «Business communications» for students of economic specialities which is developed study in private higher educational institutions.

**Key words:** lecture occupation, seminar occupation, credit-modular system of the organization of educational process, a technique teaching of a subject matter, business communications.

УДК 069.5:002,2:02(001.85)

Жук В.М. – канд. пед. наук, доц. кафедри  
бібліотекознавства і бібліографії РДГУ**Використання фонду краєзнавчого музею як джерельної бази вивчення історії вітчизняної книги та бібліотечної справи студентами університету**

Книжкові пам'ятки зберігаються, крім бібліотек, ще й в музеях (літературно-художніх, історичних, краєзнавчих). В музеї книга відіграє роль експоната, що допомагає розкриттю історичного та культурного процесів через свою своєрідність.

Вивчення феномену книги в усіх аспектах її виникнення, розповсюдження, використання є головною складовою у підготовці майбутніх фахівців з книгознавства, бібліотекознавства і бібліографії у вищих навчальних закладах (ВНЗ), зокрема у Рівненському державному гуманітарному університеті. В процесі вивчення курсів «Історія книги» та «Історія бібліотечної справи» студенти спеціальності «Книгознавство, бібліотекознавство і бібліографія» набувають професійних знань, неможливих без безпосереднього звернення до першоджерел – рукописних книг та стародруків, в тому числі до тих, що зберігаються в музеях, зокрема в Рівненському обласному краєзнавчому музеї (РОКМ).

Краєзнавчий музей своєю роботою сприяє підвищенню інтересу студентів до історії культури, в тому числі книги і бібліотечної справи свого краю, до його історичних пам'яток, як першоджерел вивчення історії краю. РОКМ як й місцеві бібліотеки є хранителем книжкової історико-культурної спадщини Рівненщини.

Музей у м. Рівному заснований 1906 р. Пізніше він був розташований в будинку колишньої гімназії, – найкращій пам'ятці архітектури м. Рівного XIX ст. Завдяки активній роботі в наступні роки фонди музею швидко поповнювались і вже перед початком II Світової війни в музеї функціонували значні і цікаві експозиції. Фашистські окупанти пограбували музейні фонди. Але вже у 1944 р., після звільнення Рівненщини, музей відновив свою роботу, а статусу обласного краєзнавчого музею він набув у 1946 р. Зараз у фондах РОКМ нараховується понад 140 тис. одиниць зберігання, що активно експонуються для відвідувачів.

Студенти спеціальності «Книгознавство, бібліотекознавство і бібліографія» РДГУ регулярно відвідують та використовують експозиції музею при вивченні курсів, пов'язаних з історією книжкової та бібліотечної справи. Методика використання фондів РОКМ різна. Наприклад, щорічні заняття першокурсників починаються з обов'язкового відвідування краєзнавчого музею, зокрема його експозиції «Наша духовна спадщина», що характеризує роль книги в розвитку української культури.

Лекційні і практичні заняття з курсів «Історія книги» та «Історія бібліотечної справи» часто поєднуються з ознайомленням з відповідними тематичними експозиціями в РОКМ, на яких через музейні фонди демонструються цікаві історико-культурні, в т.ч. бібліотечні факти і події на Рівненщині. При цьому працівники музею дають студентам об'єктивні пояснення цих фактів і подій з точки зору сучасного стану книжкової та бібліотечної справи в країні. Це дозволяє студентам вірно оцінювати факти, істинність або помилковість яких не були правдиво пояснені у минулому.

Вивчення студентами фактів із фондів РОКМ дозволяє їм зробити узагальнюючі висновки, виявити основні закономірності і тенденції розвитку книжкової та бібліотечної справи не тільки на Рівненщині, але й в Україні в цілому. Наприклад, із фондів експозиції музею «До витоків писемності і книжності» студенти дізнаються, що Рівненщина була одним із центрів створення рукописних книг, серед яких найбільш широко відомою пам'яткою є Пересопницьке Євангеліє (1556-1561 рр.), копія мініатюри якого експонується поряд з іншим рукописним Євангелієм (1606 р.).

Інша експозиція музею присвячена м. Острогу, в якому наприкінці 70-х рр. XVI ст. заснована греко-слов'янська школа (академія), і з яким була тісно пов'язана діяльність першодрукаря І.Федорова, який підготував та видав видатну пам'ятку книжкового мистецтва – Острозьку Біблію (1580/81 рр.). Оглядаючи експозицію, студенти ознайомлюються з друкарським знаком І.Федорова та репринтним виданням Острозької Біблії. Також на експозиції представлений примірник книги «Октоїх», надрукованої в 1603-1604 рр. в Дермані (нині – с. Устенське Здолбунівського р-ну Рівненської обл.).

Про бібліотечні зібрання XVIII ст. на Рівненщині студенти дізнаються, аналізуючи відповідні музейні колекції РОКМ, а також окремі примірники, які час від часу трапляються або на книжкових

розвалах, або в публічних бібліотеках краю. Як засвідчують працівники РОКМ, ці книжки мають характерні бібліотечні штампи володарів, зокрема князів Любомирських з Рівного, Стецьких із Межирічів, Корецьких, Валевських із Гошці, Словицьких із Мізоча та ін.

Зокрема, про приватну бібліотеку князів Любомирських (початок XVIII ст. – 30-ті рр. XIX ст.), що розташовувалась в їхньому родинному палаці, студенти РДГУ дізнаються при ознайомленні з документами експозиції «Старе Рівне». Як стверджують фахівці, це бібліотечне зібрання нараховувало у XVIII – початку XIX ст. 700-800 екземплярів, що відповідало вимогам до ідеальної бібліотеки епохи Просвітництва [1]. Це зібрання в РОКМ має хронологічні межі XVIII-XIX ст., і представлене книгами переважно французькою, італійською і польською мовами.

З іншою цікавою музейною колекцією студенти і викладачі РДГУ ознайомились у вересні 2010 р. на відкритті виставки «Книжковий всесвіт: із фондової колекції музею XVI – першої пол. XIX ст.», де музей вперше презентував відвідувачам фондову збірку книг XVI – першої пол. XIX ст. Студентів зацікавила на цій виставці низка раритетних видань, серед яких найбільшу цінність представляли книги видавничих домів Мануцців (Венеція) і Ельзевірів (Нідерланди) XVI-XVII ст. Студенти дізнались, що колекція, загальною кількістю майже півтисячі примірників, була сформована протягом двох десятиріч (XIX-XX ст.) завдяки сумлінній праці двох поколінь працівників музею і на сьогодні є однією з найбільших на Волині. В основі зібрання – книги з приватних бібліотек згаданих вище волинських князів Любомирських, Валевських, Стецьких, Корецьких. Їхні бібліотеки мали такі розділи: філософія, теологія, словесність, історія, географія, юриспруденція, етика, романи, часописи тощо. Крім того, на виставці були представлені видання німецькою, польською і російською мовами, надруковані у XVIII – першій половині XIX ст. у Берліні, Варшаві, Кракові, Москві, Санкт-Петербурзі.

До комплектування цього музейного зібрання з великим зацікавленням поставилися і працівники обласної бібліотеки, бібліофіли, букіністи: М.Будній, родина Лукашевичів-Кулішів, брати Арсеній і Валерій Авдієви.

Про розвиток науки і культури, в т.ч. книжкової та бібліотечної справи на Рівненщині у II половині XIX ст. – початку XX ст., студенти дізнаються з документів, що представлені на експозиції, присвяченій діяльності Рівненської гімназії (1839-1921 рр.). Студентів зацікавлюють відомості й про бібліотеку гімназії, які вміщено в книзі О.Анципо-Чикунського «Историческая записка о Ровенском реальном училище, 1832-1889» (К., 1894. – 146 с. Фонд РОКМ 1КН 20269 /ШД 11.555). Зокрема, в гімназії було дві бібліотеки: фундаментальна (для викладачів, фонд якої нараховував у 1888 р. майже 6 тис. назв і понад 13 тис. примірників книг) та учнівська (мала фонд з 350 назв та понад тисячу томів книг). На початку XX ст. обидві бібліотеки отримували щорічно до 63 назв періодичних видань з питань освіти, педагогіки, історії, релігії, природознавства, фізики, математики, географії. Документ свідчив, що соціальний стан учнів-читачів бібліотеки гімназії був доволі різний, зокрема учні-діти дворян і чиновників становили 38%, учні-діти селян – 30%, учні-діти міщан – 26%, учні-діти осіб духовного звання – 3%, учні-діти поважних громадян – 1,3% і навіть учні-діти іноземців – 1,7%. На сьогодні залишки фондів цих гімназійних бібліотек розпорочені по зібраннях РОКМ та місцевих бібліотек.

Про одного з видатних вихованців Рівненської гімназії, відомого письменника В.Короленка, який в 1866-1871 рр. навчався в ній, засвідчують цікаві музейні документи окремої тематичної експозиції. Зокрема, на виставці студенти мають змогу побачити книги з автографами В.Г. Короленка, в яких знайшли відображення рівненські мотиви: «История моего современника», «Слепой музыкант», «Дети подземелья». Важливим є й те, що з музейних документів студенти дізнаються й про шанобливе ставлення письменника до книг, читання, про колекцію книг його родини.

Історію приватних книгозбірень Рівненщини продовжують матеріали про спеціальну наукову бібліотеку краєзнавчого профілю, створену бароном Ф.Штейнгелем. Музейні документи фіксують, що у 1896-1914 рр. в с. Городок Ровенського повіту Волинської губернії барон Ф.Штейнгель та видатний археолог М.Біляшівський створили приватний краєзнавчий музей, в якому бібліотека була одним з його відділів. Фонди цієї бібліотеки, як зазначає сучасний дослідник Н.Миронець, можна ідентифікувати як цінне зібрання «Волиніки» і вони мають виняткове бібліографічне та науково-культурне значення для вивчення української культури, в тому числі історії української книги [2].

Про ці та інші факти викладачі і студенти РДГУ дізналися також із матеріалів історико-краєзнавчої конференції до 140-річчя від дня народження барона Ф.Штейнгеля, організованої та

проведеної в РОКМ 24 вересня 2010 р. Зокрема, про це доповідали на конференції директор музею О.Булига та Н.Миронець, яка захистила з даної теми кандидатську дисертацію [3; 4].

Студенти і викладачі кафедри бібліотекознавства і бібліографії РДГУ поповнюють свої знання, відповідно до професійних зацікавлень, вивчаючи матеріали з «Наукових записок» РОКМ (з 1996р.) [5]. Надалі це ефективно використовується при підготовці та написанні наукових статей, студентських наукових, курсових та дипломних робіт. Зокрема, студенти досліджують таку краєзнавчу тематику, як «Зародження та розвиток книжкової культури на Рівненщині (XIII-XV ст.)», «Розвиток українського друкарства в краї», «Історія бібліотек братств у краї», «Історія бібліотечної справи на Рівненщині у XVIII-XIX ст.», «Історія приватних бібліотек» або «Особисті книжкові колекції місцевих діячів Рівненщини» та ін. Музейний фонд краєзнавчої літератури використовують також викладачі кафедри бібліотекознавства і бібліографії у своїй науковій роботі. Зокрема, це простежується в історико-бібліографічному дослідженні «Періодичні видання Волинської губернії XIX – початку XX ст.» (Львів, 2004) доц. І.Мілясевич, кандидатській дисертації та наукових статтях про історію книжкового руху і бібліотечної справи на Волині доцентів Л.Бандилко, В.Жук та ін.

Зараз працівники РОКМ готують бібліографічний покажчик «Література про Волинь, що зберігається в фондах і бібліотеці РОКМ: XIX ст. – перша третина XX ст.». Для покажчика працівниками музею були відібрані праці XIX – першої третини XX ст. (до 1939 року), що видавалися переважно на Волині і які містять інформацію про Волинь, а також збірники документів XIX ст., в яких є згадки про історію населених пунктів Волині тощо. Переважна більшість краєзнавчих джерел була втрачена в період Другої світової війни. Музей же зберіг деякі унікальні екземпляри видань, що наявні лише в одному примірнику, тому вони мають неабияку цінність для вивчення краєзнавства Рівненщини, в т.ч. історії бібліотек.

Каталог краєзнавчої літератури матиме вагоме значення для пошуку інформації про Волинь, у т.ч. про бібліотеки Волині. Надання дослідникам відомостей про існування і місцезнаходження кожного краєзнавчого джерела, що міститься у фондах і бібліотеці музею, дозволить збагатити дослідження з історії культури, в т.ч. бібліотечної справи та інших аспектів життя Волині XIX – першої третини XX ст.

Для студентів спеціальності «Книгознавство, бібліотекознавство і бібліографія» крім фондів музею, становить інтерес і його бібліотека, що веде свою історію з 1946 р. Як галузева бібліотека, вона зараз є структурним підрозділом відділу фондів музею. Її документний фонд нараховує 26860 од. Це рукописні та друковані книги, документи XVII-XXI ст. на пергаменті та папері. Найдавніші з них – грамоти на пергаменті XVI-XVII ст. та 3 книги XVI ст. друкарень Альда Мануція та Ельзевірів латинською мовою. Діамант музейної бібліотеки – бібліотека князів Любомирських (про яку вже згадувалося вище). Студентів цікавить й універсальний фонд довідкових видань бібліотеки РОКМ. Крім сучасних енциклопедій та словників, у фонді є «Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона» та «Российская универсальная энциклопедия», випущена акціонерним видавничим товариством Ф.Брокгауз-І.Эфрон (Петербург, 1890-1907 рр.).

Звернення студентів і викладачів кафедри бібліотекознавства і бібліографії до фондів краєзнавчого музею активізує вивчення курсів і проблематики з історії книжкової та бібліотечної справи, творчу діяльність, сприяє поглибленому засвоєнню змісту історико-культурних, в тому числі бібліотечних процесів через уявлення і порівняння загального і часткового в історико-культурному розвитку країни в цілому і в розвитку книжкової та бібліотечної справи в окремому регіоні (краї), зокрема.

Така співпраця ВНЗ з краєзнавчим музеєм в ознайомленні, вивченні та використанні його фондів оптимізує значною мірою навчальну та науково-дослідну роботу в справі підготовки майбутніх кадрів для книжкової та бібліотечної справи.

#### Джерельні приписи

1. **Смирнова Т.** Приватна бібліотека князів Любомирських у м. Рівне як джерело для вивчення історико-культурних процесів на Волині початку XIX ст. / Т.Смирнова // Матеріали III Волинської Міжнар. історико-краєзн. конф., 12-13 листоп. 2010 р. – Житомир. – 2010. – С. 312-314.

2. **Миронець Н.** Городоцька бібліотека барона Ф.Р. Штейнгеля – скарбниця історичної пам'яті Волині / Н.Миронець // Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В.І. Вернадського. – К., 2003. – Вип. 11. – С. 391-397.

3. *Програма історико-краєзнавчої конференції, присвяченої 140-річчю від дня народження барона Ф.Штейнгеля, 24 вересня 2010 р. м. Рівне* / Рівненський обласн. краєзнавчий музей. – Рівне, 2010. – 11 с.

4. *Миронець Н.Р.* Книжково-рукописне зібрання барона Ф.Р. Штейнгеля: формування, зміст, доля / Н.Р. Миронець: автореф. дис... канд. іст. наук / Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського. – К., 2004. – 18 с.

5. *Наукові записки Рівненського краєзнавчого музею.* – Рівне, 1996. – 153 с.

#### **Резюме**

Йдеться про використання фонду обласного краєзнавчого музею у навчальному процесі ВНЗ.

**Ключові слова:** фонд, книга, бібліотечна справа, культура.

#### **Summary**

**Use of fund of regional museum as spring base of study of history of home book and library business by students of university**

Speech goes about the use of fund of regional museum in the educational process of institute of higher.

**Key words:** fund, book, library business, culture.

УДК 027.52:025.5

Несін В.П. – аспірант КНУКіМ

**Інформатизація сільських бібліотек: сучасний стан і перспективи розвитку**

Пріоритетним завданням сільської бібліотеки в сучасних умовах є формування інформаційного ресурсу місцевості з метою гарантованого доступу до інформації як на паперових, так і електронних носіях. Адже сільська бібліотека в умовах віддаленості від великих інформаційних центрів є єдиною установою, що надає інформаційні послуги, безкоштовно забезпечуючи інформацією всі верстви населення.

*Мета статті* розкрити проблеми інформатизації сільських бібліотек та намітити шляхи їх розвитку. Виходячи з мети в статті поставлені наступні завдання:

- визначити пріоритетні завдання сільської бібліотеки на сучасному етапі;
- показати вплив законодавчої бази на розвиток сільських бібліотек;
- визначити вплив інформатизації на якість бібліотечного обслуговування;
- розкрити важливість Інтернет у діяльності сільської бібліотеки.

Перші спроби проаналізувати стан інформатизації сільської бібліотеки висвітлено у працях бібліотекознавців: О.Акінфієвої, О.Башун, Н.Богзи, Т.Вилегжаніної, С.Кравченко, О.Мастіпан, О.Матвієнко, В.Ракитянської, Л.Сидоренко, З.Тарантюк, І.Цуріної.

Найбільш значущими у вивченні перспектив розвитку бібліотечно-інформаційного ресурсу сільської місцевості, проблем діяльності сільських книгозбірень є дослідження «Сільська бібліотека на мапі України», проведене Національною парламентською бібліотекою України 2007 р. та оприлюднені його висновки у фахових виданнях [4; 5]. Але питання стану інформатизації сільської бібліотеки досі залишається актуальним.

Для сільського мешканця книгозбірня завжди була основним джерелом інформації, місцем, де зберігаються і шануються його культурні традиції, відтворюється історична пам'ять українського селянина, здійснюється самоідентифікація особистості, духовна консолідація людей, що мешкають у невеликому населеному пункті [2].

Кількість та стан бібліотек на селі тісно пов'язаний із соціально-демографічною ситуацією. Все, що переживає село, повною мірою відбивається на його книгозбірні. Нині в Україні є тенденція скорочення бібліотечної мережі, її децентралізація. Ці процеси – руйнація бібліотечної системи України. Вони тягнуть за собою зниження рівня використання бібліотечних ресурсів та ліквідацію сільських бібліотек через відсутність коштів у бюджеті сільської ради для їх утримання. Водночас, в окремих регіонах в останні роки з'явилися й позитивні тенденції щодо розвитку сільської бібліотечної мережі. Так, у Харківській області впродовж 2006-2009 рр. стало на 25 сільських бібліотек більше; у Луганській обл. – на 8. Зросла сільська бібліотечна мережа також у Волинській та Хмельницькій областях, стабілізувалася – у Дніпропетровській, Запорізькій, Київській, Одеській, Рівненській, Черкаській, Чернівецькій областях та в м. Севастополі [6].

Майбутнє бібліотеки – у руках конкретних людей і пов'язано з їхнім розумінням важливості бібліотеки, необхідності її утримувати. Вболіваючи за бібліотеку, тим самим вболіваємо за село, бо без нього не бути бібліотеці.

Значним кроком уперед у розвитку комп'ютеризації районних, міських та сільських бібліотек України став проект «Інтернет для читачів публічних бібліотек» (LEAP), що втілюється в життя з 2001 р. за підтримки Посольства США в Україні та за участю Української бібліотечної асоціації. Протягом 2004-2009 рр. за цією програмою гранти на відкриття Інтернет – центрів отримали 47 районних та міських бібліотек у різних регіонах України; було відкрито понад 50 Інтернет-центрів для читачів. Загальний комп'ютерний парк цих бібліотек збільшився на 250 машин, книгозбірні були оснащені відповідним обладнанням і виділеними каналами під'єднання до Інтернету [3].

Певні кроки з боку держави у напрямі поліпшення стану інформатизації сільських бібліотек вже зроблені: затверджена галузева програма Міністерства культури і туризму України «ELIBR», що є складовою Національної програми інформатизації. Ухвалено Закони України «Про Національну програму інформатизації» (1998 р.), «Про інформацію» (1992 р.) «Про електронні документи та електронний документообіг» (2003 р.; зміни – 2005 р.), «Про захист інформації в інформаційно-телекомунікаційних системах» (2004 р.; зміни – 2005, 2009 рр.), «Про Основні засади розвитку



інформаційного суспільства на 2007-2015 роки» (2007 р.). Але, незважаючи на значну законодавчу базу, відсутність у повному обсязі цільового державного фінансування сільських бібліотек на формування фондів, впровадження нових інформаційних технологій, незначні донорські кошти, стали причиною слабкої документально-ресурсної бази бібліотек, що призвело до нівелювання головної інформаційної функції – неспроможності задовольнити запити громади в сучасних умовах, а отже незатребуваності послуг сільської бібліотеки населенням.

Світові тенденції побудови інформаційного суспільства вимагають перетворення всіх бібліотек на високотехнологічні інформаційні центри з об'єднаними електронними ресурсами, доступні для всіх громадян. І сільські бібліотеки не є винятком, а важливою ланкою їх створення.

Сьогодні в сільських бібліотеках відбуваються зміни, пов'язані з підвищенням їх ролі в житті місцевих громад, розширенням функцій і діапазону надання інформаційних послуг. З появою сучасних технологій (відео, комп'ютер) сільські бібліотеки мають змогу створювати і збирати інформацію, яка є не тільки ресурсом, але й товаром. За підтримки місцевих адміністрацій, в деяких бібліотеках сільської місцевості є доступ до мережі Інтернет або створені Інтернет-центри з безкоштовним доступом. Можливість оперативного обміну інформацією є передумовою для створення краєзнавчих, фактографічних баз даних сільських бібліотек. Сільська бібліотека може заявити про себе шляхом створення домашніх сторінок і сайтів, підготувати інформацію про бібліотеку та описати свою роботу. У сільських бібліотеках, де є Інтернет, громадянам надають доступ до цих технологій, вчать їх ефективному використанню. Важливими складниками ресурсів таких бібліотек на селі стають електронні, зокрема ті, що доступні через світову мережу Інтернет. При наявності доступу до Інтернету, сільська бібліотека впровадить Інтернет-послуги. Зокрема, навчає роботи в мережі, пошуку інформації в Інтернеті, проводить Інтернет-екскурсії, віртуальні подорожі, Інтернет-уроки, інформаційні семінари для спеціалістів. Все це сприяє визнанню інформаційних технологій як альтернативного джерела інформації. Бібліотеки сільської місцевості використовують інформаційні технології під час проведення масових заходів. Це – Дні інформації, Дні фахівця, екскурсії, тренінги, презентації тощо [8].

Однією з нових Інтернет-послуг у бібліотеці на селі є підготовка покажчиків, що полегшують пошук у мережі Інтернет та доповнюють масив отриманої інформації з певної теми. Такі покажчики готують до масових заходів, наприклад Дня спеціаліста, до заходів для громадських жіночих організацій тощо. Для представників місцевих громад та органів влади, крім традиційних джерел інформації, сільські бібліотеки готують аналітичні матеріали по WEB-сайтах із соціальних, правових проблем; Інтернет-огляди, списки, виконують індивідуальні запити [7].

Потреби жителів села у правовій інформації та можливості Інтернет-технологій спонукають до використання комп'ютерних довідкових правових систем, зокрема, повнотекстових баз даних нормативних і законодавчих документів, тощо. Сільські бібліотеки використовують WEB-сайти Верховної Ради України, Президента України, Кабінету Міністрів. Ці сайти включають повні тексти нормативно-правових документів всіх видів, відомості про джерело опублікування того чи іншого документу.

Значне місце у діяльності бібліотек на селі посідає робота з людьми похилого віку та молоддю, бо вони є найбільш активними користувачами. Тому бібліотеки сільської місцевості мають дещо урізноманітнювати Інтернет-послуги щодо обслуговування саме цих категорій мешканців села. Молодь добре сприймає віртуальні екскурсії, що проводяться у комплексі з масовими заходами в сільських бібліотеках. Цікавими і корисними є списки, складені за інтересами користувачів Інтернету, за індивідуальними запитами на допомогу навчальному процесу, до актуальних подій та свят.

Для користувачів вищезазначених категорій проводяться Інтернет-екскурсії, презентації сайтів освітніх організацій, готуються списки та покажчики, тощо. Наприклад, на допомогу випускникам та абітурієнтам це серійні WEB-інформації «Навчальні заклади України запрошують», «Предметне тестування в Україні» та ін.

Сім'ям пропонуються Інтернет-клуби «Повір у себе», «В колі друзів». Творчі люди запрошуються по участі в Інтернет-виставках, конкурсах. де виставляють свої твори та вироби на Інтернет-аукціонах. За допомогою Інтернет бібліотеки сільської місцевості надають матеріали Всеукраїнської благодійної акції «Милосердя», матеріали засідань Ради у справах інвалідів при Кабінеті Міністрів України, матеріали по соціальному захисту інвалідів, для цієї категорії сільські бібліотеки проводять навчання «Ресурси Інтернету для вас».

Людям похилого віку чи малозабезпеченим надається можливість доступу в Інтернеті до періодичних видань в електронному форматі, до повнотекстової бази електронних видань, що приваблюють своєю інформативністю, зручністю у користуванні, ілюстративністю. Завдяки інформаційним технологіям, що впроваджені в деяких бібліотеках сільської місцевості, з'являється можливість організації індивідуальної групової, самостійної, науково-пізнавальної, творчої діяльності:

– забезпечується вільний доступ до різних інформаційних джерел, що не обмежується фондом однієї сільської бібліотеки (телекомунікаційний зв'язок, «електронна пошта»);

– створюються умови для широкої комунікації між читачами і бібліотекарів різних сіл, науковими центрами залежно від матеріально-технічної бази медіа техніки:

– постає реальна змога підвищувати професійний рівень;

– подолання функціональної (чи вторинної) неграмотності населення, активізацію до читання, формування читацької культури;

– створюється інформаційно-символічне середовище, що сприяє збереженню національної культури села і регіону та її відтворенню: відродити традиційну народну культуру, зберегти і розвивати культурну спадщину [4].

Комп'ютерні технології – важливий крок на шляху до зміни функцій та завдань бібліотек, необхідна умова формування сучасного іміджу сільської бібліотеки.

Це перспектива для багатьох сільських бібліотек, але перспектива, до якої потрібно прагнути вже сьогодні. У ХХІ столітті люди повинні бути поінформованими громадянами у питаннях історії, політичної ситуації й реальних потреб своєї спільноти, з широкими інтересами, спроможними реагувати на локальні, національні і міжнародні проблеми.

Наведені вище міркування є підставою для висновку про необхідність вироблення стратегії розвитку сільських бібліотек за нинішньої нестандартної ситуації в суспільному житті взагалі і в бібліотечній справі зокрема, активізації наукових досліджень щодо вирішення проблеми інформатизації книгозбірень України, насамперед, нових функцій бібліотеки як соціального інституту в інформаційному суспільстві. Необхідно вдосконалити законодавчу базу, окреслити роль та важливість книгозбірень у процесах інформатизації суспільства, звернути увагу на діяльність та стан книгозбірень на селі, їх інформаційне забезпечення.

#### Джерельні приписи

1. **Богза Н.** Модель сільської бібліотеки: професійне бачення [Текст] / Н.Богза // Бібл. планета. – 2008. – № 3. – С. 18-20.

2. **Богза Н.** Модель сільської бібліотеки: професійне бачення [Текст] / Н.Богза // Бібл. планета. – 2008. – № 4. – С. 25-28.

3. **Вилегжаніна Т.** Інновації – визначальний фактор розвитку бібліотек України [Текст] / Т.Вилегжаніна // Бібл. планета. – 2009. – № 3. – С. 6-9.

4. **Лехцер В.** Бібліотеки Закарпаття в дзеркалі статистики. Рік 2010 [Електр. ресурс] / В.Лехцер. – Режим доступу: <http://cbs.lviv.ua/>.

5. **Мастіпан О.** Сільська бібліотека України: реальний стан, проблеми, перспективи [Текст] / О.Мастіпан // Бібл. планета. – 2008. – № 3. – С. 14-17; Мастіпан О. Сільська бібліотека України: реальний стан, проблеми, перспективи [Текст] / О.Мастіпан // Бібл. планета. – 2009. – № 1. – С. 7-11.

6. **Нікіфоренко Л.** Координуюча роль міністерства культури і туризму України у формуванні і реалізації державної політики в бібліотечній сфері [Текст] / Л.Нікіфоренко // Бібл. планета. – 2009. – № 3. – С. 9-12.

7. **Публічні бібліотеки: сучасні принципи буття в умовах оновленого суспільства: з досвіду роботи публічних бібліотек Східної України** [Електр. ресурс] / Харк. держ. наук. б-ка ім. В.Г. Короленка / Уклад. Г.Д. Ковальчук. – Х., 2007 (У б-ках Східної України). – Режим доступу до статті: <http://korolenko.kharkov.com>.

8. **Сидоренко Л.** Сільська бібліотека: нові можливості розвитку [Текст] / Л.Сидоренко // Бібл. форум України. – 2007. – № 2. – С. 27-29.

### **Резюме**

Сільська бібліотека є незамінним інформаційним структурним підрозділом села, що поєднує функції публічної і спеціальної бібліотеки, а саме інформаційну, освітню, виховну, навчальну, кумулятивну, комунікативну, гедоністичну.

**Ключові слова:** сільська бібліотека, функції, інформаційні послуги, інформація, інформатизація.

### **Summary**

#### **Informatization of village libraries: modern state and development perspectives**

Country libraries are undivided informational structural branch of the village, which unites functions of public and special library. They include informational, educational, tutorial, training, cumulative and communicational functions.

**Key words:** village library, functions, informational services, information, informatization.

## Зміст випуску

<b>Постоловський Р.М.</b> Наукова діяльність як важливий чинник формування сучасного фахівця та становлення держави .....	3
<b>Виткалов В.Г.</b> Вітчизняна культура в сучасній науковій думці .....	5
<b>Розділ І.</b>	
<b>Художня практика України в історичній ретроспективі .....</b>	<b>9</b>
<i>Ластовецька-Соланська З.М.</i> Деякі аспекти взаємодії музики та літератури .....	9
<i>Сабадаш Ю.С.</i> Політика і художня культура як основа пробудження національної свідомості .....	13
<i>Тарчинська Ю.Г.</i> Творчість Ф.Шопена – еволюційний етап розвитку фортепіанного мистецтва .....	17
<i>Дедю О.</i> Культурно-мистецькі взаємини Юліуша Словацького та Фридерика Шопена .....	20
<i>Луценко Н.А.</i> Інтегративна творчість Івана Франка .....	24
<i>Гаврилів Г.</i> Мистецьке об'єднання як джерело передачі художнього досвіду .....	28
<i>Талах І.І.</i> Євангельські сюжети у творчості художника Миколи Ге .....	30
<i>Кречко Н.М.</i> Репертуарна політика та концертна практика провідних академічних хорових колективів України як фактор розвитку вітчизняної хорової культури 60-80-х рр. ....	36
<i>Тракало О.М.</i> Європейський джаз другої половини ХХ століття .....	41
<i>Лобан Т.</i> Мерс Кенінгем – видатний балетмейстер американського танцю модерн .....	45
<i>Петлій С.</i> Передумови виникнення психоделічної музики як складової масової культури .....	48
<i>Мельничук С.Ф.</i> Культурні контакти Великої Волині та Слобожанщини .....	52
<i>Сідлецька Т.І.</i> Особливості репертуару народно-оркестрових колективів на сучасному етапі .....	56
<i>Виткалов С.В.</i> Сучасна театральна Рівненщина: вектори творчості .....	60
<i>Романюк А.М.</i> Розвиток бандурного мистецтва на Дубенщині .....	63
<i>Сахарчук Р.В.</i> Концертні транскрипції народної музики: «Жайворонок» Г. Дініку .....	67
<i>Місанчук І.</i> Естрадне вокальне мистецтво Волині (1991-2011): напрями розвитку та постаті .....	70
<i>Дударець В.М.</i> Культурно-видовищні установи та принципи їх організації і формування в дизайні .....	73
<i>Кушнар'єв В.В.</i> Використання засобів масової інформації для реклами культурного туризму: проблеми взаємостосунків .....	76
<i>Нікольченко Ю.М.</i> Давид Ігоревич і початок політичної дезінтеграції та князівських міжусобиць у Київській Русі наприкінці XI – початку XII століть .....	81
<b>Розділ ІІ.</b>	
<b>Теоретико-методологічні основи збереження народних традицій .....</b>	<b>89</b>
<i>Мельничук С.Ф.</i> Харківська цимбальна школа як культурний феномен .....	89
<i>Ціхоцька Т.В.</i> Українська весняна музична обрядовість: історія виникнення та жанрова характеристика .....	92
<i>Сташук О.А.</i> Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини у творчих постатях: Василь Познік .....	95
<i>Ясковець О.В.</i> Традиції українського писанкарства: етнорегіональна специфіка (за матеріалами Корецького району Рівненщини) .....	99
<i>Ланчук О.О.</i> Соломоплетіння як вид декоративно-прикладного мистецтва .....	102
<i>Поліщук О., Богдан З.</i> Виховний потенціал музичних творів з тематикою фольклорного походження .....	106
<i>Яковська С., Шуль Г.</i> Українська народна пісня та романс як засоби національного музичного виховання .....	109

<i>Сокомот Т.М.</i> Дерманська Свято-Троїцька жіноча обитель – відродження духовного осередку Волині .....	112
---	-----

**Розділ III.**

<b>Освіта і виховання як основа розвитку культури XXI століття .....</b>	<b>117</b>
--	------------

<i>Радковська Л.М.</i> Духовне виховання молоді як складова освітньо-культурного процесу .....	117
--	-----

<i>Крижановська Т.І.</i> Активізація навчальної діяльності майбутніх вчителів музики у процесі вивчення творчості М.Лисенка .....	120
--	-----

<i>Буцяк В.І., Турко Н.Є.</i> Деякі аспекти підготовки студентів до позакласної роботи з дисципліни «Основний музичний інструмент» .....	123
---	-----

<i>Жабчик О.М.</i> Музично-виконавська майстерність як художньо-педагогічна проблема .....	126
--	-----

<i>Тарчинська Ю.Г.</i> Стилевідповідне інтонування як основа інструментального навчання .....	131
---	-----

<i>Мельничук Л.В., Хватаєва І.В.</i> Особливості вокального інтонування і основні етапи роботи над ним на заняттях з фортепіано .....	135
--	-----

<i>Андрущак Б., Смокович Т.</i> Формування виконавського стилю в контексті фортепіанної підготовки вчителя музики .....	138
--	-----

<i>Степанець Л.І.</i> Дитячий аматорський театр як інститут соціалізації творчої особистості .....	142
--	-----

<i>Хролець О.І.</i> Особливості становлення елементів дитячої субкультури у молодшому шкільному віці .....	147
---	-----

<i>Панасюк Р.П.</i> Музично-ритмічне виховання в початкових класах (на прикладі «Ритмічної гімнастики» Еміля Жак-Далькроза) .....	149
--	-----

**Розділ IV.**

<b>Професійна педагогічна діяльність як культурний феномен .....</b>	<b>154</b>
--	------------

<i>Скнар О.І.</i> Модернізація змісту, форм і методів виховання студентської молоді в контексті нової парадигми виховної роботи .....	154
--	-----

<i>Янжула О.В.</i> Теоретичні засади категорії «культурні цінності» в аспекті полікультурної освіти .....	158
--	-----

<i>Волошина Л.П.</i> Особливості музичного супроводу у різних аспектах уроку класичного танцю .....	162
--	-----

<i>Скоцький А.В.</i> Основні принципи та специфіка будови уроку джаз-модерн танцю .....	166
---	-----

<i>Вихованець А.А.</i> Ансамблева гра в духовому оркестрі .....	169
---	-----

<i>Лісовик Н.</i> Формування професійних умінь і навичок фортепіанної техніки .....	172
---	-----

<i>Науменко М.О.</i> Проблеми викладання диригування в умовах педагогічного навчального закладу .....	176
--	-----

<i>Дем'янюк О.І.</i> Технологія формування передумов вокально-інтонаційної культури студентів спеціалізації «Хорове диригування» .....	179
---	-----

<i>Добичина С.О., Конопльова С.Ю.</i> Шляхи розвитку професійної підготовки майбутніх працівників закладів культури і мистецтв у сучасних умовах .....	183
---	-----

<i>Чернюшок О.В.</i> Структурний аналіз композиції у методиці викладання образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва .....	186
---	-----

<i>Кучина Н.І.</i> Методика викладання дисципліни «Ділові комунікації» для студентів економічних спеціальностей ВНЗ .....	188
--	-----

<i>Жук В.М.</i> Використання фонду краєзнавчого музею як джерельної бази вивчення історії вітчизняної книги та бібліотечної справи студентами університету .....	193
---	-----

<i>Несін В.П.</i> Інформатизація сільських бібліотек: сучасний стан і перспективи розвитку .....	196
--	-----