

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Державний заклад «Луганський національний університет  
імені Тараса Шевченка»  
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв  
Полтавський національний педагогічний університет імені  
В.Г. Короленка

Національна музична академія України імені Петра Чайковського  
Харківський національний педагогічний університет ім. Г.С. Сковороди

Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра Харківський  
національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Харківська державна академія культури Харківська гуманітарно-  
педагогічна академія Полтавська академія неперервної освіти ім. М. В.  
Остроградського

---

## **МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА ПОЛІКУЛЬТУРНОСТІ:**

---

*Збірник доповідей, тез і повідомлень Всеукраїнської науково-  
практичної конференції (13 квітня 2023 р.)*



**Полтава 2023**

**УДК 78.126+371.15:316.7**

**ББК 74.204.2**

**Мистецька освіта в контексті глобалізації та полікультурності:** збірник доповідей, тез і повідомлень Всеукраїнської науково-практичної конференції з 13 квітня 2023 р. Полтава: Навчально-науковий інститут культури і мистецтв. Видавничий відділ ПУЕТ. 2023. 204 с.

**Рецензенти:**

*Полянська І. А.*, кандидат мистецтвознавства, доцентка;  
*Шелупахіна Т. В.*, кандидат філософських наук,  
доцентка; *Продан І. В.*, кандидатка педагогічних наук,  
доцентка, директорка навчально-наукового інституту  
культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний  
університет імені Тараса Шевченка»

**Науковий редактор:**

*Цебрій І. В.*, докторка педагогічних наук, професорка  
завідувачка кафедри музичного мистецтва та хореографії  
ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса  
Шевченка»

Матеріали збірника містять доповіді, тези та повідомлення науковців і здобувачів вищої освіти всіх рівнів із глобальних проблем мистецької педагогіки, мистецтвознавства та культурології, що були представлені на Всеукраїнській науково-практичній конференції. Розглянуто різні аспекти полікультурності в мистецькій освіті та естетичному вихованні молоді, а також важливі питання фахової підготовки майбутніх митців у закладі вищої освіти.

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка» від 26.05.2023 (протокол № 11).*

© Державний заклад «Луганський  
національний університет імені Тараса  
Шевченка», 2023

## ЗМІСТ

**I. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ:  
МОДЕРНІЗАЦІЯ, ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ, ПОЛІАСПЕКТНІСТЬ**

<b>Олександр ЛУК'ЯНЕНКО</b>	
АМБІВАЛЕНТНІСТЬ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ.....	7
<b>Ольга МАТВЄЄВА</b>	
МУЛЬТИКУЛЬТУРНІ ОРІЄНТИРИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ.....	13
<b>Петро КРАВЧЕНКО</b>	
СУЧАСНА СОЦІОКУЛЬТУРНА ГЛОБАЛІЗАЦІЯ: СУПЕРЕЧНОСТІ ПРОЦЕСУ.....	16
<b>Тетяна ШЕЛУПАХІНА</b>	
МЕДІА ТА МЕДІАЛЬНЕ ЯК ПРЕДМЕТ ЕСТЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ.....	21
<b>Зоя ЦИБУЛЬНИК</b>	
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ПРАКТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ.....	24
<b>Олена ПОНОМАРЕНКО</b>	
ПЕРЕДУМОВИ ВІДРОДЖЕННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА В ПОЛІКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЯХ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА.....	28

**II. ПРОБЛЕМА ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА ПОЛІКУЛЬТУРНОСТІ В СУЧАСНОМУ  
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ.**

<b>Галина ПОЛЯНСЬКА</b>	
ГЛОБАЛІЗАЦІЙНІ ЯВИЩА В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	34
<b>Валентина АНДРЕЄВА</b>	
РОЛЬ ВАСИЛИНИ СТАРОСТИНЕЦЬКОЇ В СТАНОВЛЕННІ ПОЛТАВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ.....	39
<b>В'ячеслав БОРИСОВ, Світлана БОРИСОВА</b>	
STREET ART: ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ.....	45
<b>Антон ОРИЩЕНКО</b>	
СТАНОВЛЕННЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ СИСТЕМИ ОСВІТИ: КЛАСИ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ МУЗИЧНИХ УЧИЛИЩ ТА КОНСЕРВАТОРІЙ.....	49
<b>Дмитро ЛУЦЕНКО</b>	
КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ЕЖЕНА ІЗАї ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ УКРАЇНИ.....	52

**III. МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ І МОЛОДІ В УКРАЇНІ:  
ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ**

<b>Олена КИРИЧЕНКО</b>	
ПАТРІОТИЗМ ЯК ВАЖЛИВІ СКЛАДОВІ МОРАЛЬНОГО ТА ГРОМАДЯНСЬКОГО ВИХОВАННЯ.....	57

**Людмила СБІТНЄВА**

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СИСТЕМИ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ В УКРАЇНІ..... 61

**Світлана БОРИСОВА, Олександр ПЛОХОТНЮК**

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ ШКОЛЯРІВ..... 66

**Олена СБІТНЄВА**

ЕСТЕТИЧНА КУЛЬТУРА ЯК НЕВІД'ЄМНИЙ СКЛАДНИК ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ..... 68

**Микола БОЛЮХ, Наталія ДІГТЯР**

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ДОСВІДУ УЧНІВ ОСНОВНОЇ ШКОЛИ ЗАСОБАМИ ПЛЕНЕРНОГО ПЕЙЗАЖУ-ЕТЮДУ..... 74

**Марина ЛЕБЕДИНСЬКА**

МУЗИЧНО-ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЕФЕКТИВНИЙ МЕТОД ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКИХ УПОДОБАНЬ ДОШКІЛЬНИКІВ..... 79

**Володимир ОПЕНЬКО**

РОБОТА З ПОЧИНАЮЧИМИ ВОКАЛІСТАМИ ЗА МЕТОДИЧНИМИ ВКАЗІВКАМИ В.І. ОПЕНЬКА..... 82

**Марія КАРНАУХ**

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ У ФОРМУВАННІ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ..... 86

**Тетяна ОСТРЕЦОВА**

ЕВОЛЮЦІЯ КАНАЛІВ РОЗПОВСЮДЖЕННЯ МУЗИКИ У ХХІ СТОЛІТТІ..... 88

**Антон РОКИТА, Тетяна ШЕЛУПАХІНА**

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ІГРОВОГО КІНО ДОБИ 60-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.... 91

**Інна ГУРЖІЙ**

МИСТЕЦТВО ЯК ОСНОВНИЙ ЧИННИК ВПЛИВУ НА ДУХОВНИЙ ТА ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВПЛИВ ЛЮДИНИ..... 94

**Богдан КОРОВАЙНИЙ**

ПЕДАГОГІКО-ХОРЕОГРАФІЧНІ ІДЕЇ В СПАДЩИНІ ОЛЕГА ГОЛДРИЧА..... 96

**Леонід ЯРЕМЕНКО**

МІСЦЕ ОПЕРНО-СЦЕНІЧНОЇ ТА ОРКЕСТРОВО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ В ПЕДАГОГІЧНІЙ СПАДЩИНІ АНТОНІО САЛЬЄРІ..... 99

**Юлія ДАНИЛЬЧЕНКО**

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МАТТІАСА ЦІГЛЕРА – УНІВЕРСАЛЬНОГО ФЛЕЙТИСТА ХХІ СТ..... 102

**Наталія БАРИШНІКОВА**

СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ ЖІНОЧИХ ПАРТІЙ В ОПЕРАХ Д. БОРТНЯНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ АРЕТЕЇ «АЛКІД», ЕЛЬВІРИ «СОКІЛ», ЛЕОНОРИ «СИН-СУПЕРНИК»)... 108

**Інна ГУРЖІЙ**

ВПЛИВ ВИКЛАДАЧА НА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ СТУДЕНТА НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ МАРІЇ ЕДУАРДІВНИ ДОНЕЦЬ-ТЕССЕЙР..... 118

**Ігор САВЕНКО**

ОСВІТНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ..... 121

**Наталія МІКЕЛАДЗЕ**

КОЛІР ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДСИЛЕННЯ ЕМОЦІЙНОГО ВПЛИВУ ІЛЮСТРАЦІЇ НА ГЛЯДАЧА..... 125

**Тетяна ВІЛЬХОВЧЕНКО**

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ТВОРЧА СКЛАДОВА НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ..... 133

**Наталія ДЯЧЕНКО**

СТИЛІЗАЦІЯ НАТЮРМОРТУ ЗАСОБАМИ ЖИВОПИСУ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ..... 139

**IV. ІННОВАЦІЙНІ НАПРЯМИ В СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ****Костянтин ТРЕГУБОВ**

ЗД ДРУК У СУЧАСНІЙ КЕРАМІЦІ..... 143

**Олексій СОБОЛЕВСЬКИЙ**

ПОШТОВА МАРКА ЯК ОДИН ІЗ СИМВОЛІВ ДЕРЖАВНОСТІ УКРАЇНИ..... 149

**Оксана ГЕТЬМАН**

ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ОСВІТІ ДИЗАЙНЕРІВ..... 153

**Олена ДРОЗДОВА**

ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ ТВОРЧОСТІ ДЖОНА ДОУЛЕНДА В РАКУРСІ ЖАНРУ ФАНТАЗІЇ VI СТ..... 158

**Анастасія МОРОЗ**

АЙДЕНТИКА БРЕНДОВИХ МАГАЗИНІВ ОДЯГУ..... 162

**Анатолій МІШИН**

ЯК СТВОРИТИ ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У СУЧАСНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ВИРОБНИЦТВІ..... 165

**Катерина ТОЛСТІКОВА**

ІЛЮСТРУВАННЯ ГРАЛЬНИХ КАРТ..... 167

**Євгенія СЕМЕНОВА, Світлана БОРИСОВА**

ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ З УРАХУВАННЯМ НЕЙРОТЕТИКИ..... 169

**Ірина ДЕМ'ЯН, Світлана ШУЛЕР, Ольга КОСТЮК**

КРЕАТИВНЕ НАВЧАННЯ ЯК МЕТОД САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ЗДОБУВАЧА В СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ..... 171

<b>Наталія МАКОДЗЮБА, Ольга КОСТЮК</b> ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РОЗРОБКА ФІРМОВОГО СТИЛЮ ДЛЯ САЛОНУ КРАСИ.....	174
<b>Володимир КАРДАШОВ, Микола КАРДАШОВ</b> ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ СОЦІАЛЬНИХ ПЛАКАТИВ ЯК ЗАСОБУ ВПЛИВУ НА ЕСТЕТИЧНУ СВІДОМІСТЬ ТА ІСТОРИЧНУ ПАМ'ЯТЬ.....	177
<b>Ростислав ПІДПАЛИЙ</b> ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО» НА ЗАНЯТТЯХ З ІСТОРІЇ АВМВ.....	185
<b>Ірина ЦЕБРІЙ</b> ВИКОРИСТАННЯ ЗАРУБІЖНИХ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ПРИ ВИВЧЕННІ І ТЕМ З ІСТОРІЇ СВІТОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ	188
<b>Вероніка ЗАВЕРТАЙЛОВА, Тетяна ШЕЛУПАХІНА</b> ОБРАЗ ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ВЕДУЧОГО ЯК ЧИННИК ЕФЕКТИВНОСТІ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ.....	191
<b>Артем ОПОШНЯН</b> ЗМІСТ ТА ОРГАНІЗАЦІЯ НАВЧАННЯ ГРИ НА САКСОФОНІ В КЛАСІ ВІТАЛІЯ АНДРІЙОВИЧА ПОПИКА.....	193
<b>Альона ТЕРЕЩЕНКО</b> ІНТЕГРАТИВНИЙ ПІДХІД У МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ ЯК ЧИННИК ОПТИМІЗАЦІЇ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ ТВОРЧИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ В УНІВЕРСИТЕТІ	195
<b>Борис ШИБАЛОВ</b> РОЗВАЖАЛЬНІ ПРОГРАМИ НА СУЧАСНОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ США	197
<b>Максим САЙБЕКОВ</b> АСТРОНОМІЧНІ УЯВЛЕННЯ У СУСПІЛЬСТВІ ВЕСТГОТСЬКОГО КОРОЛІВСТВА VI- VII СТ. НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ ПРАЦІ ІСИДОРА СЕВІЛЬСЬКОГО «ЕТИМОЛОГІЇ»	199
<b>НАШІ АВТОРИ</b>	202

## I. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ: МОДЕРНІЗАЦІЯ, ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ, ПОЛІАСПЕКТНІСТЬ

Олександр  
ЛУК'ЯНЕНКО  
(м. Полтава)

### АМБІВАЛЕНТНІСТЬ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ

**Постановка проблеми.** Амбівалентність, відповідно до Merriam-Webster Dictionary, одночасне й суперечливе ставлення або почуття (потяг і відроза) до об'єкта, особи або дії [1]. Глобалізація мистецького простору не є виключенням. Культура, стаючи частиною глобального чи навпаки, глобальне, стаючи частиною чиеїс національної чи особистої культури, так чи інакше викликає різновекторні почуття. У цій розвідці ми визначимо головні тенденції у нашому ставленні до цієї культурної транснаціоналізації з озиранням на причини таких наших емоційних гоїдалок. Отже, як ви особисто ставитеся до культурної глобалізації? Потяг чи відроза?

**Мета** – виявити суперечливості в сучасній глобалізації мистецького простору.

**Виклад основного матеріалу.** Отже, тенденції у ставленні до глобалізації. Загалом, рух суспільної думки у світі демонструє, що умовно 48% населення планети погоджуються з тим, що інтернаціоналізація є позитивним явищем. Та попри здавалося б високий показник, він насправді демонструє зниження підтримки інтеграції, бо упав на 10% у порівнянні з докарантинним 2019 р. Багато хто дає нейтральні відповіді, сигналізуючи про власну невизначеність щодо проблеми (в середньому це 39% опитаних у 25 країнах, серед яких найбільший показник у понад 40% у Росії та Польщі) [2]. Але такі опитування зазвичай стосуються економічної та політичної глобалізації, лишаючи поза увагою ставлення людей до дифузії світових та національних цінностей у світі мистецтва.

Тут важливим є сприйняття людьми глобалізації та космополітизму як культурного явища – їхня згода бути відкритими до інших культур, переконань та досвіду; бажання громадян окремого регіону розуміти прискорення темпів міграції людей, ідей, речей і капіталу; уміння населення конкретної країни «перемикати культурні коди», а також їхнє прагнення до посилення комунікації та підтримки світськості мистецтва за межами інклюзивного етичного ядра [3].

Амбівалентність проявляється уже на стадії дефініцій. Сучасна людна часто не може визначитися, чи вона дискутує про глобалізоване, чи про космополітичне. Невпевненість або нерішучість є тоді, коли вагаєшся у визначенні того, хто ти – яким курсом слідувати – коли слухаєш світову музику та одночасно насолоджуєшся етнічною кухнею? На початку дискусії протириччя уже у самому тлумаченні поняття – чи розмежовувати його у сфери будення? у царині буття та мислення? у поверхневих чи глибинних речах? Бо ми звикли дивитися на космополітизм як на пряму протилежність місцевому, нашому, національному, обмеженому державними кордонами.

Часто ми просто не знаємо, про що говоримо, але й відчуваємо дисонанс у тому, хто ми. Ми з вами можемо бути глобалізованими, але це не робить нас космополітами. І щоб володіти космополітичними цінностями, не потрібно бути глобально мобільним. Наприклад, ми можемо подорожувати Україною у Закарпаття або до Полісся і сприймати це як такий собі вид космополітичного досвіду, під час якого ми вступаємо в контакт із різними типами людей із культурними звичками та нормами, відмінними від наших власних. У свою чергу, є ті з нас, хто глобально мобільний і подорожує світом від Північної Америки до Азії, але не обов'язково підтримує космополітичні цінності. Такі подорожі навпаки часто приводять до посилення національної замкнутості та культурної обмеженості [4].

трьох вимірів глобалізації (економічного, політичного та культурного) саме ставлення до глобалізації культури є тієї темою, що найсуттєвіше різнить суспільство в залежності до приналежності опитуваного до певної соціальної категорії. Стать, освіта, професія, релігія та етнічне походження мають значущі зв'язки з вибором підтримки чи засудження інтеграції та різноманітності. Можемо говорити, що існує і така-собі амбівалентність суспільства відповідно до приналежності до різних груп.

Скажімо, дослідження ставлення австралійців до глобалізації в культурі показало, що молоді люди більш позитивно ставляться до вигод від глобалізації, ніж літні. Ті, хто має вищий дохід, позитивніше оцінюють переваги глобалізації, що дає їм здатність використовувати ширший спектр можливостей. Громадяни, які частіше відвідують церкву, також тяжіють до глобального. Як, до речі, і міські жителі. Бо ті, хто живуть у сільській місцевості, де контакт із іншими культурами, ймовірно, набагато обмеженіший, на стороні закритості. Як стверджують автори дослідження, чоловіки рідше, ніж жінки, вважають, що глобалізація корисна для культури, різноманітності та прав. Дуже, несподіваним стало те, що люди з вищою освітою менше сприймають переваги глобалізації. Це, певне, відображає занепокоєння багатьох високоосвічених людей щодо впливу, який глобалізація може мати на культурну різноманітність в різних частинах світу. До речі, члени релігійних меншин і атеїсти також схильні виступати проти. Ось це і є амбівалентність суспільства до питання культурної глобалізації, коли у нас, здавалося б, у єдиному просторі є співіснування протилежних ставлень або почуттів, таких як любов і ненависть, до світового об'єднавчого процесу.

Друга проблема – кодування глобальної взаємодії в об'єктах культури. Перед початком замислитися, як ви ставитеся до існування темношкірого героя – венеціанського полководця Отелло? Чи може він бути героєм літературного твору? Якщо так, то чи означає це, що люди з іншим кольором шкіри є невіддільною частиною світлошкірого суспільства, яке читає ці твори?

Коли ми говоримо про історію мистецтва, зазвичай ділимо її на періоди та країни – мистецтво Давнього Єгипту, Німеччини Нового часу тощо. Проте, співвіднесення глобального та локального в об'єктах культури змушує до роздумів щодо того, коли зникла межа етнічного і почався процес транскультурного. Кращим прикладом такої дискусії для мене видається мистецький простір Англії



елизаветинських часів. Культура та історичний нарратив витворили два образи. Один із них – міф про Англію Нового часу як замкнуту та ксенофобну. До іноземців дійсно інколи була неприязнь. Найзначнішим спалахом ксенофобії став «злий першотравневий» бунт 1517 року. Розлючений присутністю багатих німецьких купців у Лондоні, натовп із понад тисячі осіб зібрався в Чіпсайді, нападаючи на іноземців і звільняючи в'язнів, засуджених за бунт. Вони відмовилися прислухатися до благань заступника шерифа Лондона Томаса Мора, але зрештою були розігнані військами короля [5]. Цей небезпечний момент в англійській історії набув додаткового значення, оскільки він з'являється як ключовий момент у рукописі п'єси «Сер Томас Мор», у рядках, які, можливо, були написані Шекспіром і вперше оцифровані лише нещодавно:

«Ти чужинців повалиш,

Уб'єш, переріжеш їм горла, заволодієш їхніми будинками...

Чого б не вигнати тебе: куди б ти пішов? яка країна, за природою твоєї вини,

Має дати тобі гавань? Їдь до Франції чи Фландрії,

будь-яку німецьку провінцію, Іспанію чи Португалію,

Ні, куди завгодно, що не межує з Англією:

Щож, ви маєте бути чужинцями...» [6].

Така ж ситуація була і в питанні культури міжрасових відносин. Єлизавета були проти змішаних шлюбів і з підозрою ставилися до негрів і мулатів. На рубежі XVII століття Таємна рада королеви видала три документи, які дозволяли їхнє вивезення з Англії. Більшість критиків тлумачать їх як едикти про вигнання. Звертаючись до історії іберійської работорівлі та уряду Тюдорів, Емілі Вайсборд стверджує, що ці документи фактично причетні Таємній раді до зародження работорівлі чорними африканцями. Це свідчить про те, що дискурс, який пов'язував чорношкірих з рабством, уже поширювався в кінці XVI століття в Англії [7]. Отже, темношкірий Отелло був би чужий для соціокультурного середовища англійців, які читали твір про нього у часи Шекспіра?

Однак, зростаючі глобальні контакти нації від Карибського басейну до Азії викликали резонанс у всьому тодішньому суспільстві. Приклади цього можна знайти у щоденникових записах та листах сучасників, де описуються світські заходи. Один із них – вечірка з нагоди новосілля, яка відбулася в нещодавно побудованому будинку лорда Сесіла у Лондоні в 1602 році для Єлизавети I, де відбулася приголомшлива виставка китайської порцеляни, що стало фізичним проявом того, як глобальна торгівля та дипломатія призвели до нового ставлення до іноземних культур [8].

Ця вечірка також, ймовірно, надихнула Елізабет на знаменитий Райдужний портрет, образ бачення нових амбіцій Англії щодо її взаємодії з рештою світу [9]. Найбільш символічний портрет королеви, який приписують Марку Герертсу Молодшому, написаний, коли королеві було за шістьдесят. Тут зображена нестаріюча Єлизавета, одягнена ніби для маскараду, у льняному ліфі, вишитому весняними

квітами, і мантією, накинutoю на одне плече, її волосся розпущене під фантастичним головним убором. Вона носить символи з популярних книг гербів, включаючи плащ з зображеннями десятків очей та вух, змією мудрості та небесними металевими сферами [10].

Отже, глобалізація та транснаціоналізм таким чином мають сприймаються як явища, які мали найбільш очевидний вплив на мистецтво сучасної епохи. Має зникнути віра в те, що культури можуть бути фактично «чистими». Вони завжди неминуче взаємодіяли, стикалися та змішувалися протягом усього часу. Особливо цей процес поживався з часів промислової революції та наступних Всесвітніх ярмарків кінця XIX та початку XX століття [11].

Як ви ставитеся до еkleктики мистецьких стилів різних цивілізацій? Приклади такого глобального зламу, думаю, відомі всім, дотичним до історії мистецтва. В культурі XIX століття вони навіть отримали назву японізму, що виникла після того, к Японії стала відкритою для зовнішнього світу у 1855 р., а товари та об'єкти культури у великій кількості завозили до країн Західної країни стали експортуватися до Європи, особливо під час Першої Всесвітньої виставки у Лондоні 1851 року та Всесвітньої виставки у Парижі 1867 року, де з'явилася японська кольорова гравюра на дереві, виробами з порцеляни, лаку, емалі по металу, шовкові шиті та розписні тканини [12].

«Портрет Еміля Золя» Едуарда Мане демонструє сучасне французьке захоплення японською естетикою, яке здійснив революцію у французькому живописі, особливо з точки зору перспективи та кольору. Золя, письменник і сучасник Мане, був першим захисником художників, які працювали поза рамками Академії. На портреті Золя, написаному Мане, письменник сидить у майстерні Мане в оточенні предметів, які представляють митця. На стіні висить репродукція «Олімпії» Мане (1863), найбільш суперечливої роботи художника на сьогоднішній день, яку Золя палко захищав і вважав найкращою роботою Мане. Позаду Олімпії знаходиться гравюра Дієго Веласкеса «Тріумф Вакха» (1628–1629). І художник, і письменник дуже захоплювалися іспанською естетикою. Нарешті, гравюра відомого японського борця Утаґави Куніакі II і японська друкарня демонструють сучасну тенденцію японізму, яка допомогла змінити французьке розуміння перспективи та кольору. Або інший приклад – Ван Гог., «Куртизанка» за кольоровою ксилографією Кейся Ейсена 1887 р. або ж Клод Моне, «Японський пішохідний міст і басейн з лататтям, Живерні», 1899 р. Причина еkleктики – торгівля й мода.

Яке ваше ставлення до такого проникнення однієї культури в іншу?  
Другий приклад. Картина Пабло Пікассо «Авіньйонські дівчата» не тільки

знаменує основоположний відхід від традиційних мистецьких поглядів і запроваджує формалістичний кубізм, вона демонструє інтерес художника до африканських масок та інших матеріалів, імпортованих до Франції в той час через колоніальну експансію в Африку [13]. Із зростанням інтересу до африканських культур зростали й етнографічні установи, які демонстрували маски та інші артефакти, привезені французькими поселенцями. Інтерес Пікассо до африканської естетики виник під час перегляду

деяких із цих масок в етнографічному музеї в Парижі. На проробку двох фігур ліворуч від картини, особливо в їхніх обличчях, чітко вплинула естетичність африканських масок. Хоча, вчені сумніваються, якою мірою Пікассо розумів символіку та ритуальне використання цих масок, і якою мірою його робота була лише формальним запозиченням, спрямованим на підрив західних академічних стандартів. Пікассо пізніше пояснив Андре Мальро майже вибачаючись: «Ми всі любили фетиші. Ван Гог якось сказав: «Японське мистецтво – ось що ми всі мали за спільне». Для нас це – негри» [14]. Причина еkleктики – колоніалізм та війни.

Яке ваше ставлення до такого проникнення однієї культури в іншу?

**Висновки.** Однак, амбівалентність до глобалізованого мистецтва проявляється

тоді, коли розумієш, що митець не просто кодує культурний мікс, а змінює культурні об'єкти одних цивілізацій на інші. Приклад – робота китайського мистця Ай Вей Вей.

Для простого на вигляд об'єкта урна династії Хань Ай Вей Вей з етикеткою Coca-Cola є місцем для суперечок. Один із найвідоміших художників Китаю Ай Вей Вей відомий насамперед своїм політичним інакомисленням щодо китайського уряду. Тут він взяв урну (одну з багатьох), яка, як він стверджує, походить з династії Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.), і прикрасив її відомим західним комерційним логотипом [15]. За номінальною вартістю твір є палімпсестом епох і культур, поєднаних воедино. Проте робота також викликає багато запитань і проблем. По-перше, чи є проблематичним те, що художник взяв унікальний антикварний предмет і по суті зіпсував його? З іншого боку, коментар Ай Вей Вей про знищення китайської культури за допомогою комерціалізму та капіталізму можна читати як метакритику китайської влади, чия заборона свободи слова вже знищила століття китайської культури. Ці проблеми ще більше ускладнилися на початку 2014 року, коли відвідувач у Флориді знищив подібну вазу, яку виставляв Ай Вей Вей, запитуючи, чому цей міжнародний художник отримав виставковий простір і час у музеї Флориди, а не місцевий художник. Преса з жахом заявила, що відвідувач знищив об'єкт вартістю в один мільйон доларів, але що насправді руйнується? Оригінальна ваза династії Хань чи твір відомого міжнародного художника? Як ми можемо відреагувати на той чи інший вчинок? Сам Ай Вей Вей знищив вази династії Хань на серії фотографій (Dropping a Han Dynasty Urn, 1995/2009) [16], які були імітовані у 2012 році швейцарським художником Мануелем Салвісбергом «Фрагменти історії», де видатний колекціонер Улі Сігг випустив із рук подібний витвір Ай Вей Вей, яким він володів [17]. А тепер яке ваше ставлення до глобалізації у мистецтві?

### Список джерел і літератури:

Ambivalence. Merriam-Webster Dictionary. URL:

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/ambivalence>

World opinion on globalization and international trade in 2021. Ipsos Global Advisor 25-Country Survey for the World Economic Forum August 2021. URL:

<https://www.ipsos.com/sites/default/files/ct/news/documents/2021->

[08/World%20Opinion%20on%20Globalization%20and%20International%20Trade%20in%202021%20-%20Report.pdf](#)

Woodward I, Skrbis Z, Bean C. Attitudes towards globalization and cosmopolitanism: cultural diversity, personal consumption and the national economy. *Br. J. Sociol.* 2008 Jun, #59(2), p.207-26.  
URL:<https://eprints.qut.edu.au/224552/1/17786.pdf>

Pichler, F. Cosmopolitanism in a global perspective: An international comparison of open-minded orientations and identity in relation to globalization. *International Sociology*, 2012, #27(1), p.21–50.

URL:<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0268580911422980#table5-0268580911422980>

Hadfield Andrew. Refugees and riots in Shakespeare’s England.

URL:<https://theconversation.com/refugees-and-riots-in-shakespeares-england-56386>

Shakespear W. Sir Thomas More.

Weissbourd E. «‘Those in Their Possession’: Race, Slavery, and Queen Elizabeth’s ‘Edicts of Expulsion.’» *Huntington Library Quarterly*, 2015, 78, no. 1, p. 1–19.  
URL:<https://www.jstor.org/stable/10.1525/hlq.2015.78.1.1>

Avery, L. «Chinese Porcelain in English Mounts.» *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1944, 2, no. 9, p. 266–72. URL:<https://doi.org/10.2307/3257145>.  
<https://www.jstor.org/stable/3257145>

Dimmock M. Elizabethan Globalism: England, China and the Rainbow Portrait. Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2019, 324 p.

Susan Bracken. Review: Elizabethan Globalism: England, China and the Rainbow Portrait. *The society for the history of collecting*. 19 April 2021.  
URL:<https://societyhistorycollecting.org/reviews/review-elizabethan-globalism-england-china-and-the-rainbow-portrait/>

11. Попов Г., Журавлева И., Давыдов С. Англия и старт глобализации. *Современная научная мысль*. 2018. 4, С. 16-28.

Werf, Melina van der. Japonism and the birth of European Impressionism. Aug 26, 2020. URL: <https://www.melinavanderwerf.com/post/japonism>

Cheng I. «White Skin, Black Masks» 1: Fetishism and Les Demoiselles d’Avignon. 1996. URL: <https://lorraineogrady.com/wp-content/uploads/2015/11/Irene-Cheng-New-Histories-White-Skin-Black-Masks-Fetishism-and-Les-Demoiselles-dAvignon.pdf>

14. Malraux A., Picasso’s Mask, trans. June Guicharnaud and Jacques Guicharnaud. New York: Reinhart & Winston, 1976, p. 10-11.  
Coca-Cola Meets China: Ai Weiwei’s Subversive Symbolism. *Elephant*. 21 Apr 2019. URL: <https://elephant.art/coca-cola-meets-china-ai-weiweis-subversive-symbolism/>

Ai Weiwei. URL: <https://www.lissongallery.com/artists/ai-weiwei#slider-artist/image-11436>

Yee M. Globalism and Transnationalism.

URL: <https://arthistoryteachingresources.org/lessons/globalism-and-transnationalism/>

**Ольга МАТВЄЄВА**

**(м. Харків)**

## **МУЛЬТИКУЛЬТУРНІ ОРІЄНТИРИ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ**

**Постановка проблеми.** Жорстока, загарбницька, антилюдська війна, її руйнівні наслідки в економіці країни та житті кожного громадянина вимагають від усього суспільства згуртованості, терпіння та наполегливості у прагненні до скорішої перемоги та миру. Ця війна з новою силою розкрила європейське спрямування нашої держави, що має бути реалізованим у наближенні до європейського вектору системи вітчизняної освіти, у тому числі й музично-педагогічної. Війна, як виклик сучасності, виявила та загострила існуючі проблеми музично-педагогічної освіти, однією з яких, на нашу думку, є недостатня увага до культурного розмаїття, яким характеризується сучасне українське та європейське суспільство, що спричинено процесами глобальної інтеграції, іміграції, стрімкого зростання міжкультурних комунікаційних процесів тощо. Визначені процеси мають вплив на зміст музично-педагогічної освіти та ставлять перед науковцями низку завдань: збереження й розвиток культурних складових українського соціуму; консолідація суспільства навколо спільних цінностей; підтримка культурного розмаїття тощо. Поставлені завдання вимагають якісних змін у концептуальних засадах професійної підготовки учителів музичного мистецтва, вдосконалення змісту освіти на засадах мультикультуралізму.

**Мета** – визначити мультикультурні орієнтири музично-педагогічної освіти України.

**Аналіз останніх публікацій.** Необхідно звернути увагу на результати реформування музичної освіти України, що відбулися за останні роки. У XXI столітті, коли в усьому світі втілюються принципи демократії і гуманістичні пріоритети, особливої актуальності набуває проблема підготовки високоосвічених, духовно багатих, патріотично вихованих учителів музичного мистецтва. Було розроблено основи вітчизняної музичної педагогіки визначені працями В. Дряпіки, О. Олексюк, Г. Падалки, Т. Рейзенкінд, О. Ростовського, О. Рудницької, О. Щолокової та ін. Аналіз дидактичних проблем художньої освіти знаходимо у працях В. Бутенка, В. Орлова та ін. Проблеми розвитку музичної культури України досліджено у працях Л. Архімовича, М. Гордійчука, Д. Дорошенка, І. Крип'якевича, О. Кияновської, І. Колодуб, Л. Корнія, А. Ольховського, В. Шульгіної та ін. У наукових розвідках розкриваються питання історії становлення та особливостей розвитку музичного мистецтва в Україні, досліджується творчість відомих композиторів, жанрове різноманіття української музики.

**Виклад основного матеріалу.** Поняття «мультикультурність» є системою переконань та поведінки, яка визнає та поважає присутність різних культурних (чи етнічних) груп у суспільстві, визнає та цінує їх соціально-культурні відмінності, заохочуючи та забезпечуючи їхній постійний внесок у суспільство.

Мультикультурне суспільство для свого стійкого розвитку потребує налагодження продуктивного міжкультурного і міжцивілізаційного діалогу. Для ефективного втілення цих принципів у суспільне життя доцільно максимально використати потенціал, можливості та ресурси мультикультурної освіти, що забезпечує культуровідповідність, людиномірну (безперервну, інтегративну, контекстуальну, консенсуально-плюралістичну) систему соціалізації особистості.

Дослідник Джордж Бенкс для удосконалення змісту мультикультурної освіти для сучасних американських шкіл запропонував чотири моделі:

модель А – навчальні курси, що побудовані на поглядах або перспективах

етнічної більшості; модель В – зміст освіти відображає інтереси етнічної більшості, але його

доповнює компонент етнічних меншин; модель С – навчальні курси побудовані у такий спосіб, що школярі вивчають

історію й соціальні події з погляду різних етнічних груп;

модель D – вивчають історичні й сучасні події в багатонаціональній перспективі, з позиції етнічних груп, що населяють інші держави. Учений вважав, що найоптимальнішим шляхом процесу становлення мультикультурного виховання є його трансформація від моделі А до моделі D [1].

Зазначимо, що у Європі та США програми мультикультурної освіти вже реалізовано. У КНР з 90-х років ХХ ст. відбувається реформування освіти, зокрема й музичної на засадах мультикультуралізму (реформи викладання фортепіано в університетах, викладання вокалу, сприяння розвитку викладання сольфеджіо, розробка та написання посібників на мультикультурній основі тощо).

Основними напрямками організації мультикультурної музичної освіти є: вивчення музичної культури народів світу (африканської, східноазійської, європейської тощо); дослідження та вивчення національної музичної культурної спадщини.

Зазначимо, що поняття «мультикультуралізм» та «національна ідентичність» є взаємопов'язаними. Так, у моделі Shulman (2004) показано структура національної ідентичності, що поєднує три основні елементи – громадянську ідентичність, культурну ідентичність, етнічну приналежність. У межах:

громадянської ідентичності формується особистісна та групова ідентичність, оскільки вона пов'язана з присутністю, роллю та участю кожного у суспільному житті

країни, регіону, міста і є фактором громадянської активності; культурної ідентичності формуються знання та відношення до української культури через національні традиції, мову, систему освіти [2].

Система музично-педагогічної освіти в Україні за останні роки зазнала значних змін, як і вся вища освіта України:

якість освіти контролює незалежний орган – Національне агентство із забезпечення якості вищої освіти; реалізується академічна автономія, коли кожен виш має право впроваджувати власні освітні та наукові програми; працює Європейська кредитна трансферно-накопичувальна система (ЄКТС) тощо.

Однак, попри визначені позитивні зрушення, недостатньо приділяється уваги, з об'єктивних причин (обмежена кількість годин та кредитів освітніх програм), у підготовці вчителів музичного мистецтва вивченню історії української культури та культурної спадщини свого регіону, а також вивчення музичної культури різних країн та континентів.

Проведений нами аналіз освітніх програм бакалаврату за спеціальністю 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) українських університетів показав, що найчастіше вони обмежуються дисциплінами «Теорія та історія художньої культури», «Народознавство і фольклор України», дуже рідко виявляється дисципліна «Культурологія» і ще менше дисциплін, що розкривали б регіональну специфіку музичної культури.

Наголосимо, що одним із принципів на якому ґрунтується державна політика у сфері вищої освіти є пріоритети міжнародної інтеграції та інтеграції системи вищої освіти України у Європейській простір вищої освіти, за умови збереження і розвитку досягнень та прогресивних традицій національної вищої школи.

цих позицій наповнення освітніх програм та змісту дисциплін підготовки вчителів музичного мистецтва підлягає оновленню, оскільки мають більш ґрунтовно та повно знайомити майбутніх фахівців з оригінальними теоріями та ідеями у галузі музично-педагогічної освіти; сучасними технологіями навчання, що застосовуються у країнах Європейського союзу та у країнах сходу; дослідженнями, що розкривають співвідношення сучасної культури та музичної освіти України; ставлення до загальноєвропейської традиції в історії культури і освіти України; взаємопроникнення культур; дослідження історії української культури, особливо її регіональної специфіки (найбільш використовуваних жанрів, форм, музичного інструментарію тощо).

Вивчення культурної спадщини свого регіону, яка дійшла до наших днів у вигляді різноманітних об'єктів, що мають універсальну історичну та культурно-мистецьку цінність, що має сприяти розширенню обізнаності майбутніх учителів у сфері культури, в тому числі і музичної, даного регіону, а також формуванню всебічно розвинутої, гармонійної особистості. Збережена та належним чином репрезентована культурна спадщина, є джерелом духовного розвитку фахівців й виконує виховну, патріотичну та світоглядну функцію у підготовці майбутніх, що на сучасному історичному етапі є, на нашу думку, найактуальнішим напрямом збагачення змісту музично-педагогічної освіти.

Вивчення майбутніми вчителями музичного мистецтва музичної культури України та її регіонів, як окремої дисципліни має на меті підготовку до виховної, патріотичної, загальнокультурної роботи зі школярами, де засоби мистецтва є одним з носіїв культурних традицій народу у передачі культурних цінностей та надбань нашої країни. Це необхідно для збереження національної ідентичності як українців, своєї самобутності, збереження сукупності власних етнокультурних, психічних, ціннісних та інших специфічних національно зумовлених ознак попри впливи інших культур.

Не менш важливим є затвердження спадковості української музичної культури.

**Висновки.** Таким чином, впроваджуватиметься положення мультикультуралізму про те, що освіта та виховання мають сприяти розумінню людиною свого коріння та виховувати повагу до інших культур.

### Список джерел і літератури:

Banks James, A. Educating citizens in a multicultural society. New York and London : Teachers College Press, 2007. 199 p.

Shulman St. (2004). The contours of civic and ethnic national identification in Ukraine, *Europe-Asia Studies*, 56:1, 35-56. DOI: [10.1080/0966813032000161437](https://doi.org/10.1080/0966813032000161437)

**Петро КРАВЧЕНКО**  
(м. Полтава)

### СУЧАСНА СОЦІОКУЛЬТУРНА ГЛОБАЛІЗАЦІЯ: СУПЕРЕЧНОСТІ ПРОЦЕСУ

**Проблема глобалізації і полікультурності** як об'єкт досліджень привертає все більшу увагу науковців протягом останніх років. Значний інтерес до розробки проблем глобалізації і полікультуралізму виник в останні десятиріччя ХХ ст. і перші ХХІ ст. Цей інтерес був зумовлений глибокими соціальними змінами які охопили всі сфери життєдіяльності людини і суспільства в цілому, усієї світової спільноти. Сьогодні глобалізацію розглядають не тільки як політичний, економічний, соціальний, але і як культурний феномен.

Глобалізація стала універсальною першопричиною будь-яких явищ і позитивного, і негативного характеру.

Справа в тому, що глобальна соціальна реальність розмиває межі національних культур. Виникає цілком закономірне питання: Чи призведе швидко прогресуюча гомогенізація культур до їх сплаву в «єдину глобальну культура»? Чи зникнуть деякі культури, чи зміниться тільки контекст їх існування?

оскільки мистецька освіта є складовою частиною будь-якої культури, то як буде змінюватись це мистецтво і музична освіта? І хто буде визначити напрямок їх розвитку? Щоб дати хоч якусь відповідь на всі питання ми обов'язково повинні дослідити і чітко усвідомити саму суть культурних глобалізаційних і полікультурних процесів, що інтенсивно проходять у сучасному світі.



**Аналіз існуючої літератури** по даній проблематиці дає підстави стверджувати, що більшість західних філософів, соціологів, політологів трактують процес глобалізації позитивно й оптимістично. Вони вважають, що цей процес веде до консолідації, подолання конфліктів, до соціальної стабільності. До таких вчених належать: Теодор Адорно (Адорно, 2002, 2018), Даніел Белл (Белл, 1996), Елвін Тоффлер (Тоффлер, 2000, 2007), Мануель Кастельс (Кастельс, 2007), Ентоні Гіденс (Гіденс, 1999), Герберт Маршал Маклюен (Маклюен, 2005), Френсіс Фукуяма (Фукуяма, 2004), Пол Джеймс (Джеймс, 2006). А також ряд українських дослідників.

**Виклад основного матеріалу.** Взагалі, що потрібно розуміти під поняттям «культурна глобалізація». На нашу думку – це активізація культурних взаємозв'язів у світі; інтеграція культур, що призводить до виникнення глобальної масової культури.

Роль і значення масової культури оцінюється по-різному. Одні оцінюють її позитивно, вважаючи масову культуру засобом масової психотерапії. Вважають, що терапія виконує складні функції адаптації людей до соціальних змін.

Інші – занепокоєні домінуванням масової культури у суспільстві та її впливу на світогляд людей, зокрема на дітей та молоддь.

Але, як би ми не оцінювали культурну глобалізацію, фактом є те, що вона існує і суттєво впливає на формування світогляду кожної людини, а звідси і на саму діяльність людини. Цей факт безперечний.

Отже виходить, що ми повинні чітко усвідомити і знати сутність культурної глобалізації і до чого вона приведе. Чи до чого може привести ту чи іншу державу, націю, етнос, групу людей чи якийсь окремо взятий колектив. Усе це, певним чином, дозволяють зробити саме філософські дослідження цього процесу.

Культурна глобалізація означає залучення великої частини людства в єдину відкриту систему суспільно-політичних, економічних і культурних зав'язків на основі модерних засобів інформаційних систем і комунікацій. Це новий тип інтеграційних процесів у світі, що стосується усіх сфер його життя.

Думаю, що культурна глобалізація, це найважливіший фактор, який буде визначати і умови розвитку духовного життя XXI століття. А значить і розвиток мистецької освіти.

Сучасна соціокультурна глобалізація суспільства полягає, передусім, у формуванні нового соціокультурного поля, яке формується під впливом таких факторів:

По-перше – це зміна світосприйняття у споживача культури. По-друге – формування нових наук, що змінюють сучасну наукову парадигму. По-третє – глобалізація суспільного життя і невід'ємна на неї реакція значних мас населення.

По-четверте – наростання соціальної адаптації у частини населення, що стало наслідком неприйняття стереотипів у розвитку культури і виникнення почуття власної неповноцінності.

Тому, сучасна соціокультурна глобалізація суспільства – це, на жаль, уніфікація цінностей і знецінення національно-культурної ідентифікації особистості, національної ідентичності.

огляду на це, на такі цінності, ми бачимо, що у світі вже сформувалась категорія людей, так званих «громадян світу». Вони не ідентифікують себе за культурно-соціальними критеріями як частину певного національного культурного об'єднання.

Окрім того, сучасний етап соціокультурної глобалізації характеризується формуванням нових соціокультурних сфер діяльності. До них можна віднести: тотальну інформатизацію та комп'ютеризацію суспільства; утворення філософії постмодерністської людини, створення комп'ютерної музики, тощо (Джеймс Пол, 2006).

Ці елементи соціокультурного поля людини неможливі без існування глобальних інформаційних зв'язків. Тому – глобалізаційна культура – це культура постіндустріального суспільства за Ельвіном Тофлером (США). Це культура електронного суспільства. Тофлер називає її «глобальним селищем». Основою його є «кліп-культура». Вона заснована на безкінечному мельканні інформаційних відрізків. Вони комфортні для людей відповідного складу розуму (Тофлер Елвін, 2000).

Ідею «глобального селища» розвиває і Герберт Маршал Маклюен (Канада). Сучасне людство за умов надвисоких швидкостей та інформаційних технологій живе на планеті ніби без кордонів. Увесь світ стає для індивіда настільки близьким і доступним, наче село, в якому народився і виріз. У цьому сенсі Земна куля перетворюється на віртуальне «Глобальне село» завдяки ЗМІ (Маклюен Маршал, 2005).

Людство досягло тієї стадії розвитку, в основі якої лежить повна взаємозалежність всіх людських груп, націй, культур, релігій. Тепер людство перебуває в одній зоні тісної взаємодії. Будь-яка подія на будь-якому континенті одразу ж здійснює вплив на добробут і поведінку людей на всіх інших континентах. Усі нації пов'язані між собою тісною мережею взаємозв'язків. Вони ніби мешкають в «єдиному селі». Наслідком цього є масові міграції населення в межах світу, вестернізація, глобалізація.

Мануель Кастелс (Іспанія) називає таке суспільство «мережевим суспільством». Воно ґрунтується на горизонтальних соціальних зв'язках. Тут головну роль відіграють не ієрархічні моделі, а соціальні мережі, сучасні комунікації мережевого типу (Кастельс Мануель, 2007).

Виникає мережева держава. Це пов'язано з процесом соціокультурної глобалізації. Наприклад – Європейський союз. Система стратифікації тут обумовлюється доступом до інформації та інформаційних технологій.

Ентоні Гіденс – англійський філософ, соціолог називає таке суспільство «посттрадиційним суспільством» (Гіденс Ентоні, 1999).

Американський філософ японського походження Френсіс Фукуяма такі процеси називає «кінцем історії» і появою нової людини (наприклад у роботі «Кінець історії та остання людина») (Фукуяма Френсіс, 2004). Але це предмет окремої розмови.

Суспільство, під впливом глобалізації, поступово зорієнтовується, дисоціює на еліту і масового споживача. Але разом з тим, серед населення поширюється негативне відношення до глобалізації як явища. Поступово наростає соціальна апатія через неприйняття стереотипів соціального і культурного розвитку. Ось вам і суперечності процесу соціокультурної глобалізації як об'єктивної реальності. Тобто існує ряд як позитивних так і негативних рис соціокультурної глобалізації. До позитивних можна віднести:

Зростання доступності загальнокультурних цінностей.

культурна консолідація, хоч вона може бути і негативним фактором.

подолання глобальних світових культурних суперечностей, протиріччя і протистоянь різних культур чи їх складових.

Технологізація знання та перетворення його на безпосередню виробничу силу.

Зростання значення професійної диференціації.

Перехід до економіки і культури обслуговування.

Втілення у соціокультурний простір принципів правової рівності усіх членів суспільства, верховенства закону й громадянської свободи.

Художня культура глобалізованого суспільства керується цінностями певної свободи самовираження, абсолютизації оригінальності й новизни.

На зміну етиці споживання повинна прийти етика самообслуговування. Тут повага до людини залежить не від наявного у неї капіталу, а від практичної віддачі в безпосередній сфері її діяльності. Відбувається своєрідна гуманізація суспільства.

Усі люди мають права, незалежно від того де вони живуть. Загальна свобода та права людини можуть сприяти життєдіяльності усього суспільства. Це є «громадяни світу». Мислячи глобально та діючи локально, вони можуть спричинити позитивні зміни і подолати усі бар'єри.

На жаль, соціокультурна глобалізація має і низку негативних чинників:

Деідентифікація особистості.

Уніфікація цінностей, зростання впливу масової культури.

Насадження чужої для багатьох культур ідеології.

Породження внутрішніх конфліктів.

Породження диференціації між різними соціальними і культурними утвореннями.

Культурне зубожіння значних мас населення. Усунення розмаїття культур.

Створення культури одного зразка, втрата культурної ідентичності. Можливий конфлікт цивілізацій.

Втрата політичного представництва.

Крах демократичного процесу на користь глобально-керованого відкритого суспільства.

До основних наслідків глобалізації належать:

Міжнародний поділ праці.

Міграція в масштабах усієї планети капіталу.

Міграція людських та виробничих ресурсів.

Стандартизація законодавства.

Стандартизація економічних та технічних процесів. Зближення культур різних країн.

Це об'єктивний процес пов'язаний з глобальним прогресом людства.

**Висновки.** Тому, дуже гостро стоїть проблема дослідження зміни культурної ідентичності суспільства. Тобто як національні, соціальні рухи, туризм, міграція, міжнетнічні та міжкультурні контакти призводять до формування нових транслокальних ідентичностей. І як усе це впливає безпосередньо на музичне мистецтво і музичну освіту.

#### Список джерел і літератури:

- Адарно Теодор. Теорія естетики /Пер. з нім. П.Тарандука. Київ. Основи, 2002. 518 с.
- Адерно Теодор. Актуальність філософії. «Схід» (Маріуполь). 2018. №5 (157). С. 99-106.
- Белл Даніель. Прихід постіндустріального суспільства. /Сучасна зарубіжна соціальна філософія. Хрестоматія / Упорядн. Лях В. Київ, Либідь, 1996. С. 194-250
- Гіденс Ентоні. Соціологія. Київ: Основи, 1999. 703 с.
- Костельс М. Інтернет-галактика. Міркування щодо Інтернету, бізнесу і суспільства. Пер. з англ. Київ: Валкер, 2007. 304 с.
- Мак-Люен, Маршалл. Галактика Гутенберга: становлення людини друкованої книги ; пер. з англ. В. І. Постнікова, С. В. Єфремова. К. : Ніка-Центр, 2001. 464 с.
- Тоффлер Е. Нова парадигма влади. Знання, багатства й сила / Перекладач Наталка Бордукова. Харків: Акта, 2007. 688 с.
- Тоффлер Елвін. Третя хвиля /Переклад Андрій Євса. Київ: Видавничий дім «Всесвіт», 2000. 480 с.
- Фукуяма Ф. Кінець історії і остання людина. Режим доступу: <https://anthologyforthelazy.webnode.com.ua/l/frensis-fukuyama-kinets-istoriji/>

**МЕДІА ТА МЕДІАЛЬНЕ ЯК ПРЕДМЕТ ЕСТЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ**

**Постановка проблеми.** Питання медіа та медіального є актуальною темою наукових дискусій, що відбуваються впродовж останніх десятиліть. Дослідницький інтерес до цих питань обумовлений принаймні двома причинами. Перша причина пов'язана із ускладненням медійного досвіду людини пост-індустріальної доби; друга причина обумовлена активним розповсюдженням візуальних образів, створених за допомогою сучасних медіа-технологій. Візуальні образи перебувають в постійному русі, підлягають нескінченним змінам. Рух образів захоплює людину, не вимагає від неї активного сприйняття. Тим самим у багатьох людей формується звичка і потреба у пасивному споживанні медійних образів. Отже, перенасиченість сучасного медіа-простору штучно створеними образами сприяє непередбачуваним змінам людської свідомості, поведінки, трансформаціям ритмів життя, спілкування, відпочинку тощо.

**Мета статті полягає** у вивченні естетичних аспектів медіа та медіального.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Наукова традиція вивчення естетичних аспектів сучасних медіа закладена В. Беньяміном у статті «Твір мистецтва в добу його технічного відтворення» (1936р.); у другій половині ХХ століття та на початку ХХІ століття естетичні аспекти медіа досліджені в роботах М. Лумана, М. Кастельса, Г. М. Маклюєна, А. Моля, Б. Оліві.

Україні дослідження філософії медіа здійснене в роботах А. Петренка; філософські, естетичні та культурологічні аспекти медіа-мистецтва досліджені в працях О. Балашової, Г. Меднікової, Я. Пруднік; питання медіа-культури та медіа-компетентності проаналізовані в роботах О. Боришпольця, М. Лещенко, Л. Найдьонової, Г. Мироненка, Л. Тимчук.

**Виклад основного матеріалу.** Необхідність естетичного аналізу питань медіа та медіального обумовлена історично; актуалізація питань медіа та медіального обумовлена стрімким поширенням масової культури та масового мистецтва у першій половині ХХ століття. Масові види мистецтва розвивались на основі поєднання художньої творчості з технічними здобутками. Поняття «мас-медіа» набуло поширення на тлі розвитку радіо, кінематографу, друкованих ЗМІ. Їх вплив на більшість сфер приватного та суспільного життя людини ставав усе більш потужним та безпервним.

Технології медіа в художній творчості першими застосували представники авангардного мистецтва. Митці авангарду ще на початку минулого століття звернули увагу на значення руху та швидкості обміну інформацією в соціальному житті. Зафіксувавши зміни людських почуттів, зумовлені стрімким розгортанням технічного прогресу, представники авангардного мистецтва вказали на необхідність принципових змін у художній творчості, концентрації уваги на русі. Статичні мистецькі форми слід було перетворити на рухомі; поєднання пластичних образів з енергією

кольору та звуку мало б відобразити енергійну основу буття. Художні практики авангарду були спрямовані на пряму взаємодію митця з публікою, на створення можливості «доповнення» або «завершення» глядачами/слухачами мистецького твору. У такий спосіб реалізувалась естетична програма авангардного мистецтва, котра передбачала наступне: 1. - максимальне злиття мистецтва з життям; 2, - посилення комунікативної складової мистецтва; 3. - масове художнє виховання, підтримка художньо обдарованої молоді, сприяння естетичному розвитку кожної людини.

Естетичне бачення проблематики медіа та медіального викладене в роботі В. Беньяміна «Твір мистецтва в добу його технічного відтворення» (1936р.). Автор наголосив, що під впливом технічних досягнень цивілізації ХХ століття слід очікувати серйозних трансформацій понять мистецтва, мистецького твору, митця. Причиною тому є поширення масового мистецтва, в якому розважальна та гедоністична функція

основними; масове тиражуванню творів мистецтва, зокрема кінофільмів руйнує духовний зміст твору мистецтва, знецінює творчість. У підсумку В. Беньямін передбачив зміни в масовій психології людей, вказав на поступове перетворення естетичних почуттів людини на масові бажання щодо задоволення [1].

Вагомим джерелом вивчення питань медіуму та медіального в наш час є теорія комунікації. У цій теорії комунікація розглядається як загальна умова життєдіяльності людини, базова засада існування суспільства. Питання комунікації розглянуті в дослідженнях Р. Е. Парса, Ч. Х Кулі, У. Ліппмана. У наукових роботах представників

Франкфуртської школи М. Хоркхаймера, Т. Адорно, Е. Фромма, Г. Маркузе вивчався вплив засобів масової комунікації на масову свідомість; дослідники звертали увагу на нівелювання усталених традицій та духовності особистості під натиском тотальної дії масової «індустрії культури». Безумовний інтерес у наш час викликає концепція «комунікативного розуму», запропонована Ю. Габермасом. Науковець розглядає «комунікативний розум» та «комунікативну раціональність» як налаштованість спільнот на взаємне визнання та співпрацю; взаємне визнання та співпраця мають протидіяти: 1. - поступу «інструментального розуму» доби технічної цивілізації; 2. - запобігати конфліктам, що виникають на ґрунті непорозуміння. Наукові роботи Р. Барта, Ж. Бодрійара, Ж. Делеза та багатьох інших філософів постмодерну присвячені аналізу комунікаційних процесів постіндустріального суспільства, а саме вивченню моди, реклами, кіно, телебачення як феноменів масової комунікації, складових візуальної культури ХХ століття.

На початку ХХІ століття М. Кастельс (Іспанія) проаналізував естетичні аспекти комунікаційних систем і звернув увагу на ускладнення стосунків між людиною та мережею. Автор виявив, що ознакою інформаційно-комунікаційних систем є наступне. Ці системи створюють і розповсюджують у глобальному інформаційному просторі слова, звуки, зображення; одночасно новітні комунікації («нові медіа») пристосовують виробництво до персональних смаків і настроїв людей. Спрямованість на задоволення персональних смаків слугує сегментації користувачів. Утворення віртуальних спільнот

тільки одним із наслідків такої сегментації. М. Кагельс вважає, що в майбутньому віртуальні спільноти підлягають черговому розподілу за принципом: ті, що здійснюють активну взаємодію/ті, що підключені до взаємодії; або: ті, що самостійно обирають ланцюжки мультимедійної комунікації/ті, що отримують «упаковані» варіанти вибору, готові мультимедійні продукти для пасивного споживання [2, с. 43-44].

«Медіум є послання» - цей відомий вислів належить канадському науковцю Г. М. Маклюєну. Ці слова визначають концептуальний зміст теорій медіа початку XXI століття [3]. Медіумом, вважає автор, може бути мова (як усна, так і писемна), алфавіт, знаряддя праці, технічні винаходи (колесо, друкарський станок, телефон, радіо), мистецтво в розмаїтті видів, окремі твори мистецтва, врешті-решт, будь-що, створене людською працею. Визначальними ознаками медіального є наступне: 1. - сприяння

«розширенню» людини що означає примноження її сутнісних сил за допомогою штучно створених медіа-засобів; 2. - розташування медіа-об'єктів «поза людиною», в зовнішньому середовищі; 3. - залученість до історично існуючих систем комунікації: у медіумі суб'єкт мовлення транслює те чи інше послання. Наукова ідея Г. М. Маклюєна полягає в наступному: одночасно з посланням суб'єкту мовлення медіум додатково утворює власне послання, тому під час передачі повідомлення фактично передається не одно послання, а два. Друге послання, або «послання медіуму» відбувається позасвідомо, поза людським бажанням. Послання медіуму є «техніко-технологічне» послання звуків, кольорів, електричного струму, тобто послання матеріальних «носіїв» медіального, що історично використовуються людьми в цілях комунікації [4].

Сучасні теорії медіа в більшості випадків асоціюють феномен медіального із засобами масової інформації (мас-медіа), тому теоретичний медіа-дискурс спрямовує свої зусилля на розкриття «одкровення медіуму». Ці «одкровення медіуму» розглядаються з точки зору «прихованих» Попик, утворених шляхом формально-змістовних стосунків між зовнішнім, матеріально-знаковим носієм медіального та внутрішнім, змістовним.

Медіа філософія є новою науковою дисципліною, що розвивається «на стику» філософії науки, філософії культури, соціології та естетики; залучає дані теорії інформації, теорії комунікації та теорії медіа. У пошуку відповіді на питання впливу засобів масової інформації на людину (світогляд, почуття, тілесність, ідентичність) важливим стає естетичний аналіз питань медіа та медіального. У зв'язку із цим українські дослідники здійснюють теоретичний аналіз візуальності як складнику постсучасних естетичних практик. Ці естетичні практики досліджуються в умовах виникнення межових феноменів між різними форматами реальності, на тлі змін у функціях сучасних медіа [5].

**Висновки.** Аналіз наукових публікацій останніх років свідчить, що комунікація між людьми постсучасного суспільства виявилась тим ресурсом, що спричинив несподівані конфігурації людського життя. Нові формати комунікації, змінили співвідношення глобального з локальним, суспільного з приватним, встановили нові стосунки загального з особистим. Під впливом сучасних медіа народжується новий

тип суб'єкту; новий тип культури, медіа культура; новий тип реальності, медіа реальність. Наслідуючи думку Г. М. Маклюєна медіа філософи виходять з того, що засоби комунікаційного зв'язку розташовані поза людиною. Але феномени медіа і медіального, що розвиваються на основі новітніх технологій включають людину як онтологічний чинник комунікації. Таким чином, у постсучасну добу формується новий культурно-історичний вектор розвитку системи «людина-техніка». Усе сказане підкреслює значущість наукового аналізу питань медіа та медіального засобами естетичного аналізу.

#### Список джерел і літератури:

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической

вопроизводимости.

URL:

[http://www.chaskor.ru/article/proizvedenie\\_iskusstva\\_v\\_epohu\\_ego\\_tehnicheskoy\\_eskoj\\_vosproizvodimosti\\_18738.11](http://www.chaskor.ru/article/proizvedenie_iskusstva_v_epohu_ego_tehnicheskoy_eskoj_vosproizvodimosti_18738.11)

Castells M. The Information Age: Economy, Society and Culture: The Rise of the Network Society. Malden (Ma.) - Oxford: Blackwell Publ., 1996.

Marchand P. Marshall McLuhan. The Medium and the Messenger. Cambridge : MIT Press, 1998.

Мак-Люен Маршалл. Галактика Гутенберга: становлення людини

друкованої книги. Пер. з англ. А. А. Галушки, В. І. Постнікова. Київ : Ніка-Центр, 2015. 388 с. (Серія «Зміна парадигми»).

Меднікова Г. С. Естетичні практики у вимірах візуальної культури постсучасності. Virtus. 2019. С. 29.

**Зоя ЦИБУЛЬНИК**

(м. Полтава)

#### **АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ПРАКТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ**

**Постановка проблеми.** В історії світового музичного виконавства професія концертмейстера набула вагомого значення починаючи з середини XIX століття. Необхідність формування нового виду виконавської діяльності була обумовлена стрімким розквітом камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики, що зажадало особливого уміння акомпанувати солісту. Якщо на початковому етапі акомпаніатор мав відверто другорядну роль, заходячись в тіні виконавця соліруючої партії, то згодом робота концертмейстера придбала вагомості, значно ускладнилась і розширилась. Усвідомлення багатofункціональності завдань та актуальних проблем в практичній діяльності сучасних музикантів-акомпаніаторів – досі не до кінця виконана задача.

**Аналіз останніх публікацій.** Серед останніх публікацій, присвячених актуальним питанням творчої практики концертмейстера, слід виділити методичні рекомендації



Разон І.В. [2], Пономарьової [5], Зроль М.Р.[3]. Досвідчені музиканти-практики наголошують, що для успішної роботи справжнього концертмейстера необхідні не тільки професійні навички гри на фортепіано, але й наявність емпатичних здібностей.

**Мета статті** – розглянути актуальні питання повсякденної творчої практики

концертмейстера, обумовлені специфікою роботи з вокалістами і виконавцями на духових інструментах.

**Виклад основного матеріалу.** Професія акомпаніатора склалась майже два століття тому. Цьому сприяла поява великої кількості концертних залів, відкриття навчальних музичних закладів, театрів. В тісному спілкуванні з виконавством камерно-вокальної та інструментальної музики професія концертмейстера набула статусу самостійної специфічної діяльності. Її особливість випливає з співіснування двох різних партій - виконуючого соло голосу (або інструменту) та акомпанементу, у результаті взаємодії котрих народжується ансамбль. Мелодію завжди супроводжують гармонія, тембрально-динамічні елементи, певний колорит і настрої. Отже, на плечі акомпаніатора лягає величезне навантаження - він повинен поглибити зміст виконуваного твору, домалювати до нього те, що важко передати однострунною мелодичною лінією. Вичленення акомпанементу в самостійну область творчо-виконавської діяльності завершилося в ХХ столітті появою самостійної професії «концертмейстер». З плином часу універсальність акомпаніаторів втратилася. Диференціювалися музичні спеціальності, збільшився обсяг написаного репертуару, котрий значно ускладнився. Поступово концертмейстери стали спеціалізуватися на роботі з виконавцями на різних інструментах та в різних стилях вокального мистецтва.

деякі характерні риси виконавства, притаманні для співпраці з солістами, що грають на струнно-смічкових інструментах, духових, ударних та ін. Але також є певні навички, якими повинен володіти концертмейстер практично любого рівня і напрямку діяльності. Основні з них такі:

Вміти читати з листа фортепіанну партію будь-якої складності.

Граючи акомпанемент, бачити і ясно представляти партію соліста.

Досконало володіти навичками гри в ансамблі.

Вміти будувати єдиний виконавський задум гри з партнером.

Миттєво транспонувати текст (середньої складності).

Знати основи фаху соліста, дихання, артикуляції, нюансування.

Швидко реагувати на найменші зміни темпу, характеру, в разі необхідності бути готовим непомітно підіграти мелодію.

Підібрати мелодію і гармонізувати її.

Концертмейстер повинен мати великий різноманітний репертуар, що включає твори різних стилів і жанрів. Він також має володіти різноманітними знаннями з гармонії, теорії музики, історії музики, навичками з розвитку пам'яті і вмінням при необхідності тактовно корегувати деякі прогалини у мисленні категоріями гармонічних побудов у солістів.

При порівнянні значення діяльності піаніста-соліста та концертмейстера, останнього часто ставлять на другорядне місце. Побутовав навіть такий погляд на акомпаніатора, як на свого роду «підсобного робітника», що допомагає солістові інтерпретувати музичний твір. Але «по факту ця діяльність відноситься і до музичної педагогіки» [5]. Специфіка сольної та концертмейстерської діяльності абсолютно різна. Навчитися добре акомпанувати не менше складно, ніж добре грати на роялі сольо. Можна назвати прекрасних виконавців-солістів, які ніяк не проявили себе в мистецтві акомпанементу. Але ясно одне: щоб стати хорошим концертмейстером – треба, насамперед, фахово володіти інструментом. Акомпаніатор повинен бути не менше талановитий, ніж виконавець-соліст, успіху якого він допомагає. Специфіка професії в тому, що концертмейстерові доводиться пристосовуватися до виконавської манери соліста. Причому чим яскравіше його індивідуальність, тим більш високого ступеня майстерності потрібно від акомпаніатора. Слухач чекає втілення єдиного задуму соліста і концертмейстера, і треба володіти тонкою інтуїцією, виробити особливе чуття по відношенню до соліста і разом з тим бути вмілим провідником у становленні нової виконавської інтерпретації твору. Особливо часто акомпаніатори стикаються з труднощами при співпраці з солістами-вокалістами і виконавцями творів на духових інструментах, пов'язаних зі специфікою їх виконавства – необхідністю дихання для звуковидобування.

Ансамблеві завдання при виконанні таких творів часто важко подолати навіть для цілком оснащених піаністів: концертмейстери іноді слабо відчують специфіку ансамблю зі співаком, зокрема:

не бачать верхнього нотного стану – мелодії соліста;

ігнорують вокальні паузи, обумовлені особливостями літературного тексту;

не враховують особливостей дихання і пов'язаних з ним алогічних відхилень від метра.

Акомпаніатори можуть губитися при найменших ритмічних відхиленнях, які допускає соліст. При цьому в інструментальних ансамблях зі струнно-смичковими або

народними інструментами вони справляються краще, хоча їх партії набагато складніше в технічному відношенні. Справа в тому, що подібний ансамбль

«інструменталіст + піаніст» сам по собі є однорідним, оскільки в ньому беруть участь два інструменталіста, звуковидобування в котрих не залежить від дихання, тому підхід до часу, ритму у них однаковий.

На відміну від нього, виконавський ансамбль «співак (або виконавець на духовому інструменті) + піаніст» – неоднорідний, він об'єднує виконавців з різними часовими ритмічними уявленнями, що є серйозною перешкодою на шляху до ансамблевому єднанню.

Фактуру твору для ансамблю умовно можна розділити на два пласти:

у соліста – мелодія (плюс поетичний текст у вокаліста);

у концертмейстера – ритмогармонічний план і підтекст (часто образно-філософський).

Дуже часто співак робить «незаплановані» відступи від метричних послідовностей. Іншими словами відбувається невідповідність нотного малюнка і реального звучання. Особливо складно передбачити наміри співака, коли в партії піаніста дублюється вокальна мелодія (наприклад «Скажіть, дівчата», «Стань моєю» О.Білаша). Тому виробити ансамблеву чуйність концертмейстер зобов'язаний в першу чергу.

Коли співак і його концертмейстер працюють тривало разом, у них народжується загальний задум, трактування: співвідношення темпів, динаміка, фразування, визначаються фермати і т.д. Але не завжди все можна передбачити, і фактор раптовості дуже важливий. Саме на естраді часто відбуваються непередбачені речі: соліст забув текст, перескочив через кілька тактів, поміняв темп, зробив фермату там, де раніше вона не планувалася ... Для того, щоб концертмейстер був зручним партнером, він повинен володіти вмінням, може, навіть мистецтвом швидкої орієнтації в тексті. На сцені він зобов'язаний всі прорахунки соліста приховати, зробити непомітними, тому що зупинка концертмейстера на естраді, його розгубленість – це провал всього виконання. За словами видатного англійського концертмейстера Джеральда Мура, «кожен хороший концертмейстер рятує життя співакові частіше, ніж це можна уявити». Але такі ж «несподівані» моменти майже постійно бувають у виконавців різних спеціальностей – флейтистів, кларнетистів, трубочів, валторністів та ін.

Як зазначалось, специфіка роботи концертмейстера полягає в тому, що він повинен охоплювати очима всю партитуру, стежити і за мелодією, і за поетичним текстом (якщо твір вокальний). Нерідко концертмейстер не має можливості довго вчити твір, особливо у форс-мажорних ситуаціях, коли він повинен миттєво зрозуміти характер, темп, динаміку, особливості кульмінацій. Моменти кульмінацій особливо відповідальні. Це пов'язано з диханням, з тим, як співак готується взяти високу ноту, скільки він її тримає і т.д. Це ж стосується і виконавців на духових інструментах: коли трубачу чи валторністу «не вистачає» дихання, концертмейстер змушений прискорити темп, скоротити паузу, змінити динамічний задум і при цьому прагнути з повагою відноситись до авторського тексту композитора.

репетажній та навчальній роботі в класі досвідчений акомпаніатор стежить за звуковисотною, ритмічною точністю, дикцією, велику допомогу надає в роботі над художнім образом. Разом з тим, необхідно пам'ятати, що концертмейстер – це лише посередник між педагогом і солістом, який повинен бути настільки тактовним, щоб не втручатися в суто «фахові» технологічні питання.

Фортепіанна партія часто несе на собі величезне смислове і драматургічне навантаження. Велику роль грають вступ, програші, ув'язнення. Найважливішу роль у становленні мистецтва акомпанементу зіграли Ф. Шуберт, Ф. Шопен, пізніше – М. Лисенко. Тут доречно навести слова Генріха Гейне: «Де закінчуються слова - починається музика». Акомпанемент у своїх сольних епізодах не тільки «договорює», він і налаштовує на характер виконуваного твору з першого звуку. Вступ може бути фразою, яка випереджає початок вокальної партії співака. Виразні функції

акомпанементу не обмежуються тільки вступом і висновком. Між вокальними фразами, в паузах, в кожному короткому мотиві з декількох звуків рояль виходить на перший план, пов'язуючи вокальні побудови, об'єднуючи загальний рух. Більш розгорнуті програти, яскраві сольні епізоди доповнюють виконання, зберігаючи той емоційний градус, якого вимагає трактування.

Неможливо переоцінити значення грамотної педалі. У вальсовий фактурі вона повинна бути прямою, а на тлі довгого баса при розкладених гармонічних фігураціях – запізнюючою. Важливо уважно стежити, щоб педаль не затушовувала прозору фактуру. В сучасній музиці вона може бути вільною, де іноді дозволяються навіть нашарування різних гармоній.

**Висновки.** Неймовірна кількість завдань, яка стоїть перед концертмейстером, не повинна заважати створенню художнього образу. Помилкою деяких акомпаніаторів буває те, що вони поділяють завдання технічно складних творів і таких, де «робити нічого». Насправді зіграти просту фортепіанну партію так, щоб вона становила з лінією голосу єдине художнє ціле, буває значно важче, ніж насичений у фактурному відношенні акомпанемент. Особливо цим недоліком грішать піаністи, у яких моторика переважає над іншими якостями, і вони неодмінно хочуть показати свою віртуозність. Але тонкий, музичний, грамотний концертмейстер ніколи не допустить «переваги» звучання роялю на шкоду ансамблю, оскільки головне – створити єдиний образ, і творчі завдання з солістом – нероздільні.

#### **Список джерел і літератури:**

- Строчан Н.М. Специфіка концертмейстерської діяльності. К. : Музика, 2002. с.
- Мартинюк А.К. Теорія і практика акомпанементу. Мелітополь, 2016. 188 с.
- Зроть М.Р. Акомпанемент в курсі імпровізації в ДМШ в аспекті творчого моделювання. Харків: Основи, 2013. 102 с.
- Люблінський А. Теорія та практика акомпанементу: методологічні Основи. К., 1998
- Пономарьова Л. Сучасні вимоги до професії концертмейстера. К., 2015. с.

**Олена  
ПОНОМАРЕНКО  
(м. Полтава)**

#### **ПЕРЕДУМОВИ ВІДРОДЖЕННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА В ПОЛІКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЯХ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА**

**Постановка проблеми.** На початку XXI століття зростає інтерес вітчизняних мистецтвознавців та музикантів до творчої спадщини композитора українського походження Сергія Борткевича (1877–1952), який третину свого життя працював у Європі і довго був невідомий в національній музичній культурі. Дослідники та

виконавці починають розуміти, що відсутність достатньої інформації про життя і творчість митця не означає, що його діяльність не варта уваги. Адже в історії музики нерідко відбувалося переосмислення творчості композиторів. Підтвердження того – виконання у березні 1829 року Ф. Мендельсоном «Страстей від Матвія» Й. С. Баха, що стало початком епохи відродження музики геніального композитора, відкриття у 20-х роках ХХ столітті музики А. Вівальді, яка була в забутті майже 200 років.

Сергій Борткевич – яскравий представник музичного романтизму, його називають «останнім романтиком» ХХ століття. Творча спадщина композитора є однією з найяскравіших сторінок в історії українського музичного мистецтва і становить 74 опусів, 15 з яких досі не знайдені. Однак зовнішні соціокультурні обставини обмежували можливості самореалізації митця, що стало причиною забуття музики видатного українського композитора у другій половині ХХ століття.

**Аналіз останніх публікацій.** Останнім часом постать Сергія Борткевича все частіше привертає до себе увагу вітчизняних та зарубіжних дослідників, результатом чого стала поява публікацій та наукових праць присвячених життєвому шляху та творчій спадщині композитора. Серед них особливу увагу варто звернути на публікації нідерландських дослідників Вальтера Калкмана та Клааса Трампмана, канадського вченого, доктора філософії Багвана Тадані, австрійської дослідниці Ельке Пауль, англійського піаніста і дослідника Нільса Франке, американської піаністки Лаури Холлеран, японської піаністки Чіхіро Ішіоки. Значний внесок у дослідження творчості Сергія Борткевича зробили українські мистецтвознавці та музиканти Ольга Чередніченко, Микола Сукач, Євген Левкуліч, Темур Якубов, Катерина Лебедева, Інна Калугіна, Ольга Шкет.

**Мета статті** – висвітлити передумови відродження творчої спадщини Сергія Борткевича в полікультурних реаліях сучасного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Полікультурне середовище – це соціальний простір, якому йде загальний розвиток суспільства, а також функціонування та розвиток культур в їх проявах – культурному, політичному, художньому і так далі. На розвиток полікультурного середовища впливають як економічний та політичний стан країни, так і творчий та інтелектуальний потенціал суспільства, а також – історичні надбання та традиції [1, с. 326]. Останнє десятиріччя Україна утверджується в європейському і світовому суспільстві, як країна, що має власну ідентичність, національний характер і культуру, потребу у власних національних системах освіти, науки і виховання підростаючого покоління. Тому в полікультурних реаліях сучасного суспільства важливим питанням є формування національно-культурної ідентичності особистості.

Розглядаючи це питання варто дати визначення «національна ідентичність». Видатний український мистецтвознавець, професор І. Пяковський сформував критерії, за якими визначається приналежність того, чи іншого митця до конкретно визначеної національної культури. Він пише: «Національна ідентичність – належність до національної культури... Національну ідентифікацію здійснюють шляхом визначення персоналій – діячів певного національного мистецтва. Стосовно

української культури критеріями визначення належності митців до національної культури можуть бути: самоідентифікація художника (українець за походженням чи представник іншої національності, який проживає в Україні або пов'язаний з нею своїм походженням, освітою); українське походження (за національною спадковістю – тобто батьки або один з батьків – українці; за народженням на території України), але за певних обставин проживає за кордоном (українська еміграція) і своєю творчістю представляє українське мистецтво; за певних історичних обставин (напр., входження України до складу Російської імперії) митці не ідентифікують свою творчість як українську, хоча своїм походженням пов'язані з Україною» [2, с. 329]. Зважаючи на запропоновані І. Пясковським критерії можна розглянути приналежність Сергія Борткевича до національної культури.

Композитор народився в Харкові, де здобув першу музичну освіту, що сприяло формуванню особистісних якостей і професійних навичок, які вплинули на подальший розвиток творчої особистості митця. Батьки композитора були відомими меценатами,

мати брала участь у роботі місцевого відділення Імператорського Російського Музичного Товариства. Будучи поціновувачем музичного мистецтва, вона з дитинства залучала свого сина до концертного і театрального життя міста. Діяльність композитора була тісно пов'язана з Харковом, куди він постійно приїздив з концертами та під час Першої світової війни займався педагогічною діяльністю і певним чином сприяв відкриттю Харківської Консерваторії у 1917 р., до педагогічного складу якої ввійшов від самого початку роботи закладу.

зв'язку з складними соціальними обставинами у 1919 році композитор з дружиною були вимушені назавжди залишити Україну і оселитися у Європі. Ця подія розірвала географічний зв'язок С. Борткевича з Батьківщиною, але її музична культура весь час була присутня у творчості митця, найяскравіше проявившись в Симфонії №1 оп. 52 «3 моєї Батьківщини». Композитор зумів зберегти у своїй творчості зв'язки з традиціями національної культури, поєднати європейські та українські мистецькі традиції та вплинути на розвиток світового музичного мистецтва, зокрема на розвиток фортепіанної музики. У своїх спогадах С. Борткевич писав: *«Тільки той, у кого відібрали, вирвали з душі рідну землю, може зрозуміти, що це за біль. Можливо, туга за Батьківщиною і робить художника сильнішим. Проте як хочеться повернутися, як говорив Гете, «назад до матері», до своєї землі, до цього цілющого джерела, щоб набратися сил, зачерпнути натхнення, розбудити фантазію. Адже мистецтво є і буде національним!»* [5, с. 12]. На думку автора статті, ці слова композитора підтверджують, що він відносив себе до представників української культури.

Сергій Борткевич сам популяризував свою музику і був визнаний його сучасниками як виконавець, диригент і композитор. Митець гастролював у різних містах Австрії, Німеччини, Польщі, Угорщини, Чехії, Нідерландів, Латвії, Сербії, Словенії, Іспанії, Італії, Туреччини. Його твори включали у свій репертуар видатні музиканти того часу: піаністи П. Вітгенштайн, Г. ван Дален, Л. Колесса Г. Мюлголланд, М. Розенталь,

скрипалі В. Босковські, Я. Емнер, Ф. Сміт, Я. Шмід, віолончелісти П. Грюмер, С. Бенеш, вокалісти А. Дермота, Ф. Кренн, диригенти О. Кабаста, Р. Ніліус, Д. Райт та ін. Музику композитора наживо та у записі транслювали радіостанції різних країн Європи. Твори композитора з успіхом звучали в Європі, Північній та Південній Америці, Австралії, на островах Океанії та Карибського басейну.

другій половині XX століття музика С. Борткевича поступово відсувається на периферію культурного простору. Передумови для цього були закладені ще напередодні Другої світової війни, коли творчість композитора періодично підпадала під цензуру та вилучалася з концертних програм. У листі від 23 грудня 1933 року композитор описував один із таких випадків: у Німеччині за вказівкою «зверху» його музику викреслили із вже надрукованих програм, оскільки він був іноземцем. Однак після втручання Австрійської дипломатичної місії у Берліні та відомого диригента В. Фуртвенглера, який особисто звернувся до міністерства, ім'я С. Борткевича відновили

концертах і радіопрограмах. З інформації, яка міститься в іншому листі від 3 червня 1946 року, можна зробити висновок, що протягом останніх років війни влада Третього Рейху також вилучала та забороняла твори митця [4, с. 202].

На той час майже всі надруковані раніше твори композитора вже були розкуплені, їх перевидання ускладнювалось складними політичними та економічними умовами, що склались в Європі у післявоєнні роки. Велика кількість рукописів С. Борткевича була знищена або втрачена під час війни, тож видавці були змушені шукати копії надрукованих раніше творів, які могли зберегтись у приватних колекціях шанувальників творчості композитора. У листі від 20 травня 1944 року С. Борткевич писав своєму другу, піаністу Г. ван Далену: *«Видавництво хоче зібрати хоч трохи того, що ще можна врятувати. Адже значна кількість моїх творів та рукописів згоріли у Лейпцигу. Чи міг би ти знайти копію моєї Скрипкової сонати оп. 26 у Голландії та надіслати її до мене у Відень?»* [4, с. 202]. А раніше, 22 лютого того ж року, С. Борткевич писав, що повинен відновлювати партитуру Другого фортепіанного концерту оп. 28, тому що після війни вдалося знайти тільки оркестрові голоси.

Інша проблема, яка виникла у зв'язку з політичними обставинами: після Другої світової війни найбільші видавництва Східної Німеччини, з якими співпрацював композитор, опинились на території, яку контролював Радянський Союз. Нідерландський дослідник В. Калкман у статті «Сергій Борткевич (1877–1952).

Віднайдені фортепіанні твори» пише: *«Після Другої світової війни Ляйпциг належав до Радянської зони окупації, а з 1949 року – до Німецької Демократичної Республіки. Майже одразу музичні видавництва були поставлені під контроль держави. Видавати музику без ліцензії не дозволялося. У Ляйпцизі з близько 80 музичних видавництв ліцензії отримали тільки Breitkopf & Hartel, C. F. Peters, Rob. Forberg Musikverlag, Hart Musikverlag/Pro Musica, а також Friedrich Hofmeister Musikverlag.»* [4, с. 203].

Видавництво Sikorski Publisher, з яким співпрацював композитор, не отримало ліцензії. Внаслідок цих подій рукописи С. Борткевича, які вціліли під час війни, ще

довго зберігалися в архівах закритого видавництва. Такі обставини практично унеможливлювали перевидання більшості опусів композитора.

зв'язку з тим, що значна частина оригінальних рукописів С. Борткевича була знищена, а кількість виданих раніше творів могла прирівнюватись до колекційних видань, музика композитора поступово почала зникати з концертних програм і почала поринати у забуття. У листі від 21 вересня 1948 року С. Борткевич писав: *«Усі мої старі композиції давно не друкуються, розпродані, тільки зрідка їх можна придбати у букіністів. Неможливо отримати що-небудь з Німеччини. Як мої твори можуть виконуватись? У всьому Відні піаніст із Маніли випадково знайшов лише кілька моїх п'єс для фортепіано.»* [4, с. 204].

Остаточо зупинило концертне життя творів композитора припинення діяльності Товариства Борткевича у 1973 році. У таких умовах твори композитора стають майже недоступними для музикантів і практично зникають з виконавського простору середини та другої половини ХХ століття.

Передумовами для відновлення інтересу до творчої спадщини Сергія Борткевича стала діяльність англійця, піаніста-аматора, фінансового директора однієї з державних компаній Мелколма Балана та канадського дослідника, доктора філософії Багвана Тадані. М. Балан вісім років поспіль надсилав листи в різні країни та установи, щоб знайти загублені твори композитора та віднайшов більшу частину нотного матеріалу, що вийшла з-під пера митця. Б. Тадані на початку 70-х років захопився музикою С. Борткевича і почав збирати інформацію про нього. Він вивчив німецьку мову, щоб перекласти спогади композитора англійською, які було надруковано у 1996 році. Професор заснував у Вінніпезі (Канада) нотне видавництво, де публікував знайдені ним твори С. Борткевича. Багван Тадані разом з Даніелем Оке завершив величезну роботу – записав на CD всі відшукані твори С. Борткевича [5, с. 10]. До справи відродження і дослідження творчості композитора долучилися юрист, автор меморіального веб-сайту про композитора Вальтер Калкман (Нідерланди) та музиканти Альфонсо Сольдано (Італія), Ельке Пауль (Австрія), Ольга Чередниченко (Україна), Євген Левкулич, Темур Якубов та ін.

На початку ХХІ століття спостерігається надзвичайна активність у світовій «Борткевичеані» – музику композитора досліджують в Україні, Нідерландах, Великобританії, Австрії, Італії, Польщі, Росії, Канаді, США й навіть Японії та Південноафриканській республіці. З'явилася низка аудіо-дисків (у виконанні Ц. Кацаріса, К. Трапмана, М. Бребінса, С. Пінтареллі, Л. Бака, Н. Франке та К. Першинару, С. Донігі, С. Кумса, Н. Влаєвої, К. Івамото, А. Резнік, А. Сольдано, П. Гінтова, М. Єйтса та С. Левітіна).

Повернення музики С. Борткевича на Батьківщину розпочалось на початку ХХІ століття. Завдяки співпраці піаніста Миколи Сука та головного диригента симфонічного оркестру «Філармонія» Миколи Сукача у травні 2000 року в Колонному залі імені М. Лисенка Національної філармонії України пролунав Перший фортепіанний концерт оп. 16 у виконанні київської піаністки Вікторії Єрмольєвої. У наступні роки



Симфонічний оркестр «Філармонія» під орудою М. Сукача виконав усі віднайдені на той час симфонічні твори С. Борткевича. Серед них дві симфонії, три фортепіанні, скрипковий і віолончельний концерти та Російська рапсодія для фортепіано з оркестром. Партитури цих і багатьох інших творів диригент отримав завдяки співпраці

Б. Тадані, В. Калкманом, М. Баланом, які відшукали їх у європейських та американських архівах [4, с. 207].

Навесні 2017 року в Києві було проведено Міжнародний музичний проект «Борткевич в Україні» – масштабну творчу акцію, присвячену 140-й річниці від дня народження композитора. Авторами ідеї та її реалізаторами стали Є. Левкулич та

Якубов. У межах заходу відбулись п'ять концертів, програма яких яскраво висвітлює багатогранність творчої спадщини С. Борткевича. До участі у проєкті були запрошені відомі зарубіжні піаністи А. Сольдано та Н. Влаєва, а також знані українські митці П. Гінтов, З. Алмаші, А. Полуденний, І. Андрієвський та І. Пучков. Також у концертах взяли участь аспіранти та студенти НМАУ ім. П. Чайковського.

До того ж у межах підготовки проєкту, було опубліковано низку присвячених С. Борткевичу матеріалів в українських періодичних виданнях, а також зроблено серію передач на радіо і телебаченні. Результатом проведеної роботи стало не лише посилення інтересу творчої спільноти до музики композитора, але й поява його творів

концертному репертуарі українських митців та колективів, які раніше ніколи до них не звертались [4, с. 208].

**Висновки.** Отже, Сергій Борткевич є видатним композитором, приналежним до української культури, творчість якого базується на продовженні національних та європейських мистецьких традицій. Митець зробив значний внесок у розвиток вітчизняної культури, створивши видатні зразки українського музичного романтизму першої половини ХХ сторіччя. Протягом останніх років у сучасному мистецькому просторі спостерігається тенденція зростання наукової та виконавської зацікавленості до творчої спадщини композитора. Можна стверджувати, що творчість Сергія Борткевича поступово займає своє почесне місце в культурі України та всього світу.

#### Список джерел і літератури:

- Грива О. Філософсько-освітній зміст поняття «полікультурність». *Гілея: Збірник наукових робіт. Філософія*. 2007. № 10. С. 325–331.
2. *Культурологічний словник/за ред. В. І. Рожка, О. В. Антонюка*. К.: НМАУ, 2011. с.
- Левкулич Є. Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія Борткевича. *Київське музикознавство*. 2016. № 54. С. 32-42.
- Левкулич Є. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича в актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ-початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: Київ, 2021. 367 с.
5. Сукач М. Сергій Борткевич: партитура життя. Художньо-документальна мозаїка. Чернігів: Десна Поліграф, 2018. 136 с.

Якубов Т. Доля манускриптів Сергія Борткевича: втрачене та віднайдене. *Українське музикознавство*. 2017. № 43. С. 65-80.  
 Режим доступу: <https://youtu.be/h7e0VPY2CgQ>

## II. ПРОБЛЕМА ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА ПОЛІКУЛЬТУРНОСТІ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ.

Галина Полянська  
 (Полтава)

### ГЛОБАЛІЗАЦІЙНІ ЯВИЩА В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

**Постановка проблеми.** У більшості сфер життя сучасність пов'язують із процесами глобалізації: із тотальним поширенням культурних артефактів, ідей, значень та цінностей, з розширенням та збагаченням культурних стосунків. У пропонованій публікації зроблена спроба з'ясувати, чи існує вагомий внесок української культури у процес глобалізації, чи чути «голос» українського мистецтва на теренах земної кулі.

**Аналіз останніх публікацій.** Глобалізацію культури розглядали Е.Н. Устюгова, В.В. Буряк, В.М. Шейко, Ю.В. Арутюнян, І. Валлерстайн, М. Васелевський, М.Р. Радовель, А.П. Садохин. Мистецтво у контексті глобалізації культури досліджували у своїх наукових працях П. Сорокин, А.Б. Олива, К. Бохоров, Ж. Бодрияр,

Ортега-и-Гассет, Н. Бурріо, А.С. Панарін, А. Мітюшина; свої статті даній проблемі присвятили довідкові видання: (Енциклопедія історії України Т.2, 2004; Енциклопедія сучасної України (2001–2022); Українська дипломатична енциклопедія (2004); Політична енциклопедія (2011)) та безліч інших. Тож, навіть поверхневий погляд на проблему показує її актуальність і популярність серед дослідників.

**Мета статті** полягає у з'ясуванні внеску українського музичного мистецтва у контекст світової культури.

**Виклад основного матеріалу** За визначенням Вікіпедії – процес всесвітньої економічної, політичної та культурної інтеграції та уніфікації. У ширшому розумінні – перетворення певного явища на планетарне. Термін «культурна глобалізація» з'явився в кінці 80-х рр. у зв'язку з процесами зближення націй та розширенням культурних контактів народів. Це поняття можна визначити як прискорення інтеграції націй у світову систему у зв'язку з розширенням сучасних транспортних та комунікативних засобів та економічних зв'язків, із впливом засобів масової інформації. Глобалізація є одним найяскравіших ознак сучасного етапу суспільного розвитку, що відбувається не тільки в політиці чи економіці, а й у мистецтві, освіті, вихованні, науці.

Серед основних наслідків глобалізації одним з найбільш видимих фактів є зближення культур різних країн – формування спільних норм і знань, які люди асоціюють зі своїми індивідуальними й колективними ідентичностями. Культурна

глобалізація збільшила контакти між культурами, але може супроводжуватися зменшенням унікальності колись ізольованих спільнот.

Глобалізація означає зміни. Традиційна для культури музика може бути втрачена або злитися з музикою інших стилів. Унаслідок глобалізації може скластися ситуація, в якій пріоритетом стає збереження музичної спадщини. Музика відіграє важливу роль

економічному й культурному розвитку під час глобалізації. Такі музичні жанри як джаз та регтайм зародилися локально, але згодом стали міжнародним явищем. Завдяки глобалізації етнічна музика досягає нашої аудиторії. У музиці кожна людина має свою особисту музичну ідентичність, залежно від уподобань та смаків. На ці вподобання на смаки значно впливає культура, й це – основна причина бажань та поведінки особи. Концепція власної культури тепер, через глобалізацію, проходить через період зміни. Крім того, глобалізація збільшила взаємну залежність політичних, особистих, культурних та економічних чинників.

Доповідь ЮНЕСКО 2005 року свідчить, що культурний обмін із країн Східної Азії зростає, але основними експортерами культурних продуктів залишаються країни Заходу. У 2002 році Китай був третім найбільшим експортером культурної продукції після Великої Британії та США. Між 1994 та 2002 роками частка як Північної Америки, так і Європейського Союзу в культурному експорті впала, тоді як культурний експорт із Азії збільшився й перевищив експорт із Північної Америки. Пов'язаним чинником є те, що населення та площа країн Азії у кілька разів більші за відповідні показники Північної Америки. Американізація відноситься до періоду, коли США були дуже сильними політично, і американські культурні артефакти заповнили інші країни.

Критики глобалізації закидають їй те, що вона шкодить різноманітності культур. Завдяки глобалізації культура могутньої країни проникає в культуру слабких країн і шкодить їхній окремоті. Зазначається, що глобалізація може привести до вестернізації та американізації культур світу.

Руйнування меж національних кордонів більшість геніальних особистостей здійснювало завдяки власній інтуїції і розуміння того що для потужних ідей не може бути а ні географічних перепон, а ні національних чи етнічних кордонів. Майже завжди реально талановиті люди не обмежувалися національною платформою творчості (хоча етнічна компонента часто домінувала у їхній спадщині), і досить легко змінювали місце проживання, місто, країну, континент. Головним питанням для них завжди було питання самореалізації. Прикладами таких глобалізаційних проявів у творчій діяльності насичена уся історія культури від філософії до теоретичної фізики чи практичної механіки, від П.Сорокіна до А.Ейнштейна, від З.Фройда до Н.Тесли....

Історія мистецтв теж рясніє такими прикладами. П.Пікассо і С. Далі залишили рідну Іспанію заради визнання у мистецькій «столиці світу», а згодом зробили все, щоби їхні твори здобули визнання у США. Геніальний В.А.Моцарт, ледь вирвавши «свободу» від Зальцбурга, їде у Францію, німці Л.ван Бетховен, Й.Брамс і К.Орф залишають батьківщину і працюють в Австрії. Творчість П. Хіндемита пов'язана і з Німеччиною, і з Швейцарією, і з США. Гоген і Полінезія, Н.Реріх і Індія, Д.Мійо і

Бразилія, і це без згадок про нащадків емігрантів, таких, як, наприклад Квітка Цисик чи Дж. Гершвін і без тих важких випадків, коли зміна культурного чи національно контексту була викликана загрозою для життя (Л.Фейхтвангер, А.Шенберг, Б.Барток та ін).

Особлива тема – це «сировинна база» українського мистецтва. Інформація про українських митців за кордоном розпорошена серед величезної кількості різнопланових видань і цілком зрозуміло подається з обмеженням персоналій, часу, територіальних меж. Інформація ж про українських музикантів, що реалізувалися за кордоном, тривалий період замовчувалася з ідеологічних міркувань. Лише з середини

ст. з'являються спроби подолати інформаційні обмеження. У 1947-1961 роках побачили світ роботи З. Лиська, А.Рудницького (1963), М.Дитиняк (1986), А.Мухи (з 1968), А.Кудрицького (1997), англomовне видання І.Соневицького (1993) стало доступним через Львівський репринт 1997. Ми можемо згадати не тільки про М.Гоголя чи М.Березовського, а і про геніального скрипаля Ісаака Штерна, уродженця Кременця, що нині на Тернопільщині, про вихідця з Лубен на Полтавщині Ісаака Дунаєвського, видатного голівудського композитора Дмитра Тьомкіна, уродженця Кременчука).

Загальна тенденція яскраво проглядається і у мистецтві ХХ століття. Молоді музиканти, художники, режисери часто відчували себе «громадянами світу», що в радянській країні, де вони провели юнацькі роки, таврувалося словом «космополітизм» і могло загрожувати свободі.

Навчальний курс «Історія мистецтв», що існує у планах багатьох творчих спеціальностей, не може зводитися лише до історії архітектури та образотворчого комплексу. Кожній людині, що має за спиною ґрунтовну освіту, хоча би шкільного рівня, буде образливою прірва НЕ ЗНАННЯ в сфері аудіальних і синтетичних мистецтв.

Молоді покоління знайомі і з творчістю Шекспіра, чули про Сервантеса але ім'я Рабле вже викликає їхнє здивування. Така ж ситуація у театральній галузі. Реформу Станіславського проходили, про Курбаса чули, але імена Гордона Крега чи навіть Роберта Стурюа...terra incognita. Однак, ми виховуємо гуманітаріїв.

Не наполягаючи на реалізації ідеї у всіх спеціальностей педагогічного напрямку, але майбутнім викладачам-музикантам, хореографам, художникам і культурологам будуть абсолютно зрозумілими, а відтак і переконливими ознаки художніх стилів і напрямів, ілюстровані музичною інтонацією чи стилістичними знахідками кіно- і театральних режисерів. Це не є дублюванням предметів музичного чи хореографічного циклів, а лише ілюстративним матеріалом, що повинен бути у багажі кожного спеціаліста-гуманітарія апіорі.

ХХ столітті серед велетнів світового рівня, повязаних із Україною, особливими видаються постаті С. Прокофєва, що народився на Донеччині і двадцять років реалізував свій талант виконавця-піаніста, диригента і композитора у країнах Європи та І. Стравінського.

Ігор Стравінський увійшов у світову музичну культуру у перше десятиліття ХХ ст., прожив майже 90 р. і як композитор був дуже результативним. Перші оприлюднені твори – вокальна сюїта «Фавн і пастушка» на вірші О. Пушкіна (1906) і симфонія Es-dur та «Феєрверк» для оркестру (1907) не віщували нічого радикального чи катастрофічно експериментального. Це були звичайні романтичні опуси. Але надалі композитор зарекомендував себе як представник модернізму, автор щоразу нових художніх напрямів, вже опозиційних естетиці романтизму. Такою творчою еволюцією він дещо нагадує шлях Казимира Малевича, що створює додаткові можливості ілюстративних паралелей.

Деколи знахідки Стравінського випереджали час появи того чи іншого явища, а найчастіше він відчував «ноосферу», все те нове, що «носилося» в повітрі. Урбанізм ще не прорізався із колективної підсвідомості, Е. Саті написав балет «Парад» лише 1917 р., а «музика вулиці, музика ярмаркування» звучали у «Петрушці» з 1911 р. У творах Шенберга 1905–1910 років вже спостерігається схильність до експресіонізму. Цей привид ще лише тривожив уяву батька додекафонії, а 1913 «Весна» вибухнула величезним скандалом в Парижі.

Талант і творче «кредо» композитора яскраво проявилися в жанрі балету, одній із цільних ділянок його мистецької діяльності. Стравінський написав 9, а якщо враховувати мікстові форми, близько п'ятнадцяти балетних творів. Ледь не кожен зразок (а інколи й окремий номер) твору представляє музичну версію ознак стилю чи напрямку. У першому балеті поєдналися романтичні, імпресіоністичні й не фольклорні фрагменти, у другому – фольклорні і урбаністичні, там же можна вбачати і ознаки пуантилізму.... «Пульчинела», «Персефона», «Аполон Мусает» чи «Поцілунок феї» – неокласичні... У пізньому «Агоні» (1957), по суті неокласичному, застосована серійна техніка. Тобто охоплене усе ХХ століття. Хіба це не прекрасний матеріал для аудіальних (а при застосуванні відповідної техніки і театральних) стильових ознак? Митець відносив себе до «аполонівського» типу художників, до прихильників осмисленого, а не емоційно-імпульсивного творчого процесу. Тому у його балетній творчості і з'явилися пошуки різних стилів: від романтизму, імпресіонізму і не фольклоризму до неокласицизму та додекафонії.

Ще один аспект творчості майстра – український. Стосовно низки балетів Стравінського, таких як «Весна священна», «Жар-птиця», «Весіллячко», можна говорити про тотальну фольклоризацію, причому в новаторському дусі. Йдеться про звернення до прадавніх, архаїчних зразків фольклору (таких, як «Колискова» чи «Хоровод» у «Жар-птиці»), до варваризмів у «Весні», а з іншого боку – до музики побуту – популярних наспівів міського фольклору, які демонструє «Петрушка». У дослідженнях наших науковців (М.П. Загайкевич, Н.О. Герасимова-Персидська) наголошується поява небувалої раніше напористої динаміки, нових метро-ритмічних і колористичних виразових засобів. Все це вимагало і нового підходу балетмейстерів-постановників до інтерпретації балетних партитур, стимулювало пошуки нових елементів хореографічної лексики. Сьогодні повз новаторські відкриття Ігора

Стравінського не може пройти жоден композитор, жоден діяч балетного театру. Його музика стимулювала радикальні пшуки в хореографії, надихала на творчі звершення найвідоміших композиторів і балетмейстерів сучасності. Тут я апелюю до розвідок М.П. Загайкевич. Вона писала, що один лише Джордж Баланчин на основі партитури Стравінського поставив 30 різних балетів. А. Онегер, французький композитор ХХ ст. прирівняв першу постановку «Весни священної» в Парижі до бомби, що перевернула 1913 р. «всю ...техніку письма, весь ... стиль. Ця бомба була видумана і кинута наймудрішим і найсильнішим із композиторів» [1].

Інший план залучення музики Стравінського – фольклорний. Для сучасної української музичної спільноти актуальними є дослідження духовних зв'язків композитора з нашою культурою. Певну частину своїх творів Стравінський, писав на українській землі, а їхні інтонаційні джерела знаходив в українському фольклорі. Раєм для своєї творчості він вважав Устилуг, містечко поблизу Володимира-Волинського. Це було придане дружини – Катерини Носенко, що походила з давнього козацького роду Сулими. 1907 році за проектом Ігоря Стравінського було побудовано обійстя. Він приїжджав сюди до рідних щоліта аж до 1914 р. Записував фольклор (Збереглися фото молодого композитора, що на ганку поміщицького будинку записує пісню мандрівного музиканта). В Устилузі Стравінський написав і Балет «Весна священна». Магія атмосфери Волині, магія сивої давнини (Леся Українка!) відіграли вирішальну роль у формуванні музичної ідеї твору. Недарма композитор назвав його в підзаголовку «Картини язичницької Русі», а наспіви українських веснянок стали стрижневими в побудові партитури.

Отже, суспільне положення і музична творчість Ігоря Стравінського є цікавим зразком глобалізації мистецького простру, і, водночас, ефективним ілюстративним матеріалом навчальних курсів «Історії мистецтв», «Історії музичного мистецтва», а його життєвий шлях може також використовуватися у курсі Історії української культури, як коментар до глобалізації музичного мистецтва у І половині ХХ ст.

Глобалізація найчастіше пов'язується з негативним впливом на культуру. Разом з тим, вона дає можливість різноманітним культурам стати більш відомими, вийти за межі етнічної або національної обмеженості. Таким чином втілюється принцип плюралізму культур. Завдяки інформаційним технологіям збільшується об'єм інформації, яку отримує індивід, що веде до розширення світогляду, знань про інші культури. Віртуальні музеї, картинні галереї, сховища найвизначніших бібліотек, театральні постановки і музичні записи, доступ до яких можливий через мережу Інтернет, дають можливість ознайомлюватися з великими витворами мистецтва незалежно від місця їх знаходження. Українське мистецтво також може бути достойно представлене на світовій мапі.

#### **Список джерел і літератури:**

Загайкевич М. П. Новаторські відкриття Ігоря Стравінського і розвиток української балетної творчості. *Стравінський та Україна* : матеріали

Міжнародної науково-практичної конф., 15–17 червня 2007. Луцьк : Вежа, 2007.

Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ : «Музична Україна», 2004.

Полянська Г. М. Балетна творчість і. Стравінського як ілюстративний матеріал навчального курсу «Історія мистецтв» *Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі* : матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конф., 3–4 червня 2021. Бердянськ : БДПУ, 2021.

Валентина Андрєєва  
(м. Київ)

## РОЛЬ ВАСИЛИНИ СТАРОСТИНЕЦЬКОЇ В СТАНОВЛЕННІ ПОЛТАВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ

**Постановка проблеми.** Становлення Полтавського оперного театру, яке відбувалося в період національно-визвольних змагань в Україні (1917–1921 рр.), все більше привертає увагу сучасних дослідників культури України.

радянських джерелах подавалась міфологізована та перекручена інформація про цей час, превалювала точка зору пануючої тоді ідео- логії. Сьогодні історія великих культурних осередків, таких як Київ, Харків, Одеса звільняється від неправдивих фактів як історичної, так і культурної панорами. Продовжуючи цей процес, виникає нагальна необхідність звернутися до культурної історії не менш значимих міст країни, в яких також відбувалися активні зрушення в мистецькому житті.

Полтава в часи національно-визвольних змагань, як і інші міста, зазнала на собі стрімку зміну влад Центральної Ради, Гетьманату, Директорії, денікінців, більшовиків, навали банд Григор'єва, Махна та інших воєнізованих угруповань. Кожна така зміна залишала кри- ваві рани на тілі міста. Тим не менш, незважаючи на непрості часи, в Полтаві, як і по всій Україні, стрімко розвивалося музично-театральне життя.

Актуальність цієї проблеми полягає в опрацюванні нових фактів, знай- дених в інформаційних виданнях періоду національно-визвольних змагань та в документах архівів для відтворення правдивих сторінок музичної культури Полтави.

**Мета статті:** відтворити перші кроки становлення Полтавського оперного театру і разом з цим повернути з забуття ім'я непересічної особистості – співачки В. Старостинецької, що стояла біля витоків цього знакового культурницького процесу в регіоні

**Аналіз джерел і публікацій.** Джерелознавчу базу статті складає масив інформаційних видань періоду національно-визвольних змагань та перших років радянської влади на Полтавщині, що містяться в Національній бібліотеці України ім. В. І. Вернадського (НБУВ) та Державній Науковій бібліотеці м. Києва. Основна частина їх була тільки нещодавно піднята зі спецфондів і стала доступною для

Центрального державного архіву- музею літератури і мистецтв України (ЦДАМЛМ), музею «Музична Полтавщина» Полтавського музичного училища ім. М. В. Лисенка, Державного архіву Полтавської області (ДАПО). Розвідка опирається також на наукові статті про розвиток літературно-мистецького та театрального життя в Україні в період влади національних урядів (1917–1920) сучасних дослідників Г. Дутчак, Т. Осташко, І. Романько, монографії полтавського історика В. Реверука та театрознавця Ю. Станішевського, спогади очевидців.

Постать Васи́лини Старостинецької, на жаль, не представлена цілісно в мистецтвознавчих дослідженнях. Ім'я співачки згадується лише в відомостях загального плану в роботах В. Василька, М. Фісуна, В. Тесленка, А. Литвиненко, М. Арбаніної, І. Цой та ін., пов'язаних з діяльністю театру М. Садовського, Полтавської та Луганської опери, а також у виданнях інформаційного типу: таких, як «Українські співаки у спогадах сучасників» (О. Чернової та О. Здиховського), «Словник співаків України» І. Лисенка. Зовсім не висвітлена активна концертна діяльність В. Старостинецької, її участь у знакових культурницьких акціях міста Полтави та співпраця з національною організацією «Просвіта».

Процес українізації започаткований урядом Центральної Ради, підтриманий гетьманом П. Скоропадським та продовжений Директорією, давав можливість активно розвиватися національному театрові, який в багатьох провінційних містах країни був на аматорському рівні. Товариство «Просвіта», яке стало центром національного відродження на Полтавщині, виступило організатором багатьох культурно-творчих починань і зокрема у театральному житті. Знявши Міський театр на зимовий сезон 1918–1919 рр., керівництво полтавської «Просвіти» доклало максимум зусиль, щоб залучити з Києва професійну українську музично-драматичну трупу товариства «Вільний театр» під керівництвом М. Петляшенка. На неї поклалися надії створення в місті національного театру європейського зразку [14]. У складі цієї трупи до Полтави й прибула випускниця Музично-драматичної школи М. Лисенка по класу знаменитого викладача О. Муравйової, примадонна театру М. Садовського Васи́лина Старостинецька [23, с. 3]. Співачку запросили для виконання провідних партій в операх «Катерина» М. Аркаса, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, а також ролей в музичних виставах: «Про що тирса шелестить» (Оксана),

«Вій» М. Старицького та ін. Преса відразу помітила талант молододі співачки, звертаючи увагу на те, що «в особі Старостинецької, театр мав велику і незамінну співочу і драматичну силу» [6, с. 4].

Після краху національних урядів та приходу в Полтаву влади більшовиків в січні 1919 року бурхливий розвиток української культури на Полтавщині, як стверджує полтавський історик В. Реверук,

«почав стримуватися грубим втручанням у цей процес більшовицького режиму» [17, с. 258]. Проводилася відверта русифікаторська політика та введена цензура на репертуар [10, с. 4]. Націоналізуючи приміщення Міського театру, нова влада почала



використовувати його для мітингів, віддавала перевагу для проведення спектаклів російській трупі. Через це, як дізнаємося з преси, в перші місяці після приходу більшовиків, українські актори практично залишалися без роботи [20, с. 4]. Через деякий час справа все ж почала налагоджуватися, і українські актори почали поперемінно ділити сцену міського театру з російськими. Зберегти український театр

Полтаві і забезпечити його нормальне існування допомагала «Просвіта», яка продовжувала свою діяльність, направлену на пробудження національної свідомості українського народу.

складі української трупи 27 травня 1919 року разом з молодим І. Козловським, який в той час також перебував у Полтаві, В. Старостинецька взяла участь у постановці опери «Катерина» М. Аркаса, а 18 червня 1919 року виступила в опері М. Лисенка «Наталка Полтавка», присвяченій 100-річчю від першої постановки вистави І. Котляревського [2, с. 4]. Ці вистави інколи помилково відносять до постановок Оперного театру Полтави, можливо через те, що виконавці головних ролей В. Старостинецька, І. Козловський, В. Поливняний вже на той час були солістами опери, яка була організована на базі музичної частини українського театру [15, с. 766].

Питання про організацію в Полтаві оперної трупи виникає вперше в кінці весни 1919 року, про що дізнаємося з газети «Известия» від 11 травня 1919 року [7, с. 4]. Після довгої підготовки, яка тривала більше двох місяців, відбулася перша прем'єрна вистава опери П. Чайковського «Євгеній Онегін», в якій головну партію Тетяни виконала В. Старостинецька. За спогадами диригента Олександра Єрофєєва прем'єра пройшла з великим художнім успіхом, але з приходом в липні 1919 року в місто денікінців, вистави довелось припинити [3].

Щоб повернути до себе прихильність українського народу, денікінці на початку свого правління проголосили, що «полагают возможным и вполне приемлемым не препятствовать малорусскому народу в сохранении и дальнейшем развитии последним своей культуры, языка, обычаев и проч.» [12, с. 2]. При цьому вони заперечували права українців на самостійність, як на «движение по целям и характеру своему совершенно противоположно идее Единой и неделимой России...» [12, с. 2]. Зневажливо ставилися до української мови, називаючи її штучною і придуманою. Сцену Міського театру при денікінцях на зимовий сезон 1918–1919 рр. знову віддали російській трупі. Крім того нова влада, заборонивши земствам надавати матеріальну допомогу українським організаціям, ввела податок, що забирав майже половину загального збору з вистав. Щоб якось вижити в нових умовах, українські актори зорганізувалися в Товариство безробітних українських артистів під назвою «Перша Українська Художня Трупа» [13, с. 2]. В цьому товаристві постійну участь брали і колишні солісти опери, серед них і В. Старостинецька. Не маючи постійного приміщення для показу вистав, товариство поневірялося по всій Полтаві. Довелось виступати і в їдальні південної залізниці, і в помешканні фельдшерської школи, поки, нарешті, не змогли орендувати театр «Рекорд». Незважаючи на всі труднощі, вистави українського театру користувалися великою популярністю серед

полтавської публіки. Преса зазначала, що для успіху музичних вистав «Товариство має добре відомі в Полтаві сили; досить згадати ім'я д-ки Старостинецької, визначної співачки» [11, с. 2]. Разом з іншими співаками, які об'єдналися в «Гурток оперних співаків», В. Старостинецька була також ініціатором проведення ряду концертів, програма яких складалася з оперних творів українських композиторів (соло, дуетів, тріо) «по більшості М. В. Лисенка, що рідко виконувались в Полтаві взагалі і були мало відомі широким колам полтавського громадянства» [8, с. 4].

На жаль, постійні політичні зміни не давали змоги в повній мірі продовжити швидкий розвиток національного театру в Полтаві. Опинившись у скрутному становищі, провідні драматичні актори почали поступово залишати Полтаву. Натомість співочі та музичні сили міста на чолі з В. Старостинецькою та її чоловіком О. Єрофєєвим, відомим в Полтаві симфонічним диригентом, все більше згуртовувались, намагаючись організувати в Полтаві оперний колектив. Планувалися постановки опер М. Лисенка «Утоплена» та «Ноктюрн» [13, с. 2]. Проте здійснити ці задуми вдалося лише тоді, коли в місті стабілізувалася соціально-політична ситуація.

грудні 1919 року на території України втретє і остаточно встановилася радянська влада. Проаналізувавши свої помилки з приводу «ігнорування культурних потреб місцевого українського населення» [17, с. 1], більшовики стали більш сприятливо ставитися до розвитку національної культури. В лютому 1920 року була здійснена друга спроба утворити в Полтаві вже Українську оперну трупу, до складу якої в числі інших солістів входила і В. Старостинецька [22, с. 2]. Після тривалої організаційної роботи та чисельних репетицій 8 та 13 травня 1920 р. в Полтаві вперше була представлена опера М. Лисенка «Утоплена». Головні ролі виконували: Панночка – В. Старостинецька, Левко – І. Козловський [18, с. 3]. Як згадував Олександр Єрофєєв, і ця спроба організації в Полтаві оперного театру було також недовго-ривалою. Після двох прем'єрних вистав, Губнаробраз, виявивши, що йому не під силу тримати оперний колектив, позбавив його матеріальної дотації [3].

Проте полтавські митці, не втрачаючи надії на створення в місті Оперного театру, продовжували працювати над новими постановками. Так в липні 1920 р. полтавській публіці знову були представлені сцени з опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського, 30 листопада 1920 р. – опера «Катерина» М. Аркаса, а 8 січня 1921 р. відбулася прем'єра опери М. Лисенка «Ноктюрн» [1, с. 2]. Оперні вистави приваблювали велику кількість глядачів, серед яких значну частину складали робітники. Цей факт в радянський час був одним з найважливіших для того, щоб звернути увагу полтавського керівництва на організацію в місті оперного театру. Новий мистецький заклад повинен був стати загальнодоступним, а це могло бути, на думку критиків, лише за умов, якщо театр стане державним, а не буде існувати у вигляді приватних вистав [26, с. 2].

Врешті, починаючи з квітня 1921 року, в Полтаві почав працювати Оперний театр, який, існуючи на громадських засадах, протримався до 1925 року. В його трупу входили майже всі вокальні сили Полтави, включаючи, крім солістів, симфонічний оркестр, хор та балет. Першою постановкою знову була опера

«Євгеній Онєгін» П. Чайковського. Серед інших виконавців критики виділяли В. Старостинецьку [4, с. 2]. За час свого перебування в складі Полтавського оперного театру В. Старостинецька оволоділа складним і різноманітним репертуаром. Вона виконувала головні партії в операх «Утоплена» та «Ноктюрн» М. Лисенка, «Вертер» Ж. Масне, «Галька» С. Монюшка, «Кармен» Ж. Бізе, «Русалка» О. Даргомижського, «Фауст» Ш. Гуно, «Демон» А. Рубінштейна, «Дубровський» В. Направника, «Аїда» Дж. Верді, «Євгеній Онєгін», «Мазепа» та «Пікова дама» П. Чайковського, «Тоска» Дж. Пуччіні та ін.

Очевидець тих подій О. Чернова в спогадах про Полтавську оперу згадує: «Серед сопрано на першому плані, звичайно, була Старостинецька Василина Трифонівна, володарка драматичного сопрано. [...]

Голос у неї був феноменальний, могутнього звучання, широкого діапазону. [...] Вона виконувала репертуар драматичного сопрано, але діапазон її голосу був настільки широкий, що вона співала й партії мецо-сопрано. [...] У неї була також дуже приємна зовнішність: ви-сока, струнка, велична, з чудовими оксамитовими великими чорними очима, крупними рисами обличчя» [24, с. 108–109].

архіві музею «Музична Полтавщина» знайдено цікавий документ, в якому стверджується, що: «Василина Трифонівна Старостинецька дійсно з'являється ініціатором організації української опери при Губполітосвіті м. Полтави в 1920 році, якою були поставлені опери «Утоплена», муз. Лисенка, «Галька», муз. Монюшка та «Нок-тюрн», муз. Лисенка в повному складі солістів – співаків, хору, балету та оркестру» [5].

Пристрасть В. Старостинецької до виконання українського побутового репертуару, на нашу думку, зародилася у співачки ще за часів її роботи в театрі М. Садовського. Все життя вона зберігала велику вдячність і повагу до свого вчителя та партнера по сцені. «Николай Карпович первый мой учитель сцены. Никто так не работал с молодыми актерами – правдиво и честно – в последующие мои годы на сцене! Николай Карпович был человек строгий, но в то же время очень добрый и справедливый. [...] Я хоть и не так много работала у Николая Карповича, но осталось у меня на всю жизнь воспоминание о чистом и высокохудожественном деле!», – писала вона в листах до В. Василька [10, арк. 1, 5].

своїй роботі «Оперний театр Радянської України» театрознавець Ю. Станішевський стверджує, що під впливом реалістичних принципів творчості М. Садовського формувалися самобутні виконавські індивідуальності не лише драматичних акторів, а й видатних оперних співаків, таких як М. Литвиненко-Вольгемут, М. Микиша, яким судилося стати фундаторами української радянської музично-театральної культури [19, с. 18]. Вважаємо доцільним та історично справедливим додати до цього списку ще В. Старостинецьку, яка була також була фундатором хоч і не столичної, але не менш важливої полтавської театральної культури. Вийти знову на одну сцену зі своїм наставником співачці випало у травні 1926 року, коли М. Садовський, повернувшись з-за кордону, приїхав в Полтаву на

гастролі. Тоді вони разом виступили в операх «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та «Катерина» М. Аркаса.

Останній раз ім'я В. Старостинецької називалося у складі Оперної трупи в Полтаві в зимовому сезоні 1925–1926 року [21, с. 4]. Тоді вона з'являлася на полтавській оперній сцені не часто. Відомо про її участь в операх «Євгеній Онегін» та «Пікова дама»

Чайковського. В 1927 р. співачка декілька разів виступила на Вечорах камерної музики, де виконувала романси Р. Глієра, П. Чайковського, Е. Гріга, Л. ван. Бетховена, К. Стеценка та М. Лисенка та ін.

На жаль 1928 році через «культурну революцію», яку здійснили чиновники в Полтаві було реформовано (а власне, ліквідовано) музичне училище, директором якого протягом десяти років був чоловік В. Старостинецької О. Єрофеев. Фактично був зруйнований полтавський симфонічний оркестр. Величезну оркестрову бібліотеку (близько 1000 номерів оркестрової літератури: партитури і голоси) було передано бібліотеці Харківського радіовузла. Полтавські оркестранти залишили Полтаву і переїхали до Харкова, де склали головну групу виконавців в оркестрі Столичної Опери. Щоб продовжити творчу діяльність В. Старостинецька разом з чоловіком також вимушена була залишити Полтаву. Спочатку вона працювала в Вінницькій, потім в Лівобережній пересувній, Донецькій (Луганськ) операх, а пізніше в Горьківському театрі опери та балету. До Полтави приїздила ще декілька разів, але вже як гастролер з Луганським оперним театром.

**Висновки.** Становлення Полтавського оперного театру, який виник на базі музичної частини української трупи, припало на один із найтрагічніших періодів історії України і повністю залежало від культурної політики, провадженої кожною новою владою. Опинившись в Полтаві в цей непростий час, В. Старостинецька відіграла активну роль в становленні національної музичної та театральної культури міста та стала одним із фундаторів Полтавського оперного театру. Її особистість була сформована під впливом національних ідей, які пропагувалися в Музично-драматичній школі М. Лисенка, українському театрі М. Садовського, полтавській організації «Просвіта». Саме ці витоки, на нашу думку, дали їй сильний заряд духовної наснаги для культурницької діяльності. Вважаємо, що Василина Старостинецька заслугоує на окреме дослідження, яке поверне ім'я цієї непересічної особистості із забуття.

### Література

- «Ноктюрн» опера М. Лисенка. *Вісмі*. 1921. № 3 (178). 6 січня.
2. 100-ліття нового українського театру Наталка Полтавка І. Котляревського. *Шлях боротьби*. 1919. № 5 (85). – 20 червня.
- Автобіографія. Архів О. Єрофеева в музеї «Музична Полтавщина» Полтавського музичного училища імені М. В. Лисенка. Інв. № 7/4. Арк. 4.
- Вісті. 1921. № 83 (258). 23 квітня.
- Довідка Старостинецькій. –Музей «Музична Полтавщина» Полтавського музичного училища імені М. В. Лисенка. Інв. № 5/3.

Елько. Український театр «Просвіта». *Полтавська громада*. 1918. № 10. – 17 грудня.

*Вісті*. 1919. № 68 (84). 11 тоавня.

Концерти оперної Української музики. *Рідне слово*. 1919. № 52. 12 жовтня (29 вересня).

Кристаллов Ю. Театральная Полтава во времена большевиков. Голос Юга. 1919. № 6. 11 августя.

Листи Старостинецької до В. Василька. ЦДАМЛМ. Ф. 653. Оп. 2. Спр. 749. 5 Арк.

Лій. Українські вистави в театрі «Рекорд». *Рідне слово*. 1919. № 66. – 22 (9) листопада.

Про українську самостійність . *Голос півдня*. 1919. № 8. 14 серпня.

Перша українська художня трупа. *Рідне слово*. 1919. № 56. 11 листопада (29 жовтня).

Полтавська Просвіта. ЦДАВО України. Ф. 2457. Оп. 1. Спр. 64. Арк. 21.

Полтавщина: Енциклопедичний довідник / За ред. А. В. Кудрицького. К.: УЕ, 1992. – 1024 с.

Реvegук В. Я. Полтавщина в огні української революції (1917–1921 рр.) Полтава, ПП Шевченко Р. В., 2014. 408 с.

Революція на Україні і культурні вимоги *Боротьбист*. 1919. № 6. – 23 грудня.

Спектакль української опери. *Радянська влада*. 1920. Ч. 101(116). – 7 травня.

Станішевський Ю. Оперний театр Радянської України. Історія і сучасність, Київ, Музична Україна, 1988. – 248 с.

Становище українського театру в Полтаві. *Трудове слово*. 1919. № 9. 31 січня.

Сьогодні опера починає свій сезон. *Робітник* 1926. № 50 (99). 3 березня.

Украинская опера Музкома. *Радянська влада*. 1920. Ч. 53 (68). 4 березня.

Украинская труппа в городском театре. *Полтавский день*. 1918. № 107 (1465). 21 (8) сентября.

Чернова О. Полтавська опера 1920–1925 років. (Спогади очевидця.)

Лисенко І. *Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах*. Київ: Рада. 2008. С. 106–112.

Шевченко С. А. Олександр Гаврилович Єрофєєв . ДАПО. Ф. 8811. Оп. 1. Спр. 5. Арк 14.

Ю. Р-к. Євген Онегін. *Вісті*. 1920. № 43. – 21 липня.

**Вячеслав БОРИСОВ**

**Світлана БОРИСОВА**

**(м. Полтава)**

**STREET ART: ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ**

**Вступ.** Велике місто – це поле тестування новітніх управлінських схем та проєктів розвитку, тобто певна «лабораторія», де відбуваються та апробуються політичні,

соціальні, економічні та культурні перетворення [6]. Розвиток міста вбачається не тільки у фізичних змінах простору, але й через продукування та зміну символів і образів, асоціацій і наративів. З розвитком креативних міст графіті та street art переоцінюються як креативні практики, а одна з ключових ознак креативних міст – толерантність – стимулює поширення вуличного мистецтва, виникнення феномену «законних стін» (legal walls) для графіті та street art, цілих мистецьких вулиць та артшляхів [1; 3].

**Постановка мети.** Вуличне мистецтво, як мистецька практика має тривалу історію, але увагу наукової спільноти привернуло лише у другій половині ХХ ст. Ми спрямовуємо нашу розвідку на окреслення векторів розвитку вуличного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Вуличне мистецтво, як незалежна від формальних інституцій, соціально орієнтована і контркультурна практика, бере свій початок у 1960-их роках. Сам акт виходу на вулицю мав політичний жест і вимагав частки сміливості: чи то були вуличні гасла ситуаціоністів у Парижі або субкультурні графіті у Нью-Йорку. Вони мали різний сенс, але були схожі за формою. Ж. Бодріяр вважав, що вони «декодують простір міста», «руйнують знаки панівної культури», атакують свідомість глядача, повідомляючи йому про безкомпромісне «право на місто» [5].

Вуличне мистецтво дало життя глобальному бренду «Street art», за D. Harvey [2]. Під поняттям «street art» переважна більшість критиків мистецтва і науковців у сфері дизайну розуміють монументальні розписи, які є частиною масштабних фестивальних програм з благоустрою міста і залученню до нього туристів. Такі муралі, кожен з яких має розмір з багатоповерховий будинок, є частиною загальної «диснейфікації» [2] міського простору, перетворюючи його, з одного боку, у місце для розваг, а з іншого – залучають глядача до вибудованої сценографії «суспільства вистави» [4]. В цій сценографії мешканцю міста відводиться роль споживача, який змушений приймати домінуючу ідеологію, що втілена у монументальній формі, так, як це робила, наприклад, архітектура сталінського ампіру, що неспіврозмірна з масштабами людини.

На відміну від останньої, яскраві й, на перший погляд, невинні сучасні розписи виконані масштабно, але немонументально, без використання довговічних матеріалів

технік, що притаманні монументальному мистецтву (наприклад, мозаїки). На нашу думку, це свідчить про тимчасовий, поки невизначений конструкт сучасної ідеології, максимум якої може бути зведено лише до придушення й нівелювання революційного потенціалу street art, його активістського і низового початку.

На думку британського антрополога і куратора Р. Шактера, на процеси гігантоманії або так званого «стріт-арту на стероїдах» [4] суттєво вплинула виставка у лондонському музеї сучасного мистецтва Tate Modern. Проєкт мав назву «Street Art» і вперше презентував роботи вуличних художників у форматі монументальних розписів: на головному будинку музею було створено шість масштабних вуличних робіт найбільш відомих на той час авторів з Європи, Бразилії і США: JR, Blu, Faile, Nuns, Os Gemeos and Sixeart. Також спеціально до цієї події було створено роботи на

вулиці, що були об'єднані в екскурсійні маршрути. Проект «Street Art», ініційований Tate Modern, став одним із найбільш амбітних і резонансних музейних проектів нульових, що стало точкою відліку розвитку й наступної інституалізації вуличного мистецтва.

Отже, з початку 2009 року street art фестивалі по всьому світу все частіше зсувають свій фокус діяльності саме на монументальні й санкціоновані роботи. Вуличне мистецтво, як практика незалежна і низова, починає поступово відмирати. Під тиском попиту художники були змушені або переключатися на форму, близьку до муралізму,

отже працювати узгоджено і масштабно в межах існуючого законодавства, або переходити у простір галерей, намагаючись знайти там власну нішу художника з відповідним графіті-бекграундом.

Ми можемо погодитися з позицією Р. Шактера, який наголошує, що наразі час «вуличних романтиків» з їх живою і невідомою ітенцією завершився. Ті практики, які ми спостерігаємо сьогодні на вулицях наших міст, складно зарахувати до street art в його первісному розумінні. На думку Р. Шактера, вони набувають форми «неомуралізму», або йдуть у галереї, або ж намагаються тримати дистанцію від першого і другого, набувають міждисциплінарних і процесуальних форм. Street art

фестивалі з фокусом на санкціоновані масштабні розписи «приручили» й інституціонували вуличне мистецтво, зробили його безпечним. У такому вигляді вуличне мистецтво було взято на службу програмами міського впорядкування. Організаторами таких програм було зроблено акцент на естетиці та комерціалізації street art мистецтва.

Наприклад, у багатьох країнах Західної Європи спостерігається вектор капіталізації середовища, її джентифікації. У суспільстві ці процеси ініціюють класовий конфлікт: капіталізація середовища, з наступним витисненням неплатоспроможних мешканців міста у несприятливі передмістя, відкриває інше протистояння – етики й естетики в street art.

Наступні трансформації глобального феномену вуличного мистецтва і пошук альтернативних практик спостерігається з 2008 року, з моменту розвитку «гігантманії» муралізму. Але художники, які прагнуть протистояти своєю діяльністю усталеним трендам муралізму, змушені говорити тією самою мовою монументальних форм. Так, наприклад, є цікавими деякі з ранніх проектів французького вуличного митця JR, який нині спеціалізується на масштабній розклейці власних фотографічних постерів. Його проект «Women are heroes» (Жінки-герої), реалізований ним у 2008 році у фавелі Morro da Providencia (Ріо-де-Жанейро), віддає данину жінкам, які мешкають у цьому криміналізованому районі міста. Спільно з мешканцями художник вкрив фасади будинків масштабними постерами фотографій жінок, надаючи цим місту «людське обличчя» і підкреслюючи вразливість його мешканців.

2010-тих практики монументального сучасного мистецтва все частіше посідають чільне місце у діяльності різних вуличних художників. Наприклад, у 2015 році корейська художниця Jazoo Yang організувала проект «Dots» (Точки) у місті Пусан, де

разом з місцевими мешканцями району Motgol, що знищувався девелоперами, створила монументальну живописну роботу з відбитків пальців. Використовуючи відбиток пальця як засіб ідентифікації людини Jazoo «кривавим потом» і стертими пальцями учасників процесу доводила право на місто (не тільки власне, але в першу чергу тих, хто був залучений до художнього процесу). Пізніше цей проєкт був продовжений у інших, вже європейських містах, де художниця залучала до процесу мігрантів, зміщуючи акцент у бік їх асиміляції.

**Висновки.** Зазначимо, що активістських проєктів співучасті у вуличному мистецтві не багато у світовій практиці. Це пояснюється тим, що фестивальні програми, які поглинули street art практики, знаходяться у площині благоустрою міського середовища, зазвичай орієнтовані на роботу з публічним простором, об'єктами архітектури, але не з її мешканцями. Але останнім часом у сфері міського планування

урбаністики все частіше приділяється увага саме практикам співучасті. Це закладає міцне підґрунтя для подальшого розвитку міста при проєктуванні нових або зміні існуючих міських просторів.

Якщо розглядати сучасне розуміння street art як неомуралізму або як міждисциплінарної практики співучасті, то організаторам street art фестивалів варто приділяти більшої уваги заглибленню художників саме у контекст міста, де буде створено твір, дати можливість побудувати комунікацію з мешканцями міста, не тільки з метою можливого їх залучення у процес отримання зворотнього зв'язку, але й для отримання якісно нового досвіду повсякденного привласнення простору міста та його усвідомлення як загального. Вуличним художниками варто брати на себе відповідальність за результати діяльності у публічному просторі, особливо якщо це стосується дійсно монументальних робіт, які будуть вплетені візуальний образ міста й життя його мешканців.

### Список джерел і літератури

Chang T.C. Writing on the Wall: Street Art in Graffiti-free Singapore. *International Journal of Urban and Regional Research*. 2019. Vol. 43 (6). P. 1046–1063. DOI : <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12653>

Harvey D. Rebel Cities: From the Right to the city to the Urban Revolution. New York : Verso, 2012. 208 p.

McAuliffe C. Graffiti or Street Art? Negotiating the Moral Geographies of the Creative City. *Journal of Urban Affairs*. 2012. Vol. 34 (2). P. 189–206. D  
<https://doi.org/10.1111/j.1467-9906.2012.00610.x>

Schacter R. Street Art Is a Period. Period. Or the Emergence of Intermural Art. *Hyperallergic*. 2016. URL : <https://hyperallergic.com/310616/street-art-is-a-period-period-or-theemergence-of-inermural-art> (дата звернення: 04.04.2023).

Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть. Київ : Кальварія, 2004. 376 с.

Джекобс Дж. Смерть і життя великих американських міст. Київ : CANactions, 2021. 480 с.



Антон Оріщенко  
(м. Полтава)

## СТАНОВЛЕННЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ СИСТЕМИ ОСВІТИ: КЛАСИ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ МУЗИЧНИХ УЧИЛИЩ ТА КОНСЕРВАТОРІЙ

**Постановка проблеми.** Усвідомлення основних векторів становлення вітчизняної системи освіти дозволяє визначити найбільш ефективні засоби та методи організації освітнього процесу. Саме через неї формується естетична культура особистості, реалізуються актуальні завдання збереження духовної спадщини народу. В статті представлений огляд становлення музичної освіти в Україні та формування класів духових інструментів музичних училищ та консерваторій.

**Аналіз останніх публікацій.** У статті ми здійснили змістовно-порівняльний аналіз наукових праць Л.А. Гнатюка, З.М. Крета, І.І. Походзей, О.Я. Ростовського, Т.І. Сідлецької, В.Ф. Черкасова, де аналізується процес становлення вітчизняної системи освіти у ході виникнення класів духових інструментів музичних училищ та консерваторій [1 – 6].

**Мета дослідження** – простежити шлях становлення вітчизняної системи освіти у ході виникнення класів духових інструментів музичних училищ та консерваторій.

**Виклад основного матеріалу.** Ще в епоху палеоліту люди були знайомі з флейтою і трубою-раковиною. Але тільки в бронзовому віці з'являються перші струнні інструменти, які посіли значне місце в музичній культурі давніх цивілізацій. Через негативне відношення церкви до інструментальної музики античний світ майже нічого не передав із свого багатого духового інструментарію Середньовічній Європі. Музична освіта Середньовіччя розвивалася на лоні релігії як панівного світогляду тієї епохи.

давньому Києві духова музика набула популярності. За часів князя Володимира школах Київської Русі музика використовувалася при вивченні богослов'я й уважалася обов'язковим предметом у приватних та християнських школах. Крім церковного співу, у школах залучали дітей до гри на сопілках, ріжках та гусях, ударним інструментом був бубон.

Після розпаду Київської Русі українське професійне духове виконавство довгий час було представлено тільки діяльністю бродячих музикантів, які продовжували традиції древніх київських дударів,

Початок XIV – остання чверть XVI століть знаменується епохою Відродження, яка вплинула на зміст музичної освіти, основна мета якої полягала у формуванні всебічно розвинутої особистості. музичну освіту в період Відродження молодь здобувала в церковно-приходських, латинських та протестантських школах.

Наприкінці XVI століття з'явилися музичні цехові організації, де протягом трьох-шести років готували виконавців-інструменталістів, які оволодівали навичками гри на скрипці, бандурі, цимбалах, гусях, флейті, дудці. В цей час відкрився перший вищий навчальний заклад в Україні – Кисилівська школа. Осередком українського

просвітництва стала Острозька протестантська школа, або академія. Відкрита 1569 року князем Костянтином Острозьким академія працювала за принципами роботи Кисилівської школи [4].

На зміну епосі Відродження приходить епоха Просвітництва, пов'язана з розвитком наукової, філософської та суспільної думки. Джерелом української професійної музики стає Києво-Могилянська академія. Кожен студент повинен був володіти двома–трьома музичними інструментами.

Значний внесок у виховання оркестрових музикантів України здійснили відкриті в той час такі нові навчальні заклади як колегіуми Чернігова (1700 р.), Харкова (1727 р.), Переяславця (1738 р.), Кременчуцька музична академія (1786 р.), Харківський університет (1805 р.) та ін..

XIX столітті відкриваються приватні музичні школи, де діти навчалися співу та гри на музичних інструментах. Учнями цих шкіл стали діти малозабезпечених верств населення та середнього класу, котрі вважалися обдарованими та виявляли здібності до навчання [6].

Музичні училища в Україні є важною ланкою багаторівневої системи музичної освіти та є основою в структурі спеціальних навчальних закладів, які здійснюють підготовку фахівців з музичного мистецтва.

В 1838 році у м. Львів засновано «Галицьке музичне товариство», при якому у 1839 році було відкрито інститут та музичну школу з класами духових інструментів. У 1851 році Галицьким музичним товариством у Львові засновано консерваторію, в якій виховувались здебільшого польські музиканти. В 1903 році був заснований Львівський вищий музичний інститут. У двадцяті роки діяла ще й приватна польська консерваторія, а в 1939 році три консерваторії у Львові були об'єднані в державну консерваторію ім. В.М. Лисенка – єдиний колектив, який за будь-якої влади залишився українським не лише за мовою, але й за духом [2].

Відділення Імператорського російського музичного товариства були відкриті в Києві (1863 р.), Одесі (1884 р.) та Харкові (1871 р.) При цих відділеннях створюються музичні класи (школи), а з часом і училища, які зіграли вирішальну роль у підготовці українських професійних виконавців на духових інструментах.

Київська музична школа була відкрита у 1868 році, а в 1874 році сформовані класи духових інструментів у музичному училищі при Київському відділенні ІРМТ. На базі цього музичного училища у 1913 році було створено Київську консерваторію [3].

1883 році на базі вже зміцнілих музичних класів відкрили Харківське музичне училище. Відділ духових і ударних інструментів спочатку був прикріплений до кафедри струнних інструментів, яка існувала в консерваторії з 1921 року, але згодом в 1968 році відділ гри на духових інструментах отримав статус самостійної кафедри.

1913 році була відкрита Одеська консерваторія.

Таким чином, музичній освіті періоду 1910–1920-х років властиві численні новації та експерименти в усіх її сферах. Однак на кінець 1920-х – початок 1930-х років унаслідок репресивних дій влади згортається процес національного відродження і

розпочинається справжнє полювання на «ворожі елементи», проводяться численні «чистки» в закладах освіти, науки й культури. Мистецтво загалом стало вважатися передусім засобом ідеологічної пропаганди.

1930-ті роки в історії української культури загалом та музичної освіти зокрема відіграли особливу роль як період стабілізації – створення системи музичної освіти, яка залишалася практично незмінною понад 60 років.

Саме у 1930-х роках завершився тривалий і складний процес реорганізації музичної освіти: 1934 року, згідно з постановою Ради Народних Комісарів України про реорганізацію музичної освіти, музичні відділи всіх музично-драматичних інститутів було перетворено на консерваторії, а драматичні – на театральні інститути. Отже, вища музична освіта відтоді зосередилася в консерваторіях. У цій сфері остаточно утвердилася триланкова система: початкова освіта (школа), середня (училище), вища (консерваторія). Після реформи 1934 року у консерваторіях формуються нові факультети, спеціалізовані кафедри, відділення, навчальні бази для практики студентів. Кінець 1930-х і початок 1940-х років характеризуються активізацією навчально-методичної сфери [1].

Наприкінці XIX – початку XX століть посилюється увага до проблем духовного розвитку особистості засобами музичного мистецтва, формування індивідуальних творчих здібностей. Відбувається становлення педагогічної думки й національної системи освіти. Музичне виховання запроваджувалося у всіх навчальних закладах, заняття музикою були обов'язкові, навчання здійснювалося на основі вивчення західноєвропейської, російської та української музики, обробок народних пісень.

90-х роках XX ст. зі здобуттям Україною державної незалежності у розвитку музичної освіти відбулися істотні зміни. Весь процес музичної освіти розділений на три щаблі (рівні). Першим з них є музична школа, середнім – музичні училища, в яких комплекс дисциплін істотно розширений за рахунок введення нових дисциплін як виконавського, так і теоретичного циклів. Третім щаблем професійної музичної освіти

музичні академії та інститути мистецтв, де студенти здобувають вищу освіту. Вищі навчальні заклади самостійно визначають зміст освіти з урахуванням державних стандартів, які розробляють фахівці цих установ. Вони самостійно встановлюють форми і методи проведення навчально-виховного процесу відповідно до ліцензованої діяльності, а також напрями наукових досліджень. Вищим навчальним закладам надається більша самостійність у визначенні змісту освіти та шляхів їх розвитку. Створюються навчальні заклади нового типу, різноманітні за своєю структурою, гнучкі за принципами навчання, такі, що можуть швидко реагувати на запити сучасності. Консерваторії, як вищі навчальні заклади, за західно-європейським зразком набувають статусу академій, інститути перейменовуються в університети. У музичних вищих навчальних закладах відкриваються нові факультети і кафедри [5].

**Висновки.** Сьогодні внаслідок пандемії COVID-19 і наслідків карантинних заходів перед навчальними закладами постало питання необхідності більш широкого впровадження сучасних інформаційних і навчальних технологій. Перенесення

музичного навчального процесу в онлайн середовище, вимагає ретельного добору засобів та відповідно методів навчання.

### Список джерел і літератури:

- Гнатюк Л.А. Стабілізаційні процеси в музичній освіті України у 1930-х роках. *Музика в системі і мистецької освіти: взаємини та протидії*. 2021. №1. С. 49-53.
- Крет З.М., Цюлюпа С.Д. Історія становлення та розвитку духового інструментально-оркестрового музичного мистецтва. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2015. №17. С. 167-173.
- Походзей І.І. Музичні училища України в системі підготовки мистецьких кадрів: історія, стан, перспективи. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. – 2015. – №2. – С. 82-95.
4. Ростовський О.Я. Теорія і методика музичної освіти: навчально-методичний посібник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 640 с.
- Сідлецька Т.І. Музична освіта в Україні: стан, проблеми, перспективи. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2012. №1. С. 462-467.
6. Черкасов В.Ф. Основи наукових досліджень у музичноосвітній галузі: підручник. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, Харків: ФОРМ Озеров, 2017. –316 с.

**Дмитро ЛУЦЕНКО**  
(м. Полтава)

### КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ЕЖЕНА ІЗАЇ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ УКРАЇНИ

**Постановка проблеми.** Ежен Ізаї – гордість бельгійського народу. Він успадкував найкращі якості бельгійської та спорідненої з нею французької скрипкової школи, щоб стати справді національним артистом. Розумність, ясність і виразність у втіленні найромантичніших задумів, поєдналися з витонченістю інструменталізму з великим внутрішнім чуттям. Саме тому ця персоналія стала визначальною для нашого дослідження.

**Аналіз останніх публікацій.** На сьогоднішній день творчість визначних скрипалів і педагогів А. В'єтана та Е. Ізаї, на жаль, недостатньо висвітлена. Дослідженням життєвого і творчого шляху Р. Шерешевська, Пабло Казаль, Л. Равен, Н. Слонімський, Вен Сан Дені [1-6]. Незважаючи на перераховані дослідження, серед них немає таких, де б послідовно аналізувалися композиторська творчість Ежена Ізаї та її значення для України.

Тому автор статті ставить перед собою **мету** охарактеризувати композиторську творчість Ежена Ізаї та її значення для України.

**Виклад основного матеріалу.** Ежен Ізаї народився 6 липня 1858 року в шахтарському передмісті Льежа. Його батько, Нікола Ізаї, був оркестровим музикантом, диригентом салонних і театральних оркестрів і став першим учителем сина. «Рука його була важка, але без його твердого контролю я ніколи не досяг результату і не став би тим, ким став,

безперечно, батько був моїм справжнім учителем. Якщо Родольф Массар, Венявський

В'єтан відкрили для мене горизонти, що стосуються інтерпретації та технічних прийомів, то мистецтву змусити скрипку говорити навчив мене батько». – Написав згодом Ежен Ізаї [3, с. 223].

Він почав вчитися грати на скрипці з 4 років. Зважаючи на те, що сім'я була велика (п'ятеро дітей) і потрібні були кошти, Ежен Ізаї вже в сім років виступала в оркестрі театру. Батько його настільки професійно навчав грі на скрипці, що у тому ж 1865 році,

віці семи років, він вступає в Льєжську консерваторію до класу Дезіре Хейнбергера. Через півтора року Ежен Ізаї отримав другу премію, але успіх був не таким, якого можна було очікувати від такого талановитого хлопця. Головна причина – поєднання навчання та роботи. У 1868 році померла мати Ежен Ізаї і це ще більше ускладнило життя родини. Через рік після смерті матері Ежена Ізаї виключають із консерваторії, бо сам його викладач наполіг на цьому через «непосидючий» характер та успішність.

Самостійно до 14 років він багато грав на скрипці, вивчав твори І.С. Баха, Л. Бетховена та звичайний скрипковий репертуар.

На щастя, Анрі В'єтан почув гру Ежена Ізаї. Він був вражений талантом молодого музиканта і наполіг на тому, щоб хлопець повернувся до консерваторії. Цього разу Ежен Ізаї записався в клас Масалі. Ежен Ізаї відразу отримав першу премію, а згодом і золоту медаль. Професор Т. Раду, директор Льєжської консерваторії, був вражений природністю його гри, зазначивши: «Він грає на скрипці, як співає птах» [5, с.40]. Через два роки Ізаї залишив Льєж і пішов до Брюссельської консерваторії, де навчався у класі Генріка Венявського. Ежен Ізаї пропрацював із ним два роки і завершив освіту у Анрі В'єтана в Парижі. Пізніше, на 100-річчя Анрі В'єтана, Ежен Ізаї сказав: «Він показав мені шлях, відкрив мені очі та моє серце» [5, с. 41].

Нелегким був шлях Ежена Ізаї до концертної естради та світового визнання. З 1879 по 1882 рік Ежену Ізаї довелося працювати концертмейстером у знаменитому Берлінському оркестрі В. Більзе, виступи якого проходили в кафе «Флора». Преса незмінно відзначала три чудові якості молодого музиканта: експресивність, натхненність і бездоганну техніку.

Серед слухачів Ежена Ізаї в той час були такі відомі музиканти, як Ференц Ліст, Клара Шуман і Антон Рубінштейн. Останній наполіг на тому, щоб Ежен Ізаї залишив оркестр: «Тобі не варто тут залишатися», – сказав великий піаніст. «Це, звичайно, добре, але це не відповідає твоєму таланту. Якщо ти підеш зі мною, я покажу тобі дорогу, якою ти маєш іти» [1, с. 39].

Подорож до Скандинавії вдалася. Е. Ізаї часто виступав із А. Рубінштейном на сонатних вечорах. Інші музиканти були не лише його партнерами, а й друзями та наставниками. Антон Рубінштейн завжди говорив «Не піддавайтеся зовнішньому прояву успіху, – повчав він, – завжди майте перед собою одну мету. Справжня роль музиканта-виконавця – давати, а не отримувати» [1, с. 40].

Його виступ на одному з концертів Едуардо Колона в Парижі 1885 року мав велике значення для Ежена Ізаї. «Він тісно співпрацює з Камілом Сен-Сансом і з Сезарем Франком. Він відвідує їхні музичні вечори і жадібно вбирає нові враження, – писав того часу Л.М.

Равен, – «примхливий бельгієць зачаровував композиторів своїм вражаючим талантом і готовністю присвятити себе популяризації своїх же творів. Із кінця 80-х років він проклав шлях для більшості нових скрипкових і камерних творів французьких і бельгійських композиторів» [3, с. 74] У 1886 році Сезар Франк написав для нього сонату для скрипки. Це було в день одруження Ежена Ізаї з Луїзою Бурдо і стало весільним подарунком. 16 грудня 1886 року Ежен Ізаї вперше виконав свою нову сонату на вечорі «Артистичного гуртка» в Брюсселі, програма якого повністю складалася з творів Франка. Потім скрипаль виступав із нею у всіх країнах світу. «Соната, яку Ежен Ізаї виконав у ті часи, була для Франка джерелом солодкої радості, – писав Вен сан Д'єнті. До того часу ім'я Сезара Франка було для багатьох невідоме, тому виконання Ежена Ізаї прославило не лише твір, а й його творця» [5, с. 333].

К. Флеш зробив цінні спостереження скрипкової техніки Ежена Ізаї. Вибрування з відносно незрозумілими нотами, не кажучи вже про пасажі, вважалося вульгарним і нехудожнім. Ежен Ізаї був першим, хто ввів у практику ширший діапазон вібрацій, намагаючись втілити скрипкову техніку в життя.

1886 році Ежен Ізаї оселився в Брюсселі і незабаром приєднався до «Клубу 20», асоціації передових художників і музикантів. Його концертна діяльність в Брюсселі пов'язана

освітньою. Ежен Ізаї працював професором в Брюссельській консерваторії з 1886 по 1898 рік. За час роботи він виховав багатьох видатних скрипалів. Серед тих, хто навчався, були А. Дюбуа, М. Крікбум, М. Ван Несте, П. Кочанські, Р. Бенедетті, В. Примроуз, А. Маршоу, Д. Браншвіг, А. Бахман, Л. Персінгер, А. Де Рібон'єр тощо. У педагогічній практиці Ежен Ізаї керувався педагогічними ідеями і принципами Анрі В'єтана.

Концертна діяльність змусила артиста залишити консерваторію. Восени 1894 року Ежен Ізаї вперше здійснив подорож до США і здобув популярність не лише в Європі. Він писав своїй дружині, що художники, які оселилися в Америці, «заробляють багато грошей, але їх не поважають».

Успішний скрипаль виступав у містах: Бельгії, Франції, Україні, Росії, Італії, Австрії, Німеччини, Швейцарії, Великобританії, Іспанії, Португалії, Швеції, Норвегії, Фінляндії та багатьох інших країнах світу. Ангажементи йшли один за одним. Як гастролюючий виконавець, Ізаї ввів дуже насичене життя, граючи 14-15 концертів у різних містах багато днів поспіль, незважаючи на травму руки, яку він отримав у молодості і яка час від часу нагадувала про себе, Ежен Ізаї був цілком задоволений і щасливий: «Я почувуюся найщасливіше, коли я граю. Тоді я люблю все у світі. Я даю волю почуттям та серцю...» [3, с. 101]

Відомий британський диригент Генрі Вуд з теплотою згадував репетиції та виступи з Еженом Ізаї в 1899 році. «У ті дні я навчився у цієї великої людини більше, ніж у всіх інших разом узятих». Він продовжував: «Найбільше мене вразив його «спів на скрипці» і чудове *rubato*. Багато виконавців засвоїли якийсь невизначене, розтягнуте *rubato*, що залишає диригента ніби висить у повітрі. Саме в той момент, коли він думає, що соліст збирається прискорити темп, той робить навпаки і сповільнює пасаж. З Еженом Ізаї ніколи цього не відчував. Я точно знав, що він мав намір робити і звичайно, слідував за ним. Його *rubato* було

таким, що якщо він і робив його, то сумлінно тримав у межах чотирьох тактів. Акомпанувати йому було справжньою насолодою» [3, с. 102].

«Виконувати зазначені нюанси – це ще не все, – казав Е. Ізаї, – треба вміти добре їх виконувати. А іноді треба вміти й утримуватися від їхнього застосування» [1, с.18]. Таким чином, у його розумінні поєднувалися свобода та обумовленість виконавської творчості.

1902 році музикант купив віллу на березі річки Маас і дав їй поетичну назву «La Chanterelle». Тут Ежен Ізаї відпочивав, насолоджуючись і природою, і музикою, без якої він не уявляв свого існування. Займався грою на скрипці, давав уроки та консультації, виступав у складі камерних ансамблів.

До 1910 року здоров'я Ежена Ізаї серйозно погіршилося. Напружена концертна діяльність не могла не позначитися. Це викликало захворювання серця, нервову перевтому, цукровий діабет і загострення хвороби лівої руки. Лікарі настійно рекомендували артисту скасувати концерт. «Але ці лікарські засоби означають смерть, – писав Е. Ізаї дружині 7 січня 1911 року. – Ні! Я не зраджу свого життя артиста доти, доки в мене залишиться хоч один атом сили; доки я не відчую занепад волі, яка мене підтримує, доки мені не відмовлять пальці, смичок, голова» [3, с. 104]. Скрипаль продовжив гастролювати.

Перша світова війна застала Ежена Ізаї на віллі «La Chanterelle». Родина скрипаля, яка ледь дісталася до Дюнкерка, сіла на рибальський човен і перепливла протилежний берег Па-де-Кале, щоб оселитися в Лондоні. Під час війни концертне життя в Європі майже припинилося. Тому він радо прийняв пропозицію виїхати до Америки і поїхав туди наприкінці 1916 року. У 1917 році він став головним диригентом симфонічного оркестру Цинциннаті. Закінчення війни затримало його на цій посаді. «Скінчився цей невимовний жах,

– писав Ізаї дружині, – ця жахлива бійня, що скосила стільки сильних життів, що породила стільки нещасних вдів, скорботних, мучеників, стільки злочинців і героїв!» [32, с. 199]. Проте умови його чотирирічного контракту змусили знову повернутися в Цинциннаті, і він мав намір лише провести літо в Бельгії.

1919 році Ежена Ізаї відновив свою концертну діяльність у Брюсселі. Після повернення додому артист, як і раніше, намагався очолити концертну організацію, але через погіршення здоров'я та похилий вік довго не міг виконувати функції диригента. В останні роки він переважно присвятив себе композиторській творчості. У 1924 році він написав шість сонат для скрипки без супроводу, які зараз входять до світового скрипкового репертуару.

1922 році музикант остаточно повернувся до Бельгії. Послаблене здоров'я та похилий вік не дозволяли йому займатися концертною діяльністю. Велику підтримку митцю надавала студентка Джанет Денкен, особливо після смерті його дружини в 1924 році. Через кілька років Ежен Ізаї побрався з нею. Джанет Денкен опікувалася ним і намагалася захистити від турбот і перевтоми. Наприкінці 1920-х років здоров'я Ежена Ізаї остаточно погіршилося. Загострилися діабет і серцеві захворювання. У 1929 році йому ампутували ногу. 12 травня 1931 року великого скрипаля не стало. Згадуються слова великого скрипаля Жака Тібо, який добре знав Ежена Ізаї. «Завдяки йому скрипкове мистецтво відродило дух свободи, заснованої не на анархічній свободі, а на найглибшій любові до мистецтва і найширшому його розумінні» [4, с. 307].

Пабло Казальс, близький друг музиканта, сказав: «Яким незбагненим художником був Ежен Ізаї! Коли він з'являвся на естраді, здавалося, що виходить якийсь король. Красивий

гордий, з гігантською фігурою та виглядом молодого лева, з надзвичайним блиском очей, яскравими жестами та мімікою – він сам уже був видовищем. Я не поділяв думки деяких колег, які дорікали йому в зайвих вольностях у грі та надмірній фантазії. Треба було враховувати тенденції та уподобання епохи, в яку формувався Ежен Ізаї. Але найважливіше те, що він відразу ж підкоряв слухачів силою своєї гініальності» [2, с. 70].

Королівська бібліотека Бельгії (Fonds Eugène Ysaÿe) включає 161 рукопис і 1083 друковані партитури (Ежена Ізаї та інших композиторів), а також інші друковані твори, сотні листів з автографами, записи, зображення.

Останнє доповнення до колекції було зроблено в 2014 році, коли Королівська бібліотека придбала рукопис *Légen de norvégienne* з автографом. Цей твір абсолютно невідомий раніше і не відображається в списку творів композитора на Grove Music Online. Написана в 1882 році під час гастролей композитора в Норвегії, ця «Норвезька легенда» була виконана лише через два дні після дати, зазначеної в рукописі. Перебуваючи в Норвегії, Е. Ізаї познайомився з Е. Грігом. У квітні 2014 року музей Едварда Гріга вперше поставив п'єсу в Бергені після того, як сам Ежен Ізаї поставив її там 134 роки тому.

Зараз в онлайн-каталозі RISM є лише одна робота Ісаї. Автограф партитури *Poème élégiaque*, присвячений Габріелю Форє (ідентифікаційний номер RISM 700011088). RISM Belgium працює над додаванням нових матеріалів від Фонду Ежена Ізаї. Іншою важливою колекцією є колекція Ежена Ізаї в Джульєрдській школі музики в Нью-Йорку (США-Нью-Йорк).

Розроблений ним проект Міжнародного музичного фонду, міжнародні конкурси відбулися лише після його смерті (1937 р. у Брюсселі відбувся 1– й Міжнародний конкурс скрипалів імені Ізаї, 1938 р. – 2– й).

**Висновки.** Отже ми висвітлили головні віхи життєвого та творчого шляху Ежена Ізаї, його зв'язку з Україною та Одеською консерваторією.. Ежен Ізаї увійшов в історію музичного, скрипкового мистецтва як неповторний артист, диригент, викладач, композитор, життя якого було повністю віддане улюбленій справі. Цінними свідченнями є те, що він перебував в Україні, зокрема Одесі, Харкові, та Києві, де він мав величезний успіх як соліст-віртуоз. Також про внесок Ежена Ізаї до світової мистецької скарбниці свідчать європейські конкурси, названі ім'ям великого композитора і виконавця.

#### Список джерел і лутератури:

- Шерешевська, Рена. Листи до Люки Дебарга. Рівне ТзОВ «Овід», 2018. 250 с.  
 Casalie, Pablo. Des miracles vous attendent. Roma : Palazzo, 1978. 346 p  
 Eugène Izaï. Des lettres. P. : Hachette, 1926. 229 p.  
 Raven, L. Mémoires. Paris: PL., 1955. 500 p.  
 Slonimsky, Nicolas (2001). Baker's Biographical Dictionary of Musicians (вид. Centennial Edition). New York: Schirmer Books.  
 Ven San Denis. Souvenirs d'Eugène Izaï. Paris : Les Belles Lettres, 1958. 386 p.



### III. МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ І МОЛОДІ В УКРАЇНІ: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ

Олена КИРИЧЕНКО  
(м. Полтава)

#### ПАТРІОТИЗМ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА МОРАЛЬНОГО ТА ГРОМАДЯНСЬКОГО ВИХОВАННЯ МАЙБУТНЬОГО МИТЦЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

**Постановка проблеми.** За роки незалежності України навколишній світ змінився. Україна теж змінилася. Вона долає негативну спадщину минулого на шляху відстоювання державного суверенітету, та модернізується на інноваційній основі, аби набути прискорення, характерного для глобального світового поступу. Рушієм цього процесу є компетентні, кваліфіковані і конкурентоспроможні фахівці. Величезну роль

розвитку людського потенціалу відіграє освіта, яка відповідає вищим стандартам якості.

2014 році розпочався процес модернізації національної освіти. Підписання угоди про асоціацію з Євросоюзом, створення Європейського простору вищої освіти дало можливість прийняти інноваційні Закони України «Про вищу освіту» та «Про наукову і науково-технічну діяльність». Суспільство по новому подивилось на якісний рівень і суспільну роль освіти.

Російська агресія, призвела до соціально-економічної кризи, до масового переміщення людей, навчальних закладів та наукових установ, але це не зупинило появу нових можливостей, пов'язаних з істотною активізацією міжнародної співпраці в освіті та науці, зростанням їх відкритості світовим нововведенням, прийняттям європейського вектору розвитку.

Інноваційні реформи, знаходять своє відображення і в галузі музичної освіти, яка, базуючись на традиціях світової та вітчизняної культури та сучасних наукових досягненнях, є джерелом трансляції загальнолюдських духовних цінностей. Вона покликана формувати світогляд і музичну культуру дітей та молоді, розвивати своєю специфічною мистецькою сутністю їх «емоційний інтелект», долучати до світу краси.

Сьогодні ми відмічаємо багато змін у змісті музичної освіти, її формах, методах, засобах. Вони спрямовані на посилення конкурентоздатності майбутніх фахівців-музикантів на ринку праці. Але крім професійної компетентності, самостійності й відповідальності, майбутній фахівець повинен мати чітку громадянську позицію, відповідальне відношення до збереження і примноження культурної спадщини, високий рівень педагогічної культури, щоб забезпечити державність України. Важливою складовою морального та громадянського виховання є патріотизм. До формування патріотичних цінностей повинні бути залучені всі музичні предмети, бо музичне виховання посідає особливе місце.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблеми патріотичного виховання стали предметом низки досліджень й наукових праць (А.О. Афанасьєв, В.І.

Герасимчук, В.М. Дзюба, В.О. Коваль, П.В. Онищук, Р.Р. Петронговський, М.І. Томчук, В.В. Шевченко). Теоретичні й методологічні основи формування патріотичних цінностей були значно розвинені у наукових працях сучасних учених України – І.Д. Бега, А.М. Бойко, М.Й. Боришевського, С.У. Гончаренка, Ю.І. Римаренка, Г.Г. Філіпчука та ін. Про формування музичної культури вчителя, в якій важливе місце займає громадянська позиція, йдеться в працях М.М.Букача, В.Г.Бутенка, О.М.Олексюк, Г.М.Падалки, А.М.Растригіної, О.Я.Ростовського, О.П.Рудницької. Педагогічна культура частиною загальної культури, в ній відображені духовні й матеріальні цінності, які допомагають обслуговувати історичний процес зміни поколінь.

**Мета статті** – виокремити і проаналізувати деякі напрями патріотичного виховання, показати вплив музичного мистецтва на формування патріотизму особистості.

**Виклад основного матеріалу.** Культура педагога існувала завжди та пройшла певні етапи свого розвитку разом з розвитком культури суспільства. Залежно від впливу різних чинників: політики у сфері освіти, моральних відносин у суспільстві, певного типу виховання, потрібного державі, та релігії, педагогічна культура мала різне соціальне та професійне забарвлення. Після розпаду радянського союзу виявилось, що радянською історіографією було докладено всіх можливих зусиль, аби спотворити історію. Не мають аналогів у світовій історії стосунки, коли одна нація і держава привласнила собі величезну частину історії та культури іншої нації й держави, як стосунки між Україною і Московією. Це унікальний випадок, тому він і не піддається легкому осмисленню, особливо з боку інших народів, віддалених від московсько-української проблематики. Українці й москвити, попри переплетеність їхніх історичних долей, є насправді дуже різними народами за своїм етногенезом. Сьогодні,

період нового становлення держави, відродження і розвитку української нації та її культури – музична освіта повинна зайняти належне місце у вихованні молоді. Завдання вчителя – виховати свідомого громадянина, якому властиві індивідуальні риси характеру, світогляд, спосіб мислення, поведінка, вчинки та почуття, націлені на розвиток демократичного громадянського суспільства в Україні. Одним з головних шляхів розв'язання проблем громадянського виховання молоді є залучення їх до шедеврів національної культури – українського музичного мистецтва.

Українськими вченими Н. Бібік, Л. Ващенко, З. Жигаль, А. Ковбасюк, О. Локшина, Т. Медвідь, О. Овчарук, О. Пометун, О. Сможаник, Г. Стець зроблена низка теоретичних здобутків, на яких базується патріотичне виховання в позашкільній освіті. Важливі питання формування громадянсько-патріотичної культури підрастаючого покоління висвітлено у працях О. Безкорвайної, М. Сметанського, Г. Тарасенко, Г. Шевченко, І. Шоробури та ін. Серед сучасних дослідників проблеми патріотичного виховання та громадянських якостей особистості торкались – І. Бех, П. Вербицька, П. Ігнатенко, А. Погрібний, В. Поплужний, Ю. Руденко, К. Чорна, О. Шестопалюк та ін.

Але перед тим як звертатися до молоді, важливо щоб викладач сам був патріотом, глибоко переконаним у життєвій силі народної творчості, любив народну музику, розумів ту специфічність, що вирізняє народну творчість поміж творів професійних композиторів, усвідомлював і шанував ті духовні зусилля попередніх поколінь, які зумовили рівень сьогоднішньої культури. Але найбільша проблема в тому, що більшість викладачів на сьогодні є вихованцями саме радянської школи, де громадянське виховання мало іншу основу. Російські державні інституції та окремі митці протягом тривалого часу активно пропагували російську культуру, зокрема музичну культуру, та докладали зусиль до ігнорування і навіть придушення вільного культурного розвитку українців. Ментальна й культурна прірва між державами є занадто великою, щоб порозумітися. Саме українська ідентичність є однією з цінностей, за які йде війна. Чому ми бачимо конфлікт у колективі НМАУ? Чому частина колективу готова доказувати, що Петро Чайковський є українцем, перекреслюючи думку самого композитора про себе? Тому, що значна половина педагогів навчалась у Москві, виховувалась на творах російських композиторів, по методиках російських музикантів, на основі реалістичних традицій російської виконавської культури. Тому першочергова задача і тих, хто навчає, вивчення, збереження і продовження національних культурно-історичних традицій, шанобливе ставлення до української мови й культури, формування знань у нового покоління про музичне надбання українського народу, естетичне виховання та формування загальнолюдських цінностей, почуття відповідальності за долю України.

різних мов слово «патріот» перекладається майже однаково: батьківщина, або земляк. В українській мові воно трактується як любов до батьківщини, свого народу, готовність заради них йти на подвиг. Патріотизм проявляється в ставленні до держави, до суспільства, до культури свого народу, до своєї професії і до своєї особистості.

Особливе місце у патріотичному вихованні молоді посідає музика, музичне виховання. В. Сухомлинський писав: «...музика – це мова почуттів. Музика й співи в школах – не тільки навчальний предмет, а й могутній засіб виховання, який має надати емоційного й естетичного забарвлення всьому духовному життю людини» [5, с. 553-554] Музичний твір має морально-духовний зміст, який є основною силою впливу на особистість. Зміст музики – її душа, яка ніби розмовляє з душею виконавця, викликає непереборне бажання наслідувати улюблених героїв, вчить людей розуміти один одного, виховує гуманність. Музика містить у собі досвід і суспільного, і індивідуального пізнання, тим самим зберігає досвід поколінь. Музика впливає на особистість і її поведінку, формує її внутрішній світ. Ці властивості музики використовують вчителі - музиканти в процесі формування особистості своїх учнів.

Домінантною у творчості будь-якого музиканта є проблема репертуару, оскільки репертуар є тим інструментом, за допомогою якого відбувається комунікація між виконавцем і слухачем. І від того, на скільки оригінальною, якісною, зрозумілою та фаховою буде ця музика залежить розвиток музиканта, його професійний рівень. Вчителі-музиканти можуть реалізувати це завдання за допомогою пропагування

творів українських композиторів. У початковій школі діти з задоволенням виконують на інструментах народні пісні та танці. Старші учні знайомляться з творами професійних українських композиторів

Зараз є неетичним виконання творів російських композиторів, зрозуміло з яких причин, то настав час для вивчення власної, української музичної літератури. Тільки проглянувши біографії багатьох композиторів, можна скласти уявлення про реальну історію минулих років, а вивчення творів українських композиторів дозволить відчувати етнонаціональні риси українського фольклору, розширити репертуар. У процесі українського національного відродження, яке супроводжується пошуками й у музичній галузі, ми відкриваємо багато цікавих постатей в культурній спадщині України. Серед них імена таких славетних композиторів як: Нестор Нижанківський, Борис Кудрик, Павло Маценко, Болеслав Яворський, Микола Коляда, Федір Якименко та багато інших. Специфіку розвитку практично усіх видів національного мистецтва, яке саме на початку ХХ століття отримує виразні риси професійної сформованості, визначає романтична естетика. Естетичні засади романтизму, поєднавшись зі специфікою національної ментальності, створили своєрідний мистецький феномен, який полягає в особливому ліризмі українського авангарду початку ХХ століття. Широко в репертуар включаються твори Б. Лятошинського, В. Косенка, Л. Ревуцького,

Стеценка, Я. Степового, С. Людкевича, В. Барвінського, Д. Клебанова, М. Скорульського, М. Колесси, А. Кос-анатольського, Ю. Мейтуса. Доречі, у радянські

часи учнівські або студентські виконавські програми доповнювали лише одним твором українського композитора, але це нас чомусь не дивувало. Тепер в репертуар входять твори Гомоляки, Кирейка, Бібіка, Карабіца, Грабовського, Дичко, Іщенко, Скорика, Шамо, Штогаренка, наших сучасників – Шукайло, Турнеєва, Птушкіна і багатьох інших.

**Висновки.** Отже, ми дійшли висновку, що засобами музичного мистецтва можна зростити в дітях паростки патріотизму. Але патріотичне виховання - це широке поняття, яке вбирає в себе і шанобливе ставлення до культури свого народу та пам'яток історії, внутрішню культуру і вихованість, ввічливість і чесність, відкритість і любов до ближнього. Робота з виховання патріотизму повинна починатись змалечку і тривати все життя.

#### Список джерел і літератури:

Бех, І. Д. Програма патріотичного виховання дітей та учнівської молоді. І. Д. Бех, К. І. Чорна. К: 2006. 40 с.

2.Марценківська О. В. Переосмислення романтичних традицій в фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського : автореф. дис.на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» О. В. Марценківська. К., 2011. 21 с.

Національна доктрина розвитку освіти . Офіц. вісн. України. 2002. №16. С. 12 – 24.

Самійленко Д. Ф. Проблема культури в змісті освіти . Д. Ф. Самійленко. *Шлях освіти*. 2007. № 3. С. 91–92.

Сухомлинський В.О. Вибрані твори в п'яти томах. В.О. Сухомлинський. К.: Радянська школа, 1977. Т. 3. 649 с.

**Людмила СБІТНЄВА**  
**(м. Полтава)**

## **ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СИСТЕМИ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ В УКРАЇНІ**

**Постановка проблеми.** Сьогодні важливою проблемою національної системи освіти виступає створення нової структури і змісту освіти, але важка політична і економічна ситуація в умовах воєнного часу заважає швидкому здійсненню таких змін і це впливає на зростання художньої культури українського народу.

Художня освіта, яка спрямована на всебічний розвиток особистості, є одним з важливіших компонентів духовно-культурних цінностей освіти взагалі. На Сеульській конференції з художньої освіти у 2010 році було наголошено, що саме художня освіта

«основою збалансованого творчого, пізнавального, емоційного, естетичного і соціального розвитку дітей, молоді та навчання протягом усього життя». Відомими вченими всього світу було обгрунтовано, що між мистецтвом і духовною культурою особистості існує тісний взаємозв'язок, який впливає на натхнення і наповнення життя смыслом. Канадський учений-культуролог Д. Пол Шафер наголошував, що величезну роль у формуванні особистості відіграє саме музичне мистецтво [4, с.23].

кінці ХХ століття відбувалося затвердження духовних засад в галузі естетичного виховання, обгрунтування сутнісних основ музично-естетичного виховання і розуміння художнього виховання як важливої духовної діяльності, спрямованої на усвідомлення національних художньо-естетичних традицій. Відомими українськими вченими естетичне виховання вважалось одним з самих важливих чинників у формуванні дитячої особистості і молоді. Академік Г. Шевченко зазначала, що за умов єдності усіх напрямів і форм саме естетичне виховання буде сприяти формуванню цілісної особистості [5]. Музично-естетичне виховання молоді є важливою складовою художньої освіти. В основі музичного виховання естетичний концепт займає найважливіше місце, а музичному мистецтву, завдяки якому відбувається творче зростання особистості, належить важливіша роль. Це пояснюється емоційно-образним характером сприйняття музики та значним впливом на світосприйняття особистості.

Проблема формування художньо-естетичної культури особистості в складний час для України, коли в світі швидко відбуваються інтеграційні процеси і глобалізація суспільного розвитку, в наш час набуває особливого значення.

усі періоди розвитку людського суспільства музичне мистецтво впливало на духовний розвиток, пробуджувало енергетичні ресурси особистості та формувало світогляд, морально-естетичне ставлення кожної людини до навколишнього світу.

українській системі музично-естетичного виховання в минулому столітті було вироблено та обґрунтовано методологічні принципи, які дозволяють на практиці цілеспрямовано і контрольовано проводити процес музично-естетичного виховання молоді і цей процес на даному етапі виступає одним з найважливіших завдань сучасної музичної педагогіки.

Якщо звернутись до історико-педагогічних скарбів українського народу, то можна впевнено сказати, що українським суспільством накопичено значні здобутки, які впливали і впливають на розвиток культури українського суспільства і освіти.

Розвиток музично-педагогічної думки в країні завжди був важливим елементом у вихованні підростаючого покоління. Можна стверджувати, що українським народом накопичено величезний досвід музично-естетичного виховання особистості.

**Аналіз останніх публікацій.** Питання розвитку музичної культури українського народу завжди були в центрі уваги відомих українських вчених, які наголошували на тому, що розвиток культури українського народу завжди відбиває духовність і світогляд українського народу. Досліджуючи питання виховного впливу мистецтва на особистість, С. Мельничук зазначав, що «мистецтво ефективно впливає на почуття, емоції, актуалізує навчальну діяльність; йому також належить важлива культурно-соціальна функція, яка тісно пов'язана з проблемою вільного часу учнівської молоді: заповнюючи вільний час молодих людей, мистецтво насичує його естетично цінним

змістом» [1, с.5]. Дослідження сучасних вчених В. Дряпіки, І. Зязюна, Л. Коваль, Л. Масол, О. Михайличенка, В. Орлова О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької, Т. Танько, Л. Хлебнікової, В. Черкасова, Г. Шевченко, О. Щолокової та багатьох інших науковців присвячені тенденціям та особливостям розвитку музичної освіти в Україні в умовах глобалізації світу.

Думки вчених сходяться в тому, що саме музичне мистецтво, викликаючи глибокий емоційний відгук у особистості, виступає найбільш сильним засобом у естетичному і моральному вихованні. Музично-естетичне виховання в нашій країні є важливою складовою педагогіки мистецтва і розуміється як організований і цілеспрямований процес духовного розвитку сучасної особистості. О. Ростовський підкреслював, що музична культура є невід'ємною частиною духовної культури особистості [3].

**Мета статті** - дослідження сутності та тенденцій розвитку української системи музично-естетичного виховання як важливої складової частини художньої освіти сучасної молоді.

**Виклад основного матеріалу.** Безперечно, що Україна в 90- роки, коли стала незалежною, нарешті отримала можливості розвитку як національної сучасної системи освіти так і всієї української культури.

XX столітті в країні сформувалася цілісна система музично-естетичного виховання, яка почала впливала і на розвиток інших наук - педагогіку, психологію, філософію та культурологію. О. Михайличенко наголошував, що музично-естетичне виховання, це «діалектична взаємодія інституцій створення, накопичення і

збереження досвіду національного музичного мистецтва з процесами передачі цього досвіду із покоління в покоління у тісному суспільно-історичному та соціально-економічному зв'язках Разом з тим – це процес передачі та засвоєння особистістю емоційно-художніх образів українського, зарубіжного музичного та суміжного з ним мистецтв, які спроможні спонукати її до творчої діяльності і створення навколо себе життя, побудованого на кращих морально-етичних цінностях, що виробило людство» [2, с.9].

XXI столітті інтерес до розвитку системи музично-естетичного виховання в Україні, яка почала формуватися ще в першій половині XX століття, збільшується. Наявність специфічного завдання, яке не може виконати ніякий інший предмет і стало необхідною умовою розвитку системи музично-естетичного виховання. В системі музично-естетичного виховання, яка є значущою складовою українського суспільства, тісно взаємодіють державно-адміністративна система і педагогічний процес, в якому принципи і методи виховання і навчання спрямовані на формування музично-естетичної культури дітей і молоді. Можна виділити наступні ступені в системі музично-естетичного виховання в Україні, в яких виховний процес виступає провідним дошкільна, спеціалізована початкова музична освіта (дитячі музичні школи) загальна, додаткова, позашкільна, професійна, післядипломна тощо. Такі поняття, як музичний розвиток, музичне виховання і навчання в системі музично-естетичного виховання тісно взаємодіють. Структурними елементами української системи музично-естетичного виховання виступають дошкільні установи, загально-освітні, музичні школи, школи мистецтв, навчальні заклади, позанавчальні заклади, будинки дитячої творчості тощо. Засоби масової інформації також є складовою в системі музично-естетичного виховання молоді, адже вони впливають на художньо-естетичну свідомість молоді.

Зміст і принципи музично-естетичного виховання визначено законодавчими актами. Серед закономірностей в музичному вихованні і музичній освіті найбільш важливими виступають залежність системи музично-естетичного виховання від економічного стану в державі, державної підтримки та спрямованість у навчанні на результати науково-методичних досліджень українських вчених, досвід провідних педагогів та на тенденції розвитку національної культури. Музично-естетичне виховання в усіх закладах спрямовується на музично-естетичний розвиток

особистості, яка виступає основним структурним елементом в системі музично-естетичного виховання.

Розглядаючи музично-естетичне виховання дітей і молоді в Україні в історико-культурному контексті, можемо усвідомити сучасний його стан та динаміку розвитку і теорії і практики. В першій половині XXI століття, в умовах драматичних подій та визвольної боротьби українського народу, проблема художнього виховання підростаючого покоління становиться надзвичайно актуальною. І поступове зростання інтересу до української культури буде впливати і на розвиток і сутність українського музично-естетичного виховання. Напрями музичної педагогіки XX століття щодо



розвитку творчих здібностей, взаємодії і інтеграції мистецтв, поліхудожнього виховання підростаючих поколінь, формування художньо-естетичної культури молоді сьогодні набувають особливої актуальності.

Проблема музично-естетичного виховання є важливою проблемою і викликає інтерес в українському суспільстві, адже сьогодні вирішення і таких питань впливає на майбутній розвиток держави.

XXI століття відрізняється особливо напруженим пошуком позицій, які будуть визначати державну політику в галузі освіти. Важливими питаннями в дослідженнях вчених залишаються питання розвитку тенденцій і закономірностей в галузі художнього виховання, визначення концептуальних положень, що впливають на музично-освітній простір сучасної України. Не зменшується інтерес вчених до питань розвитку сучасної теорії музично-естетичного виховання, змісту традиційних категорій, ролі музично-естетичного виховання в сучасній педагогіці. Особливе місце займає проблема професійної підготовки вчителів мистецьких дисциплін, зокрема професійна підготовка майбутніх вчителів музичного мистецтва, діяльність яких буде спрямована на зростання культури молоді.

Дослідники обґрунтовують методологічні основи музичної педагогіки, аналізують зміст і складові навчання, сучасні принципи і методи музичної педагогіки. Науковцем В. Черкасовим досліджено тенденції розвитку науково-педагогічної думки в Україні. Ним проаналізовані етапи розвитку музично-педагогічної освіти в країні, навчальні програми сучасних навчальних закладів освіти та сформульовано закономірності в розвитку музичної освіти в роботах українських вчених відбито інтерес до питань освіти і культури в Європейському культурно-освітньому просторі, змісту і технологіям в системах музично-естетичного виховання інших країн.

Значна увага в дослідженнях учених приділяється проблемі створення особистісно-орієнтованих моделей, психологічним основам в музичному навчанні. Особлива увага спрямована на питання пошуку шляхів творчої активності молоді, розвитку емоційної та інтелектуальної сфери.

Роль наукових досліджень в сучасних умовах динамічності соціальних процесів значно зростає. Не викликає сумнівів, що проблема розвитку творчих здібностей особистості, емоційно-емпатійної та інтелектуальної сфери, питанням формування в молодій людини творчої активності є важливою проблемою, вирішення якої буде сприяти розвитку українського суспільства.

Можна стверджувати, що художня освіта, система музично-естетичного виховання знаходиться в процесі постійного розвитку. Про інтеграцію в музичній освіті свідчить, наприклад, той факт, що у вищих навчальних закладах у XXI столітті були відкриті нові спеціалізації, були відкриті нові типи освітніх закладів, в яких були започатковані багаторівнева і неперервна професійна художня освіта. В музичній діяльності спостерігається поєднання музично-виконавської з авторською, слухацькою та іншими видами музичної діяльності. Значний досвід провідних педагогів в галузі музично-естетичного виховання сприяє розробці сучасних принципів педагогіки

мистецтва XXI століття. Інформаційно-комунікативні технології стали невід'ємною складовою в системі освіти, а електронні видання відрізняються практично-орієнтованим та художньо-творчим характером. Загальновизнаною науковою думкою

положення про те, що система музично-естетичного виховання та музичної освіти в Україні повинна рухатись в Європейський простір та продовжувати кращі традиції української музичної культури.

**Висновки.** Не викликає сумнівів, що розвиток системи музично-естетичного виховання, від якої залежить і розвиток духовної культури українського суспільства, викликає значний інтерес у науковців та підтримується державою.

основі системи музично-естетичного виховання лежить тісна взаємодія музичного виховання і навчання з естетичною сутністю музичного мистецтва. Комплекс принципів і методів педагогіки мистецтва впливає на формування музично-естетичної культури особистості за умов систематичності і послідовності в творчій музично-педагогічній діяльності педагогів. Система музично-естетичного виховання в Україні залежить від багатьох чинників і умов – розвитку суспільства, культури і освіти. І, безперечно, вона повинна мати державну підтримку.

На розвиток напрямів сучасного музично-естетичного виховання, безумовно, впливає культурний досвід минулого та його коректне використання в умовах новітнього періоду історії українського народу. Важливою тенденцією розвитку української системи музично-естетичного виховання в XXI столітті є розуміння того, що в українській сучасній системі музично-естетичного виховання будуть й надалі

зберігатися та примножуватися найкращі культурні традиції. Всупереч важким обставинам воєнного часу в Україні продовжується оновлення освіти, пошук нових педагогічних концепцій і технологій. І цей процес буде створювати нові можливості у розвитку системи музично-естетичного виховання і музичної освіти.

#### **Список джерел і літератури:**

Мельничук С. Г. Формування естетичної культури майбутніх вчителів (історико-педагогічний аспект, 1860 – 1980 рр.) : Монографія. К., 1995.- 198 с.

Михайличенко О. В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (ретроспективно-теоретичний аспект): Монографія. Суми: ВАТ «Сумська обласна друкарня, видавництво «Козацький вал, 2007. 356 с.

3. Ростовський О.Я. Музична педагогіка: навчальні програми, методичні рекомендації та матеріали Ніжин: НДПУ імені Миколи Гоголя, 2001. 110 с.

Шевченко Г. П. Музично-виконавська діяльність студентської молоді ; Г.П.

Шевченко, І.О. Єненко. Луганськ: Вид-во СЛУ ім. В. Даля, 2010. 168 с.

Schafer D. Paul The Age of Culture. 2014.A Neu Road Book. Rock's Mill Press. 231 с.

Світлана БОРИСОВА

(м. Київ)

Олександр ПЛОХОТНЮК

(м. Полтава)

## КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ ШКОЛЯРІВ

**Постановка проблеми.** Проблема формування ціннісних орієнтацій підлітків у галузі музичної культури завжди знаходилась у центрі уваги педагогічного співтовариства. Відомо, що в життєдіяльності індивіда особливу роль відіграє музика, яка здійснює глибокий вплив на духовний світ людини. Ціннісна орієнтація особистості

сфері музики виступає передумовою для розкриття естетичних потенцій, корегує не тільки музично-естетичні інтереси, а й взагалі потреби, смаки, ідеали, погляди молоді тощо. Набуваючи зазначених якостей, індивід прилучається до накопичених людством справжніх цінностей життя і культури.

**Аналіз наукових досліджень** з розв'язання питань формування ціннісних орієнтацій особистості у галузі музики (Б. Брилін, В. Дряпіка, А. Козир, О. Олексюк, А. Растрігіна, О. Ростовський, О. Рудницька, Н. Савченко, В. Черкасов та ін.) дає певні уявлення про рівень розробки вказаної проблеми. Однак, використання активних форм музично-творчої діяльності школярів у позанавчальній роботі, що впливають на формування ціннісних орієнтацій школярів, висвітлено не в повній мірі, зокрема впливу концертної діяльності на формування зазначеної якості особистості школяра. Тому, метою нашого дослідження є аналіз можливостей впливу концертної діяльності на формування ціннісних орієнтацій школярів.

**Мета статті** – визначити місце концертної діяльності як чинника формування ціннісних орієнтацій школярів.

**Виклад основного матеріалу.** Успішний концертний виступ може слугувати потужним чинником формування ціннісних орієнтацій. Не варто забувати, що вихованець, чиї дії у музично-виконавському ансамблі не приносять бажаного результату, як правило, уникає сцени, розуміючи, що погане виконання не варто «вносити на публіку». Тут виникає парадокс: щоб добре грати чи співати, треба не боятися сцени, а для цього необхідно добре грати або співати. Педагог повинен проявити мудрість і рекомендувати виходити на сцену підлітку з посильним для рівня його підготовки твором. Після успішного виступу школярі уже можуть взятися за більш складні твори. Окрім цього, саме розуміння поняття «сцена» на початковому етапі має бути умовним. Спочатку може бути присутня невелика кількість школярів під час виступу колективу, потім – група педагогів на прослуховуванні, згодом – виступ у невеликій аудиторії аматорів музики. В усіх випадках в учнів слід насамперед сформувати бажання виступати.

Особливою проблемою для учня є подолання естрадного хвилювання або створення «творчого естрадного самопочуття» (Л. Баренбойм, В. Макаров та ін.).

Формування його повинно стати спеціальним піклуванням педагога. Для цього, на думку педагогів-музикантів, потрібно комплексне застосування методів репертуарного добору, свідомого рухового відчуття, інтонування музичного матеріалу, психічної саморегуляції тощо. Успішний виступ на естраді має позитивний вплив на подальшу музично-виконавську діяльність, водночас є дієвим чинником творчого розвитку учня, створює гарні умови для формування стійкого інтересу та захопленості виконавською діяльністю, слугує важливим засобом активізації ціннісного ставлення до музики [2].

Успішний естрадний виступ допомагає формуванню такої важливої якості, як артистизм. При вмілому керівництві педагога ця властивість учня може стати одним з основних чинників розвитку його аксіологічних якостей. Формувати зазначену властивість треба передусім під час виконання музичного твору, зокрема, роботи над його образно-емоційною стороною. Збагачуючи внутрішній світ молодого музиканта-виконавця, наповнюючи його новими яскравими художніми враженнями і змістом, викладач заохочує до зростання артистичних властивостей свого вихованця.

метою формування самостійності необхідна здатність до самоконтролю, а далі, – до самоаналізу. Більшість учнів, як правило, після виконання музичного твору на занятті пасивно чекають від керівника критичних зауважень. Завдання педагога в цьому випадку полягає в тому, щоб створити ситуацію, за якою учень буде змушений самостійно аналізувати недоліки щойно виконаного твору. Викладач допомагає учню самостійно аналізувати власне виконання. Основним ускладненням, як правило, є виділення головних недоліків серед перерахованих самим вихованцем, що пов'язано

особливостями його мислення, уваги, загальним музичним розвитком, відсутністю навичок слухати себе й одночасно критично оцінювати якість виконання. Уміння об'єктивно оцінювати й аналізувати власне виконання сприяє самостійності у виборі найбільш раціональних засобів і прийомів творчої роботи. У музичному виконавстві, як і в будь-якій художньо-творчій діяльності, досягнення самостійності свідчить про появу впевненості у своїх силах. Тому формування самостійності є однією з найважливіших виховних завдань [1, с. 340].

Для кращої творчої реалізації школярів у концертній діяльності вважаємо за необхідне розглянути специфіку саме ансамблевого музикування. Причина актуальності цієї форми роботи в ракурсі розв'язання проблеми формування ціннісних орієнтацій підлітків криється в таких можливостях: 1) робота в дитячому ансамблі сприяє подоланню відчуженості підлітків; 2) гра в ансамблі створює відчуття участі у важливій практичній дії, що допомагає зростанню самооцінки школяра; 3) ансамблева фактура музичних творів може найбільше реалізувати принцип доступності й поступовості в освоєнні художнього матеріалу; 4) гра в ансамблі покращує естрадне самопочуття; зміцнює впевненість у собі та власному виборі діяльності; 5) створює на цій основі ситуацію успіху в формуванні художньо-естетичних якостей, зокрема, ціннісних орієнтацій вихованців колективу.

Ще однією формою педагогічного впливу на учасників музично-творчих колективів може стати форма колективно-індивідуальних занять. Вона широко застосовувалася на музичних заняттях і раніше. До неї звертаються і сьогодні, наприклад, на початковому ознайомленні з предметом у музичній школі. Подібна форма занять містить у собі багаті виховні можливості, не до кінця розкриті теоретично і не завжди затребувані практично.

**Висновки.** На основі вище викладеного можемо зазначити наступне. В аспекті проблеми формування ціннісних орієнтацій школярів та впливу різних форм музично-виконавської діяльності, в т.ч. концертної, на цей процес, можемо констатувати, що все вище зазначене у позашкільних закладах створює можливості для: 1) високого емоційного тону занять, що сприяє зростанню артистизму учасників музично-виконавського колективу; 2) підвищення інформаційної ємкості занять;

психологічного розкріпачення учасників, що підвищує їхню впевненість у своїх творчих силах; 4) взаємного музично-творчого збагачення, завдяки створенню атмосфери співтворчості, що, у свою чергу, безпосередньо впливає на формування ціннісних орієнтацій школярів у галузі музичної культури.

Подальші наукові розвідки вбачаємо у визначенні рівнів сформованості та технології формування ціннісних орієнтацій школярів у галузі музичної культури.

#### **Список джерел і літератури:**

Овчаренко Н. А. Теоретико-методологічні засади професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук: 13.00.04. Криворізький національний університет. Кривий Ріг, 2016. 547 с.

Плохотнюк О. С., Борисова С. В. Методика вимірювання стану сформованості ціннісних орієнтацій підлітків у галузі музичної культури (в умовах позанавчальної діяльності) / Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка: Педагогічні науки. 2015.

3 (292). С. 72 – 81.

**Олена СБІТНЕВА**  
(м. Київ)

#### **ЕСТЕТИЧНА КУЛЬТУРА ЯК НЕВІД'ЄМНИЙ СКЛАДНИК ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ**

**Постановка проблеми.** На сучасному етапі розвитку суспільства, для якого характерні кризові тенденції, що виявляються в споживацькому ставленні до природи, нівелюванні моральних принципів, негативному впливі засобів масової інформації й комунікації на свідомість особистості, проявах ворожого ставлення людей різних національностей, конфесій та інших соціальних груп один до одного тощо, цінність

естетичного виховання як невід'ємного засобу гармонійного розвитку особистості й гуманізації всього суспільства ще більше зростає.

Як свідчить аналіз літератури, проблема естетичного виховання особистості була в полі зору багатьох відомих філософів і педагогів різних країн та історичних періодів: Платона, Аристотеля, Дж. Маріно, Д. Дідро, Я. Коменського, Ж.-Ж. Руссо, Г. Сковороди, Й. Песталоцці, І.-Ф. Гербарта, Ф. Шиллера, Я. Мамонтова, Р. Штайнера, С. Миропольського, М. Монтессорі, С. Русової, В. Сухомлинського, Б. Яворського, К. Орфа ін.

акцентом на аксіологічному, емоційно-почуттєвому й творчому аспектах тлумачать поняття «естетичне виховання» І. Паласевич та В. Ортинський. Згідно з уявленнями І. Паласевич, естетичне виховання є процесом «цілісного формування духовності, сприйняття й розуміння прекрасного, плекання в людини гуманістичних якостей, відповідального ставлення до краси, здатності відчувати та творити прекрасне» [10, с. 13]. В. Ортинський розуміє це поняття як «цілеспрямоване формування естетичних смаків та ідеалів особистості, розвиток її здібностей естетичного сприймання явищ дійсності і предметів мистецтва, а також до самостійної творчості в галузі мистецтва» [8, с. 231].

**Аналіз останніх публікацій.** Аналіз літератури дозволив виявити й інший тип трактувань поняття «естетичне виховання», у яких основний акцент зроблено на формуванні естетичної культури особистості. У цьому контексті заслуговують на увагу визначення, які представляють естетичне виховання як педагогічний процес взаємодії педагога та учнів, спрямований на формування естетичної культури й розвиток естетичного ставлення особистості до життя, набуття здатності до творчої діяльності за законами краси [11, с. 359]; спрямовану на формування здатності сприймати й перетворювати дійсність за законами краси педагогічну діяльність, метою якої є високий рівень естетичної культури особистості, її здатність до естетичного освоєння дійсності, естетичної діяльності [2, с. 143].

Н. Волкова метою естетичного виховання називає високий рівень естетичної культури особистості, її здатність до естетичного освоєння дійсності [3, с. 127].

Отже, проаналізувавши наукові уявлення про сутність естетичного виховання, у нашому дослідженні ми вважаємо його результатом сформованість естетичної культури особистості, що є невід'ємним складником її загальної й зокрема духовної культури.

**Мета статті** – розкрити сутність естетичної культури, яка є невід'ємним складником духовної культури особистості, а також визначити роль мистецтва в процесі гармонійного розвитку.

**Виклад основного матеріалу.** У науковій літературі відбито різні підходи до тлумачення поняття «культура». Цей термін виник у Давньому Римі (від латинського «cultus» – оброблення, догляд) і був пов'язаний з людською працею, з господарством. Самостійне значення в європейському мовному просторі поняття «культура»

отримало тільки наприкінці XVIII – на початку XIX ст. значною мірою завдяки працям Г. Гегеля, Й. Гердера, І. Канта, Ф. Шиллера й ін.

науковому просторі XX – XXI ст. поліваріантність прояву культури відбито в розмаїтті підходів до визначення сутності цього феномену. Важливою для розуміння чіткої відмінності феноменів культури і цивілізації є позиція, відповідно до якої культуру визнають складовою частиною цивілізації. Цивілізацію ж розглядають як ширшу сферу людської діяльності, що постає щодо культури як загальне до часткового.

Залежно від аспекту, на якому акцентують увагу науковці, фахівці виокремлюють різні типи тлумачень поняття «культура».

О. Отич надає класифікацію методологічних підходів щодо тлумачення поняття «культура». Виокремлено такі підходи: філософсько-антропологічний (культура як сукупність знань, мистецтва, моралі, права, звичаїв та інших особливостей, притаманних людині як члену суспільства), філософсько-історичний (культура як синонім інтелектуального, морального, естетичного, розумового вдосконалення людини в ході її інкультурації, що розуміється як друге її народження й піднесення до рівня людяності в культуротворчому просторі), соціологічний (культура як чинник організації життя суспільства засобом вірувань, духовних і матеріальних цінностей, норм поведінки, звичаїв, мови тощо), підхід у контексті концепції діалогу культур (культура як особливий соціум, у якому й формами якого індивіди цієї епохи й різних епох можуть спілкуватися між собою як особистості) [9, с. 45 – 46].

Як свідчать наукові дослідження, «у педагогіці поняття «культура» використовують переважно як основний фактор-джерело, звідки черпають зміст освіти, та як соціальний регулятив, що відображає ціннісні продукти духовної й матеріальної діяльності людини, її властивості та якості як носія й творця культури» [9, с. 46].

Деякі фахівці поділяють культуру особистості на внутрішню та зовнішню. Згідно з цією позицією, внутрішню культуру характеризують духовне багатство людини (розумовий і моральний розвиток, широта кругозору й життєвих інтересів, культура почуттів тощо), а зовнішню – дотримання загальноприйнятих у суспільстві правил, норм поведінки (ввічливість, уміння спілкуватися з людьми, охайність у побуті, акуратність зовнішнього вигляду тощо) [13, с. 105].

Така позиція, на нашу думку, не враховує причинно-наслідкові зв'язки між внутрішнім світом людини та зовнішньою перспективою його прояву. Тут доцільніше говорити про зовнішні прояви культури особистості в її поведінці як наслідки виховання в неї духовних якостей, що одночасно є й показниками наявності цих внутрішніх якостей.

Отже, культура передбачає насамперед духовні пріоритети людини й суспільства, її базовими цінностями є істина, добро й краса. Невід'ємним складником духовної культури особистості є її естетична культура.

Як свідчать результати проведеного термінологічного аналізу, у фаховій літературі існують різні погляди щодо розкриття сутності естетичної культури особистості. Це поняття визначають як:

концентрований вияв у матеріальній і духовній формах естетичних відносин і дійсності (Л. Печко);

«здатність особистості до повноцінного сприймання, правильного розуміння прекрасного в мистецтві й дійсності, прагнення й уміння будувати своє життя за законами краси» (Н. Мойсеюк);

«сформованість у людини естетичних знань, смаків, ідеалів, здібностей до естетичного сприймання явищ дійсності, творів мистецтва, потреби вносити прекрасне навколишній світ, оберігати природну красу» (Н. Волкова);

«цілісність естетичної свідомості та естетичної діяльності, основою якої є емоційно-почуттєве переживання вражень, знання з мистецтва, що виявляється в різних формах естетичного ставлення (відчуття, оцінювання тощо) і є проявом ціннісної позиції особистості» (Л. Серих);

підструктуру загальної культури особистості й інтегральну педагогічну категорію, що містить змістовний компонент (естетичні знання, уявлення, погляди, переконання, уміння, навички, переживання, судження, цінності, творчі здібності) і сутнісний компонент (творча естетична діяльність людей зі створення прекрасного в житті) тощо [3, с. 127; 14, с. 6; 7, с. 88].

Т. Шмельова серед компонентів естетичної культури виокремлює естетичні почуття, естетичний смак та естетичний ідеал елементами естетичної свідомості [408, с. 8]. Подібної позиції дотримується й Л. Михайлова, яка доводить, що основою естетичної культури є естетична свідомість, а її елементами є естетичне почуття, сприйняття, смаки, оцінки, потреби та естетичний ідеал, формування яких становить мету естетичного виховання [14, с. 7].

Як свідчать результати аналізу літератури, найважливішим засобом духовного розвитку, зокрема естетичного виховання особистості визнають мистецтво, засобами якого можна відтворити в художній формі всі аспекти матеріального й духовного життя окремої людини й усього суспільства.

Мистецтво є специфічним засобом духовного відображення дійсності, складником культури, де акумулюються художньо-естетичні цінності, формою чуттєвого пізнання світу, соціополем, у якому проявляються творчі здібності [5, с. 189].

Досі не відомо жодної культури, яка б існувала без мистецтва, що за своєю природою є поліфункціональним явищем. Воно виконує як суспільно-комунікативні (сакральна, святкова, соціально-інтегративна, суспільно-критична тощо), так й індивідуально-психофізіологічні (гармонізуюча, терапевтична, особистісно-розвивальна, виховна тощо) функції.

Кожен з видів мистецтва має особливий потенціал у відтворенні, пізнанні й оцінці внутрішнього світу людини й навколишньої дійсності. Будь-яке мистецтво має можливість приносити естетичну насолоду, активізувати творчі здібності.

Видатні представники людства ще з часів античності усвідомлювали значний виховний потенціал мистецтва. Одним з перших античних філософів, хто звернув увагу на виховний вплив мистецтва на людину й суспільство, був Піфагор. Учення Піфагора



та його послідовників суттєво вплинули на уявлення античних філософів пізнішого часу (Дамона Афіського, Платона, Аристотеля й ін.) про позитивний вплив мистецтва на емоційний і моральний стан людини.

Протягом наступних епох уявлення про виховне значення різних видів мистецтва для особистості й усього суспільства змінювались під впливом соціокультурних трансформацій, еволюції філософських, психологічних і педагогічних поглядів.

Суттєвий внесок у розвиток теорії й практики естетичного виховання засобами мистецтва здійснили В. Бутенко, І. Зязюн, М. Мартинюк, Н. Миропольська, Л. Михайлова, В. Сухомлинський, Г. Шевченко й ін.

Пріоритетну роль мистецтва в процесі естетичного виховання дітей і молоді підкреслено у вітчизняних концептуальних і програмних документах: Всеукраїнській державній комплексній програмі естетичного виховання (І. Зязюн), Національній комплексній програмі естетичного виховання (І. Зязюн, О. Семашко), Концепції єдиної системи естетичного виховання в загальноосвітніх школах України (М. Опанашук), Концепції художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах України (Л. Масол), Концепції загальної мистецької освіти (Л. Масол).

Сучасні наукові дослідження доводять, що прилучення молодого покоління до естетичних цінностей засобами мистецтва сприяє вирішенню таких гострих соціальних проблем, як дегуманізація суспільства, зниження естетичних і моральних критеріїв у дітей і молоді, помітне посилення егоцентризму й дітоцентризму, негативний вплив засобів масової інформації та комунікації на молоде покоління, конкуренція між різними соціальними групами, підвищення дитячої агресивності, нетерпимості до оточення й ін. [12, с. 357].

Виховне значення мистецтва науковці обґрунтовують психологічними особливостями його впливу на людину. Як зазначає В. Бітаєв, «спілкування з мистецтвом – це діалог, у процесі якого відбувається людинотворення й творення смислу людського буття. Отже, мистецтво збігається з життєдіяльністю, а як форма свідомості – з самосвідомістю людини і є універсальним засобом розвитку її чуттєвої культури» [1, с. 37]. Мистецтво в синтезованому вигляді відтворює чуттєві уявлення людини про навколишню дійсність і, моделюючи світ, дає можливість виявити різні співвідношення та взаємозв'язки цього світу, що стимулює особистість до розвитку власних здібностей [6, с. 14].

Вплив мистецтва на людину починається зі зміни її настроїв, почуттів, переживань, емоцій, що зумовлює виникнення бажань, прагнень (поривів душі), які, своєю чергою, викликають думки, сприяють накопиченню інформації, активізують творчі дії (приплив сил, генерування ідей, натхненність). І, врешті-решт, так відбувається розширення можливостей особистості, якісна зміна себе та світу навколо себе через активну творчу діяльність. За словами С. Жукова, «під впливом мистецтва відбувається трансформація свідомості особистості, її світогляду, а сприйняті творчою уявою та глибоким співпереживанням художні образи переходять у план особистісних сенсів індивіда,

сприяють вибору його ціннісних орієнтацій, спонукають до створення краси в усіх її проявах відповідно до обраного ідеалу» [4, с. 78 – 81].

**Висновки.** Результати проведеного дослідження дозволяють констатувати, що умовах кардинальних і швидких перетворень в усіх сферах життя, що викликають як позитивні, так і негативні наслідки в суспільстві, украй важливо зберігати й розвивати духовну культуру людства. Невід’ємним складником духовної культури особистості є естетична культура, формування якої відбувається в процесі естетичного виховання. Позиція стосовно особливої ролі мистецтва в процесі гармонійного розвитку особистості й усього суспільства не викликає заперечень у науковців. Питання розвитку естетичної культури не втрачають своєї актуальності у важкий для України час, коли український народ мужньо відстоює свою незалежність та національну культуру.

### Список джерел і літератури:

- Бітаєв В. А. Естетичне виховання і гуманізація особи : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика». Луганськ, 2004. 37 с.  
Вітвицька С. С. Естетичне виховання майбутнього вчителя в контексті ідей В. О. Сухомлинського. Естетичне виховання дітей та молоді: теорія, практика, перспективи розвитку : зб. наук. пр. / за ред. О. А. Дубасенюк, Н. Г. Сидорчук, Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. С. 142 – 150.  
Волкова Н. П. Педагогіка : навч. посіб. 2-е вид. К. : Академвидав, 2007. 616 с.  
Жуков С. М. Формування духовних потреб та інтересів у дітей засобами мистецтв : монографія. Донецьк : ДонІЗТ, 2008. 296 с.
- Кравець М. С. Культурологія : підруч. для студ. вищих навч. закл. I – IV рівнів акредитації. Л. : Новий Світ, 2007. 320 с.  
Михайлова Л. М. Виховання естетичної культури старшокласників (на матеріалі творів світового мистецтва) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.07 «Теорія і методика виховання». К., 2001. 18 с.  
Мойсеюк Н. Є. Педагогіка : навч. посіб. К. : Знання, 2007. 656 с.  
Ортинський В. Л. Педагогіка вищої школи : навч. посіб. К. : Центр учбової л-ри, 2009. 472 с.  
Отич О. М. Сутність та складові художньо-естетичної культури особистості. Естетичне виховання дітей та молоді : теорія, практика, перспективи розвитку : зб. наук. пр. / за ред. О. А. Дубасенюк, Н. Г. Сидорчук. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. С. 44 – 51.  
Паласевич І. Л. Естетичне виховання підлітків у позакласній виховній роботі загальноосвітньої школи (друга половина ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки». Дрогобич, 2011. 20 с.
- Практикум з педагогіки: навч. посіб. 3-є вид., перероб. і доп. / за заг. ред. О. А. Дубасенюк. К. : Центр навч. л-ри, 2004. 464 с.
- Шташевська І. О. Музична педагогіка Німеччини : історія, теорія, практика : монографія. Луганськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2010. 565 с.

13. Толстих В. І. Естетичне виховання / В. І. Толстих, Б. А. Еренгрос, В. О. Макаров. К. : Вища шк., 1987. 216 с.

Шмельова Т. В. Підготовка майбутніх учителів до формування естетичного світосприймання в молодших школярів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти». Житомир, 2008. 20 с.

**Микола БОЛЮХ**  
**Наталія ДІГТЯР**  
**(м.Полтава)**

### **ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ДОСВІДУ УЧНІВ ОСНОВНОЇ ШКОЛИ ЗАСОБАМИ ПЛЕНЕРНОГО ПЕЙЗАЖУ-ЕТЮДУ**

**Актуальність теми.** Сьогодні на вищу педагогічну освіту покладені завдання різнобічного розвитку молоді відповідно до її вікових та індивідуальних психофізіологічних особливостей, формування загальнокультурних і морально-етичних цінностей, ключових і предметних компетентностей, необхідних життєвих і соціальних навичок, що забезпечують готовність особистості до продовження самостійного навчання та самовдосконалення в майбутньому. Формування художнього досвіду, вивчення образотворчого мистецтва, його видів та жанрів є тим інструментом за допомогою якого можна реалізувати ці завдання в основній школі.

Саме пейзаж, плернерний пейзаж-етюд як один із жанрів образотворчого мистецтва є важливим і дієвим засобом збагачення художнього досвіду учнів основної школи, що і є **метою** нашої статті.

**Аналіз актуальних публікацій.** Праці відомих українських педагогів-науковців О. Гайдамаки, І.Зязюна, Л. Колотило, Л. Кондратової, О. Калініченко, В. Любарської, Л.Масол, Н.Миропольської, Б. Неменського, О. Отич, М. Резніченко, О. Рудницької, Т. Рублі, Г. Сотської, Н.Фоміної, Г. Шевченко присвячені дослідженню тенденцій розвитку загальної художньо-мистецької освіти в Україні, в яких розкривають особливості навчання образотворчому мистецтву в основній школі. Творчість відомих художників-пейзажистів всеукраїнського та світового рівня доводить, що мистецтво має великий вплив на розвиток особистості. Втім, до цього часу вченими не приділялося належної уваги розгляду такого творчого явища як плернерний пейзаж-етюд як один з важливих засобів збагачення художнього досвіду підростаючого покоління.

На основі вищесказаного, ми робимо спробу довести важливість вивчення плернерного пейзажу-етюду як дієвого засобу збагачення художнього досвіду підлітків в основній школі.

**Виклад основного матеріалу.** Важливим навчальним завданням у вивченні образотворчого мистецтва є плернерний пейзаж-етюд. Дослідження і передача станів природи дає можливість учню основної школи вивчити закони та правила реалістичного зображення, сприяє розвитку творчих здібностей, грає величезну роль в патріотичному, етичному, естетичному вихованні молоді. Природа, впливаючи на

загальний стан створеного художником пейзажу-етюду, викликає у глядача різноманітні почуття. Тому в пейзажах-етюдах, виконаних різними техніками художником потрібно передати стани освітленості, атмосферні явища, простір і викликати тим самим у глядача відповідні відчуття та емоції. Зображення пейзажу розвиває естетичні почуття, навчає спостерігати дійсність, знаходити красу в звичайному і виділяти характерне. Саме пейзаж, як жанр станкового живопису, має пробудити у підростаючого покоління любов до рідної землі, Батьківщини, сформувати художній досвід.

Термін «пейзаж» походить від французького слова «paysage» – країна, місцевість, просторове середовище, що оточує людину на відкритому повітрі. Це об'єкти як природного походження, так і створені або перетворені людиною [3].

Зображення природи, оточуючої дійсності захоплювало людство з давніх часів. Спочатку зображення природи у творах художників було досить схематичним і площинним, доповнювало релігійні, міфологічні або історичні композиції. В епоху Відродження з'являються картини, на яких головними героями були земля, ліси, небо, море в різних станах [1, с. 122]. Митець Леонардо да Вінчі на власному досвіді вивчення законів світла та кольору в природі першим розробив основні положення пейзажного живопису, сформулював наукові принципи та закономірності, які використовуються і в сучасній мистецькій освіті.

українському образотворчому мистецтві пейзаж як самостійний жанр мистецтва сформувався на початку XIX ст. у творчості видатних художників Т.Шевченка та В.Штернберга. Ці митці у своїх пейзажах першими почали відтворювати реалістично-поетичні картини рідного краю, що вирізнялися образним змістом і живописними пошуками [3]. У художніх творах митців європейського рівня М. Беркоса, С.Васильківського, К. Костанді, П. Левченка, П. Нілуса, Г. Світлицького, С. Світославського, М. Ткаченка, І.Труша, К.Трутовського та багатьох інших художників пейзажі змогли виразити характерні риси рідної землі.

1880–1890-х роках в українському живописі виникає пленерний пейзаж-етюд, пізніше названий «пейзажем настрою» за відтворення своєрідного національного стану, настрою та духу місцевої природи. Пейзажний етюд, або пейзаж-етюд – невеликий за обсягом пленерний твір настроєвого характеру, переважно безсюжетний,

якому автор передає мінливий стан природи, фіксує момент. Українські митці наповнювали його ліризмом як характерною емоційною складовою нації. Ліричний пейзаж, або «пейзаж настрою», вирізнявся від закордонних аналогів пластичною мовою, в якій відображалися традиції

української колористичної культури, національної художньої естетики та світоглядні позиції художника-митця [4].

Видатними митцями пленерного пейзажу, які належали до київської школи були: К. Крижицький, В. Менк, В. Орловський, С. Світославський та ін.; одеську школу репрезентували: В. Бальц, О. Бистань, Є. Буковецький, П. Ганський, С. Горонович, К. Костанді, Г. Ладигенський, П. Нілус, О. Попов, І. Похитонов, Є. Посполітакі та ін.; до харківської школи відносились: М. Беркос, С. Васильківський, М. Дубовський, П.

Левченко, М. Сергєєв, М. Ткаченко та ін.; львівську школу представляли: О. Новаківський, Ю. Панькевич, М. Сосенко, І. Труш та інші.

Їх творчій практиці поєднувалися принципи романтизму, українського ліризму, французького імпресіонізму та модерну. Треба відзначити, що до пленеризму в своїй художньо-творчій діяльності зверталися майже всі українські митці, серед яких видатні пейзажисти – Д. Боровков, М. Бурачек, М.Жук, В. Козловський, В. Кричевський, М. Мурашко, М. Пимоненко [1].

Сучасні майстри пейзажу мають змогу використовувати увесь найкращий світовий художній досвід створення композиції пейзажу, компоювання елементів на полотні, емоційного відношення до навколишньої дійсності. Кращі художники-пейзажисти втілюють у творах свої роздуми, радості і печалі, надії і сподівання, відтворюючи красу природи.

Важливо навчити учня основної школи усвідомлювати причинно-наслідкові зв'язки між деталями картини, «читати підтекст» пейзажу, бачити, якими образотворчими засобами художник досягає мети. Пленерний пейзаж-етюд пишеться швидко, адже природне освітлення змінюється, набуває інших відтінків, а тому цей процес потребує художньої підготовки. Самостійна художня діяльність учнів основної школи, копіювання творів мистецтв, начерки, живописні наброски, прилучення до кращих зразків світового живопису, сприймання прекрасного в навколишній дійсності розвивають у них художньо-естетичні якості та сприяють формуванню художнього досвіду засобами пленерного пейзажу-етюду.

Розробка методики вивчення пейзажу учням основної школи ґрунтувалася на працях педагогів, дослідників впливу мистецтва на розвиток

особистості (Є. Антоновича, І.Беха, О. Булатової, М. Гузєєвої, О. Комаровської, Л. Лебедевої, Н. Мирополької, А. Петрушевського, С. Прищенко, В. Соколової), мистецької педагогіки (С. Коновець, В. Кузін, Л. Масол, Н. Миропольська, Г. Падалка, М. Резніченко, М. Ростовцев, О. Рудницька, О. Шевнюк та ін. ), творів відомих художників-пейзажистів.

Методика вивчення пленерного пейзажу-етюду під час вивчення образотворчого мистецтва учнями основної школи повинна базуватися на наступних принципах навчання та виховання: науковості, систематичності, наочності; природо-відповідності – врахування вікових та індивідуальних особливостей дітей; гуманізму, в поєднанні з високою вимогливістю до учнів; навчання особистості в навчально-художній діяльності та спілкуванні; наступності, спадкоємності поколінь; зв'язку з національною культурою та традиціями.

Завдання необхідно складати за принципом «від простого до складного». Варто передбачити роботу різними художніми матеріалами і техніками, орієнтуючись на ті матеріали, якими працюють учні (послідовно акварель, гуаш, кольорові та прості олівці), що дозволить закріпити і розширити набуті образотворчі уміння і навички у змінених природних умовах.

Важливо залучити учнів основної школи до таких форм діяльності у процесі опанування методикою створення пленерного пейзажу-етюду: навчальна діяльність (пленери, самостійна робота під керівництвом вчителя); пізнавальна діяльність

(споглядання пейзажів живої природи, пейзажів відомих художників, начерки, етюди, малювання з фотографій, з уяви, по пам'яті); екскурсійна діяльність (відвідування музеїв, виставок, майстерень художників, інтернет-екскурсія, мультимедійна екскурсія); виставкова діяльність (короткочасні, тематичні, підсумкові виставки учнівських робіт; участь у міських мистецьких заходах).

Нами були виділені такі види навчально-художньої діяльності учнів основної школи у процесі вивчення ними плерного пейзажу-етюду: художнє сприйняття творів мистецтва (виконаних в різних техніках та матеріалах) у аспекті, що досліджується: отримання мистецтвознавчих та технологічних знань (ознайомлення з історією виникнення та розвитку плерного пейзажу, технологічними та художніми особливостями виконання пейзажів-етюдів); практична діяльність; навчальна (навчальні плерни, самостійна робота) та творча діяльність (створення настроєвих пейзажів-етюдів на плернах в різних техніках).

Переконаливість і виразність пейзажу-етюду залежить від уміння художника передавати моментів, станів у зображенні природних явищ, опрацьовувати форму основних його об'єктів і деталей: дерева, хмари, гори, багатоплановий рельєф місцевості. Без такого вміння дерева в пейзажі будуть виходити однаковими; земля, хмари, ліс у даліні будуть виглядати приблизною плямою, мертвою, маловиразною схемою. Тому зображення пейзажу вимагає детального вивчення природи та розуміння законів прямолінійного поширення світла; закону відбивання, заломлення світла, колорознавства, композиції тощо.

Важливу роль у створенні пейзажу відіграють мотив, образ, точка зору, рівень очей, просторові плани, формат, перспектива, ритм, світло, тінь, рефлекс, композиційний центр, але особливо варто звернути увагу на передачу кольорових співвідношень, перетікання кольорів з одного, відблиски сонця на поверхні об'єктів природи, рефлексии тощо.

процесі роботи над плерним пейзажем-етюдом необхідно зосередити свою увагу на більш характерних рисах місцевості, вибрати найбільш типові об'єкти пейзажу. Побудову зображення необхідно розпочинати з невеликих підготовчих начерків. У них зосереджується увага на основному, виділяється ідея композиції. Для того, щоб переконаливо і виразно передати в малюнку глибину (простір), треба правильно виставити горизонт, точку сходу на лінії горизонту і правильно передати масштаб предметів [3].

Повітряна перспектива має певні закони. З віддаленням від глядача чіткість предметів слабшає. Чим далі знаходиться предмет, тим більш розпливчастими стають його обриси. Така ж закономірність стосується і сили тонових відношень-контрастів (різниця між світлом і тінню на поверхні предметів), насиченості і яскравості кольору, які теж слабшають у міру віддалення від глядача. Одночасно з передачею повітряної перспективи необхідно слідувати і за технікою роботи: на передньому плані натискати пензлем на папір у повну силу; на другому — предмети промальовувати м'якше, а на дальньому — лише легким дотиком пензля до паперу.

Основне значення в пейзажі-етюді має колір і колорит. У живописі важливо передати точно кольорово-тонові відношення освітлених і затемнених поверхонь.

Нацкладніше в пленерному пейзажі-етюдї передати мінливі стани природи, освітлення, мерехтіння кольорів, рефлексї, глибокі тіні, ковзаюче світло тощо. Сучасні майстри пейзажу мають змогу використовувати увесь найкращий світовий художній досвід створення пленерного пейзажу-етюду, його колористичних особливостей, свого емоційного відношення до навколишньої дійсності.

**Висновки.** Підсумовуючи вищевикладене, варто наголосити, що позитивний вплив пейзажів-етюдів на формування художнього досвіду учнів основної школи відбувається в залежності від того, як учень володіє образотворчою грамотою, на якому рівні розвитку знаходяться почуття, смаки, інтереси, потреби та художній досвід учня основної школи. Без цього навіть високохудожні пейзажі не матимуть впливу на особистість. Учителю необхідно пам'ятати, що виховання в учнів естетичних почуттів насолоди, задоволення, бажання до художньої діяльності (практичної і споглядальної) є головним завданням предметів мистецтвознавчого циклу.

#### **Список джерел і літератури:**

1. Безклубенко С. Д. Всезагальна теорія та історія мистецтва. Київ, 2003. 261 с.
2. Мистецтво у розвитку особистості: Монографія / За ред., передмова та післямова Н.Г. Ничкало. Чернівці: Зелена Буковина, 2006. 224 с.

Пейзаж як жанр живопису [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/pejzazh-v-zhivopisi-ego-raznovidnosti-evolyuciya-zhanra>.

Історія пейзажного жанру [Електронний ресурс] – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://sites.google.com/site/pejzazurok/istoria-pejzaznogo-zanru>

Марина ЛЕБЕДИНСЬКА  
(м. Полтава)

## МУЗИЧНО-ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЕФЕКТИВНИЙ МЕТОД ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКИХ УПОДОБАНЬ ДОШКІЛЬНИКІВ

**Постановка проблеми.** Дошкільний вік – це період, коли закладається фундамент особистості, формуються майбутні уподобання дорослої людини. У сучасному суспільстві склалася тенденція до того, що діти дошкільного віку мають обмежену можливість бути залученими до класичної музики, оскільки навколо них найчастіше звучить музика «масової сучасної культури», популярна сучасна музика. Саме тому педагоги дошкільної ланки повинні докласти максимальних зусиль для того, щоб ввести дітей дошкільного віку у неповторний світ класичної музики, надати естетичного забарвлення духовному життю дошкільників, навчити їх мати власне ставлення до мистецтва цілому.

**Аналіз останніх публікацій.** Видатні педагоги минулого: Я. Коменський, І. Песталоцці, М. Ібука наголошували на першочерговості виховання у дітей емоційного ставлення до творів класичного мистецтва, на важливості саме цього виду виховання [2; 6].

Чимало науковців – І. Біла, К. Стецюк, С. Куруленко у своїх роботах вказують на необхідність формування мистецьких уподобань саме у дошкільному віці, наголошуючи, що пропустивши сенситивний для цього період дошкільного дитинства, в подальшому житті буде більш складно компенсувати [2; 4; 5].

Консультант мистецтва освіти у Франції, видатна мистецтвознавиця Ф. Барб-Галль присвятила питанню формування у дітей ціннісного ставлення до мистецтва свою працю «Як розмовляти з дітьми про мистецтво», в якій вказує на необхідність виховувати у дітей вміння розуміти мистецтво і відчувати його [1].

Піднімала питання розвитку мистецьких уподобань дошкільників через призму музичного мистецтва і теоретик дошкільного музичного виховання Ветлугіна Н., вбачаючи основи естетичного виховання дітей дошкільного віку саме у музичній діяльності [3].

державному стандарті дошкільної освіти, в освітньому напрямі «Дитина у світі мистецтва» наголошено на емоційно-ціннісному ставленні дітей дошкільного віку до мистецтва, говориться про необхідність формування у них мистецько-творчої компетентності, що породжує пошуки найефективніших форм роботи у цьому напрямку [7].

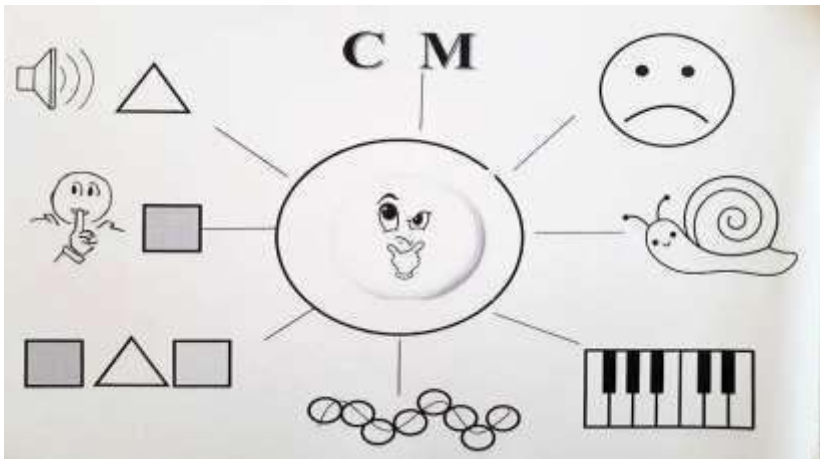
**Мета статті** - показати музично-творчу діяльність як ефективний метод формування мистецьких уподобань дошкільників.

**Виклад основного матеріалу.** Формування творчої компетентності саме в дошкільному дитинстві відбувається найефективніше, тому що у дітей цього віку відсутні стереотипи, тому дошкільникам властиві найважливіші якості для творчості: сміливість і некритичність. Окремо слід зазначити, що для творчості дитини важливий



не результат, а процес творчої діяльності і саме через практичну діяльність на музичному занятті музичний керівник формує відношення дошкільників до мистецтва. Це можливо під час усіх видів музичної діяльності, проте, враховуючи, що слухання дітьми музики передре усім іншим видам діяльності, оскільки жодна пісня, жоден танок не може бути якісно відтворений без якісного сприйняття дітьми мелодії, то формувати мистецькі уподобання саме під час слухання дітьми музики є найефективнішою формою роботи, бо саме цей вид музичної діяльності є найчастіше затребуваним на музичному занятті у закладі дошкільної освіти.

Дає позитивні результати у цьому напрямку використання під час слухання музики з дітьми дошкільного віку використання мнемотаблиць, логічно пов'язаних між собою картинок чи малюнків. Оскільки в дошкільному віці у дітей відбувається активний розвиток наочно-образного мислення, саме цей метод стає одним з найбільш ефективних форм роботи з формування у дітей мистецьких уподобань через творчу діяльність. В мнемотаблицях може бути зашифрована будь-яка інформація про музичний твір. На малюнку 1 зображено приклад мнемотаблиці до слухання твору С.Майкапара «Роздуми», в якій зашифрована назва музичного твору, прізвище та ім'я композитора, характер і темп мелодії, форма п'єси з динамікою кожної частини, тобто всі характеристики твору для слухання, які дітьми дошкільного віку зазвичай сприймаються важко. Діти дошкільного віку рідко можуть дати усну характеристику твору мистецтва, оскільки мають відносно бідний словниковий запас і не володіють елементарною музичною термінологією, використання мнемотаблиць значно полегшує це завдання.



Мал.1– Мнемотаблиця до твору для слухання С. Майкапара «Роздуми»

Із часом, після систематичної роботи з використання мнемотаблиць, діти зможуть проявляти творчість, створюючи власноруч мнемотаблиці до музичних творів, елементарно малюючи їх на папері. Безумовно, чим більше дітьми буде прослухано якісної музики, тим більший вплив музика матиме на розвиток їх мистецьких уподобань. А коли діти можуть дати власну оцінку музичного твору і

виразити власне ставлення до нього – це і є ознакою сформованого мистецького смаку.

Окреме місце у формуванні мистецького смаку через творчу діяльність у закладі дошкільної освіти слід відвести інтегрованим заняттям зі слухання музики та малювання, які також показали свою ефективність. Заняття такого плану дають поштовх до творчого розвитку, оскільки діти мають можливість глибше осмислити почутий музичний твір і побачений ними твір живопису. На початковому етапі доцільно пропонувати дітям слухати певну музичну п'єсу і розглядати картину відомого художника, заздалегідь підібрану педагогом, яка буде відповідати змісту і характеру музики, наприклад: коліскова на муз. Барвінського В. «Ой, ходять сон коло вікон», картина «Чарівний птах» Приймаченко М. чи «Мелодія» Скорика М., картина «Сиріус» Путрі О.. В результаті у дітей накопичується художній досвід, на основі якого виховуються музично-слухові та художні уявлення, які в подальшому стануть основою для їх власної творчості. Поступово доречно пропонувати дітям самостійно відтворювати на папері свої емоції від почутої музики. Не слід чекати художніх шедеврів від дітей, головним результатом буде прожите дітьми сприймання музики, відтворене ними ж в малюнку.

**Висновки.** Дошкільний вік є найсприятливішим періодом для формування у дітей мистецьких уподобань через музично-творчу діяльність. Саме на педагогів закладів дошкільної освіти покладена основна відповідальність за діяльність цього плану, оскільки дитячий садок в більшості випадків стає єдиним місцем де сучасні діти дошкільного віку мають змогу доторкнутися до світу мистецтва. На необхідності творчої діяльності і формуванні у дітей мистецьких уподобань саме у дошкільному дитинстві наголошували як педагоги минулого, так і сучасні науковці. Дошкільникам притаманні найважливіші якості для творчості: сміливість і некритичність, для них важливий не результат, а сам процес творчості, тому практична діяльність на музичних заняттях через слухання музики, яке передує усім іншим видам музичної діяльності, стає найефективнішою формою роботи з цього напрямку. Використання мнемотаблиць та інтегрованих занять з слухання музики та малювання дають змогу дошкільникам збагатити їх художній досвід, проявити творчість, навчити виражати власне ставлення до мистецтва, сформувати музично-творчі компетентності, на розвитку яких і наголошено у державному стандарті дошкільної освіти.

#### **Список джерел і літератури:**

Барб-Галль Ф. Як ромовляти з дітьми про мистецтво. -Видавництво: Арка, 2012. 192 с.

БІЛА І. М. Розвиток художнього сприймання у дошкільному віці. *Практична психологія і соціальна робота*. 2014. № 1. С.4-8.

Ветлугіна Н. Музичний розвиток дитини. К.:Музична Україна, 1997. 94 с.

Стецюк К. В. Розвиток музичних- творчих здібностей як педагогічна проблема.

*Технологія навчання дорослих: зміст, структура, основні характеристики:*

Матеріали науково-практичної конференції / Ред. Кол.: С. Я. Харченко, Є. М. Хриков, О. І. Кравченко. Луганськ: Альма-матер, 2005. С.34-40.  
 Куруленко С. Дати дітям радість. *Сарненські новини*. 2003. №3. С.5  
 Ібука М. Після трьох вже пізно. М.: Олта, 2003. 64 с.  
 Режим доступу: <https://ezavdnz.mcfr.ua/867853>

**Володимир  
 Р  
 ОПЕНЬКО**  
 (м. Київ)

### **РОБОТА З ПОЧИНАЮЧИМИ ВОКАЛІСТАМИ ЗА МЕТОДИЧНИМИ ВКАЗІВКАМИ В.І. ОПЕНЬКА**

**Постановка проблеми.** Робота з починаючими вокалістами – дуже відповідальна непроста проблема, що вимагає від викладача методичної визначеності. Сьогодні ми розглянемо лише окремі питання основ методики викладання академічного вокалу за методичними вказівками В.І. Опенька, а саме: визначення типу голосу, виправлення набутих та природніх недоліків, дихання, позиції звуку, вокальне розкриття роту, вокальні голосні та резонатори.

**Анвліз останніх публікацій.** У написанні праць В.І. Опенька «Робота з починаючими вокалістами» (1962) та «Записки вокального педагога» (1984) значну роль відіграли методичні напрацювання його попередників – О.П. Мишуги («Лекції про науку співу», 1906, «Науково-методична доповідь», 1906, «Мій метод співу», 1909) [2-4] та М.В. Микиші («Практичні основи вокального мистецтва», 1971) [1].

**Мета статті** – проаналізувати основи роботи з починаючими вокалістами за методичними вказівками В.І. Опенька.

**Виклад основного матеріалу.** Отже, питання методики викладання академічного вокалу. Викладання співу, насамперед, варто розпочинати із розпізнання типу голосу. Визначити тип голосу іноді буває досить важко не лише через те, що багато хто із початківців співає не власним природнім голосом, а копіює когось із відомих співаків. Досить часто можна зустріти голоси наближені за своїм характером. Наприклад, ліричний баритон і драматичний тенор, меццо-сопрано і драматичне сопрано тощо.

першому випадку тип голосу визначається за обсягом діапазону і тими нотами, що найбільш природньо і гарно звучать. У другому випадку тип голосу можна визначити лише внаслідок довготривалої роботи з ним.

учнів, які починають співати, не часто зустрічаються голоси, вільні від природніх чи набутих недоліків. Складність викладання із такими студентами полягає не лише в навчанні їх правильним навичкам співу, а скільки у викоріненні невірних. До найбільш частих природніх помилок, що зустрічаються, варто віднести спів «білим звуком», «блявання», гнусавість, вульгарне, нечітке формування голосних і приголосних звуків [5, арк. 3].

Неправильні навички, набуті внаслідок попереднього співу, можуть бути найрізноманітнішого характеру та їх викорінення із є одним із нелегких завдань і

потребує великої кількості часу. Найбільш частим недоліком є напружений «придавлений» горловий звук, загнаний у носову площину звук, форсоване звучання, бажання співати звуком, що абсолютно не відповідає природі учня: ліричний тенор намагається співати драматичним тощо.

Познайомившись із голосом студента та його недоліками, варто визначити шляхи їхнього коригування.

Робота по виправленню недоліків голосу водночас є також і вихованням правильних вокальних навичок. Як було зазначено вище, заняття необхідно починати зі співу тієї частини діапазону, що звучить найправильніше. На доцільність цього прийому в навчанні співу вказував ще М.І. Глінка» [5, арк. 4].

Яким чином, наприклад, можна позбутися носового звучання? На практиці легше всього це вдавалося через голосну «і». Голосна «і» – найзібраніша й найближча за звучанням з усіх голосних. При правильному формуванні голосної «і» носовий призвук зникає. Варто також звертати увагу учнів на необхідність формування інших голосних за таким же принципом. Допомагає зняти носовий призвук і чітка, *підкреслено чітка* артикуляція вимови голосних у співі.

Важче позбавитися горлового звучання. Тут дуже допомагає спів голосної «у» як такої голосної, що звучить найвище, яку важко сформувавши на горлі. При цьому необхідно вказати учню (як і у випадку з голосною «і»), на необхідність формування інших голосних за принципом голосної «у». Іноді горлового звуку буває легше позбутися за допомогою чистих голосних, які в нього звучать найкраще (одному через чисте «а», другому – «є», третьому – «і»), дивлячись яка голосна найприродніше звучить).

Із чого ж потрібно починати навчання співу з тими, хто вперше прийшов навчатися? Найперше, треба ознайомити учня із загальними нормами поведінки співака, виробити в ньому необхідний для співу творчий стан: стан піднесення, творчої енергії, які б допомагали учню творити на сцені, правильно емоційно передавати ті твори, що виконуються..

За відсутності творчого стану спів відрізняються в'ялістю, пасивністю, або, навпаки, в'язовою напруженістю, фізичною натягнутістю. Поривання учня емоційно перенавантажити свій спів, щоб досягти, як йому здається, більшої виразності, призводить до перебільшення емоцій, до істерії, що справляє на слухача важке враження [5, арк. 8].

Для співака важлива хороша постава, підтягнутість, так звана співоча стійка. Правильне положення корпусу та рук під час співу не лише справляє позитивне враження із зовнішнього боку, але й допомагає правильному, природньому звукоутворенню під час виконання. Перед початком заняття варто встановити контакт із концертмейстером — своїм творчим співтоваришем — і потім донести суть виконуваного до слухача.

*Дихання.* На початку навчання варто познайомити студента з основами співочого дихання. Треба відразу пояснити студенту, що дихання — це основа співу. Якщо

студент навчиться подавати звук на диханні — краще або гірше — він все одно буде піддаватися контролю. Найголовніше, варто зазначити, що не спосіб взяття дихання забезпечує правильний спів, а саме вміння взяти звук на диханні дає бажаний результат.

Необхідно першопочатково встановити корпус перед тим, як брати дихання — трохи розгорнути плечі, звільнити грудну клітину, зробити опір на обидві ноги, щоб стійка була підтягнутою, спокійною та благородною. Дихання беремо діафрагмальне, глибоке, через рот і ніс одночасно до середини грудей — не вище. Дихання варто брати за технічним або творчим завданням, тобто для великої вправи варто брати велике дихання і навпаки. Його треба брати непомітно, безшумно, щоб не сушити носоглотку [5, арк.11].

*Позиція звуку.* Найбільш вигідним місцем звучання голосу вважається місце біля верхніх зубів. Відповідно необхідно одразу ж усунути недоліки у початківця, привчати його співати до верхніх зубів. Чіткіше: позиція — це місце вокально-умовного рефлексу на рівні щілини двох передніх зубів, де і концентруються звукові хвилі.

Сюди також включений і цілеспрямований співочий звук або атака — спосіб спрямованості і правильного відтворення звуку в співочу позицію без в'їзду. Зародження звуку досить еластичне, не поштовхами, а як «саме по собі», тобто м'яка атака без придиху.

Чим більше сконцентрований звук — тим більш максимально повнозвучний тембр голосу. До того ж зібраність звуку досить часто вводить студентів в оману: сконцентрований звук здається їм маленьким, слабким, негарним — варто все ж таки методом переконання та прикладом привчати учнів до легкого зародження звуку, а не до жорсткої атаки, яка не залишає можливості співати справжнім піано та розвивати динаміку звуку. Особливо концентруємо «верхи», а середина майже на «а», проте все ж через відкрите «о» [5, арк. 13].

*Вокальне розкриття рота.* Рот відкривається водночас із відтворення голосної, що змушує весь співочий апарат приймати саме те положення, яке необхідне для співу. Відкриваючи рот голосною, ми тим самим одночасно відкриваємо горло, а концентруючи звук біля передніх зубів — підіймаємо м'яке піднебіння і утворюємо таким чином купол; гортань під час цього займає природне, трохи опущене положення. Таким чином правильним утворення звуку ми досягаємо цілісного комплексу роботи співочого апарату і нам не доводиться окремо тренувати кожен із компонентів голосового апарату. Міра розкриття роту залежить також від твору виконання — радісного чи сумного.

*Вокальні голосні.* Усі вокальні голосні округлюються в позиції звуку і ніби знаходяться між верхніми та нижніми зубами, захоплюючи площу не вище позиції, бо в іншому випадку звучання вже буде глухим потиличним.

Голосну треба співати вперед, тоді вона піде в зал, а інакше співак буде озвучувати лише себе. Вимова голосних має бути стаккатована, що не дасть в'їжджати в ноти, а одразу чітко ставити їх. Вокальні голосні мають свою специфіку: А = А+О, де

всі рефлексивні, тобто додаткові голосні додавати у верхній позиції через носопродих:  $O = O+A$ ,  $E = E+И$ ,  $У = У+O$ , і так далі. [5, арк. 18]

Відмінна риса вокальних голосних полягає в тому, що всі вони мають звучати однорідно по звуку і формуванню, проте рельєфно за назвою голосної.

*Резонатори.* Що необхідно знати учням про резонатори? Насамперед те, що резонатори є постійні та перемінні, верхні та нижні. До нижніх резонаторів (постійних) відноситься грудна клітина кістки тіла, до верхніх (змінних) — гортань, порожнина рота

м'яким і твердим піднебінням, язиком, зубами, губами та носовою порожниною, кістки голови (постійні). Учень має знати, що чим краще буде прорезонований звук, тим ближче буде звук до твердих площин і далі від м'яких, тим більш дзвінким, гарним, сильнішим і легшим буде звук. За рахунок резонаторів ми можемо підсилити звук без м'язового напруження. Найповніше резонатори включені лише тоді, коли звучить весь повітряний стовп від діафрагмального відгуку (нижня частина живота) до позиції звуку при максимально зібраному звучанні і добре сформованій голосній. Звук треба безпосередньо прямо направляти до зубів, ніби оминаючи м'яке піднебіння, тоді він буде ближче до твердих площин, а дихання все одно піде паралельно твердому піднебінню і забарвить звук твердими резонаторами. Штучно робити купол не має потреби — це лише заглибить голосну та відведе звук до м'якого піднебіння — голос втратить посил та дзвінкість. Вокальне формування голосних і огорнення їх резонаторами призводить до такого їхнього формування, що по положенню рота у співака із добре поставленим голосом не зрозумієш, яку голосну він співає, на відміну від звичайної мови [5, арк. 21].

**Висновки.** Сьогодні ми розглянули лише частину великої складової методики навчання співу, але воно не обмежується лише цими поняттями. Залишаються ще вирівнювання регістрів голосу, резонатори, музично-вокальний слух, вокально-художнє слово і робота над музичними творами, філіровка звуку, репертуар співака-початківця тощо.

Правильне навчання початківців надає можливість спостерігати їх ріст із дня на день. Якщо студент відходить назад — педагогу варто серйозно замислитись на тим чи правильно він співпрацює зі своїми учнями. Правда деколи бувають студенти, які вперто не хочуть відходити від своїх старих навичок, вважаючи їх догмою. У таких випадках педагогу варто шляхом довготривалого впливу довести помилковість упереджень на прикладі його успішних колег. Між студентом та викладачем має бути досягнуте взаєморозуміння и взаємна довіра — лише у такому випадку робота може бути плідною.

Якщо викладач занадто шаблонно підходить до своїх учнів, занадто тисне власним авторитетом і не дає можливості разом зрозуміти причини, які заважають зростанню учня, той почне самостійний пошук, який, звичайно, поведе його чагарниками до глухого куту. У вокальному вихованні переконання, тактовність, виваженість і витримка педагога є запорукою успіху в навчанні молодого співака.

### Список джерел і літератури:

- Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва. К. : Музика, 1985. 114 с.
- Мишуга О.П. Лекції про науку співу. *Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи* / упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко. К. : «Музична Україна», 1971. С. 375-386.
3. Мишуга О.П. Мій метод співу *Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи* / упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко. К. : «Музична Україна», 1971. С. 367–374.
- Опенько В.В., Цебрій І.В. Вокально-педагогічна школа Василя Івановича Опенька (1924- 1991) : методичний посібник для студентів закладів мистецького спрямування. Полтава : «Формат+», 2016. – 56 с.
- Приватний архів Опенько Г.Я. м. Полтава. од. зб. 1. Опенько В.І. Методика роботи з починаючими вокалістами: із досвіду педагогічної роботи у вечірній музичній школі м. Полтаві” (завершена в 1965 році) 27 арк.зв. Рукопис.
- од. зб. 2. Опенько В.І. Записки співака та вокального педагога, починаючи з 1946 року й по сьогоднішній день (1974-1984). 148 арк. зв. Рукопис.

**Марія КАРНАУХ**  
(Полтава)

### МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ У ФОРМУВАННІ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

**Постановка проблеми.** Сучасний етап життя України характеризується політичними, економічними та духовними змінами. Важлива роль у державотворчих процесах належить саме мистецькій освіті. Через неї реалізуються актуальні завдання збереження духовної спадщини народу, формується естетична культура особистості.

Зміни, що сьогодні відбуваються у мистецькій освіті, її інтеграція у світовий культурний простір, розв’язання проблем духовного виховання молодого покоління зумовлюють актуальність даної статті.

**Аналіз останніх публікацій.** Мистецтво у контексті розвитку духовної культури особистості досліджували у своїх наукових працях С.А. Ничкало, Л.О.Хлебнікова, Л.М. Масол, О.А. Комаровська, О.П. Рудницька.

роботах І.Ф. Ляшенка, С.М., О.В.Овчарук, С.І. Нікуленко, О.І. Малозьомової, Л.Л. Савицької,, О.Г. Майорової, К.І. Шамаєвої, К.Д. Шульгіної, Р.Т. Шмагала та інших розглядаються питання історії мистецької освіти, здійснюється аналіз проблем діяльності окремих видів мистецьких навчальних закладів, позашкільної освіти, проблем підготовки мистецьких кадрів у сфері музичної, художньої, хореографічної, театральної освіти.

Отже, проблема формування особистості учня засобами мистецької освіти є важливою і, як засвідчують наукові дослідження українських вчених, завжди є актуальним.

**Мета статті:** довести важливість мистецтва в художньо-естетичному вихованні молоді.

**Виклад основного матеріалу.** Одна з важливих ролей у вирішенні питання формування розвитку особистості належить художній культурі, у тому числі її духовному складникові – мистецтву.

Мистецька освіта стає одним із засобів самореалізації особистості та засобом вирішення життєвих труднощів сучасної людини. Її роль у формуванні світогляду завжди була важливою, та в наш час продовжує неухильно зростати, оскільки протидіяти явищам бездуховності, аморальності можна лише шляхом формування усвідомлення важливості й пріоритету загальнолюдських цінностей, удосконалення творчого потенціалу, прагнення до пізнання. Твори мистецтва впливають не тільки на галузь людських почуттів, вони водночас впливають і на свідомість людини, цілісно перетворюючи її.

Мистецтво формує ряд почуттів і думок людей. Наприклад, якщо мораль формує моральні норми, політика – політичні погляди, філософія – світогляд, наука готує з людини спеціаліста, то мистецтво формує цілісну особистість.

Нажаль, багато вчителів загальноосвітніх шкіл і студентів вищих навчальних закладів недооцінюють емоційного впливу творів мистецтва на людей. Це призводить до спрощено-практичного вивчення художніх дисциплін. Відповідно, розвиток сучасної особистості засобами художньої освіти є актуальною проблемою.

Піфагорійці стверджували, що мистецтво очищує людину. Аристотель розробив і запровадив категорію катарсису – очищення за допомогою почуттів. Показуючи героїв, які пройшли через тяжкі випробовування, мистецтво змушує людей співпереживати їм і цим мовби очищає їхній внутрішній світ. Деякі дослідники вважають, що в процесі сприйняття творів мистецтва люди знаходять можливість зняти або пом'якшити внутрішнє напруження і хвилювання, породжені реальним життям, і хоча б частково компенсувати монотонність буденності.

Мистецтво своєю гармонією впливає на внутрішню гармонію особистості, сприяючи покращенню емоційного стану, збереженню й відновленню психічної рівноваги. При цьому характер психічного афекту, що виникає в результаті сприйняття твору, залежить від характеру твору, від життєвого досвіду, культурного рівня й духовного стану особистості.

Перефразовуючи слова відомого класика, можна сказати, що мистецтво «скорочує нам досліди швидкоплинного життя»: воно дає змогу пережити багато чужих життів як власні й збагатитися досвідом інших людей, зробити його фактом свого життя, елементом своєї біографії.

Що стосується ролі мистецтва в нашому суспільстві сьогодні, то можна сказати, що воно є невід'ємною частиною розвитку української спільноти та завжди відгукується на політичні події в Україні, стає каталізатором патріотично загострених мистецьких ідей. Мистецтво наповнює вільний час молоді соціально цінним змістом, задовольняє інтереси і потреби, сприяє різнобічному розвитку.

Отже, мистецька освіта – це потужне джерело творчого потенціалу країни, оскільки формує мислення юнацтва та молоді у ракурсі взаємодії та взаємозбагаченні



всіх національних культур, завдяки чому особистість стає більш готова до розуміння трансформаційних процесів, які відбуваються в Європейському просторі.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Виховання естетичної культури школярів: навчальний посібник / Зязюн І. А., Миропольська Н. Є. та ін. К.: ІЗМН, 1998. 156 с.
  2. Комаровська О. А. Художній образ як вектор створення художньо-освітнього простору мистецького навчального закладу. Педагогічна освіта: теорія і практика : зб. наук. пр. Кам'янець-Подільський, 2011. Вип. 9. С. 210–215.
  3. Позашкілля. Комплекс програм мистецького спрямування / Комаровська О. А., Бойко П. А. та ін. К.: ТОВ Видавництво «Шкільний світ», 2013. 63 с.
  4. Розвиток художньо-творчої особистості засобами різних видів мистецтва: збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції / упор. Шалапа С. В. Київ 16-17 квітня 2021: НАКККіМ. 216 с.
  5. Рудницька О. П. Мистецтво у контексті розвитку духовної культури особистості. Художня освіта і проблеми виховання. К.: ІЗМН, 1997 с. С. 3-9.
- Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції / упор. А. М. Підлипська, м. Київ, 18-19 квітня 2013 р. Ч. І. КНУКіМ, 2013, 331 с.
- Художня освіта і проблеми виховання молоді, збірник наукових статей / кол.авт.: Рудницька О. П., Уланова С. І. та ін. К.: ІЗМН, 1997. 164 с

**Тетяна Острецова**  
(м. Полтава)

### **ЕВОЛЮЦІЯ КАНАЛІВ РОЗПОВСЮДЖЕННЯ МУЗИКИ У ХХІ СТОЛІТТІ**

**Постановка проблеми.** Творча діяльність музиканта постійно пов'язана зі слухачами через низку певних комунікативних каналів. Цей зв'язок завдяки розвитку цифрових технологій в останні десятиріччя суттєво змінився і значною мірою вплинув на музичну спільноту, створивши більш ефективні методи розповсюдження музики. Сучасне, максимально інформатизоване суспільство вимагає сьогодні фахівців, обізнаних у технологіях, що використовуються для розповсюдження музики. Стаття має продемонструвати, наскільки змінилися канали розповсюдження музики та яке майбутнє може чекати на цю сферу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковане вирішення даної проблеми і на які спирається автор.** У 2005 році К. Алвес і К. Майкл провели дослідження, в якому вивчали проблему фізичного розповсюдження музики в суспільстві. До цифрової революції музика переважно поширювалася у фізичних форматах, таких як вінілові платівки, касети та компакт-диски. Зростання розповсюдження цифрової музики змінило музичну індустрію, а вплив цього зрушення відчувається і сьогодні. У 2009 році І. Ахн і К. Юн[1], проаналізувавши вплив цифрових технологій на розповсюдження музики, дійшли висновку, що цифрові

технології дозволили ефективніше та швидше створювати та розповсюджувати музику, а також відкрили споживачам більш широкий вибір музичного матеріалу.

**Мета статті** – дослідження еволюції каналів розповсюдження музики у XXI столітті.

**Виклад основного матеріалу.** Ідея щодо створення, збереження і розповсюдження музики турбувала людство не менше трьох тисячоліть. На початок XXI ст. завдяки науково-технічному прогресу в арсеналі людства існувало кілька способів фіксації звукової інформації: механічний запис, тобто запис на вінілову платівку, магнітний запис — запис на магнітну плівку, та цифровий запис — тобто запис оцифрованого сигналу на різноманітні носії (CD, DVD).

перші роки XXI ст. відбулися зміни, що протягом короткого періоду перетворили Інтернет на глобальну соціальну систему: широке коло споживачів отримали у власне користування відносно дешеві персональні комп'ютери; прискорення технологій зберігання даних і швидкості доступу до них дозволило перейти від сотень кілобайт до гігабайт даних, якими можна оперувати в системі; поява соціальних мереж і зрештою мобільна революція, що забезпечила доступ в Інтернет для більшої частини людства в своєму повсякденному житті.

Розвиток цифрових технологій спочатку привів до зростання доходів музичної індустрії. Але з розвитком інтернету і появленням пірингових файлообмінних мереж, таких як «Napster», світовий музичний бізнес зазнав великих збитків в наслідок масового порушення авторських прав. Інтернет став настільки розвиненим, що користувачі могли ділитися та завантажувати музику прямо в мережі. Піратська музика більше не вимагала перезапису касет і запису компакт-дисків. Люди могли просто завантажити практично будь-яку пісню через платформи для обміну файлами — безкоштовно.

Врешті-решт, судові рішення врегулювали питання з авторськими правами і незабаром після «Napster» з'явилися платні цифрові платформи розповсюдження музики, зокрема такі як «iTunes». Більш сучасні потокові сервіси, такі як «Spotify», зробили революцію в тому, як люди споживають музику. Подібні до «Spotify» стримінгові сервіси наразі дозволяють легально й безкоштовно або за невелику абонплату прослуховувати музичні композиції. Зараз ці платформи складають основну частину продажів музичної індустрії і доходи світового музичного ринку тільки в 2021 році нарешті повернулися до рівня, що був до епохи «Napster».

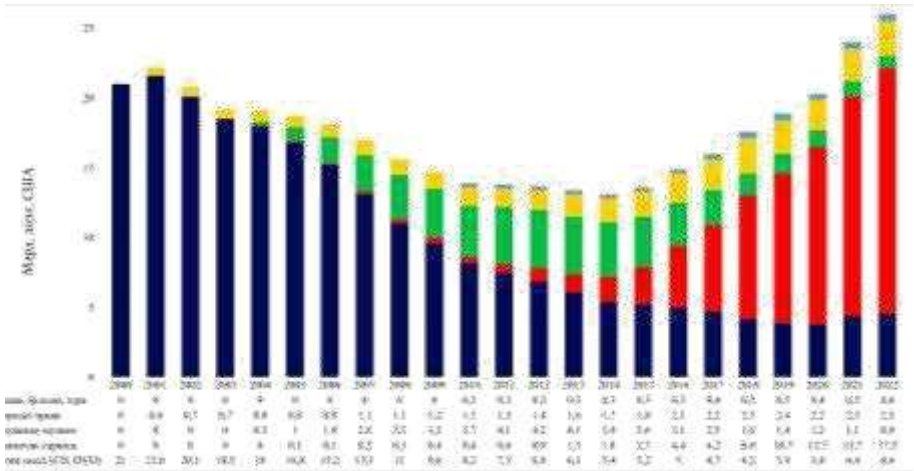


Рис. 1. Доходи світової музичної індустрії в 2000-2022рр[2].

Еволюція каналів розповсюдження музики часто розглядається як вулиця з

одностороннім рухом — від фізичних носіїв до цифрових потокових технологій. Саме цей тренд ми і можемо спостерігати на рисунку 1, аналізуючи канали розповсюдження, що вплинули на доходи світової музичної індустрії. Однак, незважаючи на домінування потокових технологій, у 2021 році ми спостерігаємо відродження інтересу до старих вінілових платівок, які показали зростання продажів у 2021 році на +51,3%. В цілому ж, розповсюдження музики на фізичних носіях зросло на 15,7% у 2021р. і на +4,5% у 2022 р.

Музична комунікація має виражений соціальний аспект, будуючи стосунки між артистом та аудиторією через музичні записи чи концерти. В той час як виконавець часто має чітке бачення того, як композиція має звучати для слухача, шанувальники також можуть мати тверді погляди щодо того, як саме музику слід поширювати та цінувати. Як виявилось, віддані колекціонери платівок почали асоціювати свої вініли з такими людськими якостями, як «недосконалість» і навіть «смертність», проти вочевидь «бездушних» цифрових музичних файлів і пристроїв. Деякі шанувальники музики повернулися до вінілу навмисно, як протест проти індустрії цифрової музики. Таким чином, грамплатівка сьогодні має роль не тільки фізичну, а й стає символом духовного зв'язку музики та слухача, а також певним атрибутом групової ідентичності колекціонерів музики.

Слід зазначити, що завдяки розвитку інформаційних технологій багато людей у музичній індустрії почали більше зосереджуватися на живій музиці, оскільки цифрова ера зменшила продажі фізичних альбомів. До поширення вірусу COVID-19 популярність живої музики стабільно зростала протягом останніх двох десятиліть. Під час пандемії музиканти монетизували прямі трансляції своїх виступів через платформи соціальних мереж, використовуючи посилання для пожертв або платні послуги доступу.

цілому провідним драйвером зростання музичної індустрії у 2022 році передбачувано стала саме потокова (або стрімінгова) передача (+10,3%). Частка розповсюдження музики через потокові сервіси наразі досягла у 2022 році 67% від загального обсягу.

Загальні ж світові доходи від музичних записів у 2022 році сягнули 26,2 мільярдів доларів США. Підйому восьмий рік поспіль індустрія завдячила постійному зростанню доходів від потокових трансляцій, що компенсують попереднє багаторічне зниження доходів від продажу фізичних звукових носіїв та доходів від продажу авторських прав.

**Висновки.** Канали розповсюдження музики кардинально змінилися за останні десятиліття. Споживання музики перейшло від моделі «права власності» до моделі «доступу». Домінуючим каналом розповсюдження музики сьогодні є стрімінгові сервіси. Враховуючи впевнений тренд, можна спрогнозувати подальше зростання об'ємів розповсюдження музики саме цим каналом. Цифрова ера була важкою для музичної індустрії, але вона також відкрила двері для молодих музикантів, призвела до демократизації музичної індустрії, надала низку цікавих альтернатив як для слухачів, так і для музикантів, дозволяючи створювати та поширювати музику в різних формах.

#### Список джерел і літератури:

Illtae Ahn, Kiho Yoon, On the Impact of Digital Music Distribution, CESifo Economic Studies, Volume 55, Issue 2, June 2009, Pages 306–325, <https://doi.org/10.1093/cesifo/ifn036>

GLOBAL MUSIC REPORT 2023 [Електронний ресурс] : [Інтернет-портал]. –

Електронні дані. – Режим доступу: [https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/03/Global\\_Music\\_Report\\_2023\\_State\\_of\\_the\\_Industry.pdf](https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/03/Global_Music_Report_2023_State_of_the_Industry.pdf) (дата звернення 24.03.2023). – Назва з екрана.

**Антон Рокита, Тетяна  
Шелупахіна  
(м. Полтава)**

### РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ІГРОВОГО КІНО ДОБИ 60-х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

**Постановка проблеми.** Дослідження українського ігрового кіно 60-х років XX століття в наш час постає важливим завданням. Зміни політичного та культурного життя тієї доби сприяли формуванню генерації молодих діячів мистецтва, що увійшли

історію як «шістдесятники». Група «шістдесятників» представлена письменниками Л. Костенко, І. Драчем, В. Симоненко, літературознавцями І. Дзюбою, І. Світличним, поетом В. Стусом та багатьма іншими постатями. Після їх яскравого дебюту в мистецтві почались утиски та цькування з боку влади. Тим не менш, навіть в умовах надзвичайного ідеологічного тиску молоді українські митці прагнули до

самовираження через творчість, пропагували українську культуру, звертались до духовних скарбів українського народу.

Українське кіномистецтво 60-х років минулого століття відмічене певними змінами. Жанрова палітра ігрового кіно поступово збагачувалась, популярними ставали комедії, мелодрами, психологічне кіно, пригодницьке кіно. Набували поширення традиції авторського (поетичного) кіно. Автори сценаріїв та режисери уникали ідейно-політичного розшарування, натомість прагнули сфокусувати увагу на образах героїв-сучасників, пересічних людей, цілісних особистостей. Український кінематограф 60-х років ХХ століття поступово відходив від естетики соціалістичного реалізму. Але в той же час основна ідеологічна доктрина цієї течії поки що не піддавалась сумніву.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Питання розвитку українського ігрового кіно досліджені в наукових працях М. Братерської-Дронь, Л. Брюховецької, Н. Глебкіної, Л. Госейко, І. Корнієнко, Л. Кульчицької, О. Шутик. Теоретичні аспекти ігрового кіно досліджені в роботах С. Безклубенка, В. Горпенка, С. Фрейліха.

**Мета статті** полягає в аналізі розвитку українського ігрового кіно 60-х років ХХ століття.

**Виклад основного матеріалу.** Доба шістдесятих почалася за три роки до номінального початку десятиліття. То був перехідний період, коли кінематограф раптово збагатився яскравими, підкреслено дискусійними стрічками.

цей період перевагу радянського кіно визначали пропагандистські твори, хоча потроху почали з'являтися фільми більш-менш абстраговані від настанов соцреалізму.

вказаний період завдяки увазі до особистості підлягав відродженню жанр мелодрами. У мелодрамі ігрове кіно 60-х років втілює образ пересічної людини, який підкреслював значення особистісного в людині [1, с. 197]. З цього приводу М. Братерська-Дронь писала: «Соціум немов прокинувся від летаргічного сну, серце відтануло, почало битися - любити, жаліти, співчувати» [1, с. 294].

ігровому кіно 60-х років яскраво засяяли імена, що прославили Україну на весь світ. Йдеться про режисерів С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осіку, М. Мащенко; акторів І. Миколайчука, Ю. Шумського, Г. Юру, К. Степанкова, М. Гринько, Б. Ступку.

Традиції українського поетичного кіно втілює фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків». Фільм знятий у 1964 р. за сюжетом однойменної повісті М. Коцюбинського.

основу сюжету фільму покладена тема вічного кохання, що долає смерть. Фільм здобув світової слави і неодноразово ставав призером Міжнародних фестивалів у 60-ті роки минулого століття.

Доля режисера С. Параджанова була доволі трагічною. Він неодноразово підтримував протести шістдесятників проти політичних утисків, а відтак і сам нерідко ставав об'єктом переслідування з боку тогочасної влади.

стилі українського поетичного кіно знятий фільм «Вірність» режисера П. Тодоровського (1965 р.). Режисером Л. Осіку зняті фільми «Захар Беркут» (1971 р.) за повістю І. Франка, «Поклонись до землі» (1975 р.), «Гетьманські клейноди» (1993

р.). Але справжнім взірцем українського поетичного кіно стала стрічка Л. Осики «Камінний хрест» (1968 р.). Цей фільм на кінофестивалі «Золота Оранта» у 1995 р. був удостоєний найвищої нагороди.

60-ті роки через ідеологічну цензуру були заборонені до показу чимало українських фільмів. Серед них слід указати фільм В. Денисенка «Совість», фільм К Муратової «Довгі проводи»; був заборонений ігровий фільм Ю. Іллєнка «Вечір на Івана Купала» (1968 р.), а фільм «Білий птах з чорною ознакою» (1971 р.) піддався значній цензурі. Виконавець головної ролі актор І. Миколайчук зазначав, що «білий птах» то не птах, лишень тулуб з нього лишився; всі крила йому пообрубувано [2, с.86].

Важливою прикметою ігрового кіно 60-х років була зміна поколінь. На Одеській кіностудії працювали молоді режисери Ф. Міронер і М. Хуц'єв. Вони у 1956 р. створили фільм «Весна на Зарічній вулиці». Жанр фільму визначається по-різному, як побутова комедія [3, с. 150] або як мелодрама.

Важливо також зазначити, що герой-сучасник в ігровому кіно 60-х років поставав переважно виробником матеріальних цінностей. Мелодраматична тема любові

органічно поєднувалась у тогочасних фільмах з ідеєю боротьби нового, прогресивного (на виробництві) зі старим, відсталим (таким, що заважає прогресу).

Тема перевиховання, ідейного вдосконалення людського характеру в ігровому кіно

60-х років була ідеологічно вмотивована. Мелодрама надавала темі боротьби нового зі старим ознак персоналізації, інтимності. Таке поєднання ставало основою різноманітних за жанром та художньою цінністю ігрових фільмів 60-х років ХХ століття.

**Висновки.** У роботі розглянуті особливості розвитку українського ігрового кіно 60-

років ХХ століття. Здійснений аналіз показав, що основною тенденцією цього періоду стало фокусування уваги на особистості сучасника, внутрішній світ якого відтворювався через зовнішній. Українське ігрове кіно 60-х років ХХ століття змінювалось під впливом соціокультурних та мистецьких факторів. Попри ідеологічний тиск українське ігрове кіно 60-х років ХХ століття поступово спростовувало настанови соцреалізму й демонструвало розмаїття жанрів та багатство стильових рішень.

### Список джерел і літератури:

Братерська-Дронь М. Т. Традиції кордоцентризму в радянському кінематографі [текст]. // Мистецькі обрії 2005–2006: науково-теоретичні праці та публіцистика. Академія мистецтв України. Київ: Компас, 2006. 512 с.

Брюховецька Л. І. Українське кіно шістдесятих років. 1961–1970. // Нариси з історії кіномистецтва України / редкол.: Сидоренко В. (голова) та ін. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 195–265.

Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. Київ: КІНО-КОЛО, 2005. 464 с.

Інна ГУРЖІЙ  
(м. Полтава)

## МИСТЕЦТВО ЯК ОСНОВНИЙ ЧИННИК ВПЛИВУ НА ДУХОВНИЙ ТА ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВПЛИВ ЛЮДИНИ

**Постановка проблеми.** Сучасна психологія, освітлюючи проблему художнього сприйняття, вносить певний вклад і в сферу творчої діяльності художника, і в сферу естетичного виховання, та в пізнання духовного світу людини. Можна відмітити, що вивчення процесу художнього сприйняття досить давно вивчається психологами. Так значну роль в вивченні та дослідженні сприйняття предметів мистецтва відіграв один

основоположників напрямку «експериментальної естетики» психолог II половини XIX століття Густав Фехнер.

Ідея Г. Фехнера полягала в тому, щоб в результаті встановлення психологічних закономірностей сприйняття допомогти художнику в процесі створення своїх творів.

Була поставлена **мета** - з'ясувати які якості предмету викликають переживання естетичного задоволення, аналізуючи різноманітні співвідношення, які виникають між окремими частинами і компонентами предмету мистецтва (характер, пропорції, співвідношення між собою різних форм).

**Виклад основного матеріалу.** Подібні дослідження охоплюють елементарні пропорції форми, напрямки ліній з точки зору їх естетичної дії, співвідношення кольорів, насиченості, світлоти, простору, співвідношення елементів.

Мистецтво є основним збудником позитивних емоцій, що впливають на духовний світ людини, та відіграють важливу роль в її рекреації [2, с. 201].

Для формування гармонійного духовного світу людини необхідні особливі умови. Тут вирішальну роль відіграє мистецтво. Бо середовище в якому існує сучасна людина далеке від ідеалу, воно повне інформації, що руйнує механізм саморегуляції. Наші органи відчуттів працюють в режимі технічних сигналів великої потужності, що за думкою вчених наближає нас до робочого діапазону первинної людини. Нервова система якої постійно навантажена здебільшого негативними емоціями.

Чи є те, що могло упорядкувати нашу внутрішню систему, повернути нас до гармонії з природою? Так, відповідь на це питання – мистецтво, яке діє на духовний світ через наші почуття. Індивід прагне до глибоких позитивних емоційних переживань, інстинкт самозбереженні веде його до краси, до позитивних почуттів, до споглядання та осмислення творів мистецтва.

Але не тільки сприйняття мистецьких цінностей має великий позитивний вплив, а й створення власноруч творів мистецтва. Лікування за допомогою мистецтва вивчає артпсихологія. Здійснюючи особистий духовний ріст за допомогою творчості, людина оновлюється [1, с. 34].

Артотерапія – метод лікування нервових і психічних захворювань засобами мистецтва та самовираження в мистецтві, це не скільки лікування, як розвиток креативності, розвиток та гармонізація особистості. Артотерапія – природний та дбайливий метод цілення та розвитку

душі через художню творчість, що активно розвивається як комплекс психотерапевтичних методик з 1940-х років. Напрями артотерапії відповідають видам мистецтва, а різноманітність технік практично необмежені.

Виділяють власне артотерапію (візуальні види мистецтва), музико терапію, танцювально-рухову терапію, драмотерапію, казкотерапію, бібліотерапію, маскотерапію, етнотерапію, ігротерапію, кольоротерапію, фототерапію. Зараз з'являються все більше і більше нових напрямків, які знаходяться на межі артотерапії та інших напрямків психотерапії. Спеціалісти-практики вважають, що кількість методів дорівнює кількості спеціалістів, тому, що кожний вносить в технологію та інтерпретацію щось своє, набуте досвідом.

Артотерапія не має обмежень та протипоказань, завжди ресурсна та використовується практично в усіх напрямках психотерапії, педагогіці, в соціальній роботі та бізнесі. Кожна людина здатна виразити себе, свої почуття, свій стан малюнком, мелодією, звуком, рухами. Задача артотерапії – надати можливість тим, хто цього потребує, заявити про себе, як про творчу особистість [4, с. 152].

Вплив творів мистецтва не можна обмежувати тільки почуттями, вони впливають і на підсвідомість людини, причому це неподільний процес одночасної дії на ці дві важливі сфери психологічного життя людини. Цим також визначається глибина і сила емоцій, що визвано творами мистецтва.

При цьому росте роль художнього відчуття, як поєднання емоцій та розуму. Художнє відчуття веде до дії, а саме підсиленню діяльності фантазії.

**Висновки.** Отже, емоційний стан людини відображається в її творчості. Духовно неврівноважена особистість виражається в творчості хворобливо. Твори людини з хворим духом можуть бути привабливими, але не гармонійними, а гармонія – це краса, тобто досягти гармонійного бачення світу та відтворити його в творчості може лише урівноважена людина. Отже, в залежності від стану людини, творчість може бути як позитивною так і негативною для глядача, але завжди творчість буде позитивом для творця, бо це вираження його емоцій та звільнення як від позитивних, так і від негативних почуттів.

#### Список джерел і літератури:

Бірюков М. Ю. (2012). Вплив психології індивідуального простору на проектування сучасних інтер'єрів . Освіта на Луганщині № 2. - С. 33-36.

Левчук Л.Т., Кучерюк Д.Ю., Панченко В.І. (1997). Естетика: Підручник. Київ: Вища школа. 399с.

Оборська С. В.(2014). Дизайнерські концепції створення інтер'єру в установах дозвілля та рекреації . *Укр. культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. - Вип. 20, т. 1.

Чернявський К. В. (2008). Психофізіологія сприйняття людиною елементів художньої кераміки в інтер'єрах лікувальних закладів. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. Харків: С. 150-158.



**ПЕДАГОГІКО-ХОРЕОГРАФІЧНІ ІДЕЇ У СПАДЩИНІ  
ОЛЕГА ГОЛДРИЧА**

**Постановка проблеми** зумовлена завданням проаналізувати педагогіко-хореографічні ідеї у працях українського педагога-хореографа, Заслуженого працівника культури України Олега Голдрича, розкрити новаторство та змістовність праць педагога з точки зору цінності для використання студентами-хореографами та викладачами, в процесі сучасної мистецької освіти.

**Аналіз останніх публікацій.** У нашій статті ми аналізуємо чотирнадцять праць Олега Голдрича, тобто спираємося на першоджерела. Їхній розгляд буде представлено у викладі основного матеріалу.

**Мета статті** – виявити педагогіко-хореографічні ідеї у спадщині Олега Голдрича.

**Виклад основного матеріалу.** Голдрич Олег Семенович (12 листопада 1938,

Острожець – 1 жовтня 2008, Львів) - український хореограф, педагог, балетмейстер, викладач-методист, керівник танцювальних ансамблів, теоретик українського народного танцю. Автор багатьох теоретичних праць з методики роботи з хореографічним колективом та викладання хореографії, етнохореолог, збирач українських та авторських пісень. Заслужений працівник культури України. Протягом життя Олег Семенович працював керівником та балетмейстером у багатьох ансамблях народного танцю та інших хореографічних колективах, таких як: «Черемош», «Полонина», «Звенигород», «Дзвіночок», «Підгір'я». У своєму доробку він має такі теоретичні праці: «Барви Карпат» (1999 р.) [12], «Черемош» на Американському континенті» (2000) [2], «Методика роботи з хореографічним колективом» (2002, 2007) [4, 5], «Пісні отчого дому» (2002) [13], «Хореографія» (2003, 2006) [10, 11], «Музична хрестоматія» (2004) [7], «Танцюймо разом» (2006) [8], «Методика викладання хореографії» (2007) [3], «Ансамбль «Підгір'я» на Атлантиці» (2007) [1], «Муза мого життя» (2008) [6], «Улюблені пісні Олега Голдрича» (2010) [14], дві останні праці видані вже посмертно за сприяння Олега Кузика.

у книзі «Танцюймо разом» [8] Олег Голдрич вперше в Україні окрім традиційного описового способу записування танців, застосував новий спосіб запису танцю – кінетографія, (або його ще називають «лабанотацією»). Лабанотація - система позначень для запису та аналізу людського руху, створена Рудольфом Лабаном, а також розроблена Енн Хатчинсоном Гістом та іншими. Вона використовується як тип нотації танцю, включаючи аналіз руху Laban, робототехніку та симуляцію руху людей. Також у книзі висвітлено творчий шлях заснованих аматорських художніх колективів вишів м. Львова, які досягли значних успіхів у хореографічному мистецтві. Зібрано, створено і методично опрацьовано три вокально-хореографічні композиції та одинадцять народно-сценічних танців цих колективів. Сам автор називає цю працю

підсумком своєї багаторічної практичної роботи як хореографа, етнохореолога, педагога та балетмейстера.

праці «Хореографія» [10 ,11] Олег Семенович проаналізував види хореографічного мистецтва, вітчизняні творчі хореографічні колективи, розвиток аматорського танцювального мистецтва. Визначив умовні позначення танцю, елементи музичної форми

супроводу, художні прийоми композиції танцю. Сама книга складається з двох частин «Основи хореографічного мистецтва» та «Основи теорії композиції танцю». У першій частині Олег Голдріч описує різноманітні дослідження, статті, визначення, у яких читач дізнається про види хореографічного мистецтва, про творчі хореографічні колективи України, про розвиток аматорського танцювального мистецтва. Більш того, у першій частині автор описав, проаналізував танців різних народів світу, а передусім, сусідів України. Народні танці кожної країни виокремлено у окремий розділ, проаналізовано їх розвиток, підбір рухів, основні позиції рук та наведено приклад типових костюмів.

Друга частина присвячена курсу «Композиції та постановки танцю». У ній Олег Семенович наголошує: «Головним завданням предмету КПТ є виховання високопрофесійних хореографів – керівників танцювальних колективів, викладачів дитячих мистецьких шкіл» [10 ,11]. В цій частині детально розбираються усі складові частини роботи балетмейстера: умовні позначення танцю, малюнок танцю, композиційна побудова, сценічна обробка народного танцю, елементи музичної форми, роль музичного супроводу у роботі хореографічного колективу, драматургія танцю, художні прийоми композиції, балетмейстерський план створення хореографічного твору. Олег Голдріч наголошує, що для всебічного та глибокого розвитку хореографів необхідно використовувати такі засоби: «...перегляд кінофільмів, відеофільмів, діафільмів, зразків хореографічних творів...», а також: «...не можна оминати і прослуховування магнітофонних записів, грамплатівок для аналізу та відбору музичних творів» [10 ,11]. Основним завданням теоретичної частини предмету КПТ Олег Семенович вбачає засвоєння студентами знань і вмій як загальних, так і з теорії хореографічного мистецтва. Студенти повинні ознайомитися з природою танцю, його драматургією, навчитися виразним засобам та законам композиції танцю, принципам побудови і аналізу хореографічних творів. «У практичній частині передбачається, в першу чергу, навчити студентів самостійній творчості, а також навчити їх мислити хореографічними образами» [10 ,11].

«Методика роботи з хореографічним колективом» [4, 5] є посібником, у якому подані методичні поради щодо роботи в хореографічному колективі будинку, палацу культури чи середньої школи. Автор розповідає про роль хореографічного мистецтва в естетичному вихованні молоді. Із книги читач дізнається про планування та облік роботи в колективі, про роботу керівника над собою, про взаємозв'язок музики і хореографії, а також про підготовку і проведення фестивалів, оглядів-конкурсів та олімпіад. Ця праця розрахована на викладачів та студентів училищ культури і мистецтв та керівників хореографічних колективів України, також вона активно застосовується в освітньому процесі у вищих навчальних закладах.

**Висновки.** Таким чином, аналіз праць Олега Голдрича дозволив нам виявити наступні педагогіко-хореографічні ідеї: ідею оновлення вокально-хореографічних композицій, ідею новшл способу запису танцю – кінетографії, ідею оволодіння студентіями самостійною творчістю, підготовку, ідею проведення фестивалів, оглядів-конкурсів та олімпіад. Усі переховані нами ідеї були спрямовані на піднесення студентської творчості.

### Список джерел і літератури

- Голдрич О. С. Ансамбль танцю «Підгір'я» на Атлантиці : Сторінки щоденника. Львів : Сполом, 2007. 48 с.
- Голдрич О. С. Барви Карпат: Танці з репертуару народного ансамблю пісні і танцю «Черемош» та народного ансамблю танцю «Полонина». Творчий збірник для керівників танцювальних колективів. Львів : Сполом, 1999. – 130 с.
3. Голдрич О. С. Методика викладання хореографії. Львів : Сполом, 2006. 84 с.
4. Голдрич О. С. Методика роботи з хореографічним колективом. Львів : Каменярь, 2002. – 64 с.
- Голдрич О. С. Методика роботи з хореографічним колективом: Посібник для студентів-хореографів навчальних закладів України I-II рівнів акредитації.. Львів : Сполом, 2007. – 72 с.
- Голдрич О. С. Муза мого життя. Автобіографічний нарис. Упоряд. О. Є. Кузик. Львів : Сполом, 2008. – 280 с.
- Голдрич О. С. Музична хрестоматія / О. С. Голдрич, С. І. Хитряк. Львів : Край, 2003. 232 с.
- Голдрич О. С. Танцюймо разом: Танці з репертуару народних ансамблів вишів м. Львів: «Черемош», «Полонина», «Підгір'я». Львів : Сполом, 2006. 288 с
- Голдрич О. С. Тіні забутих танців. *Український шлях*. № 7 від 19–25 лютого 2004 р.
- Голдрич О. С. Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів : Край, 2003. 160 с.
- Голдрич О. С. Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Вид. 2-ге, доп. Львів : Сполом, 2006. 172 с.
12. Голдрич О. С. «Черемош» на Американському континенті: Сторінки щоденника. Львів : Логос, 2000. 114 с.
- Пісні отчого дому (Острожецькі пісні) / упоряд. О. С. Голдрич. Львів : Електрон, 2002. – 170 с.
- Улюблені пісні Олега Голдрича / упоряд. О. Є. Кузик. Львів : Край, 2010. 304 с.

Леонід Яременко  
(м. Київ)

## МІСЦЕ ОПЕРНО-СЦЕНІЧНОЇ ТА ОРКЕСТРОВО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ В ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ АНТОНІО САЛЬЄРІ

**Постановка проблеми.** Майже півтори сотні років про Антоніо Сальєрі здебільшого згадували лише в контексті смерті В.А. Моцарта дуже рідко його ім'я спливало як учителя Л. Бетховена. На сьогоднішній день нарешті науковці стали по-іншому сприймати його внесок у європейську музичну педагогіку і нам уже відомо про кілька поколінь його геніальних учнів, починаючи від Й.Н. Гуммеля й закінчуючи Ф. Лістом, проте простору для досліджень залишається ще чимало. І однією із таких тем є педагогічна практика Антоніо Сальєрі.

**Аналіз останніх публікацій.** Із джерел і літератури, які підтверджують, що в творчій практиці Антоніо Сальєрі дійсно мали місце оперно-сценічна та оркестрово-виконавська практики, насамперед варто назвати «Мемуари» Камілло Вальцеля в новій редакції (2005), звідки ми дізнаємося яким чином вокально-педагогічна школа Антоніо Сальєрі потрапила на Україну, а також праці зарубіжних дослідників – Ф. Крістерна і Р. Донінгтона, де у якості прикладів наволяться спогади Й.Н. Гуммеля та Йозефа Бема [1; 2; 3]. Робота «Оперна естетика» Е. Ліппмана (1992) теж торкається проблеми наявності в діяльності Маєстро різного роду практик, в тому рахунку й педагогічних [4]. Зважаючи на те, що ці наукові праці висвітлюють лише окремі аспекти педагогічної діяльності Антоніо Сальєрі, автор статті зосередив свою увагу на оперно-сценічній та оркестрово-виконавській практиці з учнями.

**Мета статті** – визначити місце оперно-сценічної та оркестрово-виконавської практики в творчій спадщині Антоніо Сальєрі.

**Виклад основного матеріалу.** Заняття з музичного мистецтва впродовж століть у своїй більшості були індивідуальними, а про якусь викладацьку практику в межах освітнього процесу ХІХ навіть не велося й мови. Але це ніяким чином не стосується Антоніо Сальєрі. У нього студенти завжди займалися практикою і не лише з окремими учнями, а й з великими колективами.

Нагадаємо, що Антоніо Сальєрі в 1819 році став першим ректором центральної в ХІХ столітті консерваторії – Віденської. Правда в перший рік свого існування Віденська консерваторія набрала лише 24 студенти. Далі їхня кількість зростала в геометричній прогресії завдяки його талановитому керівництву. У ті часи в консерваторії було не так багато професорів, проте вони викладали все. Фрідріх Рохліц так писав про це в своїх «Мемуарах»: «Викладачів у Віденській консерваторії дванадцять, проте серед них дуже виділяються двоє: Йозеф Бем, який викладає струнно-смичкові інструменти – скрипку, віолу, альт, віолончель і контрабас, і Антоніо Сальєрі, котрий викладає всі інструменти, сольфеджіо, всі теоретичні дисципліни, композицію й вокал. Це просто чудо – він викладає все!» [3, с. 87].

своїй педагогічній роботі Маестро використовував принцип поєднання індивідуальних занять із практичним керівництвом колективами (хором та оркестром). Він полягав у тому, що окрім індивідуальних занять кілька разів на тиждень, окрім бесід-пояснень, Антоніо Сальєрі своїх здібних учнів ще запрошував на власні репетиції для роботи з хором та оркестром. Заняття по роботі учнів із колективами він давав завжди безкоштовно. А. Сальєрі був переконаним: для того, щоб навчитися писати власну музику, треба постійно контактувати з тими, хто буде її виконувати. Один із кращих учнів Антоніо Сальєрі, Йоганн Непомук Гуммель писав:

«На заняттях Маестро завжди була атмосфера співробітництва, його хотілося слухати завжди, хоча він не терпів легковажного ставлення до занять. Завдяки його високій культурі й умінню знайти спільну мову, Маестро завжди міг знайти на заняттях найголовніше» [3, с. 84].

творчій біографії Й.Н. Гуммеля заняття з Антоніо Сальєрі займали особливе місце. Як відомо, у маестро майбутній композитор навчався мистецтву вокалу, італійській музичній термінології, теорії музики та сольфеджіо. Окрім сольних занять із вокалу, Й.Н. Гуммель співав у хоровій капелі, якою керував маестро Сальєрі, а також диригував нею, пізніше брав уроки з оркестрування та під керівництвом свого Маестро диригував симфонічним оркестром. Відомо, що в наступні роки Й.Н. Гуммель

Антоніо Сальєрі стали такими друзями, що А. Сальєрі навіть був свідком (шафером) на весіллі Й.Н. Гуммеля.

Як згадували сучасники й учні Антоніо Сальєрі, його студенти ніколи не пропускали занять, а навпаки, намагалися отримати ще й додаткові. Це свідчить втілення поєднання індивідуальних занять із практичним керівництвом колективами. Учениця Антоніо Сальєрі Фортуната Франчетті так писала, згадуючи заняття свого Маестро: «Пан Сальєрі докладав усіх зусиль, щоб навчити свого студента, добре розвинути в ньому здібності до написання музики та вміння її виконати з оркестром. Він дуже відрізнявся від інших викладачів вокалу, які зазвичай дуже довго бояться показати на виступі своїх учнів. Я в нього вчилася співати. Маестро Сальєрі, навпаки, хотів, щоб ми постійно були на сцені, постійно репетирували арії перед хором та оркестром, а не лише з ним у кімнаті, він був не проти, щоб всі знали і всі могли користуватися таким же правилом і добиватися найкращих успіхів у навчанні. Робота з ним вимагала багато наполегливої праці. Я, наприклад, щодня вчилася: чотири рази в тиждень: із ним і два рази постійно співала з оркестром і хором. Він не любив запрошувати на заняття з хором одного учня, а вчив кількох нас водночас. Одна співала з хором чи оркестром, інші слухали, а Маестро поправляв виконавицю» [4, с. 228].

На диригуванні для майбутніх композиторів робився винятковий акцент: причому його учні навчалися як хоровому диригуванню, так і симфонічному. Антоніо Сальєрі, сам блискучий хоровий і симфонічний диригент, вважав, що майбутній композитор ніколи не стане професіоналом, якщо він не буде працювати з великим хором чи симфонічним оркестром, не буде знати специфіки роботи оркестрових і

хорових груп, що їм зручно, що незручно. Наприклад, половину занять із Л. Бетховеном Антоніо Сальєрі проводив із хором і оркестром [2, с.88].

Своїх вокалісток, таких, як Катаріна Кавальєрі, Анна Мільдер-Хаунтман, Фортуната Франчетті, Амалія Хенель, Йозеф-Моцатта Маєстро зобов'язував співати на окремих заняттях з хором і у хорі. На думку Антоніо Сальєрі, розвиток студента в ансамблі чи хорі значно корисніший, ніж лише постійні індивідуальні заняття. Тому в Маєстро й була завжди така злагожденість хору, оркестру й солістів у постановках його опер.

своїх знаменитих «Мемуарах» син Фортунати Франчетті Камілло Вальцель писав: «Мати також розповідала, що 1816 року Антоніо Сальєрі видав друком свою «Школу співу». Проте це була швидше збірка вокально-нотних прикладів, аніж вчений трактат. «Методою» для вокалістів його також не назвеш, бо не збереглося документальних тому підтверджень. Тому про його заняття можна зробити висновок лише із записів і розповідей моєї матері. Починав він із вокалістами з легких творів, а далі його учні разом із хором обов'язково вивчали й виконували також «Магніфікат» та інші складнощі» [1, р. 282].

Також із «Мемуарів» ми бачимо, що студенти Маєстро проходять практику на заняттях із хором і після цього їм не потрібні були окремі репетиції, бо вони вже начебто «зрослися з хором» під час регулярних занять з Антоніо Сальєрі [1, р. 200].

Через Фортунату Франчетті вокально-педагогічна школа Антоніо Сальєрі потрапила в Україну, де славетна учениця займалася концертною та приватно-викладацькою діяльністю. У неї починали своє навчання такі відомі українські оперні примадонни, як Марія Павлівна Алексєєва-Юневич, Варвара Василівна Байкова, Дідик Юстина Федорівна. Причини того, чому в Києві Фортуната Франчетті, якій на момент переїзду було всього 42 роки, не виступала в оперних трупах і не брала участі в музичних спектаклях на сьогоднішній залишаються нез'ясованими.

Потрібно не забувати й той факт, що й сам Антоніо Сальєрі розвивався й самоудосконалювався впродовж всього свого життя. Він не лише до останніх днів займався композицією (як це робили багато його колег), а й постійно працював над собою як диригент (хоровий і симфонічний), виступав до останніх днів на публічних концертах, займався режисурою та постановкою власних опер, організовував і облаштовував міські віденські заходи. Тобто, він був постійно активним і йшов у ногу з часом. Тож Маєстро володів суспільною ситуацією і знав, що відбувається в мистецтві як ніхто.

Камілло Вальцель писав: «Із записів моєї матері зрозуміло, що учні майже повністю замінили пристарілому маєстро Сальєрі сім'ю. Він одружився в 1775 році на Терезії фон Хельферсторфер, котра народила йому вісім дітей. Але чотири дочки померли ще дівчатками, а 1805 року помер його єдиний трирічний син Алоїз Енгельберт. У 1807 році пішла з життя дружина Терезія. Правда у вдівця Сальєрі залишилися дві незаміжні дочки, але він не міг знайти з ними спільної мови».

**Висновки.** Отже, наявність педагогічної практики в творчій спадщині Антоніо Сальєрі є безсумнівною: детальна робота над аріями з опер, що готувалися до постановки, постійна робота учня-вокаліста з хором, а майбутніх композиторів із симфонічним оркестром у межах занять А. Сальєрі практично виконувала функцію оперно-сценічної та оркестрово-виконавської практики. Тож витоки сучасних виробничих практик беруть свій початок у спадщині Антоніо Сальєрі.

#### **Список джерел і літератури:**

- «Erinnerungen» von Camillo Walzel: Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE). Lfg. 2005. 487 S.
- Christern, F. Liszt nach seinem Leben und Wirken aus authentischen Berichten dargestellt. Bern : Francke, 1980. 363 S.
- Donington, Robert. Ornaments, Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5th edition by Eric Blom, Vol. VI, NewYork, St. Martin's Press, 1960. 128 p.
- Lippman E. Opera aesthetics. Vien, 1992. 278 S.

**Юлія Данильченко  
(Полтава)**

#### **ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МАТТІАСА ЦІГЛЕРА – УНІВЕРСАЛЬНОГО ФЛЕЙТИСТА XXI ст.**

**Постановка проблеми.** Дослідження творчої діяльності провідних представників сучасного флейтового мистецтва, зокрема Маттіаса Ціглера (Matthias Ziegler), набуває великого значення через те, що з другої половини XX – початку XXI ст. відбуваються значні зміни у флейтовому мистецтві. Сучасних флейтистів можна побачити «бітбоксерами», виконавцями авангардної музики, які використовують різну електроніку, виконують соло на низьких флейтах, поєднують гру на інструменті з театралізованими діями, використовують та створюють інноваційні моделі флейт та їх складових частин, застосовують «розширені техніки» у виконавському процесі, використовують нову техніку «*Prepared Flute*», стають виконавцями власних творів, тощо.

**Аналіз останніх публікацій.** Творча діяльність універсального швейцарського флейтиста XXI ст. Маттіаса Ціглера висвітлюється в закордонних статтях К. Піз «Matthias Ziegler» (2008) [10]; «An einem Ort, an dem du nie vorher warst. Matthias Ziegler: ein vielseitiger Flötist und Klangforscher als Artist in Residence im Moods» («У місці, де ви ніколи не були раніше» Матіас Ціглер: різнобічний флейтист і дослідник звуку в якості артиста-резидента Moods») (2012) [1]; Сюзанни Кюблер (Susanne Kübler) «Die Zaubrerflöte. Jazz, Klassik, Elektronik: Der vielseitige Schweizer Flötist Matthias Ziegler startet heute im Moods als Artist in Residence» (Чарівна флейта. Джаз, класика, електроніка: багатогранний швейцарський флейтист Матіас Ціглер сьогодні починає роботу в Moods в якості Artist in Residence) (2012) [4]; Крістіан Рентш (Christian Rentsch) «Porträt I: Matthias Ziegler» (2015) [11]; Джейн Беркнер (Jane Berkner) «Review: Flutist

Matthias Ziegler at Transformer Station (March 12)» (Рецензія: флейтист Маттіас Ціглер на Трансформаторній станції (12 березня) (2015) [2].

бакалаврській роботі Джошуа Габріель Макмахон (Joshua Gabriel McMahon) «The Matusiflute: A bi-timbral flute modification and the cultural influences that inform its performance practice and repertoire» (Matusiflute: бітембральна модифікація флейти та культурні впливи, які формують її виконавську практику та репертуар) (2021) [9] розглядається інноваційна флейтова головка *Matusiflute*, що була винайдена швейцарським професором флейти, досліджуються особливості і розвиток «бітембрального» інструменту у виконавчому процесі, використання композиторами унікального тембрового ефекту та технічних можливостей моделі.

**Мета статті** – дослідити важливі аспекти творчої діяльності сучасного флейтиста Маттіаса Ціглера в площині нових тенденцій флейтового мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Маттіас Ціглер (Зіглер) (Matthias Ziegler, 1955) – універсальний швейцарський флейтист, який об'єднав у своїй виконавській діяльності джаз, класику, електроніку, поп-музику, нову народну музику (Volksmusik – з нім. фольклор), нойз (Noise (від англ. означає шум) – музичний жанр, що характеризується особливістю використання різноманітних звуків техногенного і штучного походження), (Geräusch – з нім. шум) [11, с. 30] та застосовує «розширені техніки» гри на флейті (англ. «extended techniques» – інноваційні методи відтворення нових звуків на флейті, що вимагають від виконавця застосування інструменту новим способом, що виходить за межі традиційно встановлених норм. [12, с. 6]).

Музичну освіту флейтист здобув у Цюрихській консерваторії (Zurich Conservatory), а також у багатьох провідних педагогів-флейтистів, а саме: Вільяма Беннетта (William Bennett), Джеффрі Гілберта (Geoffrey Gilbert), Андре Жоне (André Jauret), Конрада Клемма (Conrad Klemm). [1]

своїй музичній діяльності він органічно поєднує виконавство на інструментах флейтового сімейства, володіння вільною імпровізацією, відкриття і створення нових інструментів флейтового сімейства (М. Ціглер співпрацював з Є. Кінгма, розробляючи нові басові інструменти та четвертитонові флейти, є винахідником власної моделі флейтової головки «Matusiflute»), написання флейтових композицій, проведення оригінальних концертних проєктів, викладання в Цюрихському університеті мистецтв (*Zürcher Hochschule der Künste*). Творча діяльність М. Ціглера пронизана прагненням до нового звучання флейти і відкриттів інноваційних прийомів гри на лабільних інструментах. [1] У виконавчій практиці флейтист використовує четвертитонові флейти системи «*Bannen-Kingma System*», альтові та басові флейти виробництва Є. Кінгма (Eva Kingma, Голландія), а також грає на моделі флейти (1880 р.) Луї Лота (Louis Lot) та контрабасовій флейти «*Kotato & Fukushima*» (Японія), використовує флейту з інноваційною головкою «*Matusiflute*» власної розробки. [5, 7] Контрабасову флейту М. Ціглер вважає своїм основним інструментом.

Виступи М. Ціглера відбуваються в різних контекстах, а саме: протягом десяти років він обіймав посаду першої флейти в Цюрихському камерному оркестрі (*Zurich*



*Chamber Orchestra*), [4, 5] є резидентом джаз-клубу «*Moods*» («*Artist in Residence*» im *Jazzklub Moods*) [1], гастролював із ударником П'єром Фавром (Pierre Favre), виступав із піаністом Джорджем Гранцем (George Gruntz), з американським контрабасистом Марком Дрессером (Mark Dresser) та багатьма іншими виконавцями міжнародного рівня. М. Ціглер також є членом «*Collegium Novum Zurich*» (або «*Zürcher Collegium Novum*»), де співпрацює з Маурісіо Кагелом (Mauricio Kagel), Хайнцем Холлигером (Heinz Holliger) та Джорджем Крамбом (George Crumb). Концертні тури М. Ціглера проходять у США, Японії, Австралії, Південній Америці, Ізраїлі тощо. [5, 7]

Значна кількість записів М. Ціглер на компакт-дисках підтверджують різноманітні музичні інтереси флейтиста. Сучасний, експериментальний стиль та вільна імпровізація яскраво простежується у наступних альбомах, як «*Matthias Ziegler: Marsyas' Song*» (1992), «*Uakti: New Music For Flute*» (1999). [6] У сольному альбомі «*La Rusna: Music For Flutes*» (2012) в стилі сучасного жанру М. Ціглер виконує низку власних композицій на альтовій, басовій та контрабасовій флейтах, використовуючи «Loops» (з англ. loop – звукова петля, що означає фрагмент звукового або візуального запису, замкнутий в кільце (петлю) для циклічного відтворення). До альбому увійшли такі композиції М. Ціглера, як «*La Rusna I (For J.G.)*», «*Stop N Go*», «*Never Odd Or Even*», «*ContraBasics*», «*Ave Kingma*», «*One Note*», «*La Rusna II*». [8]

М. Ціглер поповнив свою дискографію альбомами, що були записані з багатьма провідними музикантами, а саме: «*Überentwicklung*» (1978), «*Andreas Vollenweider & Friends: Live 1982–1994*» (1994), «*Mark Dresser Trio: Aquifer*» (2002), «*Andreas Vollenweider & Friends – 25 Years Live (1982-2007)*» (2008), «*Baumann Large Ensemble: Kein Schöner Land - Eine Imaginäre Schweizerreise*» (2008). А також спільними альбомами з низкою інших музичних груп: «*Max Lässer's Ark*», «*The Modern Art Septet*», «*Voices & Tides*», «*Vollmond*». [6]

М. Ціглер є учасником музичного проекту «*Collegium Novum Zürich*», заснованого в 1993 році. Музична спільнота проекту має на меті просувати і виконувати сучасну музику в інтерпретаціях найвищого рівня. Створення сучасної музики йде у контексті з музикою минулих епох. Основним складовим аспектом мистецької діяльності учасників проекту є прямі контакти з композиторами, а також творча взаємодія з партнерськими організаціями, такими як Цюрихський університет мистецтв (*Zurich University of the Arts*) (ZHdK), Експериментальна студія SWR (*Experimental Studio of the SWR*), радіомовна група Південно-Західної Німеччини (*Southwest German broadcasting group*). [3] М. Ціглер спільно з «*Collegium Novum Zürich*» записав 8 альбомів, а саме: «*Berio & Feldman*» (2004), «*Klaus Ospald*» (2007), «*Georg Friedrich Haas*» (2009), «*Collegium Novum Zürich*» (2012), «*Roberto Gerhard*» (2013), «*Experimentalstudio 40 Years Anthology · Vol. 1: Halffter - Ferneyhough - Richard – Heusinger*» (2015), «*Experimentalstudio 40 Years Anthology · Vol. 2: Czernowin – Andre*» (2015), «*25 Years Of Collegium Novum Zürich*» (2018). [3]

М. Ціглер у своїй творчій діяльності прагне поєднувати простір і музику. Його архітектурна освіта, безсумнівно, є значною основою для реалізації своїх проєктів. У

1993 р. М. Ціглер створив власний проект «*Palladio Music & Space*», в результаті якого неодноразово встановлювалися дивовижні нові зв'язки між музикою та архітектурою. [11, с. 31] Подібно до проекту «*Palladio Music & Space*», у 2003 – 2007 роках М. Ціглер організував двотижневі літні фестивалі «*FlimsKlang*» у гірському ландшафті Граубюнден-Фордеррайнталь. Концерти проводилися на світанку на гірському хребті. Створювалися експериментальні звукові інсталяції на маленькому гірському озері Прау-Пульте. На плато Сеньє конструювалася «звукова стежка» якою музика експериментального ансамблю за допомогою радіокерованих мегафонів транслялася альпіністами-«звуконосіями» вгору по скелях, а потім трансляцію ансамблю спускали по річці на плавальних колах. Для реалізації зазначеного проекту М. Ціглер запрошував щодня різних музикантів. [11, с. 31]

2015 р. М. Ціглер організував концерт оригінальних творів на Трансформаторній станції (*Transformer Station*) у рамках серії виконавських мистецтв Клівлендського художнього музею (*Cleveland Museum of Art's Performing Arts Series*).

Швейцарський флейтист відтворював на флейті широкий спектр звуків, які він чув на екзотичних інструментах, демонструючи трансформацію класичного інструменту. На концерті М. Ціглер виконував свою різноманітну яскраву, барвисту музику, створюючи незвичайний опус невизначених звуків. [2]

Концепцію нових музичних поглядів М. Ціглер проявляє також у педагогічній діяльності. В рамках дослідницького проекту SNF він розробляє нові форми концертів через Інтернет-трансляцію. [5] М. Ціглер створив такі проекти, як «телематичний концерт» (2013, 2014, 2015), поєднуючи колективну гру студентів, професійних музикантів із різних континентів. Через проект «трансатлантичної взаємодії» М. Ціглер запровадив виконавську співпрацю між музикантами завдяки звуко- та відео-технічного зв'язку. Таким чином відбулася звуко-візуальна драматургія, цілісний витвір мистецтва XXI століття. [11, с. 30] Подібні концертні інноваційні проекти не єдина творчо-організаційна робота М. Ціглера. Музичний активіст є організатором та виконавцем низки нестандартних концертних програм, а саме: радіовистави «*Vom Scheiden derwege*» з текстами, музикою та шумовими ефектами; оригінальної програми «*Musikgeografie*», присвяченій масиву Сен-Готард; двох концертів виконання «*Nola*» (1994) (Концерт для різних флейт та струнного оркестру) Бенджаміна Юсупова (Benjamin Yusupov) з Філармонічним оркестром в Брно; виступ із тріо джазового басиста Марка Дрессера (Mark Dresser) у Вашингтоні; сольного концерту у Клівленді; концертів та майстер-класів на 9-му Міжнародному фестивалі флейтистів у Коста-Ріці. [5]

Найважливішою рушійною силою музичного розвитку М. Ціглера є пошук нових, нетрадиційних звукових можливостей флейти. Яскравий виконавський стиль флейтиста-новатора, в якому поєднується музика різного напрямку (класика, імпровізація, *new age*, джаз, *world music* тощо), проявляється також через модернізацію інструментів флейтового сімейства. Свою музику М. Ціглер виконує на концертній флейті (in C), альтовій, басовій, контрабасовій флейтах. Усі інструменти

було перероблено і перебудовано для передачі нетрадиційного виконавського стилю сучасного флейтиста. Незвичайний дзижчий тембральний колір китайської бамбукової флейти спонукав швейцарського новатора до творчої співпраці з цюріхським майстром флейт Каспаром Баєчі (Kaspar Baechi) щодо перетворенням стандартної флейтової головки на модель «*Matusiflöte*». [11, с. 31] Модель флейтової головки «*Matusiflute*» була створена для передачі яскравішого ефекту під час виконання «розширеної техніки» «*buzzing*» (з англ. дзижчання) і забезпечення більш природного «*buzzing timbre*» (з англ. тембр дзижчання). [7]

«*Matusiflute*» – модифікована флейтова головка, яка дозволяє виконавцю змінювати тембр західної концертної флейти. Дослідник Джошуа Габріель МакМахон (Joshua Gabriel McMahon) у дисертаційній роботі «*The Matusiflute: A Bi-timbral Flute Modification and the Cultural Influences that Inform its Performance Practice and Repertoire*» називає «*Matusiflute*» «бітембральним інструментом» (англ. *bi-timbral instrument*) з «*buzzing timbral colour*» (з англ. тембральним кольором дзижчання) подібно до китайської флейти *dizi*. [9] «*Matusiflute* можна вважати за своєю будовою інструментом, який імітує і включає темброві якості *dizi*». [9, с. 1] Модель інноваційної флейтової головки застосовується для передачі східних музичних ідей, поєднуючи у собі конструктивні особливості китайської флейти *dizi* з технічними можливостями флейти системи Т. Бьома. [9, с. 1] Таким чином, «*Matusiflute*» є модифікованою головкою західної концертної флейти «з керованою віброючою мембраною, яка імітує якість тону китайської поперечної флейти *dizi*». [9, с. 2] Створення зразка «бітембрального інструменту» вважається явищем культурного гібриду, [9, с. 2] в результаті чого нова модель має тембральний контроль, що дозволяє створювати флейтові композиції, в яких використовується тембр західної концертної флейти та східної флейти *dizi*. У 1987 р. М. Ціглер вперше використав модель «*Matusiflute*» в основному в імпровізованих виступах для демонстрації зміни тембрового забарвлення інструменту. У процесі імпровізації флейтист-новатор створив декілька творів спеціально для «бітембральної» головки флейти, це такі твори, як «*Ente auf dem Yang Tse, gegen den Strom schwimmend*» (1989), «*Hashghai*» (1995) та ін. [9, с. 19]

Слід також зазначити наступний репертуар, в якому використовується інноваційна модель, а саме: «*Nola Flute Concerto*» (2012) Беньяміна Юсупова (Benjamin Yusupov, 1962), «*Marsya's Song*» (1992) для флейти, вокалу, контрабаса та перкусії (ударні інструменти) М. Ціглера, в двох тріо Данієля Шнідера (Daniel Schnyder, 1961) «*Trio for flute, cello and piano*» (1987) та «*Trio for Palladio*» (1988). Jun Ichiro-Taku та Gundrun Hinze створюють спеціально для «*Matusiflute*» аранжування різного репертуару з метою впровадження тембральної фарби резонуючої мембрани. Завдяки «*Matusiflute*» створюється тембральна інновація, яка є унікальною для сучасного флейтового мистецтва.

пошуках нових звуків М. Ціглер надзвичайно розширив виразні можливості своїх флейт завдяки електроакустичним підсиленням. [5, 7] Для музиканта флейта стає не тільки мелодійним інструментом, М. Ціглер починає відчувати флейту, через

оркестрове мислення, як поліфонічний інструмент. В середині каналу ствола кожного інструменту флейтового сімейства виконавець розміщує мікрофони для посилення та тривалості перкусійних ефектних, таких як «*key clicks*», «*tongue thrusts*» та ін. Посилення звучання флейти електроакустичними приладами дозволяє М. Ціглеру збільшити гучність мікрозвукових структур флейти до чутного рівня для людського слуху. В результаті спектр переважно мелодійного інструменту розширюється до масштабного оркестрового звучання, що перетворює флейту в поліфонічний інструмент. [5, 7] Флейтист-новатор у процесі виконання використовує мікшерний пульт, для регулювання посилення звучання інструментів. [2]

**Висновки.** М. Ціглер у своїй творчості активно поєднує виконавську, педагогічну, композиторську та новаторську діяльності. Швейцарський універсальний флейтист має «власний виконавський голос», нестандартний підхід в організації концертних проєктів, є виконавцем-флейтистом міжнародного значення. М. Ціглер вважається самобутнім флейтистом, новатором у пошуку нових технік та технологій для своїх інструментів, який винайшов новий стиль гри на інструментах флейтового сімейства, вдосконалив власні інструменти та створив модифікаційну флейтову головку «*Matusiflute*». М. Ціглер є винахідником електроакустичної флейти, що подібно до електрогітар, електроакустичної арфи тощо. Виконавець-композитор створює свою музику з різноманітних флейтових звуків та тембрових фарб, підзвучуючи всі флейти електроакустичними приладами. Розміщення мікрофонів усередині каналу ствола кожного з інструментів відкрило флейтовій спільноті незвіданий внутрішній світ лабіальних інструментів. Таким чином митець демонструє своє бачення сучасного флейтового мистецтва.

#### Список джерел і літератури:

- An einem Ort, an dem du nie vorher warst. Matthias Ziegler: ein vielseitiger Flötist und Klangforscher als «Artist in Residence» im Moods. *Zürcher Kultur*. 2012. Vol. 10, no. 1. P. 19.
2. Berkner J. Review: Flutist Matthias Ziegler at Transformer Station (March 12). *Cleveland Classical*. URL: <https://clevelandclassical.com/wp-content/uploads/2015/03/032315CMAZieglerJBRev.pdf> (date of access: 02.04.2023).
- CollegiumNovum Zürich - Discography. *Discogs*. URL: <https://www.discogs.com/artist/1514569-Collegium-Novum-Zürich> (date of access: 02.04.2023).
4. Kübler S. Die Zauberflöte. Jazz, Klassik, Elektronik: Der vielseitige Schweizer Flötist Matthias Ziegler startet heute im Moods als Artist in Residence. *Kultur & Gesellschaft*. 2012.11January. URL: [https://www.matthias-ziegler.ch/wp-content/uploads/2019/01/2-Matthias\\_Ziegler\\_TA-1.pdf](https://www.matthias-ziegler.ch/wp-content/uploads/2019/01/2-Matthias_Ziegler_TA-1.pdf) (date of access: 02.04.2023).
- Matthias: fotos, biographie, interviews. *Matthias Ziegler: Flute*. URL: <https://www.matthias-ziegler.ch/matthias/> (date of access: 02.04.2023).

Matthias Ziegler - Discography. *Discogs*. URL: <https://www.discogs.com/artist/322367-Matthias-Ziegler> (date of access: 02.04.2023).

Matthias Ziegler is one of the world's most versatile and innovative flutists. *Adams Musical Instruments*. URL: [https://www.adams-music.com/en/artists/flute\\_centre/matthias-ziegler](https://www.adams-music.com/en/artists/flute_centre/matthias-ziegler) (date of access: 02.04.2023).

Matthias Ziegler - La Rusna (Music For Flutes). *Discogs*. URL: <https://www.discogs.com/release/4156170-Matthias-Ziegler-La-Rusna-Music-For-Flutes> (date of access: 02.04.2023).

McMahon J. G. The Matusiflute: a bi-timbral flute modification and the cultural influences that inform its performance practice and repertoire : Master's thesis. 2021. 45 p. URL: [https://ro.ecu.edu.au/theses\\_hons/1575](https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1575) (date of access: 28.04.2023).

Rees C. Matthias Ziegler. *Pan: the flute magazine*. 2008. Vol. 27, no. 2. P. 38–39. URL: <https://static1.squarespace.com/static/5c855f1c65a70789cd2b4ed7/t/5e4c62ce0047eb21396bbf2e/1582064349562/BFS-2008-06-journal.pdf> (date of access: 02.04.2023).

11. Rentsch C. Matthias Ziegler. *Flöte aktuell*. 2015. P. 30–33.

12. Shephard E. The glissando headjoint : Master's thesis. Queensland, 2020. 132 p. URL: <https://doi.org/10.25904/1912/513> (date of access: 02.04.2023).

**Наталія  
БАРИШНІКОВА  
(м. Харків)**

#### **СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ ЖІНОЧИХ ПАРТІЙ В ОПЕРАХ Д. БОРТНЯНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ АРЕТЕЇ «АЛКІД», ЕЛЬВИРИ «СОКІЛ», ЛЕОНОРИ «СИН-СУПЕРНИК»)**

**Постановка проблеми.** Д. Бортнянський жив у непростий для країни час на тлі закріпачення української нації, знищення Запорізької Січі, скасування Гетьманату. Але незважаючи на ці події, кінець XVIII століття відзначився в українській музичній культурі потужним поштовхом духовної музики.

Попри асоціювання Д. Бортнянського з майстром духовної музики, слід розкрити не менш цікаву його оперну спадщину. Кращі його опери «Алкід», «Сокіл» та «Син-суперник» написані в тогочасних традиціях та заслуговують уваги як у науковому аспекті, так і у виконавському. Прикро, що в Україні оперна творчість композитора знецінена та майже не виконується через існуючий брак виданих клавирів. У композиторському стилі Д. Бортнянського спостерігається синтез бароко, класицизму та романтизму, що надає його музиці неповторного шарму з поєднанням в ній духовності, глибини, релігійності, добра на основі українського мелосу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В наш час у новітній музикознавчій діяльності оперна творчість Д. Бортнянського тільки набирає обертів у дослідженнях науковців сьогодення. Тому даний жанр творчості композитора в зарубіжному та вітчизняному музикознавстві досі залишається нерозкритим у науковому плані та виникає ряд питань в історичному, жанровому, стильовому, семантичному та виконавському аспектах. Науковому осмисленню життєтворчості Д. Бортнянського

присвячено розвідки: В. Іванова (1980), Д. Дувірак (1994), В. Вечерського (2001). Дуже цікавою є праця Я. Горака (2004). Вона присвячена творчості Анатолія Вахнянина, який досліджував музику Дмитра Бортнянського. Стаття Я. Горака є вільним перекладом статті І. Божеярова «До портрета Д. С. Бортнянського». А. Вахнянин зробив перестановку в матеріалі статті, не змінюючи суті думок першоджерела. Він вказує на українське походження Д. Бортнянського і спорідненість його мелодики з українськими піснями. Характеристику І. Божеярова творчості Бортнянського він вважає абстрактною й однобокою. А. Вахнянин знаходить у творах Д. Бортнянського відгомін автентичних церковних наспівів. Не менш цікавою є наукова праця Н. Герасимової-Персидської про партесний концерт XVII-XVIII століть (2006), в якій розглядається епоха бароко та класицизму у вітчизняному мистецтві.

До новітніх вітчизняних наукових праць, які стосуються саме оперної творчості Д. Бортнянського, відноситься стаття В. Вовкуна (2022). В ній висвітлено аналіз новітньої режисерської постановки Андреаса Вайріха опер «Сокіл» та «Алкід» на сцені Львівської національної опери.

Важливою складовою нашого дослідження є наукові розробки, які присвячені теоретичним відомостям про музику композитора, аналізу його стильовим особливостям та періодам творчості. Слід розглянути праці І. Юдкіна-Ріпуна (1991), А. Єфименко (2004), Ю. Воскобойнікової (2015), Н. Стефіної (2016), М. Новакович (2016) (2017), Г. Хмари (2019).

Дослідженню духовної творчості та хорових композицій Д. Бортнянського присвячені праці Л. Аристової (2004), М.-Х Кузьми (2018), Т. Петришиної (2021).

**Мета статті** – виявити специфіку виконання жіночих партій в операх Д. Бортнянського (на прикладі Аретей «Алкід», Ельвіри «Сокіл», Леонори «Син-суперник»).

У цьому науковому дослідженні використовуються наступні *методи*:

історико-культурологічний – спрямований на опрацювання наукових джерел стосовно українського музичного мистецтва XVIII століття та оперної творчості Д. Бортнянського

жанровий – для порівняння трьох різних арій з опер Д. Бортнянського та знаходження жанрових відмінностей метод стильового аналізу застосовується для виявлення загальних проявів

авторського мислення на рівні музичного мовлення (фактури, тематизму, тембру), а також сприяє розкриттю стильових особливостей арій;

семантичний – виявляє змістовну складову обраних арій;

структурно-функціональний – дозволяє визначити структурні особливості

даних опер та особливості музичної мови композитора Д. Бортнянського методом виконавського аналізу допомагає розкрити особливості інтерпретації

та трактування вокальних образів Аретей, Ельвіри та Леонори з опер «Алкід», «Сокіл», «Син Суперник» Д. Бортнянського.

**Виклад основного матеріалу.** Не дивлячись на те, що Д. Бортнянський значну частину свого життя прожив далеко від Батьківщини, він являється видатним представником української культури, якому вдалося влучно поєднати найкращі здобутки європейської музичної школи з вітчизняною старослов'янською пісенною традицією.

Д. Бортнянський є одним із перших професійних музикантів-українців, який отримав вищу освіту за кордоном. Він є одним із найяскравіших представників європейської світської та духовної музики, твори якого ніколи не втрачали характерні національні риси. Його феномен до сьогоденішнього дня не має історичних аналогів і є безцінним спадком вітчизняної музичної культури.

Всім відомий факт, що Д. Бортнянський народився у Глухові, де в 1738 році офіційним указом з Петербурга було організовано «регенну школу для навчання церковного і партесного співу». Він мав дуже високі музичні здібності, і як кращий учень цієї школи разом зі своїми однолітками був відправлений до Петербурзького придворного хору. Там Д. Бортнянський проходить професійну школу партесного співу

виховується на його традиціях, знайомиться з музикою західноєвропейських композиторів, з особливостями їх мелодичної мови, формоутворення, структури та викладу тематичного матеріалу. Дмитро починає брати перші уроки з композиції в італійського композитора Бальдассаре Галуппі, який служив в цей час при російському імператорському дворі і сприяв формуванню художнього світогляду майбутнього композитора. Таким чином, вперше на творчому шляху митця зустрілися старослов'янська пісенна традиція та західноєвропейська композиторська школа. Це поєднання характеризувало всю наступну багатогранну творчість композитора.

Згодом Б. Галуппі, за указом Єлизавети Петрівни, взяв свого здібного учня до Італії, де він навчався на протязі десяти років у Венеції, Болоньї, Римі, Флоренції, Мілані, Модені та Неаполі. Тут він вдосконалює і розширює свій художній світогляд – знайомиться з пам'ятками архітектури, скульптури, живопису і, звичайно, музики. У Венеції Д. Бортнянський вивчає церковну музику А. Скарлатті, Г. Генделя, Н. Йомеллі, твори поліфоністів венеціанської школи з характерною для неї двохорною співацькою практикою. Саме тут композитор вперше звертається до оперного жанру. Його опери «Креонт» (1776, Венеція), «Алкід» (1778, Венеція), написані в традиції опери – *seria*, з використанням міфологічного сюжету та вокальної культури *bel canto*. Якщо проаналізувати партитуру опери «Алкід», то можна побачити, що Бортнянському вдається влучно поєднати італійські принципи формоутворення з витоками самобутньої народно-пісенної української культури. В деяких епізодах опери присутня ладова та ритмо-інтонаційна спорідненість з українським козачком (тема оркестрового вступу й хору з четвертої сцени другої дії), українською народною піснею «Тихий Дунай» (тема хору з четвертої сцени першої дії).

Перебуваючи в Італії, Д. Бортнянський знайомиться з кращими зразками вокального мистецтва, які звучали в соборах, консерваторіях, духовних концертах (*concerto spirituale*) і це призвело до розширення жанрового діапазону композитора.

Згодом, у віці 28 років композитор повернувся до Петербурга, де отримав посаду капельмейстера «малого двору». В Петербурзький період творчості були створені три опери на французькі лібрето «Сокил» (1786), «Син-суперник» (1787), «Свято сеньйора» (1786), а прем'єри цих опер відбулися у Павловську та Гатчині. Естетика придворного мистецтва базувалася на принципах пануючого на той час галантного стилю, що і визначило стилістику досліджуваних опер Д. Бортнянського. Характерними рисами його театральних композицій для «малого двору» були: тяжіння до безконфліктного типу драматургії (або до значного пом'якшення наявного конфлікту); звернення до жанру пасторалі; обов'язкове щасливе розв'язання всіх колізій сюжету; акцентування мотивів у сюжеті, які повинні створити атмосферу галантності; свідомо ідеалізація головних героїв і демонстрація їх виняткових шляхетних якостей. У музичному плані це передбачає простоту і ясність гомофонної фактури; пластичність і плинність мелодичного розвитку; класичний тонально-гармонічний розвиток; позбавлену складності композиційну драматургію, опору на танцювальні жанри. Одночасно композитор створив перші зразки драматичних вокальних номерів, що розкривають сильні душевні потрясіння героїв (наприклад, арія Леонори у 2-му акті «Сина-суперника»).

Перу композитора належать 6 опер: перші три з яких він створив в Італії на тексти італійською мовою, а останні три - в Петербурзі на тексти французькою мовою. Із трьох опер італійського періоду лише опера «Алкід» була надрукована; третя «Квінт Фабій» існує у вигляді рукопису, а перша «Креонт» взагалі загублена. Ранні опери написані у традиціях опери-seria, із впливом тогочасних новаторських течій, що наближали оперу до драми. Розуміння можливостей голосу помітне в ряді вокальних номерів, які вимагали від виконавців віртуозної вокальної техніки. Велику роль композитор відводив речитативам, які з'єднували музичні номери між собою (арії, ансамблі, хор). Розглянемо детальніше одну з трьох опер італійського періоду Д. Бортнянського «Алкід».

Одна з ранніх опер композитора, має 3 дії, написана на лібрето П'єтро Метастазіо італійською мовою. Ця опера відповідає всім тогочасним вимогам до оперного жанру, виділяється доступністю мелодичних образів та яскравими сценічними ефектами. Прем'єра відбулася у Венеції 1778 року. Існує два переклади цієї опери на українську мову - Н. Литвинця ( виданий «Музичною Україною» 1985 року) і М. Стріхи ( не був виданий, в цьому перекладі опера була виконана на сцені Київського дому вчених Спілкою камерної опери під керівництвом народної артистки України Н. Свириденко у 2000 році).

Перша дія містить чотири сцени, друга - дев'ять, третя - три. У другій дії, яка найбільш насичена драматично, завершується експозиція вокальних образів і починається зав'язка драми. Серед героїв слід відмітити ліричного Алкіда з його речитативами у шостій, восьмій та дев'ятій сценах, добродішну Аретею (каватина у другій сцені та арія у дев'ятій, які перекликаються у тональному плані), наставника



Алкїда Фронїмо - (арїя в сьомїй сценї), спокусницю Едонїду в ансамблях з Алкїдом та Аретєю.

Весь хїд другої дїї підтриманий динамічним розвитком попереднього музичного матеріалу. Алкїд, Фронїмо та Едонїда починаючи з перших трьох сцен виділяються рельєфною характеристикою. Арїя Алкїда - колоратурними прикрасами, Фронїмо - енергійною ритмікою і широким диханням, Едонїда - поєднанням простоти і граціозності. Ансамблеві номери доповнюють і розвивають їхню музичну характеристику. Оркестровка опери вражає майстерністю, хоча загальна фактура опери проста і прозора. Інструментальні вступи, заключення вокально-хорових сцен, супроводи солістам, ансамблям і хорам дуже витончені.

Алкїд - це прозвище міфологічного героя Геракла, юнака, котрий робить вибір життєвого шляху. Перед ним дві дороги, представлені в образах двох жінок - звабливої Едонїди, яка спокушає героя у світ насолод і радощів, тоді як доблесна Аретя уособлює життя, сповнене героїчними подвигами та небезпекою. Весь сюжет опери пронизаний червоною ниткою. З одного боку це боротьба між Доброчесністю (Аретя) та Грішністю (Едонїда), а з іншого боку - любовний трикутник і внутрішній конфлікт головного героя. Але попри старання спокусливої Едонїди, головний герой обирає Аретю, а це означає- що він не боїться випробувань та одержує перемогу над спокусами. Едонїда визнає свою поразку і їй не залишається нічого, як розділити з Алкїдом його героїчні діяння.

своїй арїї Аретя закликає Алкїда «Постривай! Спинися Алкїде, поверни із схибного слїду» і герой дослухається. Свого роду це арїя-заклик до дїї, в мелодичному плані має рішучі інтонації на фонї мелізматика у верхньому регістрі. Дана арїя повинна виконуватись впевнено, «войовничо» та мати переконливе звучання, але важливо не форсувати звук та «співати одним мазком», не втрачаючи високу вокальну позицію через провокуючі стрибки у мелодичному плані.

Зокрема, в цій опері образ головного героя розкритий у розвитку, а також показані різні стани його душі: вагання, сподівання, сумніви. До новаторських рис належать тенденція до драматизації речитативів *accompagnato*, що яскраво змальовують внутрішні переживання Алкїда та посилення драматургічної функції хору. Зокрема, треба відмітити контрастність вокальних образів сильної характером Аретї та спокусниці Едонїди, які конкурують між собою, вперто доводячи, що кожна з них гідна уваги Алкїда. Можна дійти висновку, що втілення образу звабливої Едонїди з кожним наступним кроком еволюціонує і поглинає всю увагу здавалось би на неї, але холодна та стримана Аретя на подив перемагає її своєю незламністю та впертим характером, який витриманий від самого початку і до кінця опери. Також слід зазначити, що вокальна партія Аретї підходить для виконання ліричного сопрано, тоді як вокальна партія Едонїди - звучатиме переконливіше у виконанні лірико-драматичного сопрано.

Партитура «Алкїда» Д. Бортнянського вважалась втраченою довгий час, але її віднайшли лише вкїнці ХХ столїття у Лондоні. Вперше в Україні ця опера прозвучала у

1984 році під керівництвом А. Шароєва в Києві, згодом у Львові в 1992 році за ініціативи диригента М. Юсиповича. З того часу оперні та концертні виконання «Алкіда» у Києві, Львові, Одесі і Тульчині були під керівництвом Н. Свириденко ( у 2000 році українською мовою на сцені Київського дому вчених Спільною камерної опери), О. Линів ( в Одеській національній опері у 2010 році та на фестивалі LvivMozArt Львові в 2018 та у 2021 роках), В. Сивохіпа та ін. У 1998 році запис опери був виданий

Франції під керівництвом диригента Жана-П'єра Лоре, а рецензія на це видання була опублікована в New York Times. Цікаво, що в опері «Алкід» Д. Бортнянським були знайдені форми, які поєднали в собі риси барокової арії da capo та класичної сонатної форми. Такий підхід простежується в ранніх операх Моцарта, і тому українські музикознавці називають композитора - «нашим Моцартом».

Через вісім років Д. Бортнянський створює оперу «Соکیل» - лірико-комічна опера, лібрето Франца-Германа Лаферм'єра на французькій мові. Сюжет запозичений з «Декамерона» Дж. Бокаччо. Прем'єра відбулася у 1786 році в Гатчинському палаці. Упродовж 200 років опера не звучала зі сцени. Була відкрита заново у 1970-ті роки після постановки у Московському камерному музичному театрі (режисер-постановник народний артист СРСР Б. Покровський), а в Україні була вперше виконана у 1995 році українською мовою в концертному виконанні ( в перекладі М. Стріхи) під орудою Н. Свириденко в Києво-Могилянській академії. На відміну від «Алкіда» опера «Соکیل» виконувалась в Україні аж 8 разів у різний час (1996, 1997, 2013, 2014, 2015, 2021) починаючи з 1990х років і стала вагомою мистецькою подією для тогочасного Києва.

Слід зазначити, що в цій опері вдало поєднані риси французької та італійської опер. Для французької опери властива відмова від речитативів, проте введення діалогів замість них. Також важливою ознакою є використання пісенних форм, близьких до французьких шансонів. Цікаво, що на відміну від попередньої французької опери «Свято сеньора», у «Соколі» відсутні балетні сцени і немає заключного водевіля.

Сюжет опери відповідає традиціям італійської опери-buffa та демонструє нам дві пари героїв - сентиментальну пару аристократів та комічну пару їхніх слуг. Головні герої - засліплений від кохання до Ельвіри шляхтич Федеріго, скромна вдова Ельвіра, яка має хворого сина, легковажна та юна служниця Ельвіри Марина. Показовим для опери buffa являється і склад оркестру - 2 флейти, 2 гобої, 2 фаготи та струнна група. Опера «Соکیل» - кардинально відрізняється від «Алкіда» і за жанром, і за музично-драматичним наповненням.

традиціях своєї епохи «Соکیل» інтегрує традиції жанрів buffa і seria. Саме тому поряд із комічними епізодами в опері простежуються ліричні та драматичні епізоди, що передають весь спектр почуттів головних героїв. Теплота музики, розкованість і грайливість забезпечили легкість сприйняття, а досконалість форми зробила «Соکیل» хрестоматійним твором та популярним в багатьох тогочасних театрах. Також слід сказати, що в цій опері велика роль відводиться розгорнутим ансамблевим сценам.

Якщо перейти до актантної схеми опери, то можна простежити як збіднілий флорентійський шляхтич Федеріго страждає через нерозділену любов до молодшої багатій вдови Ельвіри, у якої хворий син і вона не може відповісти йому взаємністю. Федеріго витрачає майже всі свої статки, щоб всіма способами привернути увагу до себе, але все марно. На шляху до омріяного кохання герой переповнений сумнівами та сподіваннями зустрінеться з Ельвірою. Ці почуття розкриті в Арії Федеріго з першої дії («Моїм коханням згордувала, чув від тебе я тільки «ні». Хоч серце моє у вогні, ще палає як і палало»).

Перша арія Ельвіри з другої дії розкриває любов до свого сина та турботу про нього. Слова «В моєму серці може жити материнське лиш почуття, Я тільки сина ладна вік любити. Мій Бог! Чи скрикнуло дитя?» це демонструють, а також підкреслюють категоричність відмови героїні Федеріго. Зокрема, арія носить ліричний характер, з яскраво вираженою мелодією та наявною в ній мелізматикою, чим і підходить для ліричного сопрано.

Друга арія Ельвіри адресована своїй служниці Марині, яка вважає любов головною самоціллю: «Тобі на мислі лиш кохання, моє забула ти безталання, мрієш ти про любов лишень, але й тобі настане ще день, що завдасть жалі та зітхання». На відміну від легковажної Марини, Ельвіра така собі «сніжна королева» - вродлива, але неприступна.

перша, і друга арії Ельвіри перекликаються між собою в мелодичному плані, а також обидві корисні та зручні для виконання. Перша - у помірному темпі, а друга - звучить пошвидко. Головне у виконанні цих двох арій дотримуватись розуміння музичної епохи і тогочасних традицій, а також слід розкрити стриманий вокальний образ Ельвіри у першій арії і показати образ героїні в розвитку у другій арії за допомогою витонченої мелодичної лінії, мілкої вокальної техніки у верхньому регістрі при жвавому темпі. Також слід відмітити універсальність вокальної партії Ельвіри, тобто вона підходить як ліричному, так і лірико-драматичному сопрано.

Завершується опера любовним дуетом Ельвіри та Федеріго, а також освідченням в коханні слуг - Марини і Педрілло. У фіналі вони всі разом оспівують любов.

Ще однією оперою французького відтинку творчості композитора являється «Син-суперник»- опера-seria з елементами опери-buffa на 3 дії, на лібрето французькою мовою Франца-Германа Лаферм'єра. Прем'єра відбулася у 1787 році в Павловську на сцені придворного театру. Потім опера ставилася у 1947 році в Москві в російській версії лібрето Т. Щепкіної-Куперник. Українською мовою перекладено лише окремі номери - Арію Доктора, Арію Карлоса (перекладач Б. Тен) та арію Саншетти (М. Стріха).

Опера «Син-суперник» ставилася надзвичайно пишно. Дуже ретельно і довго вимальовувались декорації, тогочасні костюми були «по останній моді». Марія Федорівна видала акторам всі фамільні прикраси. Різноманітні та яскраві костюми, різноманітні прикраси сяяли в софітах сцени і це дійство заворожувало тогочасну примхливу публіку. Але не обійшлося і без курйозу. Іван Долгоруков, виконуючи

партію Дона Карлоса, зробив різкий рух і нитка на погоні обривається та посипалися дорогоцінні прикраси додолу. Оркестр затих, глядачі затамували подих. Великий князь Павло Петрович вчепився в бильця крісла. Але потім махнув рукою в знак того, що виставу слід продовжити. Ось так, наступаючи на скарби актори дограли третій акт.

опері «Син-суперник» фінали перших двох дій розгорнуті, увертюра також більша за обсягом і складніша, і це зумовлено композиторською зрілістю Д. Бортнянського. Також важливо відмітити, що сюжет розроблений детальніше, а вокальні образи характеризуються художньою завершеністю за допомогою багатства музичної мови композитора.

Музична характеристика героїв «Сина-суперника» різноманітна та емоційно-забарвлена. Ліричні Леонора і Карлос, життєрадісна та безтурботна Саншетта, мудрий батько Педро, жартівник Доктор, недалекого розуму Карільо та грайлива Альбертіна. Вся опера базується на доброму гуморі і щирості.

До найдраматичнішого моменту всієї опери відноситься втілення схвильованого речитативу палко закоханого Дона Карлоса. Також близькі почуттям Дона Карлоса і страждання поривчастої та мрійливої Леонори.

Лірична лінія опери найдоречніше втілена в найкращому номері - арії Дона Карлоса. Переповнений елеґійного настрою головний герой ділиться своїми почуттями з нічною природою. Соло кларнета надає арії особливої чарівності та душевності. Ніжна мелодична лінія розвивається на фоні м'якого оркестрового акомпанементу. Арія Дона Карлоса являється одним із вищих досягнень композитора

розкритті душевного стану людини. До речі, це один із перших зразків піднесеної лірики не тільки в оперному жанрі, а й в інших музичних жанрах вітчизняного музичного мистецтва.

Дійство починається з того, що ми бачимо як Доктор і служанка Саншетта керують підготовкою весілля іспанського дворянина Дона Педро і молодій донни Леонори. Але Саншетта знає, що Леонора не кохає Дона Педро, а всього лиш виконує обіцянку свого померлого батька. Насправді вона закохана у Дона Карлоса, сина Дона Педро. В той час Доктор хоче віддати свою племінницю Альбертіну заміж за Дона Карлоса. Тим часом Раміро освічується у коханні Альбертіні, племінниці Доктора, і вона відповідає йому взаємністю. У Саншетту тайно закоханий Карільо, слуга Доктора.

Друга дія. Дон Карлос дуже страждає через свою злочинну любов до майбутньої жінки свого рідного батька. Дон Педро намагається дізнатись, чим саме пригнічений його син. Батько думає, що син таємно закоханий в Альбертіну і збирається зірвати її весілля з Раміром, на що отримує сильне заперечення.

Леонора теж страждає, але через два суперечливих один одному почуттів, кохання почуття обов'язку. Альбертіна радісно чекає весілля з Раміром, але її радість вщуає, коли вона дізнається від Доктора, що Дон Педро хоче відмінити її весілля і видати заміж за свого сина. Альбертіна засмучена, але знову приходять Доктор і повідомляє, що Дон Карлос категорично проти цього.

Починається урочиста церемонія одруження, збираються всі головні герої та гості.

момент весільного обряду Дон Карлос раптом втрачає свідомість і Леонора кидається до нього. Всі присутні у шоці, але Доктор заспокоює всіх кажучи, що Дон Карлос буде жити.

Дія третя. Дона Карлоса кладуть на ліжко, Доктор просить всіх гостей заспівати йому коліскову. Згодом герой приходиться до тями. Доктор перевіряє його пульс, серце юнака починає занадто сильно битися, коли він бачить перед собою Леонору. В цей момент Доктору становиться все зрозуміло і він розповідає про це Дону Педро. Для старого дона це тяжке потрясіння, але він мужньо його витримує і відмовляється одружуватись на Леонорі заради щастя свого єдиного сина.

фіналі опери Дон Карлос одружується з Леонорою, Саншетта погоджується вийти за Карілло, а хор вітає молодих.

Цікавий факт, що даний сюжет нагадує оперу «Дон Карлос» Дж. Верді і це дає змогу провести паралель між ними.

«Син-суперник» став одночасно вершиною оперної царини композитора і його лебединою піснею в оперному жанрі.

**Висновки.** Беззаперечно, Д. Бортнянський увійшов в історію музичної культури як засновник нового типу хорового концерту. Його визнають одним із засновників українського камерного стилю та яскравим представником доби класицизму. Але перлиною творчості являється багатогранна оперна спадщина композитора, яка незаслужено залишається в тіні музикознавців та виконавців сьогодення.

Починаючи від своїх ранніх оперних зразків італійського періоду («Алкід», «Креонт», «Квінт Фабій»), завершуючи французькими операми останнього, зрілого петербурзького періоду творчості («Свято сеньйора», «Сокіл», «Син-суперник, або нова Стратоніка»), композитор був відданий «талантному» XVIII ст., незважаючи на віяння раннього романтизму.

Отже, якщо порівняти три різні оперні партії доблесної Аретеї, неприступної Ельвіри та закоханої Леонори, то можна побачити різноплановість вокальних амплуа через призму дотримання композиторського стилю та епохи вцілому. Також слід відзначити майстерність і багатожанровість Д. Бортнянського, а також життєствердний характер музики композитора.

Таким чином, його музика очищує душу та вселяє віру у найкраще, що є актуальним і сьогодні для прогресивного світу та суспільства в якому ми живемо.

Можна дійти логічного висновку, що композиторська спадщина митця поєднала в собі інтонаційний матеріал вітчизняної та західноєвропейської композиторських шкіл, також являється новітнім зразком композиторського мислення і письма XVIII ст. До її ознак відносяться: розмірений ритм, прозорість гармонічної фактури, ясність і простота музичного мовлення. Слід зазначити, що не лише творча спадщина Д. Бортнянського, а і він сам як особистість становлять своєрідний «культурний підсумок XVIII ст» як для України, так і для Росії.

Не дивлячись на те, що Д. Бортнянський був «композитором у золотій клітці» він є джерелом української національної музики і достойним сином свого народу, який шанував своє коріння.

Вивчення та виконавська характеристика опер «Алکید», «Сокіл», «Син-суперник»

Бортнянського допомагає на шляху розуміння художнього втілення та для подолання технічних складнощів, які зустрічаються виконавцям в відповідності зі стилістичними особливостями творів. Також слід відмітити, що данне дослідження відкриває цікаві та маловиконувані зразки саме української вокальної музики, які допоможуть збагатити репертуар вокаліста. У подальшій перспективі дослідження

слід розглянути інші вокальні зразки творчості композитора або сучасників Д. Бортнянського, і це обумовлює обширні дослідницькі перспективи.

### Список джере і літератури:

- Антонюк В.. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Київ: Українська ідея, 2001. С. 144.
- Аристова Л. Хоровий концерт та його твори: [творчість композиторів Дмитра Бортнянського та Артемія Веделя] Мистецтво та освіта. 2004. №4. С. 43-46.
- Борисов В. Дмитро Бортнянський [Електронний ресурс] Музика : український інтернет-журнал. Текст. дані. 2014. 30 лип. Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/dmytro-bortnyanskyj/>
- Біографія Д. С. Бортнянського [Електронний ресурс] // Музична абетка. Текст. дані. Режим доступу: [https://muzabetka.com.ua/biograf\\_bortniansky.html](https://muzabetka.com.ua/biograf_bortniansky.html)
- Вечерський, В. & Шемшученко, Ю. *Коли народився Дмитро Бортнянський*. Пам'ятки України: Історія та культура. 2001. №1-2. С. 52-57.
- Вовкун В. Сучасні режисерські рефлексії щодо постановок «Сокіл» та «Алکید» Дмитра Бортнянського в Львівській національній опері. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. 1, 207-212.
- Воскобойнікова, Ю. (). Інтерпретація творів Д. Бортнянського : тембровий аспект. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. Київ : КНУКіМ. 2015. 33, 46-51.
- Герасимова-Персидська, Н. *Партесні концерти XVII-XVIII ст. З київської колекції*. К. : Музична Україна. 2006. С. 340.
- Горак, Я. (2004). Постать і творчість Дмитра Бортнянського у музикознавчих статтях Анатолія Вахнянина. *Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка* / [ ред. тому О. Купчинський ; редкол.: М. Загайкевич, О. Козаренко, І. Котляревський та ін. ] ; НТШ. Львів, Т. 247 : Праці Музикознавчої комісії. 204-207.
- Дмитро Бортнянський та його час [Електронний ресурс] / Центральний державний історичний архів України // Сайт ЦДІАК України. Текст. дані.

2016. Режим доступу:  
<https://cdiak.archives.gov.ua/v do 265 narodzhennia Bortnianskogo.php>
- Дувірак Д. (). Дмитро Бортнянський. Розповіді про композиторів. К., 1994. 1, с. 71-79.
- Іванов, В. Дмитро Бортнянський. Київ : Муз. Україна, 1980. С. 197.
- Кузьма М. Автентичний голос Дмитра Бортнянського : музичний звук і теологічне значення у його духовних хорових концертах. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : Науковий журнал. Київ, 2018. 4, 48-63.
- Новакович М. Рецепт стилю Д. Бортнянського в церковних композиціях М. Вербицького. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка* : збірник наукових праць. Львів, 2016. 38-39, 5-16.
- Новакович М. Дмитро Бортнянський як «винайдена традиція» галицької музичної культури ХІХ століття. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка* : збірник наукових праць. Львів, 2017. 41, 19-31.
- Петришина Т. Віднайдені духовні концерти Д. Бортнянського в контексті традицій сольного вокального виконавства. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. Київ: КНУКіМ. 2021. 45, 124-132.
- Стефіна Н. Теоретичні аспекти дослідження творчої спадщини Д. С. Бортнянського. *Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка*. Сер.: Педагогічні науки : збірник наукових праць. Глухів, 2016. 31, 234-238.
- Хмара Г. Роль італійського періоду у формуванні композиторського стилю Дмитра Бортнянського (на прикладі камерно-інструментальних творів). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : науковий журнал. 2019. 4, 45-55.
- Черкаська Г. Перший український композитор-універсал [Електронний ресурс]. *UaModna*. Текст. дані. 2016. 13 жовт. Режим доступу:  
<https://uamodna.com/articles/pershyy-ukrayinskiykompozytor-universal/>
- Юдкін-Ріпун І. Проблема «Схід-Захід» як аспект взаємодії традицій. *Мистецтво та етнос*. К., 1991. С. 72-93.

**Інна ГУРЖІЙ**  
**(м. Полтава)**

**ВПЛИВ ВИКЛАДАЧА НА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ СТУДЕНТА НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ МАРІЇ ЕДУАРДІВНИ ДОНЕЦЬ-ТЕССЕЙР**

**Постановка проблеми.** Викладач має безпосередній вплив на формування майбутнього музиканта та вокаліста, саме від нього залежить стане музика справою всього життя. Розглянемо саме поняття «формування» у відношенні до творчої

особистості. Формування – це загальнонаукове поняття, а в музичній педагогіці – це процес становлення музиканта, як соціальної особистості під впливом всіх без виключення факторів.

процесі формування творчої особистості значну роль відіграє розвиток, постійний ріст музиканта як професіонала. І в цьому процесі студент, в найменшій мірі, повинен усвідомлювати свою «геніальність», бо, в іншому випадку, процес розвитку не відбувається, а навпаки іде регрес. Творча особистість повинна бути завжди в пошуку нових ідей, постійно відчувати недосконалість, та шукати способи вирішення з допомогою педагога певних задач для свого професійного вдосконалення. Розвиток творчої особистості музиканта можна розглядати як загальнонаукове поняття, яке відображає процес якісних і кількісних змін особистості.

музиканта-вокаліста – це і інтелектуальний, і емоційний, і художній, і технічний, і творчий розвиток.

Але розвиток як і формування повинне відбуватися не тільки під впливом педагога. Це, насамперед, велика робота над собою, самовдосконалення. Головну роль в процесі формування повинні відігравати такі категорії як: саморозвиток, самоорганізація, самовиховання, самоосвіта, а також безпосередньо педагогічний процес. Тобто існує певна система впливу на студента з метою формування його як виконавця, вокаліста та артиста.

Музичне мистецтво сприяє формуванню цілісної творчої особистості, та набуттю культурного та естетичного досвіду. У наш час відбувається відродження національної культури, самоідентифікація, звернення до традицій, вивчення музичного мистецтва України. Тому доцільно б було б розглянути процес формування творчої особистості на прикладі однієї з відомих вокально-педагогічних шкіл.

**Аналіз останніх публікацій.** При розкритті проблеми впливу викладача на формування творчої особистості студента на прикладі вокально-педагогічної школи Марії Едуардівни Донець-Тессейр ми використовували праці Н.М. Ващенко (2015), В. Вотріної (2001), Н.Є. Гребенюк (2000), О.М. Немкович (2008), О.П. Рудницької (2005), здійснюючи їх змістовно-порівняльний аналіз [1-6].

**Мета статті** – показати вплив викладача на формування творчої особистості студента на прикладі вокально-педагогічної школи Марії Едуардівни Донець-Тессейр.

**Виклад основного матеріалу.** Розглянемо школу, яка вважалася однією з найавторитетніших шкіл в Україні, що базувалася на поєднанні двох традицій: української та італійської. Школа високих жіночих голосів, що була створена відомою виконавицею та педагогом Марія Едуардівна Донець-Тессейр.

Вона розробила свій метод формування звуку – це метод базувався на резонансній точці, при цьому якість звучання голосу можна було оцінити за вокально-акустичними законами. Головну роль при цьому відіграє концентрація повітряного потоку, що сприяє художньому звучанню голосу.

Формування студена як вокального виконавця відбувалося враховуючи технічні можливості голосу і постійний їх розвиток. Твори в репертуар підбиралися з



урахуванням зростання ускладнення, формуючи таким чином можливості до вдосконалення та зростання студента як вокаліста. Це був метод репертуарного забезпечення .

Важливу роль у формуванні вокаліста, як творчої особистості, відіграє самовдосконалення та саморозвиток. Марія Едуардівна приділяла цьому велику увагу. Всю свою педагогічну роботу та свої методи вона також використовувала у власному самовдосконаленні на досвіді, постійно розвиваючись та вдосконалюючи свою методичку [6].

Як педагог, вона приділяла велику увагу самоконтролю при виконанні. Намагалася зберегти рівне звучання голосу в різних діапазонах, при цьому виявляючи, розвиваючи та зберігаючи природну красу тембру голосу.

Формування вокаліста відбувається в усвідомленні можливостей власного голосу, від впливом методик педагога він формується та розкривається. Можна стверджувати що формування особистості як артиста та музиканта проходить декілька стадій, від усвідомлення свого таланту та в деякій мірі геніальності (що формує здебільшого непрофесійне оточення), до повної руйнування та відтворення власних творчих можливостей. Тобто це постійний розвиток. І та людина, яка усвідомила сласну геніальність, повністю втрачає можливість розвитку як творчої особистості. Тому творча людина повинна бути в постійному розвитку і праці над своїм талантом.

Саме постійній праці та вдосконаленню природних даних і приділяла увагу Марія Едуардівна. Головним для неї було збереження природного тембру голосу.

Молоді виконавці ще не в повній мірі розуміють силу своїх даних, і тільки під впливом педагога формується вокаліст завдяки якісному викладанню. У формуванні творчої особистості важливу роль повинна відігравати самокритика студента, вміння сприймати зауваження та адекватно реагувати на них [6].

Один із цікавих методів Марії Едуардівни був так званий метод «відчуття міри», він один з найцікавіших в її педагогічно-вокальній методиці. Цей метод полягав в тому, що педагог не нав'язує своє бачення твору. Студент сам повинен знайти шлях до нього, розкрити своє бачення та сприйняття. Відбувається ніби формування відчуття міри у майбутнього співака, і це, з думки, Марії Едуардівни, важливий елемент навчання.

**Висновки.** Отже, у своїй педагогічній діяльності педагог повинен приділяти значну увагу формуванню студента як творчої особистості, розвиваючи його вокальні та акторські можливості, а також значну роль приділяти подоланню сценічного хвилювання. Марія Едуардівна приділяла значну роль у вихованні та розвитку інтересу до вокального мистецтва та професійного зростання студента як співака. Варто зазначити, що вірний напрямок її методик підтверджений значною кількістю учнів та послідовників її вокально-педагогічної школи. А саме відомі її учні: Надія Куделя, Євгенія Мірошніченко, Ірина Масленнікова, Раїса Колесник та інші, які продовжили справу відомого педагога.

### Список джерел і літератури:

- Ващенко Н.М. Творча спадщина Олександра Мишуги (1853-1922 рр.) в контексті розвитку української мистецької педагогіки [Текст] : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Ващенко Наталія Миколаївна ; Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. - Полтава, 2015. 234 с. Електронний ресурс доступу: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/6216/1/avtoref-vashenko.pdf> 2.
- Вотріна В. Мистецтво співу і вокальна методика М.Е. Донець-Тессейр. К. : НМАУ, . 2001. 272 с.
- Гребенюк Н.Є. Особистісно орієнтований підхід у розвитку індивідуальності співака. *Музичне виконавство*: наук. вісник Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського. К.: НМАУ, 2000. Вип. 14, кн. 6. С.156-165.
- Немкович О.М. Донець-Тессейр Марія Едуардівна. Енциклопедія Сучасної України :енциклопедія [електронна версія] / ред.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. Т. 8. URL: <https://esu.com.ua/article-20874>
5. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посібн. Тернопіль: Навчальна книга–Богдан, 2005. 360 с.
- Технологія формування творчої особистості. Електронний ресурс доступу: [https://pidru4niki.com/1297112134998/pedagogika/tehnologiya\\_formuvannya\\_tvorchoyi\\_osobistosti](https://pidru4niki.com/1297112134998/pedagogika/tehnologiya_formuvannya_tvorchoyi_osobistosti)

**Ігор САВЕНКО,**  
**(м. Полтава)**

### **ОСВІТНЄ СЕРЕДОВИЩЕ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ**

**Постановка проблеми.** Динамічні зміни, що відбуваються сьогодні у суспільстві, потребують підготовки творчої, всебічно розвиненої особистості, здатної до активної адаптації в суспільстві, самостійного прийняття рішень, вибору та продовження професійної освіти, самоосвіти і самовдосконалення. Нові вимоги до підготовки майбутніх фахівців у сфері дизайну передбачають здатність до безперервного професійного й особистісного розвитку, швидкого прийняття нестандартних рішень, творчості тощо. Такий підхід до підготовки майбутніх дизайнерів потребує створення креативного освітнього середовища, що ґрунтуватиметься на тісній взаємодії складових моделі навчального процесу «викладач – студент – освітнє середовище».

**Аналіз останніх публікацій.** Проблема створення освітнього середовища присвячені наукові розвідки Дж. Гібсона, У. Мейса, Т. Менг, М. Турвей, І Беха, Є. Бондаревської, Ю. Маркової, О. Пехоти, В. Рибалки, В. Семиченко, С. Сисоєвої. Освітнє середовище досліджується як засіб розвитку творчої особистості студента у дослідженнях В. Мастерова, С. Пимонова, І. Подольської та ін. Про те залишаються

малодослідженими особливості створення креативного освітнього середовища для підготовки студентів-дизайнерів.

**Метою** нашого дослідження є визначення особливостей організації сучасного освітнього середовища для підготовки майбутніх дизайнерів в умовах компетентнісного підходу до навчання.

За визначеннями С. Чирчика, професійна компетентність – це готовність і здатність цілеспрямовано діяти відповідно до вимог справи, методично, організовано і самостійно розв’язувати задачі та проблеми в конкретній предметній галузі, а також здійснювати самооцінку результатів своєї діяльності [2, с. 104].

Аналізуючи наукові розробки, потрібно зазначити, що професійна компетентність дизайнерів складається з таких компонентів:

мотиваційно-вольового – що включає мотиви, цілі, потреби в професійній компетентності; художньо-проектного – що вміщує володіння різними формами, методами та засобами, професійного становлення; творчого – генерація нових ідей, рішень; володіння просторовим і образним мисленням, вихід на рівень абстрагування; комунікативного – що включає вміння встановлювати міжособистісні зв’язки, оптимізацію стилю спілкування залежно від ділової ситуації, ясність і чіткість формулювання думки, вміння переконувати, аргументувати, передавати раціональну та емоційну інформацію, володіння діловим етикетом та культурою мови; рефлексійного – проявляється у вмінні усвідомлено контролювати результати своєї діяльності і рівень власного розвитку, формуванні креативності, ініціативності, впевненості, а також професійних знань, вмінь і навичок.

Розвиток таких професійних якостей особистості майбутнього дизайнера в освітньому процесі розглядається у працях науковців як з точки зору компетентнісного підходу, так і з психологічного. Зокрема, О. Трошкін теоретично і експериментально обґрунтовує педагогічні умови розвитку ініціативності студентів-дизайнерів на основі особистісно орієнтованого підходу до організації навчально-творчої діяльності [3].

дослідженні Луїзи Колліна [4] розглядається комбінована модель взаємодії між викладачем та студентом, в якій класичний взаємозв’язок між викладанням та навчанням розглядається скрізь призму активного і пасивного обміну знаннями, робиться акцент на еволюцію навчального простору, в якому аналогові та цифрові, фізичні та нематеріальні аспекти сприяють покращенню стосунків між різними суб’єктами навчального процесу.

Інші дослідження присвячені виявленню психолого-педагогічних умов розвитку креативності як особистісної індивідуально-психологічної якості фахівця, що характеризує його успішність у творчій діяльності.

Тема організації навчальних середовищ планомірно досліджується Спільнотою з планування коледжів та університетів (Society for College and University Planning, США) – у роботі «Research on Learning Space Design» [5] наводиться оцінка поточного стану

дослідженості теми дизайну освітніх середовищ та чинників, що допомагають викладачам ефективніше передавати знання, а студентам – легше навчатися.

**Виклад основного матеріалу.** Водночас, освітнє середовище складається із трьох взаємопов'язаних компонентів: суб'єктно-ресурсного, матеріально-технічного, технологічного [1, с.74]. Суб'єктно-ресурсний компонент визначає суб'єкти освітнього середовища (студентів, викладачів) та умови здійснення їх взаємодії. Матеріально-технічний компонент відповідає за забезпеченість освітнього середовища відповідним обладнанням, пристосуваннями та матеріалами. Технологічний компонент визначає методики та технології досягнення прогнозованих результатів навчання.

Для забезпечення ефективності реалізації суб'єктно-ресурсного компоненту освітнього середовища підготовки дизайнерів до розвитку професійної кар'єри необхідно впровадження відповідного психолого-педагогічного супроводу, що включає надання психолого-педагогічної підтримки в процесі професіоналізації та формування у майбутнього фахівця готовності до вибору професійної кар'єри. Психолого-педагогічний супровід сприяє формуванню самосвідомості особистості, поглибленню розуміння власних здібностей і можливостей, формуванню ціннісного ставлення як до свого таланту так і до кар'єрного зростання. Основним завданням такого супроводу є педагогічна підтримка майбутніх дизайнерів, надання їм допомоги

визначенні професійних інтересів, ознайомлення з шляхами адаптації до певних професійних ситуацій та готовності до творчої самореалізації у майбутній професії.

Принципово важливими у суб'єктно-ресурсному компоненті освітнього середовища підготовки майбутніх дизайнерів в умовах компетентнісного підходу є формування умінь вибудовування міжособистісних відносин у дизайнерському професійному середовищі.

Матеріально-технічний компонент освітнього середовища підготовки студентів-дизайнерів охоплює завдання створення ресурсного та інформаційного простору навчання. Зокрема, сприятливі умови навчального простору фокусуються на експлуатаційних якостях приміщень, їх оформленні та дизайні. Доведено, що природне денне світло, чистота повітря, температура, рівень шуму, кольори у приміщенні можуть впливати як негативно, так і позитивно на здоров'я та навчання. Коли оформляється інтер'єр приміщення, то визначається його колірне рішення, а це колірне рішення так само впливає на людей. Людські очі здатні розрізняти і вловлювати більше мільйона кольорів, що, як уже давно доведено вченими, активно впливають на наше самопочуття, настрій, емоції. Деякі кольори можуть підвищувати працездатність, інші можуть викликати почуття щастя, радості, спокою, створювати атмосферу захищеності. Колір в інтер'єрі має не лише психологічний вплив на людину, він змінює візуальне сприйняття простору. Світлі відтінки деяких кольорів збільшують та розширюють простір. Інші здатні підкреслити замкнутість і невеликі розміри приміщення.

Водночас, інформаційний простір освітнього середовища передбачає можливість опанування майбутніми фахівцями у сфері дизайну сучасними комп'ютерними програми, інтернет-технологіями, відповідним програмним забезпеченням, що використовується у галузі дизайну. Технічно створення інформаційного простору освітнього середовища підготовки студентів-дизайнерів можливо на основі MOODLE (Modular ObjectOriented Dynamic Learning Environment) – системи управління навчанням або віртуальне навчальне середовище. Це вільний програмний продукт, що надає можливість створювати сайти для online навчання. Дана система реалізує філософію «педагогіки соціального конструктивізму» та орієнтована на організацію взаємодії як між «викладачем та студентами» так і між «дизайн студіями та студентами». Підходить для організації традиційних дистанційних курсів, а також підтримки очного навчання. MOODLE перекладена на десятки мов, в т.ч. на українську. Система використовується в 50 тис. навчальних закладах у понад 200 країнах світу.

Технологічний компонент освітнього середовища підготовки студентів-дизайнерів забезпечує використання сучасних дидактичних засобів, методик та технології навчання, що ґрунтуються на взаємозв'язку змістовно-процесуальної складової професійної підготовки в умовах компетентнісного навчання. Використання таких технологій мають спрямовуватися на розвиток особистісних якостей, що орієнтовані на творчий характер навчальної діяльності та прагнення до професійного самовдосконалення. В умовах цифровізації освітнє середовище має бути забезпечено електронними дидактичними ресурсами, що містить систематизований матеріал за відповідною науково-практичною спрямованістю дизайн-освіти. Такі ресурси повинні бути наочні, логічні, інтерактивні, з послідовністю викладу інформації, з високим рівнем креативності, якістю методичного інструментарію та технічного виконання.

**Висновки.** Отже, створення освітнього середовища включає систему цілеспрямованих дій щодо актуалізації предметних, інформаційних та психологічних факторів педагогічного впливу на якісну підготовку студентів-дизайнерів, що уможливило спілкування з висококваліфікованими фахівцями, професійно визнаними носіями професійного досвіду, створення професійного простору, де розвиваються професійні відносини та набувається особистісно-професійний досвід.

#### **Список джерел і літератури:**

Кух А. М. Освітнє середовище в структурі інноваційної системи фахової підготовки майбутніх учителів фізики. Предметні дидактики в контексті формування компетентнісно-світоглядних професійних якостей майбутнього фахівця (частина 2). 2008. С.73 – 76. Режим доступу: <http://www.mvf.kam-pod.org/zbirnuku/Zbirnyk14/e-book/2-07-Kuhh.pdf>.

Структурні складові професійної компетентності дизайнера інтер'єру. Вища школа : Науково- практичне видання. 2012. № 7. С. 83-104.

Трошкін О.В. Педагогічні умови розвитку ініціативності майбутніх дизайнерів у процесі навчально- творчої діяльності : автореф. дис... д-ра. пед. наук: 13.00.04.

Луганський національний педагогічний ун-т ім. Тараса Шевченка. Луганськ. 2004. 20 с.

Collina L. et al. New learning experiences. How the space planning and the technologies can be activators of innovative teaching methods. AROUND THE CAMPFIRE – Resilience and Intelligence. University of Lapland, 2019. P. 391-403.

Painter S. et al. Research on learning space design: Present state, future directions. Society of College and University Planning. 2013.

**Наталія МІКЕЛАДЗЕ**  
(м. Полтава)

### **КОЛІР ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДСИЛЕННЯ ЕМОЦІЙНОГО ВПЛИВУ ЦИФРОВОЇ ІЛЮСТРАЦІЇ НА ГЛЯДАЧА**

**Постановка проблеми.** У цій статті ми розглянемо, як саме використання кольору в ілюстрації може впливати на глядача. Згадаємо видатних науковців, які вивчали колір. Ми визначимо що таке колір, що собою являє цифрова ілюстрація та в яких галузях вона застосовується. Згадаємо праці Іттенна, його погляд на теорію кольору та вплив кольору на психоемоційний стан людини. На прикладах декількох моїх творчих робіт, проаналізуємо сприйняття червоного кольору відповідно інших оточуючих кольорів у композиції.

**Аналіз останніх публікацій.** Теорію кольору досліджували і вивчали багато вчених та митців протягом історії. Одним із перших, хто вивчав кольори та їх взаємодію, був англійський фізик та математик Айзек Ньютон. Він вивчав спектральний розподіл кольорів та заснував теорію про те, що кольори складаються з променів світла різної довжини хвилі.

Іншими вченими, які досліджували теорію кольору, були Йоганн Вольфганг фон Гете, Фабріс д'Аламберт, Огюст Кондрсен, Мішель Евграф Кюї та інші.

Мистецтві теорію кольору досліджували такі митці, як Леонардо да Вінчі, Йоханнес Іттен, Альберт Мюнсель, Максиміліан Дюбб та інші [1].

Українські вчені та митці також досліджували теорію кольору. Видатним теоретиком кольору та форми є Казимир Малевич, який своїми працями змінив погляд на живопис і на сприйняття картини вцілому [9]. Світлана Пріщенко, у своєму підручнику досліджує колір та його властивості, доносячи свої думки, зрозумілою для читача, професійною лексикою [7].

**Мета статті** - проаналізувати колір як інструмент підсилення емоційного впливу цифрової ілюстрації на глядача.

**Виклад основного матеріалу.** Щоб почати говорити про колір в ілюстрації, нам потрібно спочатку визначити що таке ілюстрація?

Отже, ілюстрація — це графічне зображення, яке доповнює або пояснює текст або ідею. Вона може бути використана в книгах, журналах, рекламних матеріалах, на упаковках тощо.

Ілюстрації можуть бути виконані в різних техніках, таких як олівець, фарби, туш, комп'ютерна графіка, скульптура, фотографія та інші. Вони можуть мати різний стиль, від реалістичного до абстрактного.

Ілюстрації можуть бути використані для того, щоб зробити текст більш доступним і зрозумілим для читача. Вони також можуть використовуватися для створення настрою або викликання певних емоцій у глядача.

Ілюстрація використовується у різних галузях: ЗМІ; книговидавництва, дитячі книжки, графічні романи та комікси, розробка персонажів, дизайн та реклама, ігрова індустрія, ілюстрація на цифрових платформах тощо [2].

сучасному світі художники та ілюстратори дуже часто використовують соціальні мережі, як своє власне портфоліо. Найпопулярніші з них : Behance, Facebook, Instagram. Сторінки художників стають, немов, галереями, тому створюючи певну ілюстрацію потрібно розуміти який сенс вона має нести і як саме впливати на конкретну аудиторію. Якщо це соціальна мережа, то у автора зовсім мало часу на зацікавлення глядача, адже наш мозок звик дуже швидко зчитувати інформацію і ми здатні за долі секунди зрозуміти цікавий нам цей контент, чи ні. Тому створюючи ілюстрацію, яка буде опублікована саме у соціальній мережі, потрібно зважати на те, щоб вона чітко доносила потрібну тему, була не занадто складною, але і не надто простою, бо глядачу буде не цікаво її «розгадувати».

Якщо ж ілюстрація створюється для друку, то в неї вже будуть інші задачі, відповідно до сфери використання. Якщо це реклама на вулиці, то у гляда є більше часу на її споглядання, тому сама візуальна частина може бути трохи детальнішою, але, все одно, чітко доносити основну думку. Якщо це книжкова ілюстрація, то вона може бути дуже деталізованою, зі складною композицією, текстурами та не простими змістами, адже книжки купують для того, щоб їх читати і повільно розглядати [6].

За останні декілька років у світі зріс попит на ілюстрацію. Адже замовники зрозуміли, що у створеного художником зображення на багато більший інформаційний потенціал, ніж у фотографії. Адже ілюстрація може дуже точно і влучно розкрити тему статті, чи зацікавити глядача долучитися до якоїсь соціальної події, тощо, аніж фотографія. За останній рік в Україні ілюстратори та ілюстраторки через свої твори доносили важливі меседжі західній аудиторії щодо своїх власних переживань під час активної фази війни росії проти України. Розповідали іноземцям що саме відбувається та закликали до дій з боку їх урядів. Ілюстрація посіла дуже вагоме місце в інформаційній війні проти ворога, адже соціальними мережами дуже швидко ширяться новини і, чим вони доступніше і зрозуміліше для глядача, тим швидше розходиться та чи інша новина, чи меседж [8]. Перевагою ілюстрації над фотографією є те, що, наприклад, якщо потрібно розкрити тему тимчасово окупованого Маріуполя, то фотографії з місця подій дістати майже неможливо, бо

потрапити на цю територію законним та безпечним шляхом неможливо. А, якщо звернутися до ілюстратора, то він/вона швидко може розкрити цю тему за допомогою візуальних засобів, не застосовуючи фотографію, спираючись на певний дослідницький матеріал на цю тему, враховуючи цільову глядацьку аудиторію та запит замовника.

Тому в даній статті ми детально розглянемо приклади саме цифрової ілюстрації, яка була створена для публікації у соціальних мережах, адже це є зараз основним каналом комунікації у суспільстві. А саме зупинимось на прикладах колірного впливу цифрової ілюстрації, створеної для передачі соціально важливих меседжів, історичних фактів або тих, які допомагають візуально комунікувати з аудиторією та змістовно розкривати тексти.

Отже, визначимо що таке цифрова ілюстрація.

Цифрова ілюстрація — це процес створення графіки за допомогою комп'ютерних програм та інструментів. Вона може бути створена з нуля за допомогою графічного планшета, миші та клавіатури, або може бути створена з використанням сканування традиційних ілюстрацій та їх додаткової обробки на комп'ютері.

До програм для цифрової ілюстрації належать Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, CorelDRAW, Procreate та багато інших. Ці програми дозволяють художникам створювати складні графічні роботи з безліччю шарів, текстур і кольорів.

Цифрова ілюстрація дозволяє художникам швидко створювати, редагувати та масштабувати свої роботи, що робить її корисною для використання в друкованих та електронних виданнях, веб-дизайні, рекламі та багатьох інших сферах.

Створення сучасної цифрової ілюстрації вимагає дотримання кількох принципів, які допоможуть зробити роботу більш професійною та ефективною.

Ось декілька з них:

вибір правильного програмного забезпечення.

використання шарів: шари дозволяють розміщувати елементи зображення на різних рівнях, що дозволяє зручно змінювати окремі елементи без впливу на всю ілюстрацію в цілому.

використання кольорів: колір можна використовувати для посилення емоційного впливу ілюстрації. Варто враховувати кольорову гаму, концепцію дизайну та сприйняття цільової аудиторії.

використання тонально-світлового рішення твору, яким можна передати об'єм предмету чи його текстуру.

В цій статті ми більш детально поговорим про роль кольору в ілюстрації.

Але перед тим, як обговорювати конкретні приклади, пропоную звернутися до Йоганеса Іттенна, а саме його роботи «Мистецтво кольору», та окреслити деякі психофізіологічні значення та сприйняття кольору.

Іттен виділяє два поняття : «колірний агент» та « колірний ефект».

Колірний агент — це пігмент, що надається до фізичного або хімічного визначення, або ж барвник. Він сприймається людиною через зорове та мозкове сприйняття,



шляхом порівняння контрасту. Значення хроматичного кольору можна визначити за відношенням до ахроматичного кольору.

Ефект кольору — це психофізіологічна реальність кольору. Агент та ефект кольору збігаються тільки якщо є повна співзвучності цих двох складових. Іттен приводить простий з чорним та білим квадратом: білий квадрат на чорному тлі буде здаватися більшим, ніж чорний квадрат на білому тлі такого ж розміру. Далі він наводить безліч прикладів у поєднання різних колірних плям на певному кольоровому тлі та їх сприйняття людським оком і доходить висновку, що завдяки знанням та практикам відповідно того, як саме людське око сприймає певний колір у певному контексті, художник може маніпулювати очікуваним враженням від споглядання зображення [4].

світі кольорів є сім різних ефектів, які можна отримати за допомогою контрастів.

Контраст кольору у чистому вигляді. Чорний і білий можуть посилити ефект зображення у поєднанні.

Контраст світлотіні. Цей контраст досягається використанням різних відтінків. Усі кольори можна зробити світлішими, завдяки білому і затемнити, змішуючи з чорним.

Контраст тепло-холодності. Усі кольори можна зробити холодними, чи теплими, домішуючи до них відповідний теплий, чи холодний колір.

Допоміжний контраст. Це кольори, розташовані на протилежних ланках спектру Іттенна. При змішуванні ці кольори формують сіро-чорний колір. Це такі кольори, як, наприклад: червоний — зелений, жовтий — фіолетовий, помаранчевий — синій.

Одночасний контраст. Ефект цього контрасту, згідно психологічного розуміння, кожен чистий колір вимагає свого антипода. Так, наприклад поруч з червоним кольором наше око побачить не темно-сірий ахроматичний колір, а буде «домальовувати» зеленкувато-сірий.

Якісний контраст. Він помітний у протиставлення світлих і притуплених кольорів.

Кількісний контраст. Цей тип контрасту досягається за допомогою протиставлення різних за розмірами кольорових поверхонь [5].

Колір може бути потужним інструментом для підсилення емоційного впливу ілюстрації. Різними культурними, етнічними групами кольори можуть сприйматися по-різному. Всім нам відомі приклади трактування траурного кольору. У західному світі — це чорний колір, в деяких інших країнах це зовсім протилежний йому — білий. Таких прикладів можна привести безліч, тому потрібно розуміти, на яку саме аудиторію створюється ілюстрація і як саме будуть реагувати глядачі на той, чи інший контент.

Ось деякі способи використання кольору для підсилення емоційного навантаження ілюстрації:

використання палітри кольорів, що відповідає темі: колір повинен відображати тему ілюстрації. Наприклад, якщо ілюстрація зображує пікнік на лузі,

можуть бути використані теплі кольори, такі як зелений, жовтий, оранжевий і коричневий, щоб підкреслити теплий і сонячний день.

використання контрастних кольорів: контрастні кольори можуть викликати яскраві і сильні емоції. Наприклад, використання червоного на фоні зеленого або жовтого на фоні синього може надати динамічності ілюстрації.

використання монохромної палітри кольорів: монохромна палітра складається з кольорів, що належать до одного відтінку. Це може створювати спокійний і елегантний ефект, а також зміцнювати сприйняття основного образу.

використання відтінків кольору: використання різних відтінків кольору може надати ілюстрації глибину і різноманітність. Наприклад, використання темної та світлої зелені на фоні може надати ілюстрації об'єм і глибину.

використання ефектів кольору: ефекти кольору, такі як градієнти і переходи, можуть створювати ефекти просторової глибини, чи бути цікавим авторським рішенням.

Колір сприймається людським оком завжди в контексті поєднання оточуючого середовища та інших кольорів.

Колір набуває особливого значення завдяки своїй здатності впливати на настрої споживачів. Колір оживляє, дратує, спонукає до співпереживання, викликає асоціації з пропонуваним образом, сприймається простіше та діє безпосередніше, ніж форма. Його не потрібно тлумачити, як слова. Враження, навіяні кольором, дуже стійкі, а привабливість кольорового візуального звернення є вищою, ніж чорно-білого зображення. Колір здатен відштовхувати і вселяти почуття спокою і впевненості, збуджувати та тривожити. Це означає, що з його допомогою можна керувати ставленням глядача до тієї, чи іншої ілюстрації [3].

Вибір домінуючого в ілюстрації кольору або поєднання кольорів має враховувати національно-етнічні, історичні та релігійні особливості, характерні для країни, в якій транслюється зображення, як ми вже згадували вище.

оформленні ілюстративного матеріалу велику роль відіграють візуальні елементи, оскільки хороші ілюстрації можуть містити значно більше інформації, ніж текст, і викликають сильні емоційні реакції. Незалежно від того, чи це буде колаж з фотографій чи малюнки, ілюстрації вирішують два основних завдання: привертають увагу, закликаючи прочитати текст, слугують наглядним супроводом текстових матеріалів.

Медійні ілюстрації мають свої специфічні особливості, зокрема лаконічність та виразність [10].

Повертаючись до теми важливості кольору в ілюстрації, потрібно згадати, що існують певні спостереження, що сприйняття кольору має вплив на психіку людини і, якщо розглядати колір поза контекстом, то червоний колір часто сприймається як стимулюючий і збуджуючий. Він може збільшувати кровообіг та підвищувати адреналін. Синій колір часто сприймається, як спокійний та заспокоїливий. Він може знижувати пульс та знижувати артеріальний тиск, що може допомогти заспокоїтися та

зняти стрес. Зелений колір часто сприймається як релаксуючий та заспокійливий. Він може допомогти зняти стрес та поліпшити настрій. Жовтий колір часто сприймається як веселий та енергійний. Він може збільшувати енергію та поліпшувати настрій. Фіолетовий колір часто сприймається як містичний та розмірковувальний. Він може допомогти зосередитися та зміцнити інтуїцію.

Якщо розглядати кожен з цих кольорів не відокремлюючи від певного контексту та сприймаючи їх поруч з іншими кольорами, то властивості впливу цих кольорів можуть мати кардинально інший вплив на сприйняття глядачем.

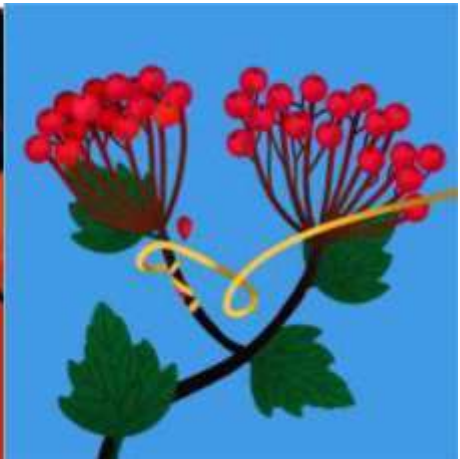
Щоб детально пояснити сприйняття кольору залежно від оточуючого контексту, пропоную розглянути, як саме змінюється сприйняття кольору в залежності від оточення на прикладах.

Розглянемо використання червоного кольору у декількох моїх ілюстраціях.

Почнемо із максимального заповнення площини композиції червоним кольором. Ілюстрація на малюнку 1 має агресивний та дуже зрозумілий меседж. Тут червоний колір виступає домінантним. Він майже спектральний, трохи з домішкою жовтого. Це зроблено для емоційного підсилення сприйняття глядачем, щоб отриманий червоний колір нагадував колір вогню. В даній композиції до червоного кольору підібраний чорний, для більшої суворості і жорсткості у розкритті цієї теми. Всього у цій композиції застосовано три кольори, два з яких подібні: червоний, помаранчевий та контрастний їм — чорний. При розкритті таких тем більше кольорів можуть заважати і бути зайвими.



мал.1



мал.2

Розглянемо наступний приклад застосування червоного кольору.

На малюнку 2, ілюстрація «Жовта стрічка», яка була створена на підтримку українського руху опору на тимчасово окупованих територіях. Ця ілюстрація виглядає спокійніше, бо червоний колір тут не є домінантним. Ягоди калини вогняно-червоного кольору, щоб передати певну складність цієї теми, але вони на блакитному тлі, який

заспокоює та трохи нівелює яскравість червоного кольору. У блакитний колір трохи додано червоний, тобто сам колір рухається у сторону синьо-фіолетового відтінку, має червоний відтінок і, таким чином, він стає ближчим до червоних ягід калини і трохи приглушує їх яскравість, бо стає для цього кольору спорідненим. Контраст нівелюється, бо обидва цих кольори мають спільний знаменник — червоний колір. Інші кольори у цій ілюстрації підбрані згідно гармонійності і контрасту так, щоб вони не вибивалися із загальної колірної палітри і водночас, читалися цілісним силуетом усієї композиційної групи елементів. Для розкриття даної теми цих кольорів виявилось достатньо, адже потрібно пам'ятати про міру застосування кількості кольорів так, щоб це було доцільно та відповідно темі, яку потрібно розкрити.

Розглянувши ці два приклади, можна перейти до розгляду іншої ілюстрації, де червоний колір вже не є агресивним.



мал.3

На малюнку 3 ми бачимо Різдвяну зірку, яка обіймає Україну та вірить у Збройні сили України. Через те, що у цій композиції я використала декілька кольорів і додала текстуру, червоний колір не є агресивним. Його нівелює і темне синьо-фіолетове тло з градієнтом, і

жовті промені, і зелений колір у кількох елементах ілюстрації. Зелений колір якраз є доповнювальним кольором до червоного і, якщо поєднувати ці два кольори в одній композиції, то один колір балансує з іншим, врівноважуючи загальне враження від зображення. Ще до червоного тут поруч доданий рожевий колір, який також розбавляє загальне враження від цього зображення. І вся ілюстрація стає не агресивною, а більш святковою, радісною та яскравою.

На всіх трьох прикладах червоний колір майже однакового відтінку. Але через композицію та інші оточуючі кольори цей колір сприймається глядачем зовсім по-різному, незважаючи на те, що саме він є ключовим акцентним кольором у розкритті усіх цих тем.

Розглянувши ці три приклади та спираючись на вищенаписане, можна зробити висновки, що ілюстратори та ілюстраторки, при створенні своїх робіт мають звертати увагу на:

- доцільне розкриття обраної теми за допомогою композиції та колориту ілюстрації; цільову аудиторію, на яку спрямований меседж;
- знання з кольорознавства, які допоможуть викликати потрібні емоції та переживання у глядача після перегляду ілюстративного зображення; галузь застосування ілюстрації.

**Висновки.** Отже, як у цій статті ми розглядали вплив кольору на психоемоційне сприйняття ілюстрації глядачем, то ми можемо підсумувати, що колір не сприймається відірвано від контексту. Колір сприймається глядачем відповідно до поруч існуючих кольорів в композиції. І від поєднання цих кольорів разом можна досягти певного бажано ефекту на глядача.

#### Список джерел і літератури:

1. Бичкова Л.В. Колористична культура античного світу : Навчально-методичний посібник. Київ: Вища школа, 2003. 135 с.  
Бразел Дерек, Девіс Джо. Як стати успішним ілюстратором.  
Етвуд Ребека. Життя у кольорі ; Пер. з англ. Юлії Максимейко. К.: ArtHuss, 2020. 272 с. ISBN 978-617-7799-49-7
4. Ітенн Йоганнес. Мистецтво кольору  
Ітенн Йоганнес. Наука дизайну та форми.  
Остервальдер Александр, Панье Ів, Бернарда Грег, Сміт Алан. Розробляємо ціннісні пропозиції./ А. Остервальдер. І. Панье, Г.Бернарда, А.Сміт.
7. Прищенко С.В. Кольорознавство: навчальний посібник. 3-тє вид., випр. і доповн. К.: Видавничий дім «Кондор», 2018. 436 с., 32 іл.  
Періодичне видання «Telegraf» №2 «Креатив у війні», 2022.  
Салата Оксана. Казимир Мавич авангардних дискусіях 1928-1930 років. Київські історичні студії науковий журнал №2 (13) 2021 р. стаття. [Електронний ресурс]. —

Режим доступу :  
<https://istorstudio.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/download/291/375/962>

Черкасова І.Г. Кольорознавство. Колір у декоративно-прикладному мистецтві й дизайні: навч. посіб.; Київський національний ун-т культури і мистецтв, Миколаївський філіал Київського національного ун-ту культури і мистецтв. К. : Іліон ; Миколаїв: [б.в.], 2008. 156 с.

**Тетяна Вільховченко**  
**(м. Полтава)**

### **ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ТВОРЧА СКЛАДОВА НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ**

**Постановка проблеми.** Творча складова життя студентів сприяє їх емоційно-культурному розвитку, становленню цілісної особистості. Таке мистецтво, як хореографія, впливає на людей завдяки взаємодії музики та пластики. Танець виховує емоції людини, формує її художній смак.

процесі навчання майбутніх хореографів актуальною проблемою є формування у студентів особистісних якостей, універсальних освітніх умінь і навичок як умов успішної самореалізації. Тому особливу увагу слід приділяти творчій діяльності, яка є важливою складовою системи естетичного розвитку студента. Отже, одним із напрямів роботи педагогів є розвиток та удосконалення творчих здібностей, самовираження кожного учасника освітнього процесу. Велике значення мають професійна компетентність та особистість хореографа-постановника, його методика роботи, базові знання з психології розвитку, педагогіки, основ фізіології та анатомії. Одним із напрямків діяльності педагога є розвиток у студентів творчих імпровізаційних здібностей. Це свідчить про досягнення певного рівня «входження в мистецтво».

**Аналіз публікацій.** З розвитком сучасної хореографії в Україні, руйнуванням меж традиційного мистецтва, можливістю експериментувати з рухом і музикою, пошуком нових форм неocenенну роль відіграє імпровізація. Серед дослідників цього питання – О. Гіршон, Р. Санта, Д. Шариков, О. Мирошніченко, Л. Андрощук, В. Грек тощо. Але недостатність звернення фахівців до вивчення історії, техніки та прийомів імпровізації

очевидною, оскільки цей напрямок в основному існує у його практичних проявах.

Тому авторка ставить за мету дослідити вплив танцювальної імпровізації на розвиток творчих здібностей майбутніх хореографів, а також визначити значення імпровізації на підвищення потенціалу освітнього процесу.

**Мета статті** – позати імпровізація як творча складова навчального процесу майбутніх хореографів.

**Виклад основного матеріалу.** Хореографія, яка перетинається зі світом теології, припускає певну серйозність. Суттєвою складовою є існування ідеального образу, за який був створений світ, існування в ньому повідомлень, які можна зрозуміти й

розшифрувати. Хореографічна підготовка базується на усвідомленні можливостей свого тіла, пізнанні своєї душі та можливостей самовираження. Одним із можливих способів хореографічної творчості є імпровізація, яка ґрунтується не лише на засвоєних студентом навичках, але й на поєднанні в єдине ціле музики та стану душі.

Імпровізація завжди була присутня в середині будь-якої танцювальної стилістики і зазвичай була частиною народних обрядів, ігор та свят. Термін «імпровізація» має багато визначень, які пов'язані між собою. З одного боку, імпровізація розглядається як поєднання свідомого вибору та спонтанної реакції. Завдяки цьому імпровізовані творчі роботи ніколи не повторюються. Вихідною точкою імпровізації є увага, інтелект і розумові процеси, що виражаються через рухові реакції.

Іншого боку дослідники бачать імпровізацію як цілу школу нового, іншого структурного рівня. Всупереч розповсюдженій помилковій думці про те, що шкіл і технік не існує, імпровізаційні школи існують, але на іншому структурному рівні. За складністю імпровізація не поступається сучасним хореографічним напрямкам і певною мірою стала джерелом розвитку різних танцювальних стилів. Зрештою, техніка імпровізації полягає в розпізнаванні рухових імпульсів і внутрішніх сигналів, техніці розслаблення і особливого відчуття партнера, усвідомлення власного тіла, простору і часу як складових, з яких і народжується композиція. Імпровізація дозволяє вступити в співтворчість з тілом, визнати рівноправність миттєвих імпульсів і вивченої послідовності рухів. У цьому сенсі сучасна імпровізація сходить до стародавніх культур, які базувалися на принципі єдності людини і природи.

Відома американська танцівниця Айседора Дункан, яка викладала «вільний танець» на початку ХХ століття, писала: «Руки дикуна, який жив вільно в тісному контакті з природою, були стрімкими і красивими». А. Дункан казала: «Я повинна поставити в свою душу якийсь двигун, він запрацює всередині, і мої ноги, мої руки і саме моє тіло будуть рухатися, незважаючи на мою волю». При цьому відомо, що Айседора мала чудову загальну культуру, чому сприяло постійне спілкування з письменниками, музикантами та художниками свого часу [1].

своїх роботах О. Гіршон, кандидат психологічних наук, танцювально-руховий терапевт, викладач імпровізації, хореограф, виділяє п'ять визначень поняття «імпровізація». Для найбільш повного розуміння сутності та деталей імпровізації у творчій діяльності розглянемо кожен з них.

Спочатку давайте ознайомимося зі словниковим визначенням. Імпровізація (лат. Improvisus – неочікуваний, різкий) – метод творчості в окремих видах мистецтва, що передбачає залучення вільної фантазії, створення творів у процесі вільного фантазування, експромту. В імпровізації відсутній розподіл функцій між автором і виконавцем; вони утворюють органічну єдність і виконуються одночасно. Відмінною рисою танцю є нерозривний зв'язок автора зі своїм твором та миттєве втілення задуму.

Другий підхід, як вважає О. Гіршон, більш характерний для американського суспільства. Імпровізація тут означає вибір серед можливостей, які існують на даний

момент, а не виконання певного заздалегідь відібраного матеріалу. Для цього напряму характерне визнання випадковості. Під час імпровізації танцюристи покладаються на сили природи (тяжіння, моменти руху), щоб знайти баланс між вибором і випадковістю. Важливо, щоб завжди був попередній матеріал, словник рухів з можливістю розширювати їх щомиті [6].

Третє визначення: імпровізація – це здатність чути власне тіло, простір, партнера та реагувати на них. Ключовим компонентом імпровізації є активність уваги, реактивність організму на зовнішні та внутрішні сигнали.

Четверте визначення говорить про європейсько-інтелектуальне розуміння терміну. Цей підхід характеризується наступною логікою: танцювальна імпровізація – це форма мислення, а мислення – це те, що ви робите, коли не знаєте, що робити. Неважко помітити зміщення уваги з емоційної складової танцю на вольову та інтелектуальну. Це характерно для сучасного європейського танцю загалом.

Останнє визначення цього терміну є результатом власних досліджень О. Гірсона. На думку автора, імпровізація – це можливість стати ким завгодно. Оскільки танець може залучати до процесу всю вашу особисту цілісність, то тотальність, чесність і різноманітність світу дозволяють вам не тільки бути справді різними, але й бути ким завгодно [6].

Таким чином імпровізаційний танець – це, насамперед, творче вираження особистого досвіду виконавця, бажання і можливість створити щось нове, індивідуальне. Там, де хореографія представлена як мистецтво побудови структур зі стандартних елементів, імпровізація передбачає пошук прихованих можливостей у порожньому просторі. Особливість хореографічного мистецтва полягає в тому, що кожен балетмейстер володіє імпровізаційними здібностями, незалежно від жанру та сфери професійної компетенції. Можна імпровізувати з будь-яким стилем руху чи хореографією, що ми і бачимо у сфері хореографічного мистецтва. Водночас існують особливості практичного застосування умінь імпровізації в роботі педагога-хореографа у сфері освіти.

Імпровізаційна робота педагога-хореографа є індивідуальною і знаходить своє застосування на кожному навчальному занятті. Проте вона вирішує дещо інші завдання, ніж сольна імпровізація. У сольній імпровізації за допомогою хореографічної пластики творчо самореалізується один виконавець і автор. Існуючі системи підготовки хореографа передбачають розробку теоретичних розділів (основний методичний матеріал класичного танцю, народно-сценічного танцю, сучасних напрямків тощо) та формування хореографічних виконавських навичок за цими напрямками. Навчання танцю саме по собі є складним і творчим процесом. Ви, мабуть, не зустрінете хореографа, котрий би не вніс щось нове в матеріал, над яким він працює. Начебто існує певна послідовність рухів, характерна для того чи іншого танцю, але те, як і в якому порядку студенти зможуть її засвоїти, залежить від майстерності, творчого досвіду і навіть від таланту хореографа в сфері композиції та постановки танцю, де основним інструментом є саме імпровізація. Хочеться



акцентувати увагу на тому, що нас цікавить використання педагогами елементів імпровізації, оскільки це є підготовчим етапом для успішного залучення студентів до процесу імпровізації. На кожному занятті необхідно викладати та подавати знання в певному порядку, системі. У хореографії склалася традиційна система «розучування» танцювального матеріалу:

- 1 етап – розучування окремих елементів танцю;
- 2 етап – редагування елементів танцювального руху;
- 3 етап – з танцювальних рухів, координування рухів ніг, рук, тіла та голови

створення танцювальні комбінації; 4 етап – створення танцювальних композицій (етюдів, танців) із танцювальних комбінацій [3].

Вивчення танцювального матеріалу в зазначеному порядку відповідає дотриманню принципів доступності. Враховуючи існуючі можливості студента, чотирирівнева організація навчання дозволяє обрати найбільш ефективний рівень складності матеріалу, що вивчається. Як надмірна складність, так і неймовірне спрощення навчального матеріалу призводять до зниження інтересу студентів до занять, штучно перешкоджають їх творчому розвитку. Принцип систематичності навчальної діяльності, теоретичних знань і практичних навичок студента надає системності навчальної діяльності, теоретичним та практичним навичкам. Ці положення експериментально доведено і теоретично обґрунтовано в роботі В. Давидова та Л. Занкова.

Розглянемо більш детально процес використання імпровізації в навчальному процесі. Для того, щоб виникла потреба і потенціал творчої імпровізації кожного студента-хореографа, необхідно створити «базову платформу», що складається з набутих виконавських навичок, на основі яких у студентів виникає можливість імпровізації, як творчого процесу створення чогось нового. Для того, щоб навчальний процес надихав студентів на використання отриманих знань у вирішенні практичних завдань, аналізувати та перетворювати навколишню дійсність, формуючи власні погляди, необхідно враховувати принцип поєднання навчання та практики. Тут імпровізацію можна розглядати як завдання практичного застосування виконавської майстерності. Ефективність навчання хореографії також залежить і від наочності навчання. Демонстрація на кожному занятті є ключовим методом навчання, який дозволяє задіяти органи чуття студентів у сприйнятті та опрацюванні матеріалу. Це «золоте правило» сформулював Я. Коменський. У процесі навчання студентам слід давати можливість спостерігати, вимірювати та працювати – через це привести до знань. Включаючи в програму занять імпровізовані завдання, педагог сприяє створенню умов для розвитку власної активності студента. Це сприяє розвитку творчої уяви, реалізації творчого потенціалу, закріпленню опанованого матеріалу, підвищенню успішності, майстерності. Включення імпровізації в програму занять не тільки дає можливість студентам виразити себе мовою танцю, але й дозволяє

педагогам оцінити результати їхньої роботи та, де це можливо, вибрати найбільш ефективну систему навчання.

Зміст творчої діяльності в галузі хореографічного мистецтва передбачає вирішення проблеми засвоєння студентами комплексних знань, умінь і навичок. Виконавські навички включають створення різноманітної рухової бази та впевнене орієнтування на сцені. Моторика виконавця, впевнена координація рухів ніг, рук і корпусу, розвиток його моторики дозволяють розкрити творчий потенціал майбутнього хореографа. На ранніх етапах навчання це відбувається на репродуктивному рівні, але включення проблемних завдань на заняттях може включати емоційну складову процесу навчання. Якщо основною метою педагога на початковому етапі занять є забезпечення достатньої рухової активності студентів та допомога в її гармонійному фізичному та психологічному удосконаленні, то на наступних етапах в навчальна програма має включати в себе завдання, спрямовані на формування культури танцю. Поєднання ритмічної музики та танцювальних рухів створює позитивні емоції, знижує розумову втому та підвищує фізичну працездатність. Хореографічні заняття сприяють розвитку пластики, свободи рухів і творчої уяви. Позитивний емоційний фон занять допомагає студентам не тільки удосконалити рухи і виконувати їх, а й надати їм характерні особливості. Використання імпровізації є ефективним засобом залучення студентів до розвитку хореографічної творчості, що дозволяє їм бути індивідуальними, виражати свої почуття та емоції.

Оволодіння танцювальними рухами на певному рівні дозволяє звернути увагу на інші важливі якості виконавця. Через багаторазове повторення руху народжується індивідуальність студентів і народжується виразність руху. Художня виразність сприяє поступовому розвитку виконавської майстерності, допомагає подолати невпевненість у собі та сором'язливість.

Імпровізація для студентів – це, перш за все, можливість самовираження з використанням набутих хореографічних прийомів. *Improvisation in Motion* – це прорив

свободі руху, вихід за рамки. Поступовий розвиток здатності до танцювальної імпровізації можна розглядати з точки зору бажання рухатися відповідно до емоцій,

пов'язаних з музичними образами. Як було сказано вище, це неможливо без розуміння сутності й мови танцю та оволодіння певним набором танцювальних рухів. Заняття-імпровізації допомагають розкрити творчі здібності студентів. Розвиваючи асоціативне мислення, ми можемо втілювати уявні образи через пластику свого тіла. Заняття з імпровізації – це творчі лабораторії, де студенти мають можливість повною мірою реалізувати свої бажання. Це урок самостійності, свободи у світі танцю, а завдання педагога – розкрити та розвинути творчу індивідуальність через заняття-імпровізації (імпровізаційні завдання), дозволяючи студентів логічно мислити та вільно фантазувати. У цьому напрямку робота педагога-хореографа має бути планомірною і послідовною.

Кожне заняття має розвивати здатність бути уважним і зосередженим у потрібний момент, але водночас формувати здатність виражати себе як особистість. Структурна

імпровізація та композиційні вправи – це прості й наочні завдання взаємодії виконавців, рухів, стилів. Завдання мають бути спрямовані на розвиток уявлення за допомогою хореографії приєднання, контрасту та конфлікту. Вправи на групову імпровізацію сприяють загальному розумінню ситуації та визначенню свого місця в ній. Багато вправ спрямовані на збереження певного стану при мінливих умовах.

Клас імпровізації має два основні принципи побудови хореографічного твору. *Перший принцип* використовується, якщо метою завдання є максимальна взаємодія та досягнення взаєморозуміння з партнером, воно виконується в парах. Контактну імпровізацію найчастіше використовують студенти старших курсів. *Другий принцип* дозволяє навчити студентів найбільш раціональному розподілу простору при виконанні обраних рухів. Просторова імпровізація виконується в обмеженому просторі або на танцполі [2].

Аспекти імпровізації варіюються від уміння складати та виконувати рухи до творчого самовираження моментів імпровізації під музику. Музично-ритмічні рухи можна розглядати як прояв волі, оскільки студент діє усвідомлено, виконуючи доручені завдання. Насолода музикою та відчуття свободи рухів емоційно збагачує майбутніх хореографів та впливає на формування їх професійної особистості. Зауважимо, що чим більше студент бачить, чує і переживає, чим більше він знає, освоює і вміє, тим важливішою і продуктивнішою стає імпровізація.

**Висновки.** Імпровізація є неодмінною умовою успіху та досягнення творчих вершин не тільки у розвитку виконавських здібностей кожного студента, а й у вихованні та формуванні особистісних якостей. Вона завжди має бути присутня у хореографії як вільне виявлення своїх внутрішніх імпульсів. І якщо педагог зуміє розширити коло інтересів майбутніх хореографів, залучити їх до хореографічної творчості, то це сприятиме успішному становленню їх майбутньої особистості, адже танцювальна імпровізація сприяє розвитку творчої особистості майбутнього хореографа.

### Список джерел і літератури:

- Дункан А. Танець майбутнього. Моя життя. Київ, 1989. 350 с.
- Грек В. А. Імпровізація в хореографії: поліаспектність проявів. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ. 2019. № 2. С. 463–466.
3. Колногузенко Б. М. Мистецтво балетмейстера: навчально-методичні матеріали з курсу. Харків : ХДАК, 2007. 86 с.
- Отич О. Розвиток творчої індивідуальності особистості засобами хореографічного мистецтва // *Освіта дорослих: досвід, перспективи*. 2010. Вип. 2. С. 62 – 70. Режим доступу : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/OD\\_2010\\_2\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/OD_2010_2_9).
- Шариков Д. І. Сценічна практика балетмейстерської майстерності у світі. *Львівсько-Ряшівські наукові зошити ISI (Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe)*. ЛНУ ім. Івана Франка, Uniwersytet Rzeszowski . Львів, Ряшів. 2013. № 1. С. 252–261.
- Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії. Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види. Словник : монографія. Київ : КиМУ, 2010. 208 с.

Наталія ДЯЧЕНКО  
(м. Полтава)

## СТИЛІЗАЦІЯ НАТЮРМОРТУ ЗАСОБАМИ ЖИВОПИСУ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ

**Постановка проблеми.** Дизайнер, що створює дизайн-продукт, бере приклади з дійсності, але трансформованої таким чином, щоб максимально наблизитись до поставленої мети. Наприклад, створити яскраву композицію для реклами відповідних товарів, виконати виразний логотип або ілюстрацію до книги. Для розвитку навичок, що посприяють гармонізації створюваних композицій, допоможуть завдання, по'язані зі стилізацією та трансформацією оточуючих об'єктів, а саме – виконання стилізованого натюрморту з предметів українського народного побуту. Виконуючи стилізований натюрморт, студенти занурюються у своєрідну лабораторію засобів та прийомів стилізації, пропускаючи ці знання через свій досвід, почуття, на виході утворюючи свій індивідуальний неповторний продукт, насичений декоративними елементами та пов'язаний одночасно з народною традицією, певним стилем та сучасним поглядом.

**Мета статті** – представити стилізацію натюрморту засобами живопису в процесі підготовки майбутніх дизайнерів.

**Виклад основного матеріалу.** Декоративний натюрморт – це один із наймолодших піджанрів живопису та графіки. На відміну від класичного натюрморту, його головним завданням є зображення стилізованих образів «мертвої природи» з акцентом на форму, колір та фактуру, а не її ідеальних копій. Поява нового піджанру стала можливою завдяки численним експериментам представників авангардизму [2].

На зламі XIX–XX століть, з початком нового періоду в розвитку мистецтва, тенденція пошуку сучасних способів передачі простору та форм розвивалася у творчості фовістів, експресіоністів та кубістів, наприклад, П. Сезанна, В. Ван Гоґа, А. Матісса, Ж. Брака, П. Пікассо, Х. Гріса та ін. Фовісти навчилися творити приголомшливі образи фруктів і ваз за допомогою кольорових контрастів між хроматичними площинами, а кубісти загостили увагу глядача на прихованих у них геометричних формах [2]. Натюрморт привертав увагу і українських художників авангарду: О. Богомазова, О. Екстер, В. Єрмилова, К. Малевич та ін. [5].

Пізніше художники почали також експериментувати з фактурою. Прості кольори і форми допомагали висловити сутність дійсності, уявити світ у його безпосередності [2].

Для майбутніх дизайнерів важливо зосередитись на ідеї, переосмислити її та практично застосувати у відповідності поставлених дизайнерських завдань. Микола

Пічкур наголошує, що специфіка мови дизайну полягає в тому, що предмети реального світу підлягають образотворчій трансформації, переробляються в частині форми, об'ємі, кольорі і вирішуються символічно, площинно, декоративно та образно-асоціативно. З цим пов'язана необхідність урахувувати художні властивості матеріалу, технологічні прийоми його оброблення, прикладний характер виробів і традиції трактування образності, що склалися в дизайнерському мистецтві. Ідеї і емоції

дизайнера знаходять своє матеріальне втілення через практичну діяльність. Тому навчання стилізації майбутніх фахівців-дизайнерів є складним процесом формування образного і композиційного мислення, а також оволодіння практичним аспектом творчості, що дає змогу досягати єдності змісту й художньої форми [6, с.106].

(від франц. *nature morte*, буквально – мертва природа) – жанр образотворчого мистецтва, переважно живопису. Митці зосереджуються на зображенні неодухотворених предметів світу. Автор натюрморту розглядає його частини зблизька, виокремлює деталі, подає їх крупним планом, komponує у певному порядку, створюючи таким чином середовище нової реальності, часто наповнене втаємнич. змістом, неоднозначною та складною асоціативною інформацією [5].

Існує кілька видів натюрмортів: сюжетно-тематичний; навчальний; навчально-творчий; творчий. За постановкою навчальної задачі (реалістичний, декоративний і т.д.). У декоративному натюрморті основним завданням є виявлення декоративних якостей природи, створення загального враження парадності. Декоративний натюрморт не є точним зображенням природи, а міркування щодо даної природи: це відбір і відбиток самого характерного, відмова від усього випадкового, підпорядкування ладу натюрморту конкретному завданню [4, с. 6].

Основним принципом рішення декоративного натюрморту є перетворення просторової глибини зображення на умовний площинний простір. У той же час, можливе використання кількох планів, які необхідно розташовувати в межах невеликої глибини [4, с. 7].

Існує низка прийомів, що підсилюють декоративні властивості композиції: оверлепінг, членування площини на частини, дроблення зображення, насичення орнаментом, введення декоративного контуру тощо. Оверлепінг – це частковий збіг або накладення однієї форми на іншу. Один предмет перекриває інший і обидва водночас зображуються повністю. Мета прийому оверлепінгу – акцентування образів і створення ритмічної структури зображення завдяки введенню додаткових тональних або кольорових плям у місцях нашарування об'єктів.

Метод членування зображення також створює ритмічну структуру композиції, яка налаштовує глядача на певне емоційне сприйняття твору. Лінії членування можуть бути прямими та кривими, можливе їх поєднання. Необхідно стежити, щоб кольори повторювалися в певній ритмічній послідовності на всіх ділянках композиції [3, с. 94].

Для декоративної композиції характерно використання художньо-образної мови в зображенні. Вона являє собою з'єднання фантазійного, умовного зображення та використання колірної символіки.

Найголовніше при формуванні декоративної композиції – отримати самостійне образне рішення. Основні прийоми формування декоративної композиції – це стилізація і художня трансформація. Стилiзація умовно ділиться на два види: наслідуюча стилізація та творча стилізація.

Творча стилізація в формуванні декоративної композиції носить індивідуальний характер. Такий прийом має на увазі авторське бачення і художню переробку явищ і об'єктів навколишньої дійсності. В результаті з'являється абсолютно нове стилізоване зображення елементів та об'єктів [1, с.10].

Приєм наслідувальної стилізації передбачає наявність зразка для наслідування. (стилю будь-якої епохи, відомій художній течії, прийомам творчості будь-якого народу, або ж манері відомих майстрів). Разом з цим наслідуюча стилізація не повинна являти собою форму прямого копіювання.

Залежно від обраного матеріала, стилізація може йти по шляху силуетного спрощення і доведення до предметних символів, а може, навпаки, створюватися за рахунок ускладнення форми і активного наповнення зображення декоративними елементами [1, с.12].

Основна операція стилізації – формалізація об'ємно-пластичних, колористичних, графічних мотивів, їх спрощення, узагальнення, організація з метою досягнення бажаного смислового і декоративного враження, стильової виразності [6, с. 107].

**Висновки.** Отже, декоративний натюрморт дає можливість розвитку почуття колірної гармонії, ритму, кількісної та якісної пропорційності колірних площин залежно від їхньої інтенсивності, світлоти та фактурності, та загалом активізує творчі сили студентів [4, с. 7].

#### Список джерел і літератури:

Герасимчук Р. Р. Рішення творчих завдань у декоративному панно засобами

текстильного колажу URL :  
<http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/14330/Gerasimchuk%202021%20%D0%A4%D0%9A%D0%9C.pdf?sequence=1> (дата звернення 04.04.2023)

Декоративний натюрморт – провісник концептуалізму в образотворчому мистецтві. URL : <https://kyiv.gallery/statii/dekoratyvnyi-natiurmort-provisnyk-kontseptualizmu-v-obrazotvorchomu-mystetstvi> (дата звернення 29.03.2023)

Живопис : навч. посібник / О. Ч. Чирва та ін. Харків, ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021.

149 с. URL :  
[http://eprints.kname.edu.ua/61347/1/2021\\_%D0%9F%D0%95%D0%A7\\_7%D0%9D\\_%D0%96%D0%98%D0%92%D0%9E%D0%9F%D0%98%D0%A1.pdf](http://eprints.kname.edu.ua/61347/1/2021_%D0%9F%D0%95%D0%A7_7%D0%9D_%D0%96%D0%98%D0%92%D0%9E%D0%9F%D0%98%D0%A1.pdf) (дата звернення 05.04.2023)

Методичні вказівки для студентів спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», освітньо-професійної програми «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Живопис натюрморту аквареллю. Волинський національний університет імені Лесі Українки/ Галькун Т.Д., Панфілова О.Г. Кременець, 2022. 28 с. URL :

[https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/20559/1/natiurmort\\_metod.pdf](https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/20559/1/natiurmort_metod.pdf) (дата звернення 04.04.2023)

Натюрморт. URL : <https://esu.com.ua/article-70773> (дата звернення 03.04.2023)

Пічкур М. Метод стилізації як засіб творчого розвитку майбутнього дизайнера на заняттях з композиції. Проблеми підготовки сучасного вчителя № 10 (Ч. 3), 2014.

URL : [https://library.udpu.edu.ua/library\\_files/probl\\_sych\\_vchutela/2014/10\\_3/16.pdf](https://library.udpu.edu.ua/library_files/probl_sych_vchutela/2014/10_3/16.pdf) (дата звернення 29.03.2023)

#### IV. ІННОВАЦІЙНІ НАПРЯМИ В СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Костянтин ТРЕГУБОВ  
(м. Полтава)

##### «3D ДРУК У СУЧАСНІЙ КЕРАМІЦІ»

**Постановка проблеми.** Розглядається проблема використання та запровадження технології 3D друку та моделювання в процесі та професійній діяльності у творчих спеціальностях пов'язаних із декоративно-прикладним мистецтвом. Визначається вплив сучасних технологій в розвитку художньої кераміки та вплив цих технологій на розвиток сучасної кераміки.

**Мета статті** – проаналізувати застосування «3D друку в сучасній кераміці».

**Виклад основного матеріалу.** Сучасна кераміка - це область мистецтва та промисловості, яка використовує різноманітні матеріали та технології для створення керамічних виробів з різною функціональністю та естетичними властивостями.

сучасній кераміці використовуються різні матеріали, включаючи глину, порцеляну, фаянс, скло та інші суміші. Технології виготовлення включають в себе традиційну ручну роботу з глиною, виробництво кераміки на керамічному крузі, лиття кераміки з форм та використання сучасних технологій, таких як 3D-друк.

Сучасна кераміка має різноманітні застосування, включаючи художнє оздоблення приміщень, предмети декору та прикраси, посуд, меблі та інші вироби.

Крім того, кераміка використовується в промисловості для виробництва керамічних плиток, керамічних фільтрів та інших матеріалів.

Також кераміка відома своїми екологічними властивостями, оскільки вона виготовляється зі стійких до зношування та переробки матеріалів, а також може бути вироблена зі зменшеним використанням енергії та води.

сучасній кераміці багато уваги приділяється також дослідженням нових матеріалів та технологій виробництва, що дозволяє розширювати межі творчості та функціональності керамічних виробів.

Розглядаючи питання розвитку нових технологій в кераміці неможливо не оминати тему технології 3D друку керамічні вироби, створені за допомогою 3D друку, можуть бути дуже різними за формою, розміром та призначенням. Наприклад, це можуть бути:

Посуд: чашки, тарілки, вази та інші предмети, що мають практичне призначення у побуті.

Скульптури та декоративні вироби: великі та складні форми, які можуть бути використані для декорування приміщень або створення художніх інсталяцій.

Елементи будівельного декору: наприклад, керамічні плитки для підлоги, керамічні блоки для облицювання стін та інші будівельні елементи.

3D друк дозволяє створювати вироби зі складними формами, які було б складно або неможливо виготовити за допомогою традиційних методів виготовлення кераміки.

Наприклад, вироби зі складними геометричними формами, керамічні фігурки людей та тварин, або навіть деталі для складних промислових конструкцій.

Хоча наразі виробництво керамічних виробів за допомогою 3D друку ще не є повноцінним та не замінює традиційних методів виготовлення кераміки, ця технологія займає все більш важливе місце в сучасній кераміці та виробництві в цілому.

Також використання 3D друку в навчанні є актуальним, оскільки це дає можливість створювати більш реалістичні та точні моделі, що можуть замінити традиційні методи навчання та допомогти студентам краще зрозуміти та запам'ятати складну інформацію при роботі із створення свого твору.

Як було зазначено вище, 3D друк глиняною сумішшю стає все більш популярним у декоративно-прикладному мистецтві, оскільки цей процес дозволяє створювати складні та унікальні форми, які було б складно або навіть неможливо створити вручну.

Однією з основних переваг 3D друку глиняною сумішшю є точність та повторюваність виготовлення виробів. Крім того, такий друк дозволяє скоротити час на створення виробу та знизити витрати на виробництво.

декоративно-прикладному мистецтві 3D друк глиняною сумішшю можна використовувати для створення різноманітних виробів, таких як вази, тарілки, статуетки, світильники, прикраси та інші предмети декору. Завдяки цьому технологічному рішенню митці можуть експериментувати з формами та створювати вражаючі та оригінальні вироби.

Окрім того, 3D друк глиною дозволяє робити вироби більш ергономічними та зручними у використанні. Наприклад, можна створити вазу, яка легко тримається в руках, або тарілку зі зручною формою для приготування та подачі їжі.

Для виконання завдань із створення творів з кераміки способом 3D друку потрібне відповідне устаткування та програмне забезпечення – 3D друк глиняною сумішшю виконується за допомогою спеціального пристрою, який називається 3D принтером глини.

Для друку використовується спеціальна глиняна суміш, яка має оптимальні властивості для друкування.

Процес друку починається з підготовки 3D моделі виробу на комп'ютері за допомогою спеціального програмного забезпечення для 3D моделювання. Після цього 3D модель експортується в форматі STL, який розпізнається принтером.

Далі глиняна суміш заповнює в спеціальний резервуар, з якого вона подається до друкарської головки принтера за допомогою механізму подачі матеріалу.

Після цього друкарська головка починає рухатися вздовж координат X, Y та Z, друкуючи шар за шаром видавлюючи глиняну суміш та формуючи виріб.

Важливою частиною процесу друку є керування температурою та вологістю, оскільки ці параметри можуть впливати на якість виготовленого виробу.



Тому принтери друку глиною мають вбудовану систему контролю температури та вологості, яка дозволяє дотримуватися необхідних умов для створення якісних виробів.

Після завершення процесу друку глиняний виріб потребує часу для висихання та випалювання, щоб забезпечити міцність та стійкість до води та інших чинників.

Друк глиняною сумішшю виконується за допомогою спеціального пристрою - 3D принтера глини, який здатен формувати виріб шар за шаром за допомогою друкарської головки та спеціальної глиняної суміші.

3D принтер для друку глини складається з наступних основних компонентів:

**Друкарська головка:** основний елемент принтера, який відповідає за рух глини та формування виробу. Головка містить екструдер - механізм, який тисне глину через сопло, формуючи шар за шаром виріб.

**Система подачі матеріалу:** система, яка подає глину до друкарської головки. Вона складається з резервуару, механізму подачі глини та фільтра, який очищає глину від забруднень та інших часток, що можуть пошкодити принтер.

**Рама та платформа:** розташовані на основі принтера та забезпечують стійкість та точність руху друкарської головки.

**Електроніка та програмне забезпечення:** система, яка контролює рух друкарської головки та координує роботу всіх компонентів принтера. Вона також відповідає за зчитування 3D-моделі виробу та передачу команд до друкарської головки.

**Система контролю температури та вологості:** регулює температуру та вологість глини, щоб забезпечити максимальну якість та точність друкування.

**Інші допоміжні компоненти:** такі як датчики рівня глини, електропривод для переміщення платформи та інші, які забезпечують точність та надійність роботи принтера.

Якщо узагальнити 3D принтер для друку глиняною сумішшю складається зі спеціальної друкарської головки, системи подачі матеріалу, рами та платформи, електроніки та програмного забезпечення, системи контролю температури та вологості та інших допоміжних компонентів.

Якщо розглядати суміш для 3D друку глиною то вона складається з глини, води та інших домішок, які допомагають забезпечити оптимальні властивості для друкування. Основні компоненти такої суміші включають:

**Глину:** Як правило, для 3D друку глиняною сумішшю використовують різні типи глини, такі як порцелянова глина, червона глина, біла глина тощо. Вибір глини

залежить від потреб друку, а також від властивостей кераміки, яку потрібно отримати.

**Воду:** Додають до глини, щоб створити пластичну суміш, яка легко формується під час друку. Оптимальне співвідношення глини та води залежить від властивостей глини та типу 3D принтера.

**Крохмаль:** Додавання крохмалю може підвищити в'язкість суміші та зменшити ризик зсуву матеріалу під час друкування.

Соду: Вона може допомогти зменшити звуження матеріалу при висушуванні та сприяє збереженню форми виробу.

Лимонна кислота: Додавання лимонної кислоти може допомогти забезпечити оптимальну кислотність суміші, що може позитивно вплинути на якість виготовленої кераміки.

Інші домішки: До суміші можуть додаватись інші домішки, такі як воски, що допомагають підвищити гладкість поверхні виробу, або пластифікатори, які забезпечують більшу еластичність матеріалу.

Рецептура приготування суміші для 3D друку глиною може відрізнятись в залежності від потреб друку та властивостей матеріалу, який потрібно отримати.

Розглядаючи індустрію у сфері 3D друку глиняною сумішшю то вона представлена як компаніями що виконують друк так і виробниками спеціалізованого устаткування.

Деякі з них, які спеціалізуються на 3D друку із глини:



Рис.1. 3D принтер Delta WASP 40100 Clay (фотозвзято із сайту [www.3dwasp.com](http://www.3dwasp.com)) WASP (World's Advanced Saving Project) - італійська компанія, яка виробляє різні типи 3D принтерів, включаючи ті, які друкують глину.

DeltaBots - канадська компанія, яка також виробляє 3D принтери для друку глини.

Potterbot - американська компанія, яка спеціалізується на виробництві 3D принтерів для друку глини та інших керамічних матеріалів.

LUTUM - німецька компанія, яка виробляє 3D принтери для друку глини та інших матеріалів, а також надає послуги 3D друку.

Shapeways - американська компанія, яка пропонує послуги 3D друку, включаючи друк з глини, з використанням власного парку 3D принтерів.

Formlabs - американська компанія, яка виробляє різні типи 3D принтерів та матеріали для друку, включаючи глину.

3D Potter - американська компанія, яка спеціалізується на виробництві 3D принтерів для друку глини.

Tethon 3D - американська компанія, яка розробляє матеріали для 3D друку, включаючи глину та глиняні суміші.

Це лише декілька прикладів компаній, які займаються 3D друком з використанням глини. Сфера 3D друку постійно розвивається, тому є багато інших компаній, які працюють у цьому напрямку.

Розглядаючи аспект сучасної освітньої діяльності у сфері декоративно-прикладного мистецтва можна зазначити, що технологія 3D друку глиняної суміші може бути корисною у навчанні студентів за спеціальністю декоративно-прикладне мистецтво з кількох причин:

**Візуалізація ідей:** Студенти можуть створювати 3D моделі своїх ідей, що дає можливість більш ясно і точно відобразити свої задуми та перевірити їх відповідність реальності.

**Вивчення матеріалу:** 3D друк глиняною сумішшю дає можливість вивчити особливості глини як матеріалу, зокрема її структуру та текстуру. Можна також вивчати різні види глини, їх характеристики та особливості, що допоможе їм більш ефективно використовувати цей матеріал у своїй роботі.

**Розвиток творчих навичок:** Технологія 3D друку з глиняної суміші дозволяє використовувати нові методи та підходи до творчого процесу. Вони можуть експериментувати з формою та структурою своїх творінь, та вивчати можливості 3D друку для втілення своїх ідей у життя.

**Скорочення часу виробництва:** 3D друк глини може допомогти скоротити час виробництва своїх творінь, оскільки вони можуть швидше створювати прототипи та експериментувати з формою та структурою. Це дає їм можливість більше часу приділяти деталізації та розробці дизайну своїх робіт.

Отже, технологія 3D друку глиняної суміші може стати цінним інструментом для навчання студентів та всіх бажаючих за спеціальністю декоративно-прикладне мистецтво.

На сьогоднішній день, дуже багато художників та дизайнерів використовують 3D друк для створення керамічних виробів. Ось декілька прикладів сучасних художників, які працюють із 3D друкованою керамікою:

Джон Балдессарі - американський художник, який працював з 3D друкованою керамікою для створення серії керамічних табличок та плиток. Йоханнес Нагель: німецький художник, який використовує 3D друк для

створення складних форм та геометричних структур у своїх керамічних скульптурах. Франческо Пачеллі та інші.



Рис.2. Francesco Pacelli / Metal mangrove / clay 3dprint / ceramics.  
(фото взято із сайту [www.3dwasp.com](http://www.3dwasp.com))

Це лише кілька прикладів талановитих художників, які використовують 3D друк для створення кераміки. 3D технології надають художникам та дизайнерам можливість втілювати в життя найсміливіші ідеї та реалізувати проекти, що раніше були неможливими.

**Висновки.** Підсумовуючи все вищезазначене можна зауважити, що використанням 3D друку глиняною сумішшю, керамісти можуть створювати складні та точні форми, які були б важко або навіть неможливо виготовити за допомогою традиційних методів. Крім того, цей метод дозволяє знизити відходи матеріалу та скоротити час виробництва, що є важливим для сучасної індустрії.

Актуальність 3D друку глиняною сумішшю для сучасної кераміки значна, оскільки цей метод дозволяє художникам та дизайнерам створювати унікальні та інноваційні роботи, а також ефективно вирішувати технічні та виробничі проблеми. Більше того, використання 3D друку може зробити кераміку більш доступною для широкої аудиторії, зменшивши вартість та підвищуючи продуктивність виробництва. Отже, можна стверджувати, що 3D друк глиняною сумішшю - це актуальний та перспективний напрямок для сучасної кераміки.

### Список джерел і літератури

The collaboration between WASP and artist Francesco Pacelli to explore the potentialities of ceramics 3D printing [Електронний ресурс]. Режим доступу до

ресурсу: <https://www.3dwasp.com/en/wasp-opens-up-to-new-ways-for-contemporary-ceramic-art/>.

WASP [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: [www.3dwasp.com](http://www.3dwasp.com)

3dnatives [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://www.3dnatives.com/en/ceramic-3d-printing-170420194/#!>.

How to make a 3D Printed Ceramic Vase [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.commissionit.co.uk/announcements/how-to-print-a-3d-printed-ceramic-vase/>.

Можливості використання 3d-друку під час навчання фізики у загальноосвітній та вищій школі [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/15553/Krivtsov.pdf;jsessionid=A103534F55B22003FA39C53C8E5C488F?sequence=1>.

Розвиток технологій 3-D друку [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://phm.cuspu.edu.ua/nauka/naukovo-populiarni-publikatsii/878-rozvytok-tekhnohii-3-d-druku.html>.

**Олексій СОБОЛЕВСЬКИЙ**  
(м. Полтава)

### ПОШТОВА МАРКА

### УКРАЇНИ ЯК ОДИН ІЗ ОСНОВНИХ СИМВОЛІВ ДЕРЖАВНОСТІ

**Постановка проблеми.** Поява поштової марки була обумовлена необхідністю впорядкувати систему оплати кореспонденції, яка відправляється і одержується. Поступово невеличкий клаптик паперу з надрукованими цифрами - знаком оплати, перетворився на самостійний твір художньо-поліграфічного мистецтва.

**Аналіз останніх публікацій.** Поштові марки всіх країн, крім їхнього основного призначення, стають предметом колекціонування та вивчення. Існує безліч філателістичних угруповань. У світі видається велика кількість спеціальної літератури: журналів, енциклопедій, каталогів з докладним описом всіх старих і сучасних поштових марок, які випускаються різними поштовими відомствами.

**Мета статті.** Українська поштова марка є атрибутом суверенітету держави. Теми та сюжети марок присвячені історії, мистецтву, фауні, флорі, спорту та найважливішим подіям сучасності.

**Виклад основного матеріалу.** Ще з давніх часів Київської Русі існували поштові перевезення на всій території України. Довгий час намагалися вирішити проблему оплати пересилання такої кореспонденції. Нарешті, в 40-х роках XIX століття в Англії вирішили наклеювати на лист невеличкий шматочок картону, на якому вказувалася сума, сплачена за пересилання. Таким чином з'явилася перша поштова марка. Через

кілька десятків років про такий вид поштової оплати дізнався увесь світ. Вже через деякий час марка перетворилася не лише на предмет колекціонування, а й негласно стала своєрідною візитною карткою країни.

Україні перші поштові марки відомі з середини XIX століття. Вони були надруковані в Австрії (1850) та Російській імперії (1857). За весь час існування земських пошт, до 1917 року, в Україні було видано 827 марок. Найперші марки були випущені на початку 1866 року земствами у Дніпровському повіті (Таврія) та Верхньодніпровському повіті на Катеринославщині. Після проголошення України республікою, в 1917 році, одразу постало питання про створення власної марки, як важливого атрибуту державності. Під керівництвом Василя Кричевського над створенням перших марок незалежної держави працювали найкращі українські художники того часу: Георгій Нарбут, Антон Фоміч Серeda, Леонід Обоженко[3]. Перші марки було введено в обіг 18 липня 1918 року. Вони були надруковані в одній із найкращих друкарень Європи, у Києві на вул. Пушкінській, 6 та в одеській друкарні Юхима Фесенка (рис.1).



а

б

в

Рис.1 Перші марки Української Народної Республіки 1918 року

а. Марка вартістю 10 кроків (художник О. Ф. Серeda)

б. Марка вартістю 30 кроків (художник Г. І. Нарбут)

в. Марка вартістю 50 кроків (художник Г. І. Нарбут)

1919 року над розробкою ескізів українських марок став працювати відомий художник-живописець Микола Івасюк. Він розробив так звану віденську серію, що складалася із 14 марок. На них були зображені виключно українські сюжети та портрети відомих українських діячів: 1 гривня – герб УНР, 2 гривні – алегорія «Молода Україна», 3 гривні – ферма, 5 гривень – волів'я упряжка, 10 гривень – Богдан Хмельницький, 15 гривень – Іван Мазепа, 20 гривень – Тарас Шевченко, 30 гривень – Павло Полуботок, 40 гривень – Симон Петлюра, 50 гривень – козак-музикант, 60 гривень – будівля Парламенту, 80 гривень – козаки на човні, 100 гривень – пам'ятник Святому Володимирі, 200 гривень – млин. Всі ці марки були надруковані в Австрії, на дуже високому художньому рівні. Однак, на момент випуску цих марок 31 травня

1921 року політична ситуація у країні сильно змінилася, тому ці марки так і не вийшли в обіг.



Рис.2 Поштові марки Української Народної Республіки, Віденська серія, 1920 р.  
 а. 2 гривні – алегорія «Молода Україна» (художник М. Івасюк) б. 5 гривень – волів'я упряжка (художник М. Івасюк)  
 в. 50 гривень – козак-музикант (художник М. Івасюк)

Із 1947 року Україна стала повноправним членом Світової поштової спілки. Було випущено багато марок, але вони виходили з написом «Пошта СРСР». Художники запрошувалися, переважно, з Москви, а марки друкувалися в московській друкарні [1].

Першою маркою сучасної України можна вважати марку, присвячену Декларації про незалежність, яку було прийнято Верховною Радою УРСР 16 липня 1990 року. Над створенням цієї марки працював український художник Олександр Івахненко. Ескізи цієї марки обговорювалися у Міністерстві зв'язку УРСР та у Верховній Раді. На золотому фоні зображено українку в плахті, з вінком, та з лавровою гілкою в руках (рис.3а) [1].

Відразу ж після проголошення незалежності 1991 року гостро постало питання про створення власної марки як одного з основних символів державності. Замовлення на розробку відповідних марок отримав той самий митець Олександр Івахненко. Художником було розроблено дві марки, присвячені 500-річчю українського козацтва та 100-річчю першого українського поселення в Канаді (рис.3б,в). Обидві марки вийшли в обіг 1 березня 1992 року. Цього дня офіційно вважають днем народження поштової марки сучасної України.



а

а

б

в

Рис.3 Перші марки незалежної України 1991р.

а. Марка, присвячена Декларації про незалежність (худ. О. Івахненко)

б. 100-річчя першого поселення українців у Канаді (худ. О. Івахненко)

в. 500-річчя Українського козацтва (худ. О. Івахненко)

До 1994 року власної поліграфічної бази в Україні не було і друковану продукцію доводилося замовляти в друкарнях Канади, Австрії та Росії. Наразі всі цінні папери, у тому числі й марки, друкуються в Україні. Розробкою та виготовленням маркованої продукції займається державна організація – «Марка України», де працюють десятки кваліфікованих фахівців. Тут готують до випуску марки, конверти першого дня, оригінальні конверти, буклети, листівки, каталоги та багато іншого, що пов'язане з повноцінним функціонуванням української пошти. До роботи над ескізами залучаються десятки найкращих художників країни. За роки незалежності в Україні випущено велику кількість вітчизняних марок. Наша країна є постійним учасником усіх міжнародних філателістичних виставок. Про високий художній та поліграфічний рівень говорять щорічні нагороди, отримані Українською маркою на виставках у різних країнах світу.

Тематично у марках відображається історія України, знаменні події, пам'ятки архітектури, відомі особистості, археологічні знахідки та усі значні заходи, що відбуваються на території нашої країни. Надруковані величезними тиражами, українські марки розходяться по всьому світу і представляють Українську державу як повноправного члена світової спільноти.

Після повномасштабного вторгнення російських військ в Україну 24 березня 2022 року значимість вітчизняної поштової марки, як засобу державної пропаганди багаторазово зростає. Українська філателія стала дуже активно та значними тиражами друкувати нові марки чітко вираженої патріотичної спрямованості. Інтерес громадськості до таких марок був величезним. Одна з перших марок «Русській воєнний



корабль, іді...!» викликала настільки великий попит у громадян України, що тираж додруковувався кілька разів.



б в Рис.4 Українські поштові марки воєнного часу (2022р). а. «Русській військовий корабель, іді...!» (худ. Борис Грох)

б. «Українська мрія» (худ.Софія Кравчук)

в. «Доброго вечора, ми з України!» (худ.Анастасія Бондарець)

Для розробки нових марок на історичні події, що відбуваються в країні, стали залучатися всі бажаючі художники, як професіонали, так і початківці, в тому числі і діти (рис.4).

**Висновки.** Напружене життя держави під час війни показало, наскільки велика роль української поштової марки у житті громадянського суспільства. Роль марки у патріотичному вихованні молоді грає дуже велику роль. У майбутньому українська філателія має вирішити багато завдань і підтвердити, що поштова марка України була є і буде одним із основних символів держави Україна.

#### **С:писок джерел і літератури:**

1. Бишкевич Р. Начерк історії української філателії. Львів: Галфілвісник, 2004, 224ст.  
Левитас Й. Я., Басюк В. М. Все про марки. — К. : Реклама, 1975.  
Цюпак Я.С. каталог поштових марок 1850-2009 років, які мали обіг на теренах України, — Чернівці, 2010, 310 ст.  
Черних С.П. Історія пошти очима філателіста. — Київ, ТОВ «Видавничий Будинок «Аванпост-Прима», 2021, 296ст.
5. Ярослав П Мулик, Каталог поштових марок України (1918-2017), — Коло, 2018. 312ст.

**Оксана ГЕТЬМАН**  
(м. Полтава)

**ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ОСВІТІ ДИЗАЙНЕРІВ**

**Постановка проблеми.** На сьогоднішній день інноваційні технології виступають як нововведення, спрямовані на підвищення ефективності навчання студентів.

Впровадження інноваційних технологій у педагогічну практику навчання студентів необхідне для розвитку професійних компетенцій майбутнього дизайнера.

**Аналіз останніх публікацій.** Значущими постатями в дизайн-освіті були: Баугаузу Йозеф Альберс, який викладав у Блек-Маунтін Коледжі у Північній Кароліні, Вальтер Гропіус та Марсель Броєр читали лекції у Гарвардському університеті, Ласло Могой-Надь заснував у Чикаго школу дизайну під назвою Нью-Баугауз [1, с. 18–19]. Таким чином, Баугауз дав імпульси до подальшого розвитку дизайнерської освіти не тільки в Німеччині, а й по всьому світу. Американські дизайнери Уолтер Тіг, Реймонд Лоун та інші зробили значний внесок у формування характерного для американського дизайну явища, як стайлінг – дизайнерське розроблення зовнішнього вигляду виробу [2, с. 10], яке не пов'язане зі зміною його функцій і не стосується його технічних або експлуатаційних характеристик.

**Мета статті** – показати значення інноваційних технологій на сучасному етапі.

**Виклад основного матеріалу.** Найяскравішим явищем 50-60 років у галузі

дизайнерської освіти було Вище училище дизайну в Ульмі. Макс Білль засновник і керівник Вищого училища дизайну писав: «Ми дивимось на мистецтво як на найвищу форму життя і прагнемо надати йому вишуканості твору мистецтва. Ми хочемо поборювати огидне за допомогою красивого і практичного» [1, с. 20].

Так як з кожним днем з'являються нові технології, сучасних студентів складно зацікавити за допомогою стандартних лекцій, педагогу необхідно виявляти кмітливість та розробляти інноваційні технології. Вища професійна освіта передбачає вдосконалення методики викладання дисциплін з дизайну, при підході реалізуючи творчий потенціал студента. Необхідно поєднувати 2 компетенції у розвитку професійної підготовки студентів: інтелектуальну та практичну діяльність. У зв'язку з цим важливою складовою у педагогічній практиці є практичне навчання, яке передбачає технічне виконання дизайн-проектів. Важливими завданнями викладання дизайну у процесі навчання бакалаврів та магістрів, є застосовувати знання комп'ютерних технологій, також невід'ємною складовою є науково-дослідна робота, яка органічно притаманна навчальній та творчій діяльності. Застосування науково-дослідної діяльності у процесі вищої професійної освіти обумовлено проблемою оволодіння культурою наукового дослідження, а також науково-практичними вміннями.

Навчання студентів-дизайнерів здійснюється за допомогою важливих освітніх компетенцій:

Практично-орієнтовані технології:

- моделювання професійної діяльності (проектне навчання),
- практичний метод.

Проблемно-орієнтовані технології.

Розвиваючі проблемно-орієнтовані технології: самостійний пошук та формулювання проблеми у вирішенні творчої задачі; метод аналогій.

Для досягнення запланованих результатів у вивченні дисциплін «Проектування», «Комп'ютерні технології в дизайні», «Шрифти», «Дизайн упаковки» використовуються освітні технології, що включають структуру компетентних інформаційно-розвиваючих технологічних аспектів.

Для студентів дизайнерів у навчанні пропонується застосувати низку інноваційних технологій:

Метод кейс-стаді. Цей метод відповідає сучасним компетенціям викладання. За допомогою методу кейс-стаді студенту випадає можливість приймати рішення самостійно, при цьому викладач обговорює ділові ситуації та завдання. Метод ефективний за рахунок того, що той, хто навчається за допомогою самостійного прийняття рішень, стає не просто хорошим і відповідальним студентом, а й компетентним фахівцем.

Кейс-метод відноситься до інтерактивного виду занять, оскільки в навчанні дизайнерів переважає практичний ряд занять, метод дозволяє активно задіяти у навчальному процесі студентів та педагога.

Переваги кейс-методу у навчанні студентів з дисциплін дизайну:

швидкий прогрес умінь та навичок у професійній підготовці;

вміння швидко та правильно аналізувати ситуацію. Вміння компетентного аналізу аналогового збору на предмет;

вміння робити вибір правильних рішень;

підвищення мотивації;

стійка навичка у вирішенні складних питань та вміння знаходити професійні шляхи вирішення поставленого завдання.

Цей метод доречно приймати на будь-якій стадії педагогічного розвитку.

Метод дискусії. Метод застосовується активно в сучасній освіті. У процесі дискусійного формату проведення занять студент повноцінно може висловлювати свою думку щодо проблеми. Дискусія спрямована на досягнення навчальних цілей, взаємодія учасників, задіяних у спілкуванні.

Варто зазначити, що важливим критерієм дискусійного методу є можливість не просто обговорення теми, а й підготовка студентів-дизайнерів до науково-дослідної діяльності. Тому рекомендується у викладанні дизайну використовувати ресурс електронних бібліотек. Під час педагогічної діяльності попросити у студентів написати есе, реферат чи іншу письмову роботу. Перш ніж розпочинається дискусійне заняття, є можливість дати виступ студентам, які заздалегідь підготували повідомлення на нову тему. Внаслідок чого кожен може ставити запитання, які під час бесіди будуть перетворені на професійні звіти. Також рекомендується застосування інтерактивних прийомів. Варто звернути увагу на аналогові складові з дисципліни, оскільки важлива практична компетенція у навчанні, відповідно, потрібна наочність. Групові та між групові дискусії виступають як інтенсивні інноваційні технології. На між групові дискусії можна запрошувати чинних професійних дизайнерів, які не працюють у навчальному закладі, також можна поєднати дискусійний метод із практичною,

наочною діяльністю. Запрошений дизайнер може дати майстер-клас або ж в інтерактивній формі допомогти розібратися з поставленим завданням перед студентами у новому дизайн-проєкті, запропонованому педагогом. Запрошений дизайнер, не пов'язаний з освітньою діяльністю, може допомогти поглядом з боку і, можливо, показати зовсім інший підхід до роботи, а також розповісти про свою практичну діяльність.

Метод використання інтернет-ресурсів у освітній системі. Цей метод лише набирає свої оберти у педагогіці. У зв'язку з останніми подіями, пов'язаними з обстановкою, викликаною коронавірусом та воєнним станом в Україні, навчання проводилося в дистанційному форматі. Як показала практика, використання інтернет-технологій ефективно позначилося на успішності та самостійності студентів. Відповідно, необхідно запровадити використання інтернет-технологій, а саме електронну пошту як сучасний педагогічний метод. Обмін інформацією за допомогою електронної пошти значно прискорює та спрощує обмін важливою інформацією між студентом та педагогом. Повідомлення зручні для передачі не лише лекцій, а й для практичних занять. Головні переваги використання електронної пошти у педагогічному процесі зі студентами-дизайнерами:

- 1) обмін інформацією, отримання відповіді у короткий термін;
- 2) розширення словникового запасу, звичка письмового ділового спілкування;
- 3) самостійність у вирішенні концептуальних форм дизайн-проєктування;
- 4) спілкування із педагогом напругу.

Незважаючи на те, що електронну пошту звичніше застосовувати на практиці дистанційного навчання, метод можна ввести в роботу, тому що в офлайн-режимі зручно працювати, і студенту не доведеться чекати навчального заняття для того, щоб відповісти на своє запитання і отримати компетентну відповідь і допомогу у вирішенні його складнощів.

Також час, відведений на заняття з предмета, буде присвячений виключно новому освітньому процесу. Перевагою методу є зручність використання розсилок, де всі студенти отримують важливу інформацію.

Метод гри. Ігровий метод проведення навчальних занять підходить до практичної діяльності таких навчальних дисциплін, як «Комп'ютерні технології у дизайні», «Дизайн-проєктування», «Конструювання упаковки», «Графічний дизайн візуальних комунікацій». Суть ігрового методу полягає в тому, що проведення навчального процесу може відбуватися в ігровому форматі. Наприклад, викладач розподіляє студентів за ролями, хтось займається версткою та грає роль верстальника, хтось виконує художньо-графічну діяльність, виконуючи функцію головного дизайнера. Таким чином студенти занурюються у робочий процес. Згодом студенти будуть готові до практики зі справжніми замовниками, розуміючи, як потрібно правильно вибудовувати діалог з потенційним клієнтом. У контексті ігрової методики

можливість аналізу власних дизайн-проєктів. Здійснюється простим способом: вся група обмінюється один з одним своїми проєктами, і кожен докладно оцінює чужий

проект. За допомогою оцінювання чужого дизайн-проєкту студент починає компетентно оцінювати аналогові дизайнерські рішення, при цьому набираючись досвіду та розвиваючи свій професійний смак, кругозір у цьому питанні. Таким чином, студентами будуть досягнуті професійні компетенції: дослідницької, пошукової, творчої, аналітичної діяльності.

Метод тестування також ефективний і постає як інноваційна технологія. Тестування дозволяє швидко та зручно перевірити рівень знань студентів. Підсумкові тестування рекомендовано запровадити з усіх дисциплін. Також, виходячи з досвіду дистанційного навчання, можна використовувати комп'ютерні тестування за кожним курсом. З погляду інноваційної складової можна застосувати з дисциплін тестування з кейс-завданнями, картинками. Тестування можна проводити також після кожного практичного проєктування для того, щоб студенти не лише закріпили свої знання, а й ще раз для себе могли зрозуміти, над чим варто попрацювати. Тестування необхідне для наступних дисциплін «Дизайн упаковки», «Шрифти», «Кольорознавство». Практичні знання знаходяться на першому місці в освітньому процесі студентів-дизайнерів, але забувати про теоретичну складову також не варто. Хороша теоретична база сприятливо впливатиме на практичну частину, тому доцільно застосовувати метод тестування.

Основною вимогою підготовки дизайнерів виступає професійно-педагогічна компетенція, що базується на теоретичній та практичній оснащеності у професійній педагогічній діяльності.

Важливим критерієм не лише у дизайн-навчання студентів, а й у інших галузях є психолого-педагогічний фактор, у якому прописано формування мотивації у студентів та розуміння необхідності досягнення поставленої мети. Мотивація студента – це запорука успішного навчання, швидкого розвитку професійних навичок. Правильно мотивований студент здатний досягати високих результатів, швидкого прогресу в роботі, націленості на майбутнє та успіху в подальшому, вже кар'єрному зростанні.

Оскільки мотивація у студентів-дизайнерів має бути високою, необхідно правильно їх мотивувати. Як педагогічний метод пропонується проводити психологічні тестування учнів, виходячи з яких буде ясно, кому зі студентів варто допомогти знайти мотиваційну складову в його подальшому навчанні. Необхідно знайти оптимальні шляхи навчання, предметний розвиток кожного студента індивідуальний. Під індивідуальним підходом розуміється допомога студенту у здобутті свого унікального художнього стилю, підкреслення в роботі.

Також варто звернути увагу на риси характеру студентів. Приміром, меланхолік і холерик сильно відрізняються один від одного, і до таких студентів однаковий підхід не підійде. Крім того, необхідно конструктивно оцінювати творчість студента, спрямовувати та формувати його ідеї, спираючись на сучасні тенденції в дизайні, але при цьому не допускати того, щоб студент втратив свої думки на цю тему та унікальність.

Виходячи з запропонованих методів, можна сказати про те, що, маючи професійний і багатий виробничий досвід, викладач може використовувати інтерактивні форми проведення навчального заняття. Педагогічні інноваційні технології повністю зорієнтовані на професійну компетенцію, що проходить через удосконалення та модернізацію творчого підходу з вирішення дизайнерських завдань, так як розвиток професійних компетенцій проходить через постійний процес професійної підготовки.

стандарті професійної освіти зазначені компетенції, які необхідні для інноваційної діяльності. Виходячи з цього, впровадження педагогічної інновації в освітній процес є важливою умовою вдосконалення структур, функціональних комплексів та систем, композиційних рішень, що входять до освітньої компетенції. Як ще один запропонований варіант інноваційного методу підвищення рівня освітньої системи в галузі підготовки компетентних дизайнерів розглядається метод наочності. Даний метод застосовується в освітній практиці, але його можна зробити ширшим. Таким чином, педагогічна інноваційна діяльність орієнтована на професійну компетенцію, спрямовану на модернізацію творчого підходу вирішення дизайнерських завдань. До структури освітньої компетенції входить впровадження інноваційних технологій у освітній процес навчання студентів-дизайнерів. Необхідною ланкою навчання є виховання творчої активності у свідомості здобувача освіти.

#### Список джерел і літератури:

Даниленко В.Я. Дизайн: підручник для студентів ВНЗ спеціальності «Дизайн». В.Я. Даниленко. Х. : Вид-во ХДАДМ, 2003. 320 с.

Дизайн і ергономіка. Терміни та визначення: ДСТУ 3899-99. [Чинний від 21.08.1999]. К. : Держ- стандарт України, 1999. 33 с.

Проектна графіка: навч. посіб. Т.М. Клименюк, Н.А. Консулова, М.В. Бевз, Х.І. Ковальчук; за ред. Т.М. Клименюк; М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Нац. ун-т «Львів. політехніка». 2-ге вид., доповн. і переробл. Л. : Вид-во Львів. політехніки, 2011. 220 с.;

Прищенко С.В. Розвиток асоціативно колористичного мислення засобами комп'ютерної графіки.. *Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи*: збірник наукових праць, ред. Т.А. Кумейко. Київ. 2009. No 11. С. 9–11.

**Олена ДРОЗДОВА**  
(м. Київ)

#### **ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ ТВОРЧОСТІ ДЖОНА ДОУЛЕНДА В РАКУРСІ ЖАНРУ ФАНТАЗІЇ VI СТ.**

**Постановка проблеми.** Одним з найбільш значних пластів творчості лютистів XVI ст. є жанр фантазії. В 1530 році була широко відома музика «божественного»

Франческо да Мілано, Сьогодні відомо більше сотні його ричеркарів і фантазій (два терміни, що використовуються як взаємозамінні у творчості Франческо). Твори для лютні, що демонструють майстерність виконавця в розробці основної теми в щипковій поліфонії, вже були поширені і в Англії. Алонсо Феррабоско і його англійська когорта Ентоні Холборн внесли свій вклад в розвиток цього жанру. Однак найвидатніші англійські лютневі фантазії чекають пера Джона Доуленда через кілька років після розквіту цього жанру при дворі Єлизавети. І саме Доуленд вивів їх на новий рівень, перетворивши більш урівноважену і «освічену» контрапунктну експозицію в буйну і багатогранну демонстрацію здібностей і уяви лютністів. У лютневих фантазіях Дауленда і інструмент, і виконавець виходять на новий рівень.

**Мета статті** – виявити характерні ознаки творчості Джона Доуленда в ракурсі жанру фантазії VI ст.

**Вклад основного матеріалу.** Перед тим, як розглянути Фантазію №7 Джона Дауленда, хочу торкнутись деяких технічних аспектів виконання музики періоду ренесанса. І першою особливістю є практично повна відсутність прийому глісандо як такого і мінімалізації використання прийому легато. (Девід Рассел у 165 порадах, занотованих Антоніо Кантрерасом, говорить: «3 ліг корисні тільки ті, що створюють музичні фрази або підкреслюють їх виразність. Решта ліг (чисто механічні), їх краще взагалі зняти, а якщо це неможливо, необхідно посилити їх тембральне забарвлення (музикальність фрази повинна переважати над технічною стороною). Це є наслідком генетичного взаємозв'язку музики епохи Ренесансу з лютнею, де вона була основним струнно - щипковим інструментом. Неможливість виконання глісандо обумовлена особливостями конструкції грифа лютні. «Будь-який «класичний» гітарист, який взяв лютню в руки, відразу ж відчує цю різницю: витягти «щільний», гучний гітарний звук на лютні просто неможливо. По-перше, струни (точніше пари струн - «хори») знаходяться над грифом дуже низько. По-друге, самі лади на лютні тих часів - це перев'язані навколо грифа шматочки жильних струн, а на сучасній гітарі висота металевого порожка - 1-2 мм над грифом.» Таким чином приведені факти роблять виконання глісандо на лютні фізично неможливим, що дуже важливо враховувати для створення стиля гри.

Настроювання лютні XVI століття можна порівняти з настроюванням віуели, звичайна висота звуку на малу терцію вища, ніж у сучасної гітари. Однак, на відміну від віуели, найвища струна не була подвоєною, і пізніше впродовж століття були додані додаткові хори. Ці особливості треба брати до уваги, вони також впливають на зміну строю гітари при виконанні багатьох творів періоду Ренесанса. Наприклад, основна маса творів Дж. Доуленда, написаних для лютні зі строєм G-c-f-a-d1-g1, вимагає перестроювання 3-ї струни гітари в f#. У цьому випадку інтервальне співвідношення між струнами буде максимально наближеним тому, яке використовував Доуленд, що дає можливість застосування елементів аплікатурного мишлення оригіналу, спрощення аплікатури за рахунок збільшення звучання відкритих струн, надає обертонової глибини, занурення в атмосферу старовинної

музики. Крім зміни строю дуже ефективним в меті досягнення автентичності звучання використання каподастра для тонального зближення строю лютні і гітари. Для цього каподастр встановлюється частіше за все на III ладу гітари, внаслідок чого ми отримуємо стрій тонально і звуковисотно майже співпадаючий з лютневим, а у випадку з 3 струною, перестроєною в f#, ідентичний лютневому.

Неможна залишити поза увагою деякі нюанси специфіки аплікатури творів епохи ренесансу, а саме: наявність більшої, щодо гітари, кількості струн у лютні, призводить до того, що в аплікатурі перевага віддається відкритим струнам; часто використовується так звана педалізація, резонатори, більшою мірою з милозвучним звучанням. Головний принцип педалізації - по можливості уникати одночасного звучання нот в малу секунду.

При виборі позиції в лютневій музиці завжди краще надавати перевагу більш низьким, близьким до початку грифа позиціям, так як саме там гітара найбільш наближена до тембру лютні. Однак, з огляду на те, що ми граємо все ж таки на гітарі – інструменті з трохи іншою будовою, строем, кількістю струн, діапазоном звучання і навіть способом звуковидобування (гітара-нігтьовий; лютня-безнігтьовий), природно для збереження голосоведення ми використовуємо і більш високі позиції.

*Фантазія № 7 Джона Доуленда* була найпопулярнішою з фантазій, написаних, і однією з небагатьох, добре представлених величезною кількістю видань.

Існує як мінімум сім окремих джерел, включаючи континентальні версії, а також ряд перевидань, в яких використовується не тільки тематичний матеріал, а й вся поліфонічна структура фантазії. Звичайно, авторитетного джерела немає, але приписування авторства Доуленду настільки твердо, наскільки це можливо. Авторство Доуленда - дійсно одна з небагатьох достовірних сторін п'єси.

*Фантазія № 7*, можливо, і сама технічна, і найдовша з його лютневих фантазій. Протягом чотирьох або п'яти хвилин виступу виконавець має можливість продемонструвати здатність володіти великою кількістю поліфонічних прийомів і технік. Однак строго-поліфонічний склад не характерний для лютні, бо витримане багатоголосся не в природі інструменту. Притаманним творчості лютністів є чергування імітацій, акордових звучностей, унісонів, в які вплітаються гамообразні та інші пасажи, причому число голосів змінюється - в співзвуччях їх може бути і три і чотири (що ми спостерігаємо в першій експозиційній частині фантазії), в пасажах частіше перегукуються або паралельно рухаються два (показовими в цьому сенсі є танцювальні частини розвитку). Твір відрізняється багатою імпровізаційною фактурою

прикрасами (трелі, довгі неперекреслені форшлаги, «обвиття» основних звуків), цікавими ритмами, а також жанровим розмаїттям (присутні хоральні, пісенні, танцювальні тематизми) з динамічними наростаннями від початку до кінця композиції. Фактура фантазії - типова для лютні, із застосуванням Cantus firmus і частим кадансуванням.

Її головний інтерес для виконавця (і, треба думати, для слухачів) полягає у свободі широкого інструментального викладу: від вокальної традиції тем і пасажів, до



умовностей суворого голосоведення вертикальної фактури. Велику складність в моєму розумінні представляє проведення тематизму в середніх голосах, що є особливою прикметою стилю епохи Ренесансу. Адже саме середньому голосу найчастіше надається перевага при одночасному веденні декількох голосів. І саме тут, враховуючи особливості інструменту, повинні інтенсивно включатися і слухові, і інтелектуальні сенсори. Тому що, дивлячись в ноти, не завжди можна зрозуміти і виявити в принципі наявність цього голосу. Багато в чому це залежить не тільки від слухових уявлень, а і від редакції твору. Наприклад, при роботі з Фантазією №7, при всьому розмаїтті редакцій, я більшою мірою використовую три: Хільдегарда Ру, який представляє два варіанти твору, і як основний – Хавьер Інохоса. Обминаючи розмову про текстові та темпоритмічні розбіжності (навіть метр у Інохоси викладений у розмірі 4/4 *alla breve*, з вдвічі довгими тривалостями) хочу відмітити, що і в двох редакціях Хільдегарда Ру по різному подано голосоведення. Це певною мірою пов'язано з імпровізаційною основою музики середньовіччя.

фантазії немає фіксованої музичної форми, фантазія XVI ст. була по суті вільною від формальних обмежень, Дауленд створив власну форму для цього жанру. Насправді шість із семи приписаних йому фантазій демонструють єдиний структурний архетип. Цією формальною конструкцією керують три елементи: фактура, мотивний розвиток та використання модальності. Доуленд починає свої фантазії з розрідженої фактури, що складається з одного або двох голосів доволі тривалий час. Коли інші голоси входять, імітуючи основну тему, попередні голоси беруть участь у більш швидких артикуляційних оборотах. Після того, як усі голоси увійшли, розвивається новий розділ із варіаціями кількості голосів та темпоритму. Зміст цього нового розділу може сильно відрізнятись; може статися будь-яка комбінація нових імітаційних областей, швидких пасажних проміжних частин або вільного контрапункту. Коли твір наближається до свого фіналу, помітне зменшення кількості голосів сигналізує про початок швидких масштабних пасажів, зміни метра та інших віртуозних картин. Фактурний вплив на форму доповнюється двома основними видами мотиваційного розвитку. У першому типі, що називається «мотивною трансформацією», кожне повторення даного мотиву зазнає незначних змін, але частково зберігає остаточний вигляд. Другий тип мотивної розробки, що називається «мотиваційне повторення», нагадує техніку да Мілано. Доуленд і Мілано витягують простий мотив, часто єдиний інтервал і повторюють його у вільному контексті протягом твору. Поки фактури фантазій часто змінюються, а мотиви переростають у нові ідеї, модальність даної роботи залишається незмінною. Вірний визначенню англійського теоретика і нотовидавця Томаса Морлі, Доуленд ніколи не відхиляється від усталеного режиму.

експозиції розкриваються дві основні ідеї: основа, що складається з *Cantus firmus* - основної теми, що канонічно повторюється, легко запам'ятовується, і активної контрмелодії.

Далі йде низка танцювальних частин, побудованих на імітаційних програваннях тем з рясним додаванням прикрас, яка дуже органічно вливається в віртуозну,

технічно складну пасажну частину, що приводить нас до кульмінаційного синкопового, енергійного, швидкого фінального танцю з дуже нехарактерним подальшим рухом басового голосу, який досягає апогею розв'язки.

Завершення цієї тривалої фантазії двічі зрушує ритмічні метри і доводить віртуозну межу до піку складності.

*Відео.* Тамара Ліванова зазначає, що творчість лютніста Джона Доуленда співзвучна з мистецтвом англійських верджіналістів (Вільямом Бердом (1544–1623), Джоном Буллом (бл. 1562–1628), Томасом Морлі (1557–1603), Орландо Гіббонсом (1583–1625) та ін.). Проведена паралель між клавірним і лютневим мистецтвом демонструє, що музика Джона Доуленда і технічно, і композиційно була вершиною можливостей свого часу.

**Висновки.** Твори Доуленда з його відчуттям втоми, розчарування у житті, сумним настроєм, часто близькі сучасним неоромантичним тенденціям, що сприяє прагненню відтворити його музику на гітарі. Саме Доуленд з його меланхолійним стилем мав значний вплив на музикантів наступних часів. Характер і настроїв його творів втілюються сучасними гітаристами в концертному та навчальному виконавстві, що дає можливість зрозуміти духовну сутність історичної епохи лютні. Творче прочитання історичної музичної спадщини для інструментів-попередників гітари є одним з важливих завдань гітарного виконавства.

#### Список джерел і літератури:

- Іванніков Т.П. Європейська гітарна музика хх століття: феноменологія творчості: дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ. Київ, 2018. 498 с.
- Мошак Е. Г. Традиції гітарної музики в контексті європейської музичальної культури другої половини ХХ століття: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / ОНМА. Одеса, 2012. 164 с.
- Черноіваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 / ОНМА. Одеса, 2021. 40 с.
- Alkazar M. Obra complete para guitarra de M.Ponce. Mexico:Ediciones Etoile, 2000. 85 p.
- Barron Corvera J. Manuel Maria Ponce. A Bio-Bibliography. Westport: Copiright, 2004. 311 p.

**Анастасія МОРОЗ**  
(м. Полтава)

#### **АЙДЕНТИКА БРЕНДОВИХ МАГАЗИНІВ ОДЯГУ**

**Постановка проблеми.** Як відомо, зародження і розвиток індустрії моди тісно переплітається із становленням в ХХ столітті «суспільства масового споживання». Це

пов'язано, перш за все, і з класовим характером моди на одяг в попередні сторіччя, і незначною кількістю потенційних споживачів продуктів індустрії моди, і з можливістю (а точніше, з неможливістю масового виробництва модних продуктів), а також з тривалими циклами впровадження модних інновацій, що залежало, в першу чергу, від технічних чи технологічних можливостей [1].

Ідентичність магазину та ідентичність бренду - це дві різні концепції, але вони можуть бути пов'язані між собою. Вона визначається його зовнішнім виглядом, дизайном, маркетинговою стратегією, асортиментом товарів та послугами, які він пропонує. Це може включати логотип, фірмові кольори, шрифти та інші елементи дизайну. Ідентичність бренду описує відчуття та сприйняття, яке споживачі мають щодо бренду. Вона визначається цінностями, місією, візуальним стилем, тоном голосу та іншими елементами, які відрізняють бренд від інших на ринку.

**Мета статті** – схарактеризувати айдентіку брендів одягу сукупність візуальних складових компанії, створених для підвищення її впізнаваності, престижу і формування образу.

**Виклад основного матеріалу.** Насамперед, необхідно зазначити, що бренд – це поняття, що складається із двох компонентів: по-перше, продукт або послуга, що реалізується організацією, та, по-друге, символічне, емоційне та ідейно-концептуальне уявлення споживачів про торгівельну марку, яке свідомо будується та просувається нею [3; с. 5]. Таким чином, в умовах перенасичення схожими товарами на ринку, саме друга частина визначає поведінку споживача та допомагає укріпити його лояльність. Вважається, що успішний бренд має такі складові: ідентифікація (айдентіка), диференціація та унікальність [4; с. 26]. Айдентіку також називають фірмовим стилем.

Бренд – комплекс інформації про компанію, продукт або послугу, яка зберігається пам'яті споживачів. Бренд має функціональні та емоційні цінності, які неможливо зареєструвати. Брендом володіє і компанія, і споживач, оскільки він слугує для захисту споживача та протистоїть конкуренції. Призначення бренду – творчий вплив на конкретний ринок. Найважливіші функції бренду: ідентифікація виробника, гарантія якості, асоціація з продуктом, що виходить за рамки продукту [2].

Дорогі та звичайні бренди одягу відрізняються за ціною та якістю продукції, яку вони пропонують. Дорогі бренди одягу зазвичай відомі своїм високим рівнем якості, використанням дорогих матеріалів та ексклюзивним дизайном. Ці бренди зазвичай спрямовані на преміум-сегмент ринку та адресуються клієнтам з високим рівнем доходу. Деякі з найбільш відомих дорогих брендів одягу включають Chanel, Louis Vuitton, Gucci, Prada та інші.

Звичайні бренди одягу зазвичай пропонують продукцію за доступними цінами та більш масового споживача. Якість продукції може бути меншою, ніж у дорогих брендів, але за ціною вони можуть бути більш доступними для більш широкої аудиторії. Деякі з найбільш відомих звичайних брендів одягу включають H&M, Zara, Gap, Uniqlo та інші.

Важливо зазначити, що не завжди ціна пов'язана з якістю продукції та стилем. Деякі звичайні бренди одягу можуть пропонувати продукцію, яка виглядає дуже стильно та має добру якість, а деякі дорогі бренди можуть пропонувати продукцію, яка не завжди відповідає вимогам клієнтів. Тому вибір бренду одягу повинен базуватися на особистих потребах та вподобаннях клієнта, а не тільки на ціні чи ім'я бренду.

Айдентика бренду - це сукупність візуальних елементів, які використовуються для представлення бренду та його продуктів на ринку. Айдентика бренду може включати логотип, кольорову схему, типографіку, візуальні елементи, написи та інші деталі, які допомагають створювати неповторний стиль. Ефективна айдентика бренду є ключовим елементом успішної маркетингової стратегії. Вона допомагає зберегти ідентичність бренду на протязі років, забезпечує впізнаваність бренду та допомагає створити емоційний зв'язок з цільовою аудиторією. Крім того, айдентика бренду допомагає вирізнитися серед конкурентів та дозволяє споживачам легше розпізнати та запам'ятувати бренд. Це особливо важливо в сучасному світі, де споживачі мають доступ до безлічі товарів та послуг. Завдяки айдентичі бренду, компанії можуть створювати власний унікальний стиль та відображати свої цінності та місію у візуальних елементах бренду.

Логотип брендового магазину зазвичай відображає ім'я або логотип самого бренду, який продаватиметься у магазині. Це може бути назва бренду або його символ, який відрізняє його від інших брендів. Логотип брендового магазину може мати різні форми та кольорову гаму, які відповідають дизайну та стилю самого бренду. Наприклад, якщо бренд має унікальний кольоровий стиль, логотип магазину може використовувати ці кольори, щоб відображати цю унікальність. Окрім ім'я та символу бренду, логотип брендового магазину може також включати додаткові елементи дизайну, щоб привернути увагу клієнтів та збільшити впізнаваність бренду. Наприклад, це може бути графічний елемент, такий як візерунок, або супутній слоган, який допомагає підсилити повідомлення бренду. У кінцевому підсумку, логотип брендового магазину повинен відображати ідентичність бренду та бути легко впізнаваним клієнтами. Це допоможе збільшити свідомість про бренд та залучити нових клієнтів.

**Висновки.** Отже, можна сказати, що ідентичність магазину та ідентичність бренду можуть мати спільні елементи, але вони все ж різні концепції, які слід розглядати окремо.

#### **Список джерел і літератури:**

- Чупіріна Н., Колосніченко М. Критерії формування моди як індустрії: Київ, КНУТД.  
 Гардабхадзе І. А. Дизайн-проекування. Сучасний одяг: науковий підхід до вирішення проблем дизайну. Навчальний посібник. К. : Видавництво Издательский дом Виниченко, 2013. 27
- Ай!дентика — посібник з комунікацій для органів державної влади / [В. Бартко, А. Волкова, М. Домбровська та ін.]. Київ, 2020. 55 с.

Діброва Т. Г. Рекламний менеджмент: теорія і практика: підручник / Т.Г. Діброва, С. О. Солнцев, К. В. Бажеріна. Київ: Вид-во КПІ ім. Ігоря Сікорського «Політехніка», 2018. 300 с.

**Анатолій МІШИН**  
(м. Полтава)

### **ЯК СТВОРИТИ ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У СУЧАСНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ВИРОБНИЦТВІ**

**Постановка проблеми.** У цій статті йтиметься про один з аспектів на якій варто звертати увагу нинішнім і майбутнім учасникам медіаринку та ринку аудіовізуальної продукції. А саме – необхідність знаходження художнього образу, який буде привабливим і корисним для споживачів.

Завжди для митця та спеціаліста цінним було поєднання знань з історії й теорії мистецтва та вміння користуватися технічними інструментами. Технічні інструменти для виробників і творців аудіовізуальної продукції – це перш за все відео - та комп'ютерна техніка, а також комп'ютерні програми. У цій статті не звертатиметься увага на відповідне обладнання. Лише зауважемо, що нині воно (камери, мікрофони, світлові прилади, комп'ютери, засоби монтажу тощо) надзвичайно різноманітне, надійне і має тенденцію не тільки до удосконалення, а й здешевлення. Отже, доступ до техніки та програм стає відносно широким, що певною вирівнює технічні можливості багатьох учасників медіаринку та ринку аудіовізуальної продукції.

Саме тому для успіху на цих ринках все більшого значення набуває здатність створення унікального контенту, а цьому може допомогти привабливе визначення художнього образу.

Згідно з поглядом психологічної науки успіх митця тісно пов'язаний зі спроможністю знаходити, або створювати художні образи. Власне образність вважається головною ознакою творчого мислення: спочатку образ формується у мисленні автора, а потім – втілюється матеріально (картини, статті, кіно, телесюжеті тощо).

**Аналіз останніх публікацій.** На це звертали увагу вчені, які вивчали мистецтво з точки зору психології: Р. Айрнхейм, Д. Роєм, Л. Виготський, Н. Лонге, І.Мюллер, І. Сеченов, В. Рамачандрана [1-5].

Психологи зазвичай вважають, що художній образ – елемент функціонування психіки людини. На їх думку людський мозок через органи почуття отримує інформацію, яку потім переробляє в певний образ шляхом конкретизації та узагальнення уявлення про певні предмети чи явище, тобто відбувається узагальнення картини світу.

Мистецтвознавці визначають художній образ як художню одиницю, яка поєднує конкретне (наприклад, герой) з загальним (наприклад, герой як модель певного світу,

явища). На думку Р.Арнхейма створення образу є результатом процесу мислення автора, а не простою ілюстрацією його думок.

«Філософському енциклопедичному словнику» наводиться таке визначення: «Художній образ — синтезуюча форма художньої свідомості та творчості в цілому...є визначальною ознакою, атрибутом мистецтва, що перетворює чуттєвий аспект естетичних явищ у феномен художньої культури» [4, с. 702].

**Виклад основного матеріалу.** У нинішній час інформаційної насиченості та широкого вибору феноменів художньої творчості спеціалістам аудіовізуального мистецтва особливо важливо звертати увагу на створення таких художніх образів, які швидко і надійно захоплять увагу глядача. Дослідник О. Костюченко вважає, що вчені все більше цікавляться багатомірністю та багатофункціональністю образів, які формуються протягом життя людини.

«Це пов'язано насамперед з неоднорідністю самого змісту образу, який не є пасивним відбитком зовнішніх впливів на людину, з'являючись у ході активного здобуття й обробки інформації, є специфічним сплавом відображення реального об'єкта, сприйнятого суб'єктом, і попереднього досвіду суб'єкта щодо сприйняття подібних об'єктів і взаємодії з ними, тобто виявленою структурою внутрішнього відображення дійсності» [2, с.1].

Як правило успіх, наприклад кінострічки пов'язують із тим, що її авторам вдалось створити у глядача почуття впізнавання та інтерпретації аудіовізуальних образів. Тобто, глядач у цих образах впізнав себе, або своїх знайомих. Він також міг інтерпретувати переконання, мрії, потреби, досягнення, а також невдачі та розчарування героїв фільму зі своїми власними.

Подібні впізнавання, інтерпретації можуть викликати й документальні фільми, або історії, що розповідають в інформаційних програмах. Розвиток технологій дозволяє самім споживачам розвивати образи вже у процесі споживання творів. Саме цим можна пояснити популярність комп'ютерних ігор, де їх споживачі можуть управляти образами.

Мультимедійні медіа, що базуються на цифрових технологіях, постійно розширюють можливості користувачів. Тепер вони можуть додавати свої зміни у первісний образ, який був створений певним автором для певного Інтернет-ресурсу. Саме тому виникає запитання – чи є образом те, що можна керувати чи перетворювати?

Врешті, це ще одна причина для авторів аудіовізуальних творів під час створення художніх образів враховувати не лише технологічні досягнення, а й креативно застосовувати традиційні засоби (текст, сценарій, кадри, кольори, світло, голос, музику) із врахуванням знань психології, соціології, історії та культури.

**Висновки.** Такий комплексний підхід має допомогти глядачам отримувати не тільки естетичну насолоду та релаксацію від сприйняття художнього образу, а й визначати пріоритети та цінності, що поліпшуватимуть життя. У такому випадку автор художнього образу може розраховувати на довіру глядача, а отже успіх свого твору.

### Список джерел і літератури:

- Котляревська Т.В. Вплив художнього образу на сприйняття читання інтернет-видань : Наукові записки Української академії друкарства. 2011. Вип3. С.31-136  
URL [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz\\_2011\\_3\\_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_2011_3_20) (дата звернення: 06.04.2023)
- Костюченко О. В. Творча основа сенсорно-перцептивного рівня. образотворення: *Наука і освіта*:наук.-практ.журнал.2011.№9.С.121-126.  
URL: [http://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/journals/2011/NiO\\_9\\_2011](http://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/journals/2011/NiO_9_2011)(дата звернення: 06.04.2023)
- Шинкарук В. : Філософський енциклопедичний словник : Київ, Абрис, 2002. 750 с.
5. Arnheim R.: Visual Thinking University of California Press; Second Edition, Thirty-Fifth Anniversary Printing, 2004. 352 pages

Катерина ТОЛСТІКОВА  
(м. Полтава)

### ІЛЮСТРУВАННЯ ГРАЛЬНИХ КАРТ

**Постановка проблеми.** Стандартний дизайн гральних карт складається з двох частин: анверсу (зворотньої сторони) та реверсу (лицьової сторони). Анверс зазвичай має однотонний дизайн з різними малюнками, кольорами або геометричними візерунками. Реверс, або лицьова сторона, містить ілюстрацію, що репрезентує малюнок карти. В залежності від типу звичайної гри в покер або брідж, ілюстрації можуть відрізнятися.

**Мета статті** – показати варіативність ілюстрування гральних карт.

**Виклад основного матеріалу.** Більшість знавців сходиться на думці, що чотири масті представляли чотири основні класи: духовенство (черв'яки), військових (піки), купців (бубни) і селян (трефи). Існує також і інша поширена версія, згідно якої значки мастей означають лицарські приналежності: «черви» символізують щити, «піки» – списи, «бубни» – прапори, а «трефи» – мечі [1].

Масть «піки» має стилізовану форму, яка може бути представлена в різних варіаціях. Може містити деталі, такі як листочки, візерунки або зображення предметів, що пов'язані з піками, такі як корони або мечі. Зазвичай використовується чорний колір.

Масть «хрести» звичайно має стилізовану форму хреста. Може містити різні геометричні орнаменти, візерунки або зображення предметів, що пов'язані з хрестами, такі як стріли або шестипроменеві зірки. Зазвичай використовується чорний колір.

Масть «бубни» - стилізована форма круга або краплі. Може містити бульбашки, візерунки або зображення предметів, що пов'язані з бубнами, такі як кольорові кульки або монети. Зазвичай використовується червоний колір.

Масть «черви»: Звичайно має стилізовану форму серця або ластівки. Може містити різні елементи, такі як квіти, стріли, крила або зображення предметів, що пов'язані з червами, такі як корони або діадеми. Зазвичай використовується червоний колір [2].

Ці ілюстрації можуть варіюватися в залежності від дизайну гральних карт, виробника, регіону та варіанта покеру. Деякі гральні карти також можуть мати додаткові деталі, такі як рельєфні малюнки, золоті або срібні деталі, або використовувати нестандартні кольори.

Кожна карта має своє числове значення або значок. Ілюстрації чисел/значків можуть бути відображені на картах від 2 до 10, а також на картках зі спеціальними значеннями, такими як валет (J), дама (Q), король (K) та туз (A). Зазвичай числа/значки відображаються в цифровому або літерному вигляді, з різними стилізаціями та орнаментами.

Ілюстрації карт для покеру можуть містити різні орнаменти, такі як візерунки, квіти, витіснені лінії, геометричні фігури тощо. Ці орнаменти можуть бути використані як фоновий елемент або для прикрашення кінцевої картинки.

Кольорова гамма карт може варіюватися, але зазвичай використовується традиційна комбінація червоного та чорного кольорів. Ілюстрації можуть містити різні відтінки червоного та чорного, а також можуть бути використані інші кольори для додавання естетичної привабливості та виразності.

Ілюстрації карт можуть містити різні деталі, такі як корони, мечі, шоломи, крила. Додаткові деталі на гральних картах можуть варіюватися в залежності від конкретного дизайну, виробника або тематики набору карт. Так, орнаменти та деталі візерунків можуть мати різноманітні орнаменти, візерунки або деталі на анверсі та реверсі. Це можуть бути геометричні фігури, квіткові мотиви, лінії, різні елементи декору тощо.

Кольорові деталі, такі як фон, рамки або символи на картах можуть бути відмінними кольорами, такими як червоний, чорний, зелений або жовтий, або вони можуть мати різні відтінки однієї основної кольорової гами.

Деякі набори гральних карт мають тематичні елементи, які відображають певну тему або стиль. Наприклад, це можуть бути карти зі зображеннями тварин, міст, мистецтва, культурних символів, спорту, фільмів, коміксів та інших тематик.

Ілюстрації на лицьовій стороні гральних карт реалізуються в різних стилях та жанрах, у класичній карикатурній, фентезійній, реалістичній, мінімалістичній та інших формах. Деякі гральні карти мають емблеми або символи, пов'язані з мастями або власним дизайном, наприклад корони, зірки, птахи, тварини та інші знаки.

Дизайні карт залучаються ілюстрації з відомими легендарними персонажами, такими як міфічні герої, казкові персонажі, літературні герої та інші відомі фігури з



історичними деталями, такими як стародавні костюми, зброя, архітектурні елементи та інші атрибути епохи.

Більше того, гральні карти можуть мати індивідуальні особливості в дизайні, відображаючи власність бренду, тематичних персонажів, фільмів, мультфільмів, ігор тощо, роблячи їх цікавими для колекціонування та придбання в якості різноманітних подарунків [3].

**Висновки.** Отже, дизайн карт може бути різноманітним та креативним, відображаючи індивідуальний стиль, включаючи традиційні та мистецькі варіанти, що робить їх цікавими об'єктами для колекціонерів та шанувальників.

#### **Список джерел і літератури:**

Що означають масті на гральних картах. URL : <https://tvir.biographiya.com>  
(дата звернення: 05.04.2023).

Як з'явилися гральні карти: історія, види, цікаві факти. URL : <https://fun.24tv.ua>  
(дата звернення: 05.04.2023).

Шевляковський М. Комерційні карткові ігри, 1991.

**Євгенія СЕМЕНОВА, Світлана Борисова**  
(м. Полтава)

### **ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ З УРАХУВАННЯМ НЕЙРОЕТИКИ**

**Постановка проблеми.** У сучасному світі штучний інтелект стає все більш поширеним і доступним, збільшується популярність його застосування в різних галузях, зокрема й у графічному дизайні. Графічний дизайн, що раніше потребував від людини креативного мислення, індивідуального підходу до кожного проєкту, нині може бути автоматизований завдяки використанню штучного інтелекту. У тезах розглянуто, що штучний інтелект здатен працювати з урахуванням нейроестетики.

Реаліями сучасного життя є повна цифрофізація. Графічний дизайн є одним інструментом для комунікації та передачі засобами візуального мистецтва певного виду інформації. Штучний інтелект упродовж останніх кількох років відіграє велику роль у якості допоміжного ресурсу роботі безпосередньо графічних дизайнерів. Завдяки алгоритмам машинного навчання та нейронним мережам штучний інтелект може бути помічником дизайнерів, як-от генерувати унікальні зображення й бути помічником у реалізації креативні рішення.

**Мета статті** – визначити можливості використання штучного інтелекту в графічному дизайні з урахуванням нейроестетики.

Нейроестетика – це наука, що існує на перетині психофізіології й естетики, вивчає механізми зв'язків у мозку людини, що відповідають за відчуття та сприйняття. У

графічному дизайні нейроестетика досліджує те, як візуалізація краси та приємного впливає на людей.

Нейронні мережі – це алгоритми машинного навчання, що розпізнають шаблони даних. У графічному дизайні такі мережі можна використовувати для генерації нових ідей і дизайнерів.

Графічний дизайнер може використовувати штучний інтелект для автоматизації своєї роботи. Наприклад, для створення нових дизайнерів, персоналізації дизайну чи його оптимізації. Усі ці сфери включають у себе нейроестетичну базу, оскільки повинні впливати на мозок людини, щоб представляти та продавати кінцевий продукт.

традиційній роботі графічний дизайнер повинен самостійно шукати шляхи рішень поставлених завдань та візуалізації, продумувати ідеї та стилістику, що потребує чимало часу. Проте штучний інтелект шляхом відбору та аналізу великої кількості зображень навчений автоматично генерувати ідеї, зображення та дизайни з певною естетичною цінністю. Однак без доопрацювання безпосередньо графічним дизайнером результати генерування найчастіше не точно відповідають встановленим завданням, адже чуттєве бачення, індивідуальний підхід і творчий процес не можуть бути відтворені в програмному коді. Саме тому штучний інтелект не може замінити повноцінно роботу дизайнерів, а є лише інструментом, що оптимізує та прискорює роботу [1].

Штучний інтелект здатен автоматизувати процес, оскільки це не потребує індивідуальності. Програмні засоби, що працюють за рахунок нейронних мереж, можуть автоматично розпізнавати тексти, образи, шукати та виправляти помилки, що дозволяє дизайнеру спростити процес створення макетів проекту та ілюстрацій. Проте існують й інші підходи до автоматизації графічного дизайну, як-от генерація дизайну з використанням генетичних алгоритмів (genetic algorithm) машинного навчання, що можна застосовувати для створення логотипів, банерів, оформлення поліграфічних продуктів й інших графічних елементів. Генетичні алгоритми здатні враховувати низку критеріїв, таких як форма, колірна гама, розташування об'єктів та їх пропорції. Так, звісно, можна створити збалансований та естетично привабливий продукт, але без графічного дизайнера чимало критеріїв нейронні мережі врахувати поки що не здатні [3].

Використання штучного інтелекту в графічному дизайні, безсумнівно, може впливати естетичне сприйняття дизайну людиною. Однак дослідження в нейроестетиці можуть допомогти зрозуміти, як саме впливають нейронні мережі на естетичне сприйняття дизайну, адже штучний інтелект генерує новий продукт, базуючись на тих прикладах, що були задані розробниками та користувачами, а отже – на продуктах, створених людиною.

Дослідження в нейроестетиці демонструють, що людський мозок сприймає гармонію та симетрію приємними для ока проявами в дизайні. Якщо при генерації дизайну алгоритми врахують критерії гармонії, симетрії і тп., то макет дизайну належно впливатиме на людей, оскільки опис критеріїв буде закладено розробником

кодi до штучного iнтелекту, а графiчному дизайнеру немає потреби детально описувати задачi. Також дослiдження демонструють позитивну реакцiю людей на чiткi та якiснi зображення, тодi як розмитiсть контурiв, предметiв, об'єктiв i меж викликає роздратування. Iснують деякi нейроннi мережi, якi здатнi пiдвищувати якiсть зображень, але варто зазначити, що параметр якостi розмитостi можна зазначити до початку генерацiї зображень. [2].

Однак у графiчному дизайнi використання виключно штучного iнтелекту ставить пiд сумнiв поняття авторства, оскiльки якщо дизайнер видаватиме згенерований продукт за власний без доопрацювання та внесення змiни, то постає питання, чи можна дизайнера вважати автором, навiть якщо за заданими параметрами нейронна мережа згенерувала продукт, що задовольняє всi потреби. Тож проблема авторства набуває все бiльшi актуальностi в контекстi розширення прав iнтелектуальної власностi на штучний iнтелект.

**Висновки.** Пiдсумовуючи, зазначимо, що нейроннi мережi здатнi працювати з урахуванням нейроестетики. Застосування штучного iнтелекту в роботi графiчного дизайнера може значно спростити та прискорити процес проектування. Генерацiя дизайну засобами штучного iнтелекту та нейромереж дозволяє створювати естетично збалансованi проєкти, котрi враховують критерiї симетрiї, гармонiї та високої якостi, що робить проєкти привабливими, нейроестетичними для мозку людини. Надалi дослiдження в цiй галузi можуть розвинути iдеї для покращення дизайну та його впливу на споживачiв. Наразi варто дотримуватися балансу мiж традицiйною дiяльнiстю графiчного дизайнера та використанням штучного iнтелекту в графiчному дизайнi.

#### **Список джерел i лiтератури:**

- Карпов В. В. Нейроарт у контекстi художньої творчостi. *Художня культура i мистецька освiта: традицiї та сучаснiсть*: зб. наук. праць / пiд заг. ред. В. Г. Чернеця. Київ : НАКККІМ, 2018. ст. 40-60.
- Свааб Д. Наш творчий мозок. Київ : Книжковий клуб, 2019. 468 с.
- Hassabis D., Kumaran D., Summerfield C., Botvinick M. Neuroscience-inspired artificial intelligence. *Neuron* 95, July 19, 2017.

**Ірина ДЕМ'ЯН, Світлана  
ШУЛЕР**

**(м. Кривий Ріг)**

**Ольга КОСТЮК**

**(м. Полтава)**

#### **КРЕАТИВНЕ НАВЧАННЯ ЯК МЕТОД САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ЗДОБУВАЧА В СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ**

**Постановка проблеми.** Реформування національної системи освіти України, сучасні тенденції світової інтеграції зводять проблему розвитку особистості в ранг

пріоритетних завдань. Тому велике значення набуває впровадження інтерактивних методів навчання і виховання, яке є ефективнішим засобом в опануванні сучасних технологій, підвищенні ефективності навчання й якості знань, формуванні життєвої та професійної компетентності сучасної молоді [1]. У нинішніх умовах попит на креативно-творчу, конкурентоспроможну особистість надзвичайно великий і він постійно зростає. Тому значимість орієнтації мистецької освіти на всебічне стимулювання креативно-творчого саморозвитку конкуренто спроможної особистості не викликає сумнівів.

**Мета статті** – показати креативне навчання як метод самореалізації здобувача в сучасній мистецькій освіті.

**Виклад основного матеріалу.** Одна з головних завдань системи освіти – виховання креативно мислячих фахівців, які мають високий творчий потенціал. Незважаючи на численні теоретичні та експериментальні дослідження проблема розвитку креативності все ще вимагає подальшого вивчення, так як у відомих концепціях немає однозначної відповіді на питання про природу, факторах розвитку креативності, немає єдиного погляду на феноменологію, класифікацію якостей креативної особистості. Із метою формування особистості студента в навчальному процесі сучасна дидактика рекомендує збагачувати традиційні методи навчання такими прийомами та способами, які сприяли б формуванню в суб'єктів навчання мотивації, майбутньої професійної діяльності та змістовних життєвих настанов, високого рівня активності й емоційної заангажованості в навчально-пізнавальній діяльності, створенню умов для активного самостійного набуття учнями загальнонаукових та професійних знань, навичок та вмій. Отже, необхідний системний аналіз наукового знання про креативність, щоб узагальнити основні концепції та визначити найбільш суттєві чинники розвитку креативності [2].

Наразі є багато методів креативного навчання: кейс-метод, метод «мозкового штурму», метод емпатії (метод особистої аналогії), метод модерації, метод синектики.

Вперше кейс-метод був застосований у 1910 р. при викладі управлінських дисциплін у Гарвардській бізнес-школі, який добре відомий інноваціями, а в Україні даний метод став поширюватись тільки у другій половині 90-х років ХХ ст., як пізнавальна акселерація у процесі вивчення природничих наук. В основу кейс-методу покладені концепції розвитку розумових здібностей. Суть методу полягає у використанні конкретних випадків (ситуацій, історій, тексти яких називаються «кейсом») для спільного аналізу, обговорення або вироблення рішень студентами з певного розділу навчання дисципліни. Цінність кейс-методу полягає в тому, що він одночасно відображає не тільки практичну проблему, а й актуалізує певний комплекс знань, який необхідно засвоїти при вирішенні цієї проблеми, а також вдало суміщає навчальну, аналітичну і виховну діяльність, що безумовно є діяльним і ефективним в реалізації сучасних завдань системи освіти [1].

Метод мозкового штурму побудований на специфічному поєднанні методології та організації дослідження, роздільному використанні зусиль дослідників-фантазерів і дослідників-аналітиків, скептиків, практиків.

Основною метою мозкового штурму є пошук і формулювання якомога ширшого спектра ідей і рішень досліджуваної проблеми, вихід за межі уявлень, що існують у фахівців вузького профілю. Мозковий штурм проводиться в два етапи: етап генерації ідей і етап практичного аналізу висунутих ідей [3].

основі методу емпатії (особистої аналогії) лежить принцип заміщення досліджуваного об'єкта, процесу іншим. Метод емпатії – це один з евристичних методів рішення творчих задач, в основі якого лежить процес емпатії, тобто оточення себе з об'єктом і предметом творчої діяльності, осмислення функцій досліджуваного предмета на основі «вживання» в образ винаходу, якому приписуються особисті почуття, емоції, здібності бачити, чути, міркувати [3].

Метод модерация – підвищення результативності навчання за рахунок мотивації всіх учасників освітнього процесу. Розроблений метод в 60-х–70-х з метою розвитку комунікаційних здібностей та навичок роботи в команді. Повне залучення всіх учасників навчального процесу, може проводитися в парах або в міні командах, сприяє підвищенню мотивації до навчання і його якості й результативності, стимулювання творчості особистості, виявленню її нових яскравих рис [3].

Метод синектики запропонував американський вчений Дж. Гордон, який отримав різнобічну освіту в Гарвардському, Каліфорнійському, Пенсільванському та Бостонському університетах. Термін синектика означає «об'єднання різномірних елементів». З точки зору психології творчості ймовірність отримання творчого, нестандартного результату у процесі колективного пошуку підвищується, якщо його учасники мають різнобічну підготовку [4].

**Висновки.** Використання креативних методів в освіті сприяє поліпшенню якості комунікації суб'єктів навчання, підвищенню загального рівня результативності навчання, стимулюванню тих, хто навчається до продуктивності навчальної діяльності, підвищує інтерес до креативних методів, заохочує до конкретних дій і є комплексом мотиваційних технік.

#### Список джерел і літератури:

Вирішення творчих задач: основні методи. : веб-сайт. URL: <http://ru.osvita.ua/vnz/reports/psychology/29188/> (дата звернення 03. 04. 2023)

Кейс-метод (Case study) як форма інтерактивного навчання майбутніх фахівців. : веб-сайт. URL: [http://www.rusnauka.com/1\\_NIO\\_2008/Pedagogica/25496.doc.htm](http://www.rusnauka.com/1_NIO_2008/Pedagogica/25496.doc.htm) (дата\_звернення 03. 04. 2023)

Метод мозкового штурму. : веб-сайт. URL: [https://stud.com.ua/22579/menedzhment/metod\\_mozkovogo\\_shturmu](https://stud.com.ua/22579/menedzhment/metod_mozkovogo_shturmu) (дата звернення 03. 04. 2023)

Метод синектики. : веб-сайт. URL:

[https://pidru4niki.com/19340412/pedagogika/metod\\_sinektiki](https://pidru4niki.com/19340412/pedagogika/metod_sinektiki) (дата звернення 03. 04. 2023)

**Наталія Макодзюба, Ольга Костюк  
(м. Полтава)**

## **ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РОЗРОБКА ФІРМОВОГО СТИЛЮ ДЛЯ САЛОНУ КРАСИ**

**Постановка проблеми.** На сьогодні конкуренція між компаніями вийшла далеко за межі суперництва в об'ємах виготовленої продукції та перегонів в технологіях. Прогрес привів компанії до того, що в різних сферах виробляються та надаються майже однакові продукти та послуги, які відрізняються один від одного лиш незначними дрібницями. Важливо не тільки пропонувати якісні товари та послуги, потрібно виділити їх на фоні конкурентів. Для цього необхідно розробити фірмовий стиль компанії. Фірмовий стиль є одним із факторів, що визначають бренд. Значною мірою на це впливає те, як цільова аудиторія сприймає компанію та які емоції викликає бренд. Система візуальної ідентифікації повинна бути продумана, ретельно розроблена і повністю відповідати не тільки характеру компанії, а й стилю її роботи. Актуальність аналізу візуально-графічних рішень та особливостей фірмового стилю полягає у позитивних змінах сучасних брендів. Фірмовий стиль можна назвати візуальним маркетингом, адже образ, колір, знак та логотип вимагають гармонійних поєднань та оригінальних рішень для реклами бренду. Дотримання відповідних правил полегшить створення привабливого, впізнаваного та позачасового логотипу.

**Мета статті** - дослідження та розробка фірмового стилю для салону краси.

**Виклад основного матеріалу.** Фірмовий стиль – це сукупність взаємопов'язаних між собою графічних елементів, що надають компанії певний імідж серед інших компаній. Також фірмовий стиль є невід'ємним інструментом маркетингу та реклами, бо саме він надає компанії індивідуальність, виділяє її серед конкурентів [4].

Базовими конструктивними атрибутами для кожного стилю є: фірмове найменування; торговий знак; логотип; набір фірмових шрифтів; набір фірмових кольорів; фірмовий слоган. Основним смисловим атрибутом візуальної комунікації є логотип. В основному це конструкція або візерунок з літер. Структура побудови пов'язана з його ідейним змістом, характером та призначенням. Композиція визначає розташування один до одного всіх елементів логотипу: кольорів, літер, візерунків, графічних елементів тощо. Щоб логотип привертав увагу та не дратував, необхідно ретельно обміркувати його композиційну складову, адже важливо вчасно зрозуміти, що в ньому зайве, а що треба додати. Дві основні вимоги до будь-якого логотипу – це його впізнаваність та оригінальність, але при цьому він повинен бути простим та легким. Вимога зовнішньої простоти має ще один важливий прояв:

логотип повинен бути максимально компактним, цілісним та адаптований до різних типів форм, візерунків та кольорів, щоб у майбутньому його можна було вільно інтегрувати. Однією з певних ознак системи візуальної якості бренду є саме оригінальність [1]. Фірмовий стиль практично будь-якої установи, продукту чи послуги формується в рамках цілого комплексу робіт із брендингу, у тому числі й на основі грамотного медіапланування й інформаційного просування всього проєкту. Першочергово у рамках розробки фірмового стилю більша частка зусиль зосереджена на дослідницьких роботах: аналіз потенціалу, конкурентного середовища, позиціонування в ЗМІ, пошук комунікаційного забезпечення бренда, розробка медійної стратегії. Робота над фірмовим стилем має на увазі під собою в остаточному підсумку створення повноцінного брендбука – посібника з його використання із конкретними прикладами, що містять візуальні ідентифікатори. Таким чином, ще на етапі генерування символів, добору шрифтів і кольорів необхідно закласти яскраві елементи, що запам'ятовуються, які моментально привернуть увагу глядача. Сьогодні ми майже щохвилини стикаємося з різними логотипами та торговими марками, що стали неодмінною складовою фірмових стилів. Ступінь їхньої пізнаваності залежить від багатьох факторів, для ідентифікації одних досить глянути мигцем, для інших необхідне детальне вивчення графічного відповідника, та так було не завжди. Фірмовий стиль має розглядатися у вітчизняних компаніях як єдина комплексна конструкція, що є художнім рішенням системостворюючих елементів корпоративного

особистісного іміджу, які дозволяють ідентифікувати дану організацію. У фірмовому стилі повинні інтегруватися візуальні і вербальні складові, за якими про неї дізнається громадськість і складається репутація [3].

сучасних умовах дизайнери при створенні фірмового блоку часто використовують декілька графічних форм, що дозволяє створювати ексклюзивні, індивідуальні логотипи. Знак або логотип можуть мати чітку модульну побудову, а можуть бути виконані у вигляді вільної плями.

проектуванні фірмового стилю важливу роль відіграє розробка шрифту. За допомогою спеціального набору шрифтів можна створити візуальне відображення будь-яких висловів, які безпосередньо будуть асоціюватися з компанією, завдяки вдалій формі подачі слів і фраз.

Деякі шрифти покликані доносити інформацію до споживача одним лише своїм виглядом, що не вимагає додаткового обмірковування змісту тексту. Шрифт може нести певний мотив, емоції, може виглядати суворо, похмуро, жіночно, по-дитячому, по-начальницькому, загадково, небезпечно, інтригуюче, символічно. Розробка фірмового шрифту накладає деякі зобов'язання на сам бренд, вимагає від останнього відповідності цим характеристикам.

Сучасні технології дозволяють створювати рельєфні, об'ємні, тривимірні, що переливаються в інші відтінки, шрифти а саму форму шрифтів підлаштовувати під пізнавані образи.

При розробці фірмового шрифту необхідно враховувати кілька факторів: читабельність, ритмічний лад, зміст і форму, образність, колір. Фірмовий колір компанії – один з найважливіших розпізнавальних знаків і елементів фірмового стилю.

сукупності з торговою маркою і логотипом він виконує функцію ідентифікатора товару в свідомості споживача. Яскравість і в пізнаваність кольору дозволяють виділитися серед безлічі конкурентів і більш ефективно привертати увагу цільової аудиторії.

При виборі фірмових кольорів настійно рекомендується уникати надмірного різнобарв'я, якщо тільки воно не продиктовано специфікою бізнесу. Численні дослідження показують, що занадто строкатий логотип, хоч і привертає до себе увагу, але сильно дратує і швидко забувається.

Оптимальним вважається використання не більше трьох-чотирьох кольорів. Кожен колір має певний асоціативний зміст, що також необхідно враховувати при розробці палітри фірмових кольорів. Колір істотно впливає на художню форму шрифтового зображення, привносячи свої якісні особливості в ритмічний і композиційний лад. Організація гармонії колірної рішення – одна з основних вимог. Як відомо, колір впливає на глядача своїми фізичними і психосуб'єктивними якостями. Колір вважається вдалим, якщо має достатній коефіцієнт відображення, тобто відповідає нормальним умовам зорового сприйняття – чіткості і легкості читання, першим вимогам в роботі над шрифтом. Таким чином, колір, впливаючи на художню форму, не тільки підвищує або знижує читабельність шрифту, а й надає, будучи виразним засобом, естетичний вплив, викликаючи у глядача асоціації, частково особистісні, частково загальнолюдські [2].

Важливим аспектом розробки дизайн-проекту фірмового стилю салону краси є визначення цільової аудиторії, в результаті аналізу якої можливе встановлення основних потреб клієнтів, їх вподобання та очікування, усвідомлені та неусвідомлені. Цільовою аудиторією салону краси визначено сімейні пари, дітьми, які є головними відвідувачами. Згідно даних про цільову аудиторію, було прийнято рішення про створення фірмового стилю та логотипу, які повинні бути з відповідними яскравими кольорами, але не різкими для сприйняття. Фірмовий стиль салону краси зазвичай складається з таких елементів як логотип, фірмові кольори і фірмовий набір шрифтів. При розробці ідеї дизайн-проекту фірмового стилю салону краси було використано метод структуризації концепції з використанням графічних записів у вигляді діаграми (інтелект-карти або карти мислення).

**Висновки.** Отже, у цій роботі було розглянуто що таке фірмовий стиль, як його створити, основні цілі. Було досліджено, що логотип є одним з головних елементів фірмового стилю компанії, що має безпосередньо вплив на імідж компанії, підвищує конкурентоспроможність. Досліджено головні фактори для розробки фірмового стилю. При розробці фірмового стилю – кожна деталь повинна стати частиною цілого, фірмовий стиль – повинно мати свій характер, образ, ритм, лад, індивідуальність, тобто стати композиційно завершеним твором графічного мистецтва.



### Список джерел і літератури:

- Баб'як В. С., Вовк О. В. Візуально-графічні і конструктивні особливості розробки фірмового стилю. *Поліграфічні, мультимедійні та web-технології*: матеріали молодіжної школи-семінару VII Міжнар. наук.-техн. конф., 17 – 21 трав. 2022 р. Харків : ХНУРЕ, 2022. С. 7 – 8.
2. Баляс І. Розробка фірмового стилю: творчий процес і мистецтво сучасного дизайн-проектування. *Сучасна мистецька освіта*: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 20 квіт. 2018 р. Київ : КДІДПМД ім. Михайла Бойчука, 2018. С. 299 – 302.
- Мазніченко О.В., Бистрякова В.Н., Пільгук О.А. Дослідження стилістики андеграундного мистецтва з метою розробки фірмового стилю. *Наука, освіта, суспільство*: матеріали VI Міжнар. наук.-практ. конф. 27–28 берез. 2020 Київ : ГО ІЮ, 2020. С. 103 – 106.
- Чупенко Д. І. Розробка фірмового стилю для студії відеоігор. *Інноватика в науці*: зб. матеріалів доп. учасн. III Всеукр. конф. здоб. вищої освіти і молодих учених «Інноватика в освіті, науці та бізнесі: виклики та можливості» 18 листоп. 2021 Київ : КНУТД, 2021. С. 266 270.

**Володимир КАРДАШОВ**  
(м. Полтава)  
**Микола КАРДАШОВ**  
(м. Запоріжжя)

### ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ СОЦІАЛЬНИХ ПЛАКАТІВ ЯК ЗАСОБУ ВПЛИВУ НА ЕСТЕТИЧНУ СВІДОМІСТЬ ТА ІСТОРИЧНУ ПАМ'ЯТЬ

**Постановка проблеми.** Плакат відомий як зображення, яке супроводжується коротким текстом і несе в собі різні цілі. Плакати дуже популярні і широко використовуються в суспільстві. Його завданням є привернення уваги глядачів з досить великої відстані. Так само, дуже важливо, щоб глядачі миттєво розуміли, що несе в собі плакат і яка його мета. Тому текст на плакаті повинен бути коротким і зрозумілим з першого прочитання, а задумку плаката зрозуміти з першого погляду.

Нашому світу плакат відомий давно. У Стародавньому Єгипті, Греції і Римі плакати містили інформацію про найближчі вистави, комерційні угоди, біглих рабів. Плакат тих часів зовсім відрізнявся від сучасного плаката. Припускають, що найперший плакат надрукував Батдольд в 1482 році. Він виготовлював книги і зробив рекламний плакат «Геометрії» нового видання Евкліда. Цей плакат не дійшов до наших часів, але зате до нас дійшов плакат 1491 року. Цей плакат ніс інформацію про лицарський роман «Прекрасна Мелузіна».

**Мета статті** – проаналізувати історію виникнення соціальних плакатів як засобу впливу на естетичну свідомість та історичну пам'ять.

**Виклад основного матеріалу.** Історія розвитку реклами та проведення рекламних заходів описується навчальному посібнику, в якому розкрито основи психології реклами як галузі психологічної науки; найбільш повно представлено основні теоретичні напрями, історію розвитку психології реклами [3, С. 20-27].

1806 році Зенефельдером була відкрита перша літографічна майстерня в Мюнхені, а згодом, на початку XIX століття відкрилися подібні майстерні у всіх великих європейських столицях. В них плакати робились великих форматів і довго зберігали колір

Наступним етапом розвитку нових технологій в створенні плаката стає хромолітографія. «Відкрив її Годфруа Енгельман. У 1838 році він отримав за своє відкриття премію. Корнилій Якович Тромонін в 1832 р так само створив цей метод. Даний метод добрий тим, що стало можливим друкувати багатоколірні плакати, так як при виконанні використовувалося кілька каменів по числу фарб» [4, С. 234]. З'явилася можливість накладання кольору один на одного у відбитках. Такий спосіб іноді називався кольоровою літографією і він був більш складний, тому що для кожного кольору готувався окремий камінь. Але результат того вартий. Ще один спосіб створення плаката став метод фотохромоліграфії, який був винайдений в 1865 році австрійським бароном фон Рансонетом. Даний спосіб спростив технологію друку. Сам метод ґрунтувався на фотографічному зображенні, де використовувалося всього три фарби - синя, жовта і червона, при яких виходили різні кольори. З винаходом такої технології стало можливим друкувати плакати дешево і дуже великими тиражами. Плакат ставав популярнішим і його популярність пов'язана не тільки з культурним життям, але і з суспільно-політичним.

Представниками жанру плаката в другій половині XIX століття були: А.Муха, Е. Грассі, Ж. Шере, А. Тулуз-Лотрек, Т. Стейнлен. « Розмова про Тулуз-Лотрек Хайетт починає такими словами: «Не будетосудженням щодо Шері і Грасе сказати, що роботи Анрі де Тулуз-Лотрека – більш чарівні». Однак висока оцінка не схильна настільки ж змістовною інформацією про художника. Автор зазначає плакат «Джейн Авріль», лише згадує «Мулен Руж», описує роботу «Диван Жапоне». У висновку ми можемо бачити ще одну порівняльну характеристику: «Плакати Тулуз-Лотрека – щось більше, ніж витвір мистецтва; вони є відображенням людських образів, незвично виразних в своєму зображенні. З цієї причини їх цінність може бути більш тривалої, ніж цінність творів і Шері, і Грассі, чудово – фантастичних у першого, чарівно – декоративних у останнього» [5, С. 210].

цей час Франція ставала батьківщиною вуличного плаката. Основоположником даного мистецтва вважався французький художник Жюль Шере. У його плакатах вже з'явився принцип сучасного плаката: помітність, лаконічність, концентрація на одній фігурі, швидке сприйняття тексту і зображення. Наступником його був Анрі Де Тулуз-Лотр і він був видатним малювальником. У своїх роботах він використовував виразність лінії, декоративність фактури та кольорової плями.

Протягом всього часу художники використовували актуальні стилі і напрямки для своїх плакатних робіт. Більшість плакатів в кінці XIX століття – початку XX століття були

стилі модерн. В основі стилю модерну лежить натхненність, витонченість і вишуканість. У ньому переважали плавні лінії і певні кольори - приглушені і бляклі. Засновником стилю модерн став фінський художник Аксель Галлен–Каллела. Так само, плакати в стилі модерн зображував художник Альфонс Муха, який працював у Парижі. Він став популярним завдяки афіші з Сарою Бернар. І створив жанр рекламного календаря, який використовується по сьогоднішній день. В цей час з'являється різновид рекламного плаката, який виник в Західній Європі у другій половині XIX століття. Для рекламного плаката важливим стає конкретний рекламований об'єкт. Засновниками рекламного плаката стали художники Німеччини: А. Холовайн, Л. Бернахард, Ю. Клінгер, Л. М. Кассандр. Пізніше, рекламний плакат дійшов до інших країн.

Перша світова імперіалістична війна активізувала мистецтво плаката в усьому світі, що було обумовлено широкою, до сих пір небаченою експлуатацією цього виду масового мистецтва з метою політичної пропаганди та агітації. У 1914–1917 роках значно збільшилася плакатна продукція видавництва, і, що особливо важливо відзначити, відокремився жанр плаката з соціальною проблематикою. Коло плакатистів поповнилося такими майстрами, як А. Архипов, В. Васнецов, К. Коровін, Б. Кустодієв, А. Кравченко. Правда, як і раніше, їх робота в цій області носила епізодичний характер.

Але були художники, для яких плакат став якщо не основною, то досить значною областю творчої діяльності: Г.Алексеев періодично малював плакати на військові теми, П.Житков та М.Кальмансон – кіноплакати. Це можна розцінювати, по суті, як початок складання творчої професії плакатиста, яка повною мірою стане суспільно важливою і почесною після Великої Жовтневої соціалістичної революції.

Дореволюційний плакат – явище складне, багатшарове, яке не можна оцінювати однозначно. Естетичний рівень художніх афіш неоднорідний – від примітивних, позбавлених смаку дешевих листків лубкового типу до вишуканих композицій, справжніх шедеврів мистецтва графіки. Крім «ділових» функцій, плакат, як уже зазначалося, має здатність перетворювати середовище, естетично впливати на широкі маси. Відображаючи головні прикмети різноманітних явищ економіки і культури, він органічно входить в різні стильові ансамблі: торгова реклама створюється з урахуванням архітектурного середовища та інтер'єру, перегукується з оформленням товару, його етикеткою, упаковкою; книготорговельні плакати включаються в книжкові ансамблі; театральні продовжують лінію оформлення вистави.

пошуках своїх специфічних образних засобів рекламний плакат звертався до вивіски і афіші, журнальної графіки і ілюстрації. Але найбільш значний вплив на нього справило мистецтво книги. Однією з примітних особливостей західноєвропейського

плаката французькі мистецтвознавці називають його «кровний», генетичний зв'язок з живописом.

Дійсно, серед авторів перших художніх афіш були Е.Мане, О. Дом'є, А. Тулуз-Лотрек, П. Боннар. Відокремлюючись від живопису, друкована реклама на перших порах не поривала з нею остаточно. Її виразні засоби – накладення чистих кольорів, їх контрастні зіставлення, виняток світлотіні, яскраві, підкреслені контури – в рівній мірі належали і до виразних засобів нового живопису. Майстри пензля і літографського олівця однаково зазнали впливу японські гравюри, збагативши свою художню мову елементами лінеарності і хроматизму. На відміну від французького російський плакат найвищими своїми досягненнями зобов'язаний книжковій графіці і більш за все тому її напрямку, яке визначалося творчістю майстрів «Світу мистецтва».

підстави вважати, що кращі зразки західноєвропейського плаката, продемонстровані на виставці 1897 року, пробудили інтерес художників «Світу мистецтва» до нової галузі графіки. Вже у 1898 році К. Сомов створив цікавий, вишуканий за кольором лист «Виставка російських і фінляндських художників»; в 1899 – Л. Бакст пише нарис для плаката «Базар ляльок»; в 1901 році з'являється знаменита шрифтова афіша М. Врубеля до виставки 36-ти художників. Глибока всебічна робота в галузі мистецтва книги викликала інтерес К. Сомова, Л.Бакста, Е. Лансере, їх однодумців і колег до всіх близьких або суміжних видів друкованої графіки, в тому числі і плакату. Зрозуміло, що в розробці засобів вираження плакатної мови провідними були принципи книжкового оформлення і основною сферою діяльності - книжковий (книготорговий) і виставковий плакат. Творчість художників «Світу мистецтва» багато в чому сприяло тому, що мистецтво плаката розвивалося в основному руслі стилю модерн, який впливав на пластику та на графічну мову реклами.

Театральний плакат так само починає набувати постійного характеру. А реклама кінематографа відкриває нові кордони. Спочатку плакати створювалися за допомогою промальовування різних кадрів. Пізніше художники почали малювати головних героїв, тим самим давали уявлення про них та їх суть. Театральний плакат досі зберіг свою сутність і популярність. Плакат в Україні став розвиватися так само, як за кордоном, в кінці XIX століття. Плакат став видом масової культури і використовувався вже прикрасою інтер'єру і вулиць.

«Протягом майже всього двадцятого століття культура зазнавала найвідчутніших втрат і деформацій внаслідок панування тоталітарних режимів. Тоталітаризм, особливо в першій половині століття, був притаманний не лише окремим країнам і культурам – він став складником людської психології та свідомості. У найдокращіших формах тоталітаризм існував у гітлерівській Німеччині в 30-40 роки та в сталінському Радянському Союзі. В СРСР протистояння культури тоталітаризму тривало до початку 90-х років, і хоч тоталітарна система і влада зазнали нищівної поразки, її рудименти досить стійкі й донині» [6, С. 322]. Саме вони є одними з

головних причин просування демократії та повернення на своє місце у суспільстві історичної пам'яті.

Лютнева революція відкрила нові види плаката – агітаційний, соціалістичний. Завданнями цих плакатів стала пропаганда підготовки до виборів в Установчі збори і агітація за політичні партії. Одним з перших агітаційних плакатів був плакат Союзу споживчих товариств «Жінки, йдіть в кооперацію» із зображенням російської селянки. Наприкінці 1917 року стало необхідно донести до людей пропаганду радянської влади. Правлячі партії звернулися до плакату, як до мистецтва переконування. За допомогою нього можна доступно і наочно пояснити публіці все, що було потрібно. Свідомість народу було перевернуто сотнею листів, створених з 1918 року по 1921 рік.

цього моменту соціалістичний плакат завжди супроводжував громадян. Створення плакатів загальнонаціональної тематики стали створюватися після переїзду радянського уряду з Петрограда до Москви і з початком Громадянської війни. Завданнями такого плаката було переконання в непримиренності протиріч між працею і капіталом, демонстрація ворогів Рад всередині країни, а так само важливим було показати спільність політичних інтересів пролетаріату і найбіднішого селянства. Соціалістичний плакат народився восени 1918 року, коли у видавництві ВЦВК вперше надрукували перші радянські плакати. Агітаційні, соціалістичні, а так само військові плакати супроводжували людей у всіх подіях. Плакати поширювалися великою кількістю під час першої світової війни і громадянської війни.

Важливу роль зіграв військовий плакат. Під час Великої Вітчизняної війни плакати поширювалися з ще більшою потужністю. Найпопулярніший плакат тих часів був плакат «Батьківщина–Мати кличе» І. Тоїдзе. Плакат був надрукований мільйонними тиражами. Тут же з'являються соціальні плакати. У них було безліч цілей, серед яких: боротьба з алкоголем, прославляння культу праці, ідеалів соціалізму та ін. Праця на благо суспільства завжди була присутня в радянському плакаті. По закінченню війни плакати перейшли на новий рівень. На плакатах стали зображати радість народу. Образи Сталіна і Леніна практично завжди присутні на плакатах.

На наш погляд, сам метод соцреалізму в мистецтві суцільно агітаційний плакат. У доповіді на з'їзді М. Горький підкреслював, що соціалістичний реалізм вимагає від літератури «правдивого, історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку». Мистецтво повинно активно втручатися в життя, оспівувати героїку революційних перетворень та виробничої тематики, бути тільки оптимістичним [6, С. 323].

Рекламні плакати теж мали свою популярність в радянський час, але були менш значущі, ніж соціальні, агітаційні, військові та соціалістичні плакати. Першою рекламою став «Добролет», який закликає купувати акції акціонерного товариства. Рекламувалися і продукти харчування, послуги банків та ін. Екологічні плакати так само внесли свою значимість. Захищати природу, не смітити і т.д. Вони залишаються актуальними і сьогодні.

На ряду з радянськими плакатами тих часів існували плакати УПА (української повстанської армії). Відомим художником-плакатистом того часу був Ніл Хасевич. Саме графіка Ніла Хасевича у той часу стала потужною зброєю в руках визвольного підпілля. При житті за ці твори його переслідували, а після смерті вони принесли художнику всесвітнє визнання. Український художник-повстанець, зрештою, поплатився життям за свій вибір — у 47 років він загинув в одній із криївок біля села Сухівці, за 12 кілометрів від Клеваня, що у Рівненській області.

1938 – 1939 роках він планує разом із друзями створити свій художній осередок. Коли розпочалася війна, Ніл Хасевич, паралельно з творчістю, почав займатися громадською і політичною діяльністю, увійшов до Волинського українського об'єднання, а в 1943 році, коли масово формувалися загони УПА, долучився до підпільної роботи. Упродовж 1943 – 1944 років працював у редакції журналу «До зброї», готував ілюстрації до сатиричних журналів УПА «Український перець» та «Хрін», випускав різні листівки, брошури. Він же розробив ескізи прапорів, печаток, бланків, відзнак підпілля тощо. Також створював дерев'яні кліше, а окремі з них дублював, і вони розходилися по різних областях». Дослідники також додають: до нашого часу дійшли дані, що Хасевич навчав мистецтва гравюри молодих художників, адже це особливо цінувалося. А за допомогою типографії його роботи переводилися в друк. Умови для праці у підпіллі були важкими — обмежений побут та фізичні можливості, тому його сила духу вражає. Наприкінці 1940-их років Хасевича було уведено до складу Української визвольної ради (підпільний парламент), до якої на початку 1950-их років входило лише четверо українців. Ніл Хасевич був змушений постійно переховуватися, адже оприлюднення його підпільних творів на заході стало практично смертним вироком для художника. За інформацією дослідників, творчість Хасевича й досі достеменно не досліджена, існує чимало версій щодо поширення і долі його гравюр.

«За однією з версій дослідників, у 1951 році, тоді коли СРСР заявив, що повстанського руху давно нема, роботи Хасевича потрапили до делегатів Генеральної Асамблеї ООН та іноземних дипломатів і були надруковані в альбомі «Графіка в бункерах УПА» [3, С. 48].

Це стало останньою краплею для радянського керівництва. На художника почалося полювання. Знайшли його в одній із криївок біля села Сухівці, за 12 кілометрів від Клеваня, що у Рівненській області. Там 47-річний Ніл Хасевич і загинув. Дослідники висувають різні версії його смерті. За однією, коли його викрили, живим Хасевич не здався. Він і двоє його охоронців – В'ячеслав Антонюк («Матвій») та Антон Мельничук («Гнат») застрелилися із власної зброї, а перед тим вони спалили всі важливі документи. За іншою версією, художник разом із охоронцями загинув внаслідок вибухів гранат, якими радянські службовці закидали їх криївку.

Нині робіт Ніла Хасевича зберіглося не так багато. На художника полювали, його гравюри нищили. У 50-их роках невеликий архів творів виявили у його товариша в Луцьку. На початку 90-их ці роботи передали в тамтешній краєзнавчий музей. А деякі

творів зберігалися у приватних колекціях. Очевидно, ці гравюри походять із надр КДБ, які не знищили, а залишили, можливо, як трофеї. Плакати набули своєї значимості вже давно, і зараз набирають популярність. Вони будуть розвиватися, змінюватися, слідувати за змінами в суспільстві.

«Виходячи з історії, можна виділити основні види плаката: театральний, рекламний, соціальний, екологічний, соціалістичний, агітаційний, військовий. Всі види плаката відрізняються один від одного, але в той же час і схожі»

Таким чином, ми бачимо, як утворився, а згодом і змінювався, радянський плакат протягом свого існування і не можемо не відзначити, що в будь-який момент він відображав певні громадський настрій і завдання і ніс ідейно навантажені символи. Розглянувши вербальні і візуальні компоненти радянського плаката, логічно буде зробити висновок про можливе, і навіть цілком доступне, розкодування Попик. Знаючи особливості культурного оточення, ми завжди можемо зрозуміти, що хотів сказати автор.

Примітно, що в плакаті того періоду дійсно присутній авторське начало: у більшості випадків ми знаємо, хто створив той чи інший плакат. Але навіть якщо б його не було, сенс все одно не загубився, тому що реклама робиться творчим суб'єктом для маси своїх сучасників і звертається, відповідно, до колективної свідомості, яка в разі адекватності плакатного тексту (а в радянські часи неадекватні життєві реалії у плакатних повідомленнях і не зустрічалися), неодмінно розпізнає закладені в ньому ідеї.

На сучасні плакати впливає багато чинників: технічний прогрес, побудова образотворчих і композиційних систем, розвиток професійнотехнічних навчальних закладів, вплив державної влади, розвиток національного культурного життя. Грамотно складений соціальний плакат є потужним інструментом для поширення ідей на соціально значущі теми, реалізації поставлених питань і, таким чином, наближення їх до вирішення проблем. Розуміння дизайнером теоретичних основ створення соціальних плакатів дасть змогу сформуванню якісний контент для аудиторії з урахуванням сучасних тенденцій дизайну. Найважливішою особливістю сучасного світу

системні зміни комунікаційного простору. Одним із комунікаційних засобів впливу на емоційний стан людини, мотиви її діяльності, вчинки та формування нових соціальних норм і цінностей є соціальний плакат і реклама, які стали одним із впливових чинників суспільної комунікації. [7, С.944-948].

Враховуючи що плакат діє на майже всі сфери життя, а зокрема і на суспільно-політичну, доцільно зараз його використовують в якості засобу для вирішення проблеми сприйняття декомунізації мешканцями міст. Особливість цих плакатів полягає у використанні портретів історичних постатей на честь яких були названі вулиці та історичних постатей на ім'я яких перейменували вулиці згідно закону про декомунізацію. Наприклад, Бурико Анастасія працювала на тему дипломного проекту «Особливості соціальних плакатів по декомунізації як засіб впливу на історичну пам'ять мешканців міста». Ми не використовували агресивних елементів і

кольорів- вони будуть ще більше відштовхувати таких людей, які й без цього не розуміли навіщо країні декомунізації. Натомість у плакатах були використані нейтральні кольори та символи з акцентом на головні елементи. Ми зобразили декомунізацію як новий етап життя країни та його народу, бо це потрібно доносити до мешканців міст за допомогою таких плакатів. Минуле давно залишилось на сторінках книжок з історії., яка спираючись на власні соціологічні дослідження з ясувала, що є відсоток населення ,який не підтримує декомунізацію . Це продемонструвала на захисті членкиня екзаменаційної комісії у ЗНТУ, що створило певні проблеми при захисті її магістерської роботи.

При створенні плакатів по декомунізації було пройдено ряд певних етапів, яких слід було дотриматись задля гідного результату:

– послідовність виконанні завдання. Коли формуються основні цілі та завдання які виконуватиме плакат;

– вивчення аналогів. Збір тематичної інформації, праця з літературою, монографіями, альбомами з мистецтва і т.д.;

– визначення розміру тиражу. Визначити тираж продукції. (У нашому випадку плакати виконувались як експериментальні, як проект і зроблені були в одному примірникові).

**Висновки.** Отже, потрібно розуміти що дизайнер є провідником між різними прошарками суспільства. Він поєднує речі, які можуть бути зрозумілими лише коли бакалаври ,магістри з графічного дизайну отримують ь якісну освіту, і це спрощує реципієнтам їх пізнання за рахунок правильного сприймання візуальної інформації. Дизайнер завжди в курсі нових тенденцій та подій. Чи то сфера техніки, або моди. Люди завжди наслідували дизайнерів у їх мистецьких проявах, довіряли їм розвиток культурного і духовного життя нації. Велика та відповідальна місія закладати нову тенденцію. Зробити модним все українське: культуру, історію та багато інших речей. Саме ці фактори потрібно брати до уваги створюючи плакати.

#### Список джерел і літератури:

1. Кириченко М.А Український народний декоративний розпис/: Навч. Посіб. К.: Знання Прес, 2006. 228 с.
2. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають / П. Коннертон. - Київ: Ніка-центр, 2004. - с.
3. Психологія реклами: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / О.В. Зазимко, М.С. Корольчук, В.М. Корольчук та ін. – Київ : Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2016. – 384 с.
- Нагорна Л.П. Ідентичність національна. *Енциклопедія історії України*: Т. 3: Е-Й / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. - К.: «Наукова думка», 2005. 672 с.: іл
5. Трегуб О. Історична пам'ять як засіб мобілізації національної свідомості. *Магістріум. Політичні студії*. - 2008. - Випуск 31. С. 25-29.



Б.Сосницький Ю.Розвиток українського соціального плакату та його функції  
Народознавчі зошити. № 4 (166), 202 С.944-948

**Ростислав ПІДПАЛИЙ**  
(м. Полтава)

## **ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО НА ЗАНЯТТЯХ З ІСТОРІЇ АВМ**

**Постановка проблеми.** Пандемія коронавірусної хвороби (COVID-19) (2019 – н.д.) та повномасштабне вторгнення РФ (24.02.2022 – н.д.) поставили перед вітчизняною вищою школою нові проблеми, на які необхідно надати термінові відповіді задля надання якісної та доступної вищої освіти. На щастя, сучасний викладач ЗВО «озброєний» численним арсеналом інноваційних методів, котрі стали справжнім рятівним колом в умовах як карантинних обмежень так і обмежень спричинених війною. Однак, не слід забувати, що впровадження інновацій в освітньому середовищі забезпечується також і Законом України «Про вищу освіту», який стимулює впровадження в закладах вищої освіти інноваційної діяльності. [2]

Найскладнішою, в цьому випадку, постала проблема викладання освітніх компонент у ЗВО, котрі змушені були переміститися з тимчасово окупованих територій України. Серед них і ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» (далі – ЛНУ), котрий став вимушеним переселенцем вже вдруге. З огляду на все це перед науково-педагогічним персоналом даного ЗВО постала необхідність якомога інтенсивнішого впровадження інноваційних методів навчання у освітнє середовище для того щоб продемонструвати суб'єктність університету на практиці.

**Аналіз останніх публікацій.** Інноваційні методи навчання у вищій школі та особливості їх впровадження в освітньому процесі стали об'єктом вивчення як українських так і зарубіжних вчених, серед них: А. М. Алексюк, І. І. Доброскок,

П. Коцур, С. О. Нікітчина, В. Г. Кремень, В. В. Ільїна, О. Ю. Ісакова, О. В. Василенко, І. О. Галиця тощо.

**Метою цієї статті** є спроба узагальнити інноваційні методи підготовки бакалаврів спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» на прикладі освітньої компоненти «Історія АВМ».

**Виклад основного матеріалу.** Насамперед ми маємо розуміти що саме розуміється під «інноваційним навчанням» на цей момент. Інновації у навчальній діяльності пов'язані з активним процесом створення, поширення нових методів і засобів для вирішення дидактичних завдань підготовки фахівців у гармонійному поєднанні класичних традиційних методик та результатів творчого пошуку, застосування нестандартних, прогресивних технологій, оригінальних дидактичних ідей і форм забезпечення освітнього процесу. [3, с. 319]

Вищеописані події змусили змінити підхід до викладання компоненти «Історія АВМ» в бік інноваційних технологій. Пропонуємо розглянути інноваційні зміни цієї компоненти в трьох освітніх площинах: лекційній, практичній та самостійній.

Класично, коли ми читаємо чи чуємо слово «лекція» ми уявляємо навчальну аудиторію зі всіма супутніми атрибутами (викладач, здобувачі, дидактичні матеріали і т.п.). Проте карантин «забрав» нас та здобувачів із аудиторій, а війна подекуди забрала в нас частину батьківщини, а від так і саму можливість фізично бути присутніми в аудиторії. Структурний підрозділ ЛНУ навчально-науковий інститут культури і мистецтв (далі – НН ІКМ), де власне і відбувається викладання цієї компоненти, менше за інші складові частини університету постраждав від другої евакуації, оскільки ще з 2015 року перебуває в м. Полтава. Проте, серед здобувачів 1 курсу 2022-2023 н.р. є військовослужбовці, котрі захищають терени держави від агресії, вимушено переміщені особи та ті що проживають в Полтаві. Як в такому разі забезпечити рівний доступ до знань? Для провадження лекційних занять з освітньої компоненти «Історія АВМ» ми використовуємо різноманітні інтернет-платформи:

Для безпосереднього спілкування зі здобувачами використовуємо платформу Microsoft Teams (її перевага полягає в тому, що є можливість «живого» спілкування між учасниками освітнього процесу; можна підключати здобувачів з різних куточків планети; є можливість демонстрації дидактичного матеріалу, а також запису лекції для подальшого розміщення на платформах для здобувачів, котрі з різних причин не могли бути присутніми на лекції).

Для опосередкованого спілкування зі здобувачами, котрі не можуть фізично перебувати на лекції чи мають проблеми із мережею Інтернет використовується освітній портал Moodle (є можливість викласти тексти лекцій, посилання на відеозапис лекції і здобувач в будь-який зручний час може засвоїти знання).

Наразі в НН ІКМ діє змішаний тип навчання, тому використання обох освітніх платформ є необхідною умовою ефективної роботи. Звісно ж така система роботи має значні недоліки головний з них полягає в тому, що зі здобувачами, котрі працюють виключно в освітньому порталі Moodle неможливо використовувати ряд інтерактивних методів таких як: аналіз помилок, колізій, казусів; аудіовізуальний метод навчання; брейнстормінг («мозковий штурм»); діалог Сократа (сократів діалог); дискусія із запрошенням фахівців; коментування, оцінка (або самооцінка) дій учасників; метод аналізу і діагностики ситуації; метод проектів; проблемний (проблемно-пошуковий) метод; публічний виступ; робота в малих групах. [1, 29]

Ще однією важливою складовою освітнього процесу є практична робота здобувачів. Їх диференціація відносно можливості бути присутніми на заняттях значно ускладнює роботу викладача оскільки ділить її на кілька складових:

Необхідно створити завдання достатньої складності, яке б було однаково доступне для виконання різним категоріям здобувачів ( і тим хто прийде в аудиторію, і тим хто підключиться дистанційно, і тим хто виконає завдання в зручний для нього час, бо виконує військовий обов'язок);

Необхідно здійснювати контроль в різних середовищах ( в реальному світі – на практичному занятті в аудиторії та у віртуальному – переглянувши виконане завдання прикріплене в одному із освітніх середовищ);

Справедливе оцінювання результатів практичної роботи здобувачів.

Виходячи з вище окреслених складових викладачеві необхідно використовувати наступні інноваційні методи:

Метод проблемного навчання: перед здобувачами ставиться проблемне завдання, яке потребує самостійного пошуку відповіді. Найчастіше реалізується через написання есе (пропонується перелік проблемних тем, котрі необхідно опрацювати і викласти своє бачення), журналістське розслідування, репортаж тощо.

Метод проєктів: реалізується через дослідження того чи іншого явища чи процесу аудіовізуального мистецтва та виробництва;

Публічний виступ: підготовка та демонстрація одного із питань практичного заняття (здійснюється виключно тими здобувачами, які можуть бути присутніми як фізично, так і дистанційно за допомогою мережі Інтернет).

Робота в малих групах: розробка та вирішення проблемного питання в групі з чітким розподілом функцій і подальшим формуванням творчої відповіді у вигляді сюжету (здійснюється виключно тими здобувачами, які можуть бути присутніми як фізично, так і дистанційно за допомогою мережі Інтернет).

Необхідно зазначити, що всі завдання, котрі даються на даній спеціальності, необхідно створювати з прицілом на майбутню спеціальність здобувачів, а відтак потрібно заохочувати творчий підхід до їх виконання, спрямовувати їх на вдосконалення їх презентаційних навичок, вміло їх направляти і підтримувати їх професійні експерименти.

Модульне навчання, як інноваційний метод навчання передбачає також значний відсоток самостійної роботи здобувачів із компоненти «Історія АВМ». Зазвичай, здобувачам пропонується опрацювання значного масиву текстової інформації, що є на нашу думку неефективним засобом навчання, адже він не стимулює в них бажання до творчого самовдосконалення.

Самостійну роботу пропонуємо урізноманітнити наступними інноваційними методами:

Створення навчального контенту за запропонованою темою: українське суспільство, зокрема й освітнє середовище, зацікавлено в появі все більшої кількості контенту українською мовою. Це дасть змогу здобувачам рости професійно, адже добірка інформації, написання сценарію, режисерська постановка та оформлення відео ляже повністю на їх плечі.

Інтерв'ювання місцевих спеціалістів у галузі АВМ: це можуть бути інтерв'ю із місцевими журналістами, ведучими програм телебачення, операторами, режисерами, акторами, радіоведучими тощо. Підготовка до інтерв'ю доволі складний, трудомісткий процес виконавши який здобувач самостійно опанує значний масив вмінь необхідних у подальшій професійній діяльності. А спілкування із старшими

колегами дозволить безпосередньо зануритись у процес створення аудіовізуального продукту.

Підготовка і участь у наукових конференціях: написання статті важлий етап у процесі професійного зростання будь-якого бакалавра, а для майбутнього ведучого ще й можливість здобути навички публічного виступу та захисту своїх думок перед аудиторією.

**Висновки.** Виходячи з усього вище зазначеного можемо зробити наступні висновки: виклики сьогодення мають бути для ЗВО каталізатором впровадження інноваційних технологій навчання. На прикладі викладання освітньої компоненти «Історія АВМ» можемо побачити, що поряд із традиційними методами викладання слід застосовувати інновації, котрі дадуть рівний доступ усім учасникам освітнього процесу до знань, забезпечать їм високий рівень професійної підготовки та стануть мотивацією для подальшої самоосвіти та самовдосконалення через створення різноманітного аудіовізуального контенту.

#### Список джерел і літератури:

Бистрова Ю. В. Інноваційні методи навчання у вищій школі України. Право та інноваційне суспільство № 1 (4) 2015. С.27-33

Закон України «Про вищу освіту». Режим доступу:  
<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text>

- Інновації у вищій освіті: проблеми, досвід, перспективи. Монографія. П. Ю. Саух та ін. ред. П. Ю. Саух. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2011. С. 14, 319.

**Ірина ЦЕБРІЙ**  
(м. Полтава)

### ВИКОРИСТАННЯ ЗАРУБІЖНИХ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ПРИ ВИВЧЕННІ І ТЕМ З ІСТОРІЇ СВІТОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

**Постановка проблеми.** Використання інноваційних інтерактивних технологій, як це не прозвучить дивно, почалося ще у XIX столітті. Правда, такі дефініції, як «інновація» чи «інтеракція» тоді не були у вжитку. Проте все почалося із намагань університетських викладачів у своїй практичній роботі поєднати групи словесних і наочних методів. Зупинимося на кількох відомих і конкретних прикладах.

**Аналіз останніх публікацій.** Свого часу французьким істориком мистецтва П'єром Ларрусом було порушено питання про організацію лекційних занять для майбутніх істориків культури в галереях, виставкових залах, робочих майстернях тощо [3]. Ця думка була підтримана й продовжена в працях його співвітчизника Жана Кішера, який уважав, що виховати історика мистецтва лише лекторським словом практично неможливо, потрібні наочні приклади. Мистецтвознавець Борис Асаф'єв у своїй діяльності намагався максимально поєднати словесні методи викладання з наочними,

наголошуючи, що розповідь без ілюстрації є мертвою, а ілюстрація без пояснення — суб'єктивною абстракцією.

Сучасні англійські дослідники традиційних стародавніх культур, і Джон Гай, Джон Клементс, Делія Памбертон, Джоан Флетчер переконані в тому, що ілюстративні наочні методи є необхідними не лише для аудиторних занять із майбутніми мистецтвознавцями, а й у роботі лектора-популяризатора стародавніх культур із студентами різних спеціалізацій [4; 1; 5; 2]. Спираючись на власний багатолітній викладацький досвід, Джоанн Флетчер висвітлила інтерактивні технології в лекторській роботі з історії культури Стародавнього Єгипту [2].

**Виклад основного матеріалу.** Отже, інтеракція – це постійна активна взаємодія лектора та аудиторії. Одним із таких різновидів інтеракції є мультимедійна лекція. Проте не варто забувати, що мультимедійні лекції бувають різними залежно від їхнього змістового навантаження. Небезпека полягає в тому, щоб така форма організації освітнього процесу не перетворилася на механічний показ шедеврів світового мистецтва без «зайвих» лекторських коментарів.

Мультимедійна лекція, на думку Джоанн Флетчер, має безліч аспектів і засобів науково-художньої виразності. По-перше, вона може містити достатню кількість логічних і порівняльних таблиць, схем, які концентрують увагу студентів на тому чи іншому складовому компоненті теми, лекції, фрагменті заняття. По-друге, мультимедійні лекції повинні бути озвученими не лише викладацьким словом, а й мати музичний супровід, який би готував аудиторію до емоційного відчуття відповідної епохи та підтримував ці настрої до кінця заняття. По-третє, мультимедійні лекції з мистецтвознавчих і культурологічних дисциплін мають містити фрагменти з науково-популярних і художніх фільмів з обраної тематики, які розширяють змістовий компонент заняття на художньо-емоційному та пізнавальному рівнях. По четверте, вище зазначені компоненти мультимедійної лекції повинні чередуватися та логічно узгоджуватися між собою. По п'яте, враховуючи всі попередні побажання, мультимедійні лекції не повинні бути загромадженими надлишковою інформацією, в них має знаходитися місце для слова лектора без унаочненого ілюстрування [2, с. 15-16].

Стимулювання здобувача освіти до підготовки фрагменту мультимедійної лекції розглядається в рекомендаціях Делії Памбертон. На думку Делії Памбертон, у підготовці до фрагменту мультимедійної лекції здобувача освіти слід спрямовувати не лише на пошук ілюстративного, а й змістовно-пояснювального матеріалу. Розібравшись у складності того, що він має пояснити матеріал своїм одноліткам, він буде намагатися на доступному для них рівні його апробувати. А саме це, на думку дослідниці, є найціннішим у самостійно-пошуковій роботі гарвардського студента. З іншого боку, залучення кількох студентів до підготовки та проведення мультимедійної лекції значно активізує аудиторію, бо навіть тій її частині, яка не приймає безпосередню участь в підготовці, завжди цікаво, як це зроблять їхні однокурсники. Такі лекції також породжують здорову творчу конкуренцію між студентами [5, с. 71].

Згадані вище англійські викладачі — мистецтвознавці та історики культури, пропонують якомога ширше застосовувати на лекційних заняттях методи діалогу та полілогу. Ці методи не дозволяють студентам розслабитися на лекції, поринути у власні думки, займатися своїми справами. Метод полілогу небезпечніший за діалог, бо може призвести до безладу під час занять. Тому викладачеві слід детально продумувати ті проблеми, які будуть запропонованими для полілогу. Проте, перевага полілогу в тому, що практично всі студенти візьмуть в ньому участь, забезпечать майже стовідсоткову активізацію пізнавальної діяльності на лекційних заняттях. Проте не варто забувати, що вдаватися постійно до подібних технологій не варто, це порушить цілісність конструкції матеріалу.

Ураховуючи ті форми організації навчальної діяльності студентів, на які спрямовує сучасну вищу школу болонська система, доцільним є проведення в якості модульного контролю студентів «круглих столів». Універсальною, на наш погляд, є пропозиція вирішення цієї проблеми в методичних проектах Джона Клеметса. Він пропонує питання для круглого столу поділити на два блоки: з першого блоку студенти на власний розсуд мають обрати для себе одне питання для виступу перед однокурсниками; питання другого блоку є обов'язковими для всіх студентів у підготовці для підсумкового контролю. Після першої частини круглого столу, викладач проводить короткий фронтальний опит за другим блоком питань. Оцінка виводиться середня — за виступ і відповіді на питання другого блоку. Круглі столи приносять більше користі студентам, ніж звичайні формальні заліки, переконаний Джон Клеметс [4; 1].

**Висновки.** Таким чином, проблема активізації пізнавальної діяльності здобувачів освіти всіх рівнів на лекційних заняттях із мистецьких дисциплін знаходиться в постійному розвитку у відповідності до рівня можливостей навчального закладу, передбачає творчий пошук у знаходженні нових форм організації навчально-виховного процесу. Тому автором статті свого часу був виданий посібник із цієї проблематики, завданням якого стало максимумно активізувати увагу здобувачів освіти для сприймання теоретичної частини матеріалу із ранньосередньовічного мистецтва. Сподіваємося, що він стане вам у нагоді.

#### Список джерел і літератури:

Clemets, John. Students at the desks. Dublin. 2008. 164 p.

Fletcher, Joanne. Interactive mathodes in work with students on ancient cultures. London. House of the book. 2012. 120 p.

Flore latine des dames et des gens du monde, ou clef des citations latines que l'on rencontre fréquemment dans les ouvrages des écrivains français, avec une préface de M. J. Janin, Larousse et Boyer, 2001. 286 p.

Guy, John. Dialogue and polylogue in students' practical work. Millsbrough. 2007. 202 p.

Pumberton, Delia. Stimulating the student to prepare a fragment of a multimedia lecture. L. 2006. 112 p.

Цебрій І.В. Романський художній стиль у мистецтві середньовічного Заходу: посібник для студентів закладів вищої освіти. Полтава: ПНПУ, 2010. 69 с.

**Вероніка Завертайлова, Тетяна Шелупахіна**  
(м. Полтава)

### **ОБРАЗ ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ВЕДУЧОГО ЯК ЧИННИК ЕФЕКТИВНОСТІ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

**Постановка проблеми.** Професія телевізійного ведучого виникла відносно недавно. У 50-х роках минулого століття на телебаченні працювали диктори-коментатори. Засобами «живого» мовлення вони доповнювали та коментували зображення на телевізійному екрані. Із розвитком телебачення відбулась значна трансформація телевізійного віщання: зросла кількість телевізійних каналів, а разом із тим зросла конкуренція між виробниками медіа- продукції. У зв'язку із цим значно змінились професійні вимоги до працівників телебачення. Зокрема, на зміну професії диктора-коментатора прийшла професія телевізійного ведучого, одна з головних на сучасному телебаченні. Образ телевізійного ведучого став невід'ємним компонентом сучасного інформаційного простору; образ телевізійного ведучого сприяє популярності телевізійної програми; образ телевізійного ведучого підвищує рейтинг телевізійного каналу, а разом із тим і його (телевізійного каналу) комерційну прибутковість. Формати сучасного телебачення демонструють нові виміри телевізійної творчості, що потребує практичного пошуку нових технологій створення образу телевізійного ведучого як чиннику ефективності телевізійної комунікації.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Загальний огляд професії телевізійного ведучого здійснений О. Лавриком; основні стандарти професії телевізійного ведучого вивчені у наукових роботах В. Карпенка, І. Михайлина, А. Нісимчука, О. Панасюка, А. Яковця; творчі аспекти діяльності телевізійного ведучого проаналізовані В. Гоян, В. Здоровогою; образ телевізійного ведучого як чинник ефективності телевізійної комунікації досліджений у наукових роботах М. Андрющенка, А. Головченка, І. Дідковської, М. Іванченко.

**Мета статті** полягає у вивченні образу телевізійного ведучого як чиннику ефективності телевізійної комунікації.

**Виклад основного матеріалу.** Поняття образу є поширеним в структурі гуманітарного знання. Історично це поняття походить від давньогрецького «ейдос», що означає «видиме», «те, що видно». Поняття образу в його латинській інтерпретації «імаго» слугувало предметом філософського аналізу в Середньовічній філософії та естетиці (роботи Августина, праці візантійських філософів Василя Великого, Григорія Назіанзіна, Григорія Ниського). Середньовічні мислителі розглядали образ у контексті міркувань про творчість як сутнісний вимір Божественної істоти. Суміжними щодо поняття образу в той час були поняття знаку, символу, світу, сйива тощо. У новочасну

добу поняття художнього образу підлягало опрацюванню в контексті класичної естетики; художнім образом вважалося певне явище реального або уявного світу, відтворене в мистецтві. Суміжним щодо поняття образу слугувало поняття ідеалу як втілення прекрасного (роботи О. Баумгартена, Г. Гегеля).

Вивчення сутнісних вимірів образу в наш час здійснюється в роботах з психології, філософії, естетики.

дослідженнях з психології образи розглядаються як базові компоненти психічного життя людини. Образи людської психіки безпосередньо або опосередковано відображають реальність у формі цілісних невербальних структур, образів-уявлень. На основі образів-уявлень у свідомості виникають образи-узагальнення як результат мовно-розумової діяльності людини (наукові роботи С. Ананьїна, П. Блонського, В. Моляко, Г. Челпанова).

Образ у філософській теорії пізнання розглядається як сполучна ланка між суб'єктом (людиною) та об'єктом (предметом). Завдяки функціонуванню образів суб'єкт та об'єкт пізнання набувають певної єдності, хоча й залишаються реально різними. У теорії пізнання розрізняють чуттєві образи, в яких присутній максимум індивідуальних ознак предмету та розумові (абстрактні) образи, що узагальнюють типові риси багатьох предметів [88, с. 416].

сучасні естетиці поняття художнього образу використовується для фіксації відмінностей форм наукового пізнання від мистецьких форм. Робиться наголос на специфічності художнього мислення, ролі творчої уяви в творчому процесі митця; художній образ вивчається з точки зору поєднання реального та уявного, типового та індивідуального тощо (роботи Л. Левчук); у мистецькій педагогіці художній образ аналізується як предмет естетичного сприйняття та естетичної оцінки з боку реципієнта (роботи Н. Миропольської, Г. Падалки).

Проблематика творення екранного образу в ігровому та документальному кіно підлягала теоретичному і практичному опрацюванню у кінознавстві (роботи І. Бергмана, Д. Вертова, О. Довженка, С. Параджанова, Ж. Садуля, Л. фон Триєра, Ф. Фелліні).

телевізійній журналістиці аналіз можливостей сучасного телебачення щодо створення екранного образу телевізійного ведучого міститься у наукових роботах В. Гоян, Д. Моя, О. Костюченка, М. Ордольфа, А. Яковця.

Аналіз та узагальнення наукової літератури з питань образу телевізійного ведучого на телевізійному екрані дозволяє стверджувати наступне.

Образ телевізійного ведучого є продуктом телевізійної творчості, об'єктом сприйняття з боку масової аудиторії. У зв'язку із цим образ телевізійного ведучого можна розглядати як вагомий фактор щодо формування смаків, типів поведінки, уподобань та думок тих чи інших груп населення.

Телебачення створює специфічні умови телевізійної комунікації завдяки ефекту присутності, персоніфікованій подачі інформації, що сприяє створенню ефекту довіри до телевізійної інформації з боку глядачів. Успішна реалізація цих умов багато в чому



залежить від образу телевізійного ведучого, котрий здійснює безпосередній комунікативний вплив на глядачів.

Зазначається також, що на сучасному телебаченні недостатньо коментувати факти. Телевізійний ведучий, подібно актору, має створити на екрані гнучкий образ «носія інформації». Індивідуальні риси телевізійного ведучого мають бути суголосними образним характеристикам ведучого-коментатора, співрозмовника, організатора телевізійної комунікації.

**Висновки.** Аналіз наукової літератури з питань образу телевізійного ведучого як чиннику ефективності телевізійної комунікації дозволяє зробити наступні висновки. Образ телевізійного ведучого є продуктом телевізійної творчості; в умовах телевізійної комунікації образ телевізійного ведучого слугує домінантою сприйняття з боку глядачів; завдяки образу телевізійного ведучого автори-творці телевізійної програми мають змогу транслювати (втілювати)прямо або приховано ту чи іншу ідею; образ телевізійного ведучого для телевізійних глядачів є втіленням певного способу життя, стилю, смаку тощо; образ телевізійного ведучого є образною, стильовою та комунікативною домінантою телевізійної програми, що зумовлює добір інших засобів телевізійної образності, способів комунікації; завдяки всім зазначеним факторам образ телевізійного ведучого функціонує як вагомий чинник ефективності телевізійної комунікації.

#### Список джерел і літератури:

ілософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук, Є.К. Бистрицький, М.О. Булатов, А.Т. Ішмуратов, П.Ф. Йолон та ін. Київ : Абрис, 2001. 872 с.

**Артем ОПОШНЯН**  
(м. Полтава)

#### **ЗМІСТ ТА ОРГАНІЗАЦІЯ НАВЧАННЯ ГРИ НА САКСОФОНІ В КЛАСІ ВІТАЛІЯ АНДРІЙОВИЧА ПОПИКА**

**Постановка проблеми.** У контексті постановки проблеми навчання гри на саксофоні в початкових закладах мистецької освіти актуальними постають такі питання: розгляд теорії та практики дитячого виконавства на саксофоні, оцінка особливостей застосування саксофону у дитячому духовому оркестрі, дослідження досвіду навчання гри на саксофоні молодших школярів, вимоги до організації навчання на саксофон в класі Віталія Андрійовича Попика.

**Аналіз останніх публікацій.** Зважаючи на те, що про педагогічну діяльність Віталія Андрійовича Попика немає окремих публікацій, основою для написання нашої статті послугували матеріали про викладачів дитячої музичної школи №3 імені Бориса Гмирі, в також спогади автора та інших його учнів [1; 2].

**Мета статті** – проаналізувати зміст та організацію навчання гри на саксофоні в класі Віталія Андрійовича Попика.

**Виклад основного матеріалу.** Першим педагогом з саксофону у школі № 3

Полтави був Віталій Андрійович Попик. Варто зазначити, що він загалом відкривав тут клас духових інструментів. Це був музикант-практик. Віталій Андрійович Попик завжди дбайливо та ревно стежив за тим, щоб учень ефективно освоїв гру на кларнеті та саксофоні. Він приділяв увагу розвитку всіх необхідних навичок учнів, стежив за регулярністю виконання вправ, запропонованих ним.

Учні завжди позитивно відгукувалися про Віталія Андрійовича. Він був суворим і вимогливим педагогом, умів грамотно та своєчасно обґрунтувати зміст своїх вимог. На заняттях гранично доступно давав учням зрозуміти, що, наприклад, якщо регулярно щодня грати довгі ноти, то тембр стане витриманішим, стрункішим, а головне, буде приблизно однаковим по всьому діапазону саксофону, а це вже ознака професіоналізму та майстерності. Він знав багато варіантів довгих нот, у тому числі й вправи на крещендо та дімінуендо. Для того, щоб викликати в учнів інтерес до цих вправ, він гранично яскраво і виразно говорив учням про потенційний результат, а саме про барвистий і багатий тембр, який стане в нагоді у подальшій професійній діяльності [1].

Віталій Андрійович Попик на кожному уроці вмів знайти приблизно 10 чи 15 хвилин для того, щоб дати учневі можливість почитати з аркуша. Він знав виконавські можливості кожного зі своїх вихованців, і тому заздалегідь до початку уроку підбирав твір, рівень якого трохи вищий за виконавський і технічний рівень самого учня. По ходу процесу читання з аркуша педагог виявляв місця і моменти, коли учень відчував труднощі під час гри незнайомого йому нотного тексту. І треба визнати, що Віталій Андрійович жодного разу не переривав учня під час гри, бо знав, що інакше учень так і не навчиться читати з аркуша, як треба. Він завжди давав хлопцям можливість дограти фрагмент до його логічного кінця, і потім пояснював помилки. Необхідність розвитку навичок читання з аркуша педагог доводив необхідністю вміти це робити під час гри в ансамблі чи оркестрі.

На уроках у Віталія Андрійовича завжди був час і для довгих нот. Працюючи над їх виконанням, педагог стежив за рівністю звучання, атакою, тембром та нюансами.

Для виявлення найуразливіших місць в учнів В.А. Попик відвідував заняття з класу оркестру, а також класу естрадного ансамблю, багато запитував у керівників шкільних творчих колективів про те, як звучить той чи інший учень у загальній фактурі. Потім він робив відповідні висновки та враховував їх при призначенні своїм учням необхідних вправ. Найбільше це стосується крайніх регістрів саксофону. Адже відомо, що якщо саксофоніст недосвідчений, то верхній регістр звучить у нього пискляво та пронизливо, а іноді можливі кікси. При цьому нижній регістр звучить дуже грубо, що порушує загальну гучність ансамблю чи оркестру. Тому Віталій Андрійович найчастіше вимагав від своїх учнів, щоб ті займалися вправами на довгі ноти у крайніх ділянках діапазону.

Особливо трепетно викладач ставився до прийому нових учнів. Він ретельно розпитував хлопців про музичні та життєві успіхи. Інакше кажучи, він умів їх

привернути до себе. Педагог умів підняти хлопцям настрої, якщо хтось прийшов до нього в розстроєному стані. Питання Віталія Андрійовича до нових учнів стосувалися і їхнього досвіду гри на духових інструментах. Це необхідно було для виявлення найсильніших і найслабших учнів [2].

Вперше взявши інструмент у класі Віталія Андрійовича, педагог давав змогу учневі зіграти звук. Навіть, якщо він виходив дуже погано, знову давав учневі можливість зіграти цей звук кілька разів, і щоразу – у різних динамічних відтінках, а також із різним характером. Інакше висловлюючись. І кожен учень після уроку завжди був радий, адже чомусь уже навчився.

На думку В.А. Попика, ляяти учня безпосередньо перед концертом - непедагогічно, тому що це обов'язково позначиться на виконанні. Навіть якщо учень погано ставився до спеціальності протягом багато часу, його потрібно обов'язково підтримати морально. Тоді є хоч якийсь шанс на позитивний результат

так поступово йшла передача знань умінь та навичок від учителя до учня.

**Висновки.** Таким чином, у цьому розділі ми сформулювали, проаналізували та

обґрунтували основні вимоги до змісту та організації навчання гри на саксофоні. Ми встановили залежність цих вимог від класу Віталія Андрійовича Попика, де навчалося чимало дітей, які потім обрали музичний інструмент своєю професією. Ми зрозуміли, як працювати з дітьми різних типів темпераменту. При організації процесу навчання викладач має враховувати вікові та індивідуальні особливості учня. Учень повинен розуміти зміст вимог педагога та свідомо освоювати музичний матеріал. Згодом він має бути привчений самостійно працювати над музичними творами.

#### **Список джерел і літератури:**

Полтавська дитяча музична школа імені Бориса Гмирі. Режим доступу:  
<https://3music.com.ua/>

Управління культури Департаменту культури, молоді та сім'ї Полтавської міської ради. Полтавська дитяча музична школа імені Бориса Гмирі. Режим доступу:  
<https://kultura-poltava.aov.ua/zakladi/dityacha-muzichna-shkola-3/>

**Альона  
Терещенко  
(м. Полтава)**

#### **ІНТЕГРАТИВНИЙ ПІДХІД У МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ ЯК ЧИННИК ОПТИМІЗАЦІЇ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ ТВОРЧИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ В УНІВЕРСИТЕТІ**

**Постановка проблеми.** Важливою метою підготовки бакалаврів творчих спеціальностей в університеті є формування у здобувачів здатності розв'язувати складні завдання та вирішувати практичні проблеми із застосуванням методів, прийомів та технологій мистецтва. Досягненню цієї мети сприяє інтеграція, один із

основних педагогічних принципів і методів навчання. Актуальність наміченої проблематики обумовлена наступним: наявністю вимог щодо модернізації та оптимізації змісту мистецької освіти в світлі новітніх науково-педагогічних ідей; необхідністю приведення форм і методів мистецької освіти у відповідність як до запитів суспільства, так і потреб окремої особистості; необхідністю підготовки спеціалістів, здатних здійснювати творчу професійну діяльність із урахуванням усіх теоретичних та практичних здобутків мистецтва, усвідомлення його (мистецтва) культурної місії; недостатньою реалізацією цих вимог під час підготовки бакалаврів творчих спеціальностей в університеті.

**Мета статті** полягає у вивченні інтегративного підходу в мистецькій освіті як чиннику оптимізації підготовки бакалаврів творчих спеціальностей в університеті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Освіта як соціокультурний феномен розглянута в наукових роботах В. Андрущенко, І. Зязюна, В. Кременя; теоретичні засади мистецької освіти проаналізовані в наукових роботах І. Беха, Л. Левчук, Н. Миропольської, Г. Падалки, В. Сухомлинського, Г. Шевченко; сутність інтегративного підходу та шляхи його впровадження в мистецьку освіту розглянуті в роботах Л. Масол, О. Ничкало, О. Щолокової. Розробка змісту мистецької освіти в Україні в наш час здійснюється зусиллями багатьох науковців, представників різних наукових та науково-педагогічних закладів України. Йдеться про О. Комаровську (Інститут проблем виховання НАПН України), О. Гайдамаку (ДНУ «Інститут модернізації змісту освіти»), О. Просіну (ДВНВ «Університет менеджменту освіти»), О. Волошенюк (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України).

**Виклад основного матеріалу.** Під інтеграцією в педагогічному процесі дослідники розуміють одну із сторін розвитку, котра передбачає об'єднання в ціле раніше розрізнених частин. Принцип інтеграції в педагогіці націлений на досягнення взаємозв'язку всіх компонентів процесу навчання, всіх елементів системи, зв'язок між підсистемами елементів. Інтегративний підхід спрямований на реалізацію принципу інтеграції в будь-якому компоненті педагогічного процесу [1].

Спільною ознакою всіх видів мистецтва є відображення реалій людського буття в художніх образах. Духовно-світоглядна спорідненість видів мистецтва є об'єктивною основою інтеграції видів мистецтв у мистецькій освіті.

Розробка та впровадження принципів інтеграції в мистецьку освіту в Україні в першій половині ХХ сторіччя в пов'язана з художньо-педагогічною діяльністю М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка; до унікальних досягнень педагогіки мистецтва другої половини ХХ століття слід віднести наукову школу В. Сухомлинського. Науковець і педагог В. Сухомлинський розвив та узагальнив на новому теоретичному рівні питання інтеграції мистецтв у мистецькій освіті школярів; довів значення мистецтва для всієї системи шкільної освіти, розкрив вплив мистецтва на розвиток особистості кожного учня. Для розуміння значення мистецтва в освіті важливою є думка В. Сухомлинського: «Мистецтво – це час і простір, в якому живе краса людського духу. Як гімнастика випрямляє тіло, так мистецтво випрямляє душу

людини» [2, с. 171]. Отже, пізнаючи цінності мистецтва, людина пізнає людське в людині, підносить себе до прекрасного, переживає насолоду [там само].

Інституті культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка здійснюється підготовка бакалаврів аудіовізуального мистецтва та виробництва за професійною кваліфікацією «диктор та ведучий програм телебачення». Професійна підготовка майбутнього фахівця містить обов'язкові освітні компоненти мистецтвознавчого спрямування. Йдеться про дисципліни «Вступ до фаху» (1 семестр); «Історія аудіовізуального мистецтва та виробництва» (1-2 семестр); «Історія мистецтв» (2-3 семестр). Оптимізація підготовки здобувачів-бакалаврів припускає взаємопроникнення знань з окремих мистецьких предметів з подальшою інтеграцією змістовних модулів в курсі історії мистецтв.

Інтеграція знань з мистецтва є особливим фактором, котрий покращує якість знань; інтеграція сприяє виникненню нового знання, що не завжди забезпечується вивченням окремої дисципліни. Інтеграція знань з мистецтва забезпечує перехід кількісних показників знань у якісні; інтеграція знань з мистецтва опосередковує єдність раціонального та емоційного компонентів художнього мислення особистості, слугує важливим складником професійної культури бакалавра аудіовізуального мистецтва та виробництва.

**Висновки.** У підготовці бакалаврів творчих спеціальностей в університеті пріоритетного значення набуває об'єднання цілей і цінностей професійного та особистісного розвитку на основі інноваційного характеру навчання. Інтеграція знань з комплексу мистецтвознавчих дисциплін стимулює пізнавальні процеси бакалаврів творчих спеціальностей. Застосування принципу інтеграції в мистецькій освіті забезпечує виникнення нового знання на якісно вищому теоретичному рівні, що не завжди вдається досягти під час вивчення окремої дисципліни.

#### **Список джерел і літератури:**

- Масол Л. Методика навчання мистецтву в основній школі : Методичний посібник для вчителів. Київ: Шк. світ, 2012. 128 с.  
 Сухомлинський В. О. У чому таємниця інтересу. Вибр. твори: В 5 т. Т. 2. Київ : Рад. школа, 1976. 498 с.

**Борис ШИБАЛОВ**  
(м. Полтава)

#### **РОЗВАЖАЛЬНІ ПРОГРАМИ НА СУЧАСНОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ США**

**Постановка проблеми.** У створення сучасних розважальних програм входить багато складних етапів від зародження ідей до піар компаній. Хоча нам здається, що розважальні програми не несуть у собі ніяких складних ідей та підтекстів, насправді такі програми можуть створити в нас певний світогляд краще будь-якої пропаганди. Коли ми дивимось програми, які мають нас розважати, ми забуваємо, що будь-який

контент, який подає нам інформацію, навіть якщо це розважальний контент, паралельно завжди також подає нам з цією інформацією думку автора.

США має довгу історію розважального телебачення. Можна сказати, що тільки заради розваг і існувало телебачення. Тому США - це найкращий приклад того, як розважальні програми стали одним з засобів пропагування певних ідей та поглядів. На прикладі США можна легко побачити історію розвитку розважальних програм від простої розваги до способу подачі важливої та серйозної інформації.

Суспільству, яке у наш час формується частково завдяки розважальному контенту дуже важливо розуміти, як саме розважальні програми можуть впливати на розвиток певних ідей та формування суспільства навколо нас. Важливо також розуміти, що ідеї, які нам показують розважальні програми, це не обов'язково пропаганда, або якісь складні речі, іноді це просто реклама. І хоч здається, що це не важливо, але навіть такі маленькі речі можуть мати складні наслідки для суспільства.

**Мета статті** полягає в аналізі розважальних програм на сучасному телебаченні США та їх наслідки для суспільства.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Питання теорії та історії телебачення США розглянуті в наукових дослідженнях Stevens Mitchell, Newton N. Minow, Tobias Steiner, Harry A. Jessell, Robert Seidman, Robert D. Putnam, Jon Lafayette, Dave Itzkoff, Melanie McFarland, Harry Castleman, Walter J. Podrazik, Don Jeffrey, John Eggerton,

#### **Виклад основного матеріалу.**

Телебачення дебютувало в Сполучених Штатах 10 травня 1928 року із запуском оригінального WGY Television. Ранні телевізійні програми діяли з використанням механічного телебачення з низькою пропускнуою здатністю. Розвиток телебачення припинився з початком Другої світової війни. Коли конфлікт закінчився, станції розширили свої розклади мовлення, і багато інших організацій подали заявки на отримання ліцензій на телевізійні станції. У 1948 році після потоку заявок на отримання телевізійних ліцензій FCC заморозила процес подачі заявок для нових заявників. Після чотирьох років обговорень FCC скасувала заморожування ліцензії. Це реорганізувало UHF діапазон для телебачення, а потім FCC почала роздавати ліцензії на мовлення як на діапазонах UHF, так і на VHF. До 1955 року половина домогосподарств у США мали телевізори [1], хоча більшість домогосподарств могли дозволити собі лише чорно-білі моделі, і небагато програм транслювалися в кольорі до середини 1960-х років. Багато з перших телевізійних програм були модифікованими версіями усталених радіошоу. У 1950-х роках відбувся перший розквіт жанрів, які відрізняли телебачення від кіно та радіо: ток-шоу і сіткоми.

Якість американського телебачення зазнала помітного зниження наприкінці 1950-х

на початку 1960-х [2], коли антологічні серіали зникли з мережевих розкладів на користь перенасичення вестернами, сільськими та фантастичними сітками, дешевими мультфільмами та насильницькими пригодницькими бойовиками. У своїй промові « Телебачення та суспільні інтереси » 1961 року Ньютон Міноу розкритикував мережі за створення « великої пустки » поганого телебачення [3].

Протягом 1960-х і 1970-х років, одночасно з розвитком кольорового телебачення, еволюція телебачення призвела до події, відомої просторіччю як сільська чистка. Такі жанри, як панельні ігрові шоу, вестерни, вар'єте, танці в сараї, орієнтовані на сільську місцевість, усі загинули на користь нових, сучасніших серіалів, орієнтованих на заможніших глядачів із передмістя та міст [4].

Станції по всій країні також випускали власні місцеві програми. Вони зазвичай транслювалися в прямому ефірі, вони варіювалися від простої реклами до ігрових і дитячих шоу. Місцеві програми часто могли бути популярними та прибутковими, але занепокоєння щодо просування продукції призвело до того, що вони майже повністю зникли до середини 1970-х років.

Телевізійні мережі за передплатою з'явилися наприкінці 1970-х років, спочатку як ефірні зашифровані підприємства. На початку 1980-х років передплатне телебачення значною мірою перейшло до кабельного телебачення, а кабельні послуги поступово поширювалися на мегаполіси. Пряме супутникове телебачення пережило свій прорив

середині 1990-х років із появою цифрового способу передавання. Оскільки кількість каналів для потенційних нових телевізійних каналів збільшувалася.

Рекламні ролики були легалізовані в 1984 році, приблизно тоді ж, коли кабельне телебачення набуло широкого поширення. Протягом 1980-х і 1990-х років станції почали транслювати рекламні ролики, а також новини та розважальні програми протягом ночі, замість того, щоб вийти з ефіру. У міру зниження рейтингів на денному ефірному телебаченні, ігрові шоу та мильні опери, які були основними продуктами 1980-х років, почали зникати, причому обидва жанри майже повністю зникли до 2020 року. Їх поступово замінили набагато дешевші та скромніші таблоїди, ток-шоу, місцеві новини та навіть рекламні ролики.

Наприкінці 1990-х років США почали розгортати цифрове телебачення, перетворивши його на стандартний метод передачі для ефірного мовлення. Основні мережі мовлення почали перехід на запис своїх програм у форматі високої чіткості (HD). За законом, ухваленим Конгресом у 2006 році ефірні станції повинні були припинити аналогове мовлення в 2009 році, а аналогове телебачення припинилося 12 червня того ж року [5].

2000-х роках основною подією в телевізійних програмах США стало зростання реаліті-шоу. Реаліті-шоу виникло як окремий жанр на початку 1990-х. Конкурсні реаліті-шоу, як правило, включають поступове вилучення учасників суддівською колегією, глядачами шоу, або самими учасниками. Реаліті-шоу зазнало серйозної критики після зростання популярності.

**Висновки.** Телебачення США пройшло довгий шлях, і протягом усього цього часу відбувалось формування розважальних жанрів. За цей час стало зрозуміло, що люди дивляться телебачення в основному як спосіб розваги, тому усі телекомпанії завжди шукали нові ідеї для розважальних програм, а коли якийсь окремий жанр ставав популярним, усі намагались повторити його формулу. І завжди через ці програми людям намагались щось сказати або продати. Розглядаючи розважальні жанри та їх

історію можна зрозуміти, що великі телекомпанії завжди намагались створити щось, що сподобається глядачам, але треба пам'ятати, що робили вони це не заради глядачів, а заради себе.

### Література

Stevens Mitchell. "History of Television". New York University, 2014.

"Television: The Season". Time. March 31, 1961. Archived from the original on September 19, 2012. Retrieved October 11, 2009. As the bloodstained 1960–61 season crawled toward its grave last week, it had proved one thing to everybody's satisfaction: it was the worst in the 13-year history of U.S. network television.

Newton N. Minow, "Television and the Public Interest", address to the National Association of Broadcasters, Washington, D.C., May 9, 1961.

Holz, Jo (2017). Kids' TV Grows Up: The Path from Howdy Doody to SpongeBob. Jefferson, NC: McFarland. pp. 53–96.

Tobias Steiner. "Under the Macroscope: Convergence in the US Television Market between 2000 and 2014". academia.edu. Retrieved August 4, 2015.

**Максим Сайбеков**

**(Полтава)**

## **АСТРОНОМІЧНІ УЯВЛЕННЯ У СУСПІЛЬСТВІ ВЕСТГОТСЬКОГО КОРОЛІВСТВА VI-VII СТ. НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ ПРАЦІ ІСИДОРА СЕВІЛЬСЬКОГО «ЕТИМОЛОГІЇ»**

**Ключові слова:** Астрономія, «Етимології», Ісидор Севільський, уявлення, знання, Середньовіччя, антична спадщина, «темні віки», Вестготська Іспанія.

**Постановка проблеми.** У контексті вивчення історії астрономічних уявлень, особливо в середньовічних суспільствах, важливо розглядати вплив релігії та культури на формування і розвиток цих уявлень. Одним із ключових періодів для такого дослідження є VI-VII століття, коли вестготське королівство існувало під владарюванням вестготських королів. Зокрема, аналізуючи твір Ісидора Севільського «Етимології» можна виокремити значущі відомості щодо астрономічних переконань та знань у цей період (Сайбеков, 2019).

Проте, незважаючи на існуючі дослідження в області середньовічної астрономії, аспекти астрономічних уявлень у вестготському королівстві залишаються недостатньо проаналізованими.

Отже, головною **метою даної статті** є розкриття та ретельний аналіз астрономічних концепцій у суспільстві вестготського королівства VI-VII століть на основі інтерпретації твору «Етимології» Ісидора Севільського.



При цьому, завданнями статті є виявлення взаємозв'язків між астрономічними уявленнями та соціокультурним контекстом вестготського суспільства, а також визначення ролі релігійних переконань у формуванні цих уявлень. При детальному аналізі «Етимології» Ісидора Севільського, ми прагнемо висвітлити, які саме астрономічні концепції відзначалися особливою важливістю в цей період та як вони вплинули на культурний та релігійний ландшафт вестготського королівства.

**Виклад основного матеріалу.** Варто короткий оглянути основні глави книги «Про астрономію» Ісидора Севільського Ісидор розглядає синодичний місяць, приймаючи його тривалість за 30 діб, хоча насправді він становить 29 діб, 12 годин, 44 хвилини та 2,8 секунди. Він описує, як у певні дні синодичного місяця Місяць знаходиться у своїх чвертях, освітлений наполовину (Barney, 2006).

В праці «Етимології» рух Місяця описано косою орбітою, на відміну Сонця, яке рухається прямою. Вже за часів Гіппарха було відомо, що орбіта Місяця нахилена до екліптики на 5 градусів, і що вона не рухається круговою орбітою, що пояснює нерівномірність її руху щодо зірок (Hyginus, 1960).

Ісидор показує, що Місяць ближче до Землі, ніж Сонце. Описується метод Аристарха Самоського для визначення відстані до Місяця, яка дорівнювала приблизно 60 радіусам Земля. Намагається розкрити причини сонячних та місячних затемнень, тому посилається на Анаксагора із Клазомен, який першим, на його думку, правильно пояснив причини затемнень. Ісидором розглядається відмінність між сузір'ями та окремими зірками, зокрема сузір'я Оріона та Волопаса. Автор стверджує, що великі і яскраві зірки є скупченням безлічі дрібних зірок. Також він згадує, що світила-планет не мають власного світла, на відміну від світл-зірок, які світять відбитим світлом. Описує, що світило оббігає своє коло або довготою або широтою, використовуючи поняття астрономічних широт і довгот (Isidore, 2016).

Кругове число планет. Ісидором обговорюється концепція «кругового числа» для планет, що визначається як найменше загальне кратне їх сидеричних (за довготою) та драконічних (за широтою) періодів. Автор згадує помилки в цифрах, наведених для нижніх планет, і обговорює місячно-сонячний період. Планети, тобто «блукуючі». Ісидор пояснює етимологію терміна «планета», що означає «блукати», і описує перші спостереження та дослідження шляхів планет, їх блиску та періодів оберту, розпочаті ще Піфагором (Barney, 2006).

Чи вплинуло на космологічні уявлення Ісидора християнство, зважаючи на те, що єдиним джерелом знань у ту епоху були саме античні твори?

Отже, із зародженням і поширенням християнства, мало значний вплив на астрономічні уявлення тогочасного світу. Цей вплив позначився насамперед на астрономії, яку багато вчених християнської релігії розглядали як різновид чорної магії та породженням Сатани. До таких вчених належали Іполит Римський, Тертуліан, Євсевій Кесарійський, святий Григорій Ніський і блаженний Аврелій Августин та багатьох інших. Ця боротьба з астрономією за часів християнської патристики йшла паралельно із боротьбою проти гностичних ересей (White, 2009).

У книзі «Творіння Блаженного Августина єпископа Іпонійського» – можна знайти знамениті «Сім аргументів проти астрології», які є яскравим прикладом такої критики. Це відбиває загальне негативне ставлення до астрології, яке характерне для Греції ще до часів еллінізму. У цей час проти астрології виступали й такі знамениті вчені, як Евдокс і Геллій. Істотним аспектом впливу християнства на астрономічні уявлення було переосмислення космології Платона і Аристотеля. Вчення про ворожіння доль по зірках було несумісне з їхніми космологічними поглядами. Загалом християнство сприяло формуванню більш критичного та наукового підходу до вивчення небесних явищ, відокремлюючи астрономію від астрології (White, 2009).

Суперечності між християнством та античним світоглядом впливали на розвиток астрономічних уявлень. Християнські вчені та філософи активно критикували античні астрономічні теорії, особливо ті, які були пов'язані з астрологією та ворожінням по зірках. Це призвело до переосмислення та розвитку нових астрономічних теорій, які були засновані на спостереженнях та логічних міркуваннях, відокремлюючи науку від містицизму та забобонів.

**Висновки.** Отже, християнство справило глибокий і багатогранний вплив на астрономічні уявлення Середньовіччя, сприяючи формуванню наукового підходу до вивчення Всесвіту та відкидаючи астрологічні уявлення про космос.

Протиріччя християнства та античного світогляду та як наслідок вплив на формування астрономічних уявлень справило значний вплив на формування наукових уявлень у цій сфері. Принципові відмінності у сприйнятті космосу (Всесвіту) та його явищ між цими двома світоглядами стали основою у розвитку нових наукових астрономічних концепцій.

Взаємодія християнської віри з античним світоглядом в астрономії спричинила значні зміни у розумінні космосу. Християнство, відкидаючи астрологію та магічні практики, сприяло розвитку більш наукового та раціонального підходу до вивчення небесних явищ. Цей вплив християнства на астрономію є яскравим прикладом того, як релігійні та філософські ідеї можуть формувати наукові уявлення та теорії.

#### **Список використаних джерел і літератури**

Barney, S. A. (2006). *The Etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hyginus. (1960). *ASTRONOMICA*. (M. GRANT, transl.) Retrieved from : <https://www.theoi.com/Text/HyginusAstronomica.html>

Isidore. (2016). *On the Nature of Things*. (Calvin B. Kendall, transl.) Liverpool: Liverpool University Press.

White, A. D. (2009). *HISTORY OF THE WARFARE OF SCIENCE WITH THEOLOGY IN CHRISTENDOM*. Retrieved from : <https://www.gutenberg.org/files/505/505-h/505-h.htm>

Сайбеков, М. (2019). *Середньовічна європейська рецепція як сприйняття й запозичення освітніх ідей Ісидора Севільського*. Полтава. Отримано з : [https://scholar.google.com.ua/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=uk&user=82MmRiiIAAAJ&citation\\_for\\_view=82MmRiiIAAAAJ:IjCSPb-OG64C](https://scholar.google.com.ua/citations?view_op=view_citation&hl=uk&user=82MmRiiIAAAJ&citation_for_view=82MmRiiIAAAAJ:IjCSPb-OG64C)

## НАШІ АВТОРИ:

**Андрєєва Валентина Іванівна**, старший викладач кафедри сольного співу, пошукувач кафедри української музики та фольклористики НМАУім. П.І. Чайковського;

**Баришнікова Наталія**, здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти

;

**Борисов Вячеслав Вікторович**, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Борисова Світлана Володимірівна**, кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцент кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Борисова Світлана Володимірівна**, кандидатка педагогічних наук, доцентка, декан факультету виконавського мистецтва та музикознавства Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра;

**Вільховченко Тетяна Іванівна**, старша викладачка кафедри музичного мистецтва та хореографії мистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Гетьман Оксана Павлівна**, викладачка кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Гуржій Інна Анатоліївна**, старша викладачка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Данильченко Юлія Володимирівна**, викладач кафедри музичного мистецтва та хореографії, аспірантка ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Дем'ян Ірина Павлівна**, викладач спецдисциплін ДПТНЗ «Криворізький навчально-виробничий центр»;

**Дроздова Олена Олегівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент факультету виконавського мистецтва та музикознавства, Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра;

**Дяченко Наталія Володимирівна**, викладачка кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Завертайлова Вероніка Ігорівна**, здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти кафедри культурології та кіно-, телемистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Кардашов Микола Володимирович**, викладач кафедри дизайну Запорізького національного університету;

**Кардашов Володимир Миколойович**, кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри дизайну ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка»;

**Карнаух Марія**, здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Кириченко Олена Анатоліївна**, викладачка кафедри музичного мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Коровайний Богдан Романович**, викладач кафедри музичного мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Костюк Ольга Петрівна**, кандидат філософських наук, доцент, в.о. завідувача кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Кравченко Петро Анатолійович** – доктор філософських наук, професор кафедри філософії, декан факультету історії та географії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

**Лебединська Марина Олександрівна**, кандидатка педагогічних наук, вихователь-методист, лекторка Полтавської академії неперервної освіти ім. М.В. Остроградського;

**Лук'яненко Олександр Вікторович**, доктор історичних наук., доцент, завідувач кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

**Луценко Дмитро**, здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка».

**Макодзюба Наталія**, здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Матвеева Ольга Олександрівна**, докторка педагогічних наук, професорка кафедри музичного мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди;

**Мікеладзе Наталія**, викладачка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Мішин Анатолій Вікторович**, викладач кафедри культурології та кіно-, телемистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Мороз Анастасія**, здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Опенько Володимир Васильович**, заслужений артист України, доцент кафедри академічного вокалу Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра;

**Опошнян Артем Юрійович**, здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Оріщенко Антон Вячеславович**, викладач кафедри музичного мистецтва та хореографії мистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Острецова Тетяна Олександрівна**, викладачка кафедри музичного мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Підпалій Ростислав Юрійович**, викладач кафедри культурології та кіно-, телемистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Плохотнюк Олександр Сергійович**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Полянська Галина Миколаївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії, аспірантка ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Пономаренко Олена Андріївна**, концертмейстер кафедри музичного мистецтва і хореографії ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Продан Ірина Володимирівна**, кандидатка педагогічних наук, доцентка, директорка навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Рокита Антон**, здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти кафедри культурології та кіно-, телемистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Савенко Ігор Васильович**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Сайбеков Максим Геннадійович** доктор філософії, викладач ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

**Сбітнева Людмила Миколаївна**, докторка педагогічних наук, професорка кафедри музичного мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Сбітнева Олена Федорівна**, кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри академічного та естрадного вокалу факультету музичного мистецтва і хореографії Київського університету імені Бориса Грінченка;

**Семенова Євгенія**, здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Соболевський Олексій Валерійович**, викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Терещенко Альона Валеріївна**, викладачка кафедри культурології та кіно-, телемистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Толстікова Катерина**, здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Трегубов Костянтин Юрійович**, кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Цебрій Ірина Василівна**, докторка педагогічних наук, професорка кафедри музичного мистецтва та хореографії, аспірантка ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Шелупахіна Тетяна Володимирівна**, кандидатка філософських наук, доцентка, завідувачка кафедри культурології та кіно-, телемистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Шибалов Борис Іванович**, здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти кафедри культурології та кіно-, телемистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Шулер Світлана Миколаївна**, викладач спецдисциплін ДПТНЗ «Криворізький навчально-виробничий центр»;

**Яременко Леонід Михайлович**, здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка».

Наукове видання

**Мистецька освіта  
в контексті глобалізації та полікуртурності**

Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (13 квітня 2023 р.) Полтава: Навчально-науковий інститут культури і мистецтв. Видавничий відділ ПУЕТ. 2022. 204 с.

**Рецензенти:**

*Полянська І. А.*, кандидат мистецтвознавства, доцентка; *Шелупахіна Т. В.*, кандидат філософських наук, доцентка; *Продан І.В.*, кандидат педагогічних наук, доцентка, директорка навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

**Науковий редактор:**

*Цебрій І.В.*, докторка педагогічних наук, професорка завідувачка кафедри музичного мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

**Комп'ютерний макет:**

*О.В. Костиренко*

Підп. до друку 24.05.2023. Формат 60x84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура Tahoma. Друк ризографічний. Умов. друк. арк. 4,6. Зам. №.920. Тираж 100 прим.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК №3827 від 08.07. 201036014 (0532)502481

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, к. 115, вул. Коваля 3, м. Полтава