

## **МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра

Рівненський державний гуманітарний університет

Харківський національний педагогічний університет ім. Г.С. Сковороди

Музичний заклад «Musikunterricht ohne Altersbeschränkung»

(м. Мюнхен, Федеративна Республіка Німеччина)

Тель-Авівська консерваторія імені С. Рубіна (Держава Ізраїль)

---

# **МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ МОЛОДІ**

---

*Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції  
з міжнародною участю  
(27 жовтня 2023 р.)*

---

**Полтава 2023**

УДК 7:37+37.036

ББК 85.31р+74.200.551.3М 98

**Мистецька освіта та естетичне виховання молоді:** Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (27 жовтня 2023 р.). Полтава: Навчально-науковий інститут культури і мистецтв. Видавничий відділ ПУЕТ. 2023. 194 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»

Матеріали збірника містять доповіді, тези та повідомлення магістрантів і молодих науковців у галузі мистецької педагогіки, мистецтвознавства та культурології, що були представлені на Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю. Розглянуто різні аспекти мистецької освіти та естетичного виховання молоді, а також важливі питання фахової підготовки майбутніх митців у вищому навчальному закладі.

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка» (протокол № 6 від 22.12.2023).*

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

# З М І С Т

## 1. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

### **Тетяна ОСТРЕЦОВА**

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ..... 8

### **Інна ГУРЖІЙ**

ПРИЙОМИ ОСОБИСТІСНОЇ ВЗАЄМОДІЇ ВИКЛАДАЧА ТА СТУДЕНТА НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ М.Е. ДОНЕЦЬ-ТЕССЕЙР..... 11

### **Марія КАРНАУХ**

ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ..... 16

### **Олена КИРИЧЕНКО**

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИЙ КЛАС ЯК ДИСЦИПЛІНА: РЕФЛЕКСІЯ З ПРИВОДУ ПРОБЛЕМ ВИКЛАДАННЯ..... 20

### **Андрій ОВЧАРЕНКО**

СТИЛЬОВІ ОРІЄНТИРИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ Ж. КОЛОДУБ..... 24

### **Олександр КАБУШКА**

ОСНОВНІ ЕТАПИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ..... 29

### **Сергій ЛЕВЧУК**

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ МІНІАТЮРИ ДЖ. ЕНЕСКУ «ЛЕГЕНДА»..... 39

### **Зоя ЦИБУЛЬНИК**

ДЕЯКІ РИСИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ Р.ШУМАНА (НА ПРИКЛАДІ П'ЄСИ ДЛЯ ВАЛТОРНИ І ФОРТЕПІАНО «ADAGIO UND ALLEGRO»)..... 45

### **Володимир ОПЕНЬКО**

ЗНАЧЕННЯ МУЗИКИ В ПРАКТИЧНІЙ РЕАЛІЗАЦІЇ ГРЕЦЬКИХ ТРАГЕДІЙ 49

### **Чень ЦЗЮНЬЛЯН**

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА..... 55

### **Цзинь СІНЬ**

РОЗВИТОК ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ У ХХ СТОЛІТТІ... 58

<b>Ли САНЬЮЄ</b>	
ДИТЯЧЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО – ВАЖЛИВИЙ ФАКТОР ДУХОВНОГО РОЗВИТКУ ДИТЯЧОЇ ОСОБИСТОСТІ.....	<b>62</b>
<b>Вадим ШАПОВАЛОВ</b>	
ТЕМБРАЛЬНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ.....	<b>66</b>
<b>Олексій КАЛАТУРА</b>	
РОЗВИТОК ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА ПОЛТАВЩИНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ- ПОЧ. ХХІСТ.....	<b>71</b>
<b>Світлана МЕТЛИЦЬКА</b>	
СТАНОВЛЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМ. П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО (ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ СТОЛІТТЯ).....	<b>75</b>
<b>2. МИСТЕЦТВО І СОЦІУМ</b>	
<b>Ірина ЦЕБРІЙ</b>	
КУЛЬТУРА METAMODERN І СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА УКРАЇНИ.....	<b>78</b>
<b>Віктор РИБАЧУК</b>	
„ГРЕЦЬКЕ ДИВО”: МЕТАФОРИЧНА ГРА ЧИ НЕБУВАЛИЙ ЗЛЕТ КУЛЬТУРИ?.....	<b>82</b>
<b>3. ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО</b>	
<b>Наталія МИКЕЛАДЗЕ</b>	
ЦИФРОВА ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК ВАЖЛИВИЙ КОМПОНЕНТ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ХУДОЖНИКІВ.....	<b>85</b>
<b>Микола БОЛЮХ</b>	
ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ЖИВОПИСНОГО ДОВГОСТРОКОВОГО ЕТЮДУ З НАТУРИ ЗІ СТУДЕНТАМИ МИСТЕЦЬКИХ ВУЗІВ.....	<b>89</b>
<b>Євген ГОЛОВКО, Наталія ДІГТЯР</b>	
ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОГО ДОСВІДУ УЧНІВ ОСНОВНОЇ ШКОЛИ ЗАСОБАМИ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА .....	<b>93</b>
<b>Костянтин ТРЕГУБОВ</b>	
«АЛЬБОМ ПРОЄКТІВ З СІЛЬСЬКОГО БУДІВНИЦТВА: ПРОЄКТИ ДЛЯ ОКРЕМИХ ГОСПОДАРСТВ ТА С.-ГОСП. КОЛЕКТИВІВ» (КИЇВ, 1926) ЗА АВТОРСТВА УКРАЇНСЬКОГО АРХІТЕКТОРА ДЯЧЕНКА ДМИТРА МИХАЙЛОВИЧА.....	<b>97</b>
<b>Тетяна МАРУЩЕНКО, Наталія ДІГТЯР</b>	
АНАЛІЗ ПЕДАГОГІЧНОГО ДОСВІДУ ВИВЧЕННЯ ПЕЙЗАЖУ З УЧНЯМИ.....	<b>104</b>

<b>Вадим МИХАЙЛІЧЕНКО</b>	
ІСТОРІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ ЗВ'ЯЗКІВ КОЛЬОРУ ТА ЗВУКУ ВІД НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ ДО ХХ СТОЛІТТЯ.....	<b>109</b>
<b>Ганна СОКОЛКО, Наталія ДІГТЯР</b>	
ВИКОРИСТАННЯ НОВИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА.....	<b>115</b>
<b>Марія КИРИЧЕНКО</b>	
ВІНСЕНТ ВАН ГОГ: ВИСВІТЛЕННЯ ЛЮДСЬКОГО ДУХУ НА ПОЛОТНІ...	<b>118</b>
<b>Інна ПЛЕШАКОВА, Наталія ДІГТЯР</b>	
УКРАЇНА У ТВОРЧОСТІ ІЛЛІ РЕПІНА .....	<b>122</b>
<b>Наталія ДІГТЯР</b>	
ПОЛТАВСЬКА ШКОЛА НАІВНОГО МАЛЯРСТВА ТА НАРОДНА КАРТИНА УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	<b>127</b>
<b>Катерина ХРОМА, Наталія ДІГТЯР</b>	
ВИКОРИСТАННЯ ДЕКОРАТИВНИХ ПРИЙМІВ У СТАНКОВОМУ ОЛІЙНОМУ ЖИВОПИСІ.....	<b>132</b>
<b>4. АУДІО, - ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО</b>	
<b>Катерина ПАЛІЙ</b>	
ПОСТПРАВДА ЯК ОЗНАКА НОВИХ МЕДІА.....	<b>136</b>
<b>Максим САЙБЕКОВ</b>	
МЕТОД ІСИДОРА СЕВІЛЬСЬКОГО ДЛЯ ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІН КВАДРИВІМУ У ГІСПАЛЬСЬКІЙ ШКОЛІ.....	<b>139</b>
<b>Анатолій МІШИН</b>	
ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК СТВОРЕННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНОГО ПРОДУКТУ У СТУДЕНТІВ, ЯКІ НАВЧАЮТЬСЯ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО.....	<b>146</b>
<b>Сергій ЧОРНОМАЗ</b>	
УКРАЇНСЬКЕ АВАНГАРДНЕ КІНО 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ .....	<b>150</b>
<b>Альона ТЕРЕЩЕНКО</b>	
ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ» ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО».....	<b>153</b>
<b>Тетяна ШЕЛУПАХІНА</b>	
МЕДІА-МИСТЕЦТВО ЯК КОМПОНЕНТ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	<b>156</b>

<b>Олександр КАЛАШНИК</b>	
ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ПРИ СТВОРЕННІ ВІДЕОКОНТЕНТУ.....	<b>159</b>
<b>Олена БУРІМ</b>	
ПІДВИЩЕННЯ РІВНЯ МЕДІАГРАМОТНОСТІ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ В УМОВАХ ВІЙНИ: ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ ПИТАННЯ.....	<b>162</b>
<b>Ольга Чернявська</b>	
ОБРАЗ ТЕЛЕВЕДУЧОГО – ОБЛИЧЧЯ ТЕЛЕВІЗІЙНОГО КАНАЛУ.....	<b>166</b>
<b>5. ДИЗАЙН</b>	
<b>Сергій ПРОДАН, Ніна ГЛАДУН</b>	
ПРОЄКТУВАННЯ ДРУКОВАНОЇ ПОЛІГРАФІЧНОЇ ПРОДУКЦІЇ.....	<b>170</b>
<b>Дарія СОЛДАТОВА</b>	
РОЗРОБКА БАГАТОСТОРИНКОВОГО ПОЛІГРАФІЧНОГО ВИДАННЯ «НОТНИЙ ЗОШИТ».....	<b>172</b>
<b>6. ХОРЕОГРАФІЯ</b>	
<b>Жуань ЦЗЕ</b>	
ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ФРАНЦУЗЬКОГО БАЛЕТУ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XVII СТОЛІТТЯ.....	<b>175</b>
<b>Олександр БІЛОКІНЬ</b>	
СОЦІОКУЛЬТУРНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ СЦЕНОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ.....	<b>179</b>
<b>НАШІ АВТОРИ</b> .....	<b>190</b>

# 1. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Тетяна ОСТРЕЦОВА

(м. Полтава)

## СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

*Ключові слова:* тенденції, інформаційні технології, модернізація, музичні інструменти, потенціал.

**Постановка проблеми.** За останні роки музична індустрія зазнала стрімкого розвитку завдяки впровадженню музичних інформаційних технологій. Від сервісів потокової передачі (стрімінових сервісів) до використання штучного інтелекту та модернізації музичних інструментів, нові технології мали вирішальний вплив на те, як створюється та споживається сучасна музика. Впровадження і активне використання музичних інформаційних технологій у музичній педагогіці може революціонізувати підхід до музичної освіти. В цій статті ми спробуємо виявити сучасні тенденції розвитку музичних інформаційних технологій та спрогнозувати їх вплив на музичну індустрію. Дослідивши тенденції розвитку сучасних музичних технологій, ми зможемо краще зрозуміти їхній потенціал для створення значущого навчального досвіду в музичній освіті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Слід зазначити, що більшість науковців вважають музичні інформаційні технології перспективним напрямком розвитку і ефективним каталізатором творчої думки. Окремі аспекти застосування музичних інформаційних технологій у практиці мистецьких дисциплін розробляли О. Чайковська, Є. Хекало, Я. Топорівська, Л. Гаврілова. Науковці П. Матюшко, М. Лещенко, В. Биков, М. Чошанов та ін. засвідчують відгалуження самостійної педагогічної гілки – цифрової педагогіки. С. Лазарев вказував на тісний взаємозв'язок електронної музики з іншими видами мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Сучасні музичні інформаційні технології знаходяться на вістрі прогресу, в процесі постійного розвитку. Фактично це напрямок мистецтва, який майже не опанували не лише виконавці і композитори, але й слухачі. Тому особливого значення набуває аналіз потенціалу та дослідження тенденцій розвитку цих технологій.

**Мета статті** – дослідження тенденцій розвитку сучасних музичних інформаційних технологій.

**Виклад основного матеріалу.** Модернізація музичних інструментів завдяки технологічним інноваціям призвела до значної еволюції у музичному світі. М. Бауман зазначає, що технологія революціонізувала спосіб створення та поширення музики. Це пов'язано зі збільшенням доступу до більш досконалих інструментів і більш складних методів створення звуку. Наприклад, електронні інструменти, такі як синтезатори та драм-машини, дозволили продюсерам створювати та маніпулювати звуками з більшим рівнем деталізації та нюансів. Подібним чином робочі цифрові аудіо-станції (DAW) значно спростили процес запису та редагування музики, що дозволило музикантам експериментувати з різними тембрами та аранжуванням. Здебільшого виробники, адаптуючи той чи інший реальний технічний пристрій у віртуальний інструмент, навіть зберігають у інтерфейсі його традиційний зовнішній вигляд, для більш легкої адаптації користувачів. Наразі спостерігається тенденція подальшої трансформації апаратного забезпечення, тобто реальних фізичних пристроїв розроблених для музиканта у програмні віртуальні інструменти комп'ютера.

Окремою тенденцією є створення спеціалізованих MIDI-контролерів, таких як Ableton Push.



Рис. 1. MIDI-контролер Ableton Push.

До створення MIDI-контролерів користувачі були обмежені лише стандартними пристроями вводу — мишкою та клавіатурою. Сучасні MIDI-контролери суттєво розширюють можливості керування комп'ютером. Іноді це не тільки зручні фізичні інтерфейси для керування віртуальними пристроями, але й нові повноцінні електронні музичні



інструменти. Наприклад, на поверхні Ableton Push знаходиться 64 педа з можливістю підсвічування, які служать не тільки для виконання, але і для повного контролю за композицією. Гаму на такому інструменті можна зіграти лише трьома пальцями. Зважаючи на неймовірну популярність цього унікального інструменту слід очікувати розробок методичних посібників та рекомендацій для гри на таких пристроях.

Вдосконалення і широке розповсюдження програмного забезпечення для запису звуку наразі дозволяє багатьом музикантам створювати якісний музичний матеріал практично в умовах домашньої студії. Платформи цифрового розповсюдження музики (Spotify) також дозволяють артистам і невеликим лейблам уникнути використання каналів розповсюдження, що контролюються великими корпораціями, і знайти свою слухацьку аудиторію. Сучасні соціальні медіа та платформи потокового відео дають змогу артистам безпосередньо зв'язуватися з шанувальниками, зменшуючи потребу в дорогих PR-кампаніях. Загалом, цифрова ера призвела до виникнення тенденції демократизації музичної індустрії, покращення можливостей для артистів і технічно досвідчених композиторів чи продюсерів, а також відкрила двері для молодих артистів, які в іншому випадку ніколи б не отримали того визнання, на яке заслуговують. Тенденції демократизації, тобто розповсюдження музичних інформаційних технологій серед широкого загалу, на нашу думку, стимулює популяризацію музичного мистецтва і розвиток музичної педагогіки. Однак слід зауважити, що музична педагогіка базуючись на традиційних школах, має в найкоротший термін опанувати і специфіку музичних інформаційних технологій, щоб відповідати попиту з боку суспільства і викликам часу.

У 2020 році за допомогою штучного інтелекту була завершена 10-а симфонія Бетховена[1]. Штучний інтелект проаналізував композиції Бетховена та ескізи до його незавершеної 10-ї симфонії, а також твори композиторів і музикантів, що вплинули на Бетховена. Результат виявився справді дивовижним. Наукова спільнота має підстави очікувати подальшого вдосконалення і використання штучного інтелекту в творчих процесах.

У світі на цей час існує більше 100 великих дослідницьких центрів, що фокусуються на дослідженнях звуку і музики. В своєму баченні подальшого розвитку музично інформаційних технологій ці центри прогнозують створення звукових пристроїв поєднаних між собою бездротовим зв'язком з можливістю взаємодії в реальному часі. По суті,

будь-який звуковий пристрій зможе вести себе як персоналізований музичний інструмент. Стане доступним багато нових форм спілкування зі звуком і музикою. Музичний зміст за своєю суттю буде мультимодальним, і музика буде доступною для всіх. Модель: музика від усіх до всіх. Прогнозується перенесення обчислень програмного забезпечення у хмарні технології.

**Висновки.** Оскільки технології продовжують розвиватися, змінюються і тенденції у виробництві та створенні музики. У майбутньому ми можемо очікувати ще більшого прогресу в галузі музичних інформаційних технологій, використання більш потужних та інноваційних способів створення музики. Досягнення інформаційних технологій стимулюють інновації у створенні музики, що, зрештою, і є суть мистецтва — вдосконалення людини та суспільства, в якому ця людина існує.

### **Список джерел і літератури:**

1. Miguel Civit (2022). A systematic review of artificial intelligence-based music generation: Scope, applications, and future trends. Expert Systems with Applications, Volume 209. Режим доступу: <https://doi.org/10.1016/j.eswa.2022.118190>.

**Інна ГУРЖІЙ**  
(м. Полтава)

### **ПРИЙОМИ ОСОБИСТІСНОЇ ВЗАЄМОДІЇ ВИКЛАДАЧА ТА СТУДЕНТА НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ М.Е. ДОНЕЦЬ-ТЕССЕЙР**

**Ключові слова:** взаємодія, викладач, студент, педагогічна школа, виконавська майстерність, творчість.

**Постановка проблеми.** Розвиток української освіти вимагає від сучасних викладачів активних пошуків нових цікавих рішень та підходів до навчання, формування знань, вмінь та навичок у майбутній професії. Свого розвитку набувають ідеї особистісної взаємодії викладача та студента, що важливо для формування творчої особистості та пошуку нових підходів навчання.

Не є винятком і музична освіта. Викладач має безпосередній вплив на становлення майбутнього музиканта та вокаліста, саме від нього залежить стане музика справою всього його життя чи ні.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчо-виконавська майстерність Донець-Тессейр М. досліджувалася науковцями, педагогами музичного мистецтва досить широко. Її творчий шлях розглядали в своїх наукових працях Немкович О., Бентя Ю., Вотріна В., Царук С. Історія вокальних шкіл України аналізувалася такими науковцями як Гнидь Б., Антонюк В., Берегова О. та інші. Тоцька Л. досліджує в своїх працях вокально-виконавський стиль «bel canto», його історію та теоретичний аспект.

Проте мало приділяється уваги дослідженню саме особистісній взаємодії студента та викладача на прикладі педагогічної діяльності Донець-Тессейр М. та її учнів. А саме це, на нашу думку, було вартісним в її викладацькій практиці. Тому це і визначає важливість та актуальність порушеної проблеми.

**Мета статті** – розглянути та проаналізувати особистісну взаємодію викладача та студента, взявши за приклад виконавсько-педагогічну школу Донець-Тессейр М.

**Методи дослідження.** Метод теоретичного узагальнення дозволяє в даному дослідженні сформулювати прийоми особистісної взаємодії викладача та студента, зробити певні висновки та визначити перспективи, що допоможуть викладачу сформулювати прийоми особистісних відносин при викладанні музичних дисциплін зі студентом-вокалістом.

**Виклад основного матеріалу.** Саме взаємодія викладача і студента, їх взаємний вплив, стає головною рушійною силою у формуванні творчої особистості. Такий тісний зв'язок відчувався серед учнів відомої педагогині Марії Едуардівни Донець-Тессейр. Вона завжди була для своїх студентів наставником та близькою людиною. По-материнськи суворою та дбайливою одночасно. Вона сама згадувала свої вчителів з вдячністю. Все життя Марія Едуардівна була вдячна своєму викладачу Мишугі Олександрю Пилиповичу, що він дав їй путівку в творче життя.

Варто зазначити, що у 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. Це відчувається в методиках навчання Марії Едуардівни.

Вона постійно на своїх заняттях вказує на недосконале виконання, шліфує майстерність кожної учениці.

Почути її уроки можна у записах, вони збереглися і є прикладом викладання для всіх наступних поколінь. Тож, аналізуючи ці записи, можна зробити висновки, що викладачка суворо та одночасно з великою пошаною ставиться до учнів, вона сприймає їх талант як дар та обережно розвиває його.

Слід зауважити, викладач повинен усвідомити, що перед ним не просто студент, а майбутній музикант, що стане, можливо, знаменитістю та буде шанувати ті моменти навчання і особистісних відносин з педагогом. Тому треба бути обережним при формуванні в студенті творчої особистості, створюючи певні умови для розвитку таланту, щоденної праці над його шліфуванням.

Марія Едуардівна працювала плідно, створила свою цікаву виконавсько-педагогічну школу, має учнів та послідовників.

Загалом, розвиток творчої особистості музиканта можна розглядати як загальнонаукове поняття, яке відображає процес якісних і кількісних змін особистості. У музиканта-вокаліста – це і інтелектуальний, і емоційний, і художній, і технічний, і творчий розвиток. Проте, розвиток як і формування повинен 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. Це все враховувала Марія Едуардівна в своїй діяльності.

Зазначимо, що педагогічна школа формується навколо педагога-керівника, він є її рушійною силою, але важливу роль для її створення і функціонування є учні та послідовники, що несуть знання і вміння далі.

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.

Варто вказати, що формування студена як вокального виконавця відбувалося враховуючи технічні можливості голосу і постійний їх розвиток. Твори в репертуар студента підбиралися викладачкою з урахуванням зростання ускладнення, формуючи таким чином можливості до вдосконалення та розвитку студента як вокаліста. Це був метод репертуарного забезпечення. Також, аажливу 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 розвиваючи свою методику.

Як педагог, вона приділяла велику увагу самоконтролю при виконанні музичного твору. Намагалася зберегти рівне звучання голосу в різних діапазонах, при цьому виявляючи, розвиваючи та зберігаючи природну красу тембру голосу. Саме постійній праці та вдосконаленню природних даних і приділяла увагу Марія Едуардівна. Головним для неї було збереження природного тембру голосу виконавців.

Студенти-музиканти 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.

Один із цікавих методів Марії Едуардівни був так званий метод «відчуття міри», 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 музичного твору. Відбувається ніби формування відчуття міри у майбутнього співака, і це, з думки, Марії Едуардівни, важливий елемент навчання. 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.

Також, Марія Едуардівна у своїй педагогічній діяльності 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. До прикладу можна навести творчість відомих її учнів: Надії Куделі, Євгенії Мірошніченко,

Ірини Масленнікової, Раїси Колесник та інші, що продовжили справу свого педагога.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Формування вокаліста відбувається в усвідомленні можливостей власного голосу; під впливом методик педагога він формується та розкривається. Можна стверджувати, що формування особистості як артиста та музиканта проходить декілька стадій постійного розвитку.

Результати даного дослідження можуть бути важливими для педагога-початківця, що починає свою працю з музикантами-вокалістами, а також студентам спеціальності «Музичне мистецтво». Перспектива подальших досліджень даної теми полягає у вивченні особливостей методики викладання вокального мистецтва Донець-Тессейр М.

### Список джерел і літератури:

1. Вотріна В. (2001). Мистецтво співу і вокальна методика М.Е. Донець-Тессейр. Київ : НМАУ, 272.
2. Гнидь Б.П. (1997). Історія вокального мистецтва. Retrieved from: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Hnyd\\_Bohdan/Istoriia\\_vokalnoho\\_mystetstva.pdf?PHPSESSID=ggrnsपाodubm8ruf9dvjsifdk2](https://shron1.chtyvo.org.ua/Hnyd_Bohdan/Istoriia_vokalnoho_mystetstva.pdf?PHPSESSID=ggrnsपाodubm8ruf9dvjsifdk2)
3. Гребенюк Н.Є. (2000). Особистісно орієнтований підхід у розвитку індивідуальності співака. Музичне виконавство: наук. вісник Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського. Київ: НМАУ. Вип. 14, кн. 6.156-165.
4. Немкович О.М. (2008). 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, Т. 8. **Retrieved from:** <https://esu.com.ua/article-20874>
5. Рудницька О.П.(2005). Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посібн. Тернопіль: Навчальна книга–Богдан, 360.
6. Фіцула М.М. (2002). Педагогіка. Технологія формування творчої особистості. **Retrieved from:** [https://pidru4niki.com/1297112134998/pedagogika/tehnologiya\\_formuvannya\\_tvorchoyi\\_osobistosti](https://pidru4niki.com/1297112134998/pedagogika/tehnologiya_formuvannya_tvorchoyi_osobistosti)

## ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

**Ключові слова:** вокальна школа, косерваторія, колегіум, академія, музичні товариства.

**Постановка проблеми.** Сучасний інтерес до вокального мистецтва є надзвичайно високим. Питання розвитку та навчання співаків, удосконалення їх виконавської майстерності, викликає значний інтерес. В історії вокального мистецтва вже накопичені матеріали, які стосуються будови та функціонування голосового апарату, описані вокально-педагогічні принципи та методи, а також вокальні школи минулих епох, зокрема, українська вокальна школа. У сучасному музично-педагогічному контексті закріпилася традиція вивчення виконавського досвіду видатних співаків та викладачів. Отже, актуальність теми визначається важливістю аналізу витоків української вокальної школи.

**Аналіз останніх публікацій.** Витоки української вокальної школи досліджували у своїх наукових працях Антонюк В.Г., Ангуладзе Н.Д., Бовсунівська Н.М., Гринь Л.О., Гергель Є.Л., Гіперс З.В., Гнидь Б. П., Іваницький А.І., Мишуга О.П., Незайкинський Є.В., Осипець Р.О., Петрушенко В.Л. та інші. В їхніх працях розглядаються питання етнокulturологічного аспекту феномена української вокальної школи, питання теорії і практики вокального мистецтва, висвітлюється історичний аспект розвитку вокальних шкіл в українських навчальних закладах, питання історії мистецької освіти, розглядаються закономірності психології музичного сприйняття в їх зв'язку з особливостями будови, жанровими рисами і змістом музичних творів.

Отже, дослідження витоків української вокальної школи є важливим і, як засвідчують наукові дослідження українських вчених, завжди актуальним.

**Мета статті:** виявлення витоків української вокальної школи.

**Виклад основного матеріалу.** Український традиційний спів є основою вокальної школи. Вивчення історії вокального навчання в Україні виокремило ключові періоди: становлення (до XVII ст.), формування традицій (XVII-XVIII ст.), розвиток звукоутворення (XIX-XX ст.).

У стародавні часи вокал існував у формах традиційного і культового співу серед східнослов'янських племен. Спів супроводжував релігійні обряди та мав народний характер.

З розширенням сфери побутового виконавства, народна вокальна традиція еволюціонувала в об'єкт естетичної насолоди.

Фольклорний та церковний спів утворили основу української вокальної школи., Вона, своєю чергою, потужно вплинула на церковно-музичний побут і розвиток музичної пам'яті етносу. Іваницький визначив вісім співочих стилів українських народних пісень.

Український фольклор включає календарно-обрядові пісні, які класифікують за жанрами, такі як веснянки, русальні, жнивварські, колядки. Разом із цим, розвивається новий фольклорний жанр - билини, що оспівують героїв.

Після прийняття християнства, в Київській Русі важливу роль відіграє розвиток церковного співу Він відбувався під впливом грецьких та болгарських співаків-доместиків, а осередком його розвитку стала Києво-Печерська лавра.

Запозичення елементів християнського співу з Візантії визначало подальший розвиток української церковної музики. Впливи народної пісенності формували самобутню національну співочу школу.

Знаменний розспів інтонаційно і ритмічно збагачувався внаслідок історичного розвитку. Виникнення багатоголосного співу призвело до розвитку поліфонії, що виявилось в хорових формах для восьми і більше голосів.

Старий крюковий спосіб нотації став неефективним, виникла рання форма церковного багатоголосся - строчний спів. Поява нового "київського знамені" замінила крюки, що передувало появі нотно-лінійного письма.

У хоровому жанрі голоси (бас, тенор, альт, дискант) чітко розмежовувалися за висотою і тембром. Використання нової системи київської квадратної нотації розпочалося наприкінці XVI ст.

Тоді ж столітті з'явився партесний спів, що використовувався в церковних хорах братських шкіл (Острозької, Львівської, Київської, Луцької). Братства, спрямовані на розвиток освіти та культури, грали ключову роль у формуванні музичної культури, навчаючи дітей співу та музичної грамоти.

Партесний концерт був провідним жанром того часу, набуваючи великого значення завдяки українському музичному теоретику М. Дилецькому. Його праця "Грамматика музикальна" (1677) встановила теоретичні основи партесного співу та сприяла розвитку професійного музичного мистецтва. Поряд із партесним співом, у XVII–XVIII ст. набув



поширення позацерковний духовний спів, особливо канти і псалми. Культурні діячі, такі як П. Беринда та Ф. Прокопович, створювали духовні пісні, а анонімні канти мали різні форми і зміст.

У поширенні церковного співу важливу роль відігравала усна традиція. Співаки використовували нотацію як орієнтир, але основним було вивчення мелодії "з голосу", що вимагало від них високих музичних здібностей і чутливості до звуку.

Музично-історичні джерела підтверджують інтеракцію народної та церковної української музики, включаючи спільні елементи в опануванні музичного матеріалу, такі як спів на слух, вивчення з голосу, імпровізація, варіативність виконання тощо. Ці фактори визначили національну специфіку методики музично-естетичного виховання, зокрема акапельного хорового співу, що залишався ключовою рисою української музичної педагогіки упродовж багатьох століть.

У 1578 році в Кам'янець-Подільському створено перший музичний цех, а надалі подібні об'єднання з'явилися у Львові та інших регіонах. Музичні цехи обслуговували суспільні і родинні події в селах і містах. Члени цехів мали право навчати учнів, щоби вони переходили від підмайстрів до майстрів.

Києво-Могилянська академія відігравала важливу роль у розвитку музичної культури, хоча хоровий спів не був там офіційним предметом. Студенти вивчали хоровий спів практично. Творчість М. Березовського та А. Веделя сприяла реформі церковного співу та нотації, відомої як «Київські знамена». Робота музикантів, які поєднали західноєвропейські та українські музичні традиції, мала велике значення для розвитку українського вокального мистецтва.

Ще до XVII ст. в Україні – у колегіумах та Київській академії – виник шкільний театр. Шкільні драми наголошували моральні цінності, використовуючи трагікомедію як основний жанр репертуару. Інтермедії додавали комічності, а «Вертеп» – ляльковий театр із музикою та інструментами – сприяв збереженню етнічної палітри. Традиція використовувати різні види мистецтва та зв'язувати музику з літературою стала характерною рисою української культури XVI - XVII ст. Глухівська співацька школа, створена 1783 р., відігравала ключову роль у розвитку музичної освіти, навчаючи грі на інструментах та хоровому співу, формуючи професійні засади для подальшого розвитку музично-вокальної освіти в Україні.

Українське вокальне мистецтво відчуло вплив західноєвропейської професійної музики, що проявилось у змінах музичних форм від барокового партесного концерту до циклічного духовного концерту класицизму. Це сприяло появі нового рівня образності та яскравого відтворення емоцій. У XIX ст. європейські музичні товариства, філармонії та консерваторії стали ключовими культурно-мистецькими центрами, впливаючи на систему професійної музичної освіти та рівень музичної культури. Разом із тим, існували альтернативні форми вокального навчання, включаючи приватні школи та методичні концепції окремих педагогів.

Італійська вокальна школа суттєво вплинула на професійне вокальне мистецтво в Україні. Видатні педагоги – К. Еверарді, М. Петц, Е. Гандольфі – сприяли міжкультурному діалогу та поширювали новий стиль співу. Українські співаки використовували також методики вокальних педагогів інших європейських країн.

Отже, охарактеризувавши становлення і розвиток вокального мистецтва в Україні від його витоків і до сьогодення, доходимо **висновку**, що українське вокальне мистецтво виникло ще в дохристиянські часи та існувало у формах традиційного і культового співу. У ньому глибоко вкорінені мотиви усної народної творчості, що вирізнялося національною самобутністю й неповторністю. Упродовж багатьох століть було нагромаджено значне творче багатство, створені оригінальні музичні жанри, види, стилі вокальної музики, а також виховано плеяду співаків та композиторів.

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

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ: Віпол, 2007. 174 с.
2. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: Монографія. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
3. Ангуладзе Н. Ното cantor: Очерки вокального искусства. [marinusssss.livejournal.com](http://marinusssss.livejournal.com) > ...
4. Бовсунівська Н.М. Розвиток вокально-хорової педагогіки на Волині. Наукова школа: центр професійної підготовки педагогічних кадрів. Житомир, 2003, С.325-333.
5. Гергель Є.Л. Креативність як проблема творчості. Вісник Харківського університету. Харків, 2009. № 460. С. 29-33.

6. Гіперс З. Мистецтво як засіб художньо-естетичного виховання. Рідна школа. 2011. № 9, С.60-63.
7. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підруч. Київ: НМАУ, 1994. 320 с.
8. Олександр Мишуга — король тенорів / Автор-упоряд. М. Головащенко. — Київ : Музична Україн, 2004. — 610 с.

**Олена КИРИЧЕНКО**  
(м. Полтава)

### **КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИЙ КЛАС ЯК ДИСЦИПЛІНА: РЕФЛЕКСІЯ З ПРИВОДУ ПРОБЛЕМ ВИКЛАДАННЯ**

***Ключові слова:** рефлексія, концертмейстерський клас, репертуар, музичні здібності, самостійна робота.*

Серед піаністів професія концертмейстера є дуже поширеною, тому що виступи музичних виконавців або колективів, оперні та балетні вистави не відбудуться без попередньої роботи з концертмейстером. Потрібен цей фахівець не тільки в професійних музичних закладах, а і в загальноосвітніх школах, естетичних центрах, творчих палацах і т.і. Але як виховати такого фахівця? Які проблеми постають перед викладачами?

Професіонали-практики звертаються до цих питань в своїх методичних роботах, які мають велике педагогічне й пізнавальне значення. Відомі вітчизняні концертмейстери і викладачі: С. Саварі , Т. Молчанова, П. Шиманський, Л Ніколаєва у своїх методичних рекомендаціях надають відповіді на безліч питань стосовно виховання професійних концертмейстерів, роботи концертмейстера з вокалістом, або в оперному класі. Але у музикознавчій літературі немає прикладів про те, як ефективніше розподілити час навчання на вивчення різних напрямків роботи концертмейстера, як встигнути опрацювати величезний репертуар, різний за стилями і жанрами.

Сьогодні є розуміння, що проблема розвитку концертмейстерської майстерності є актуальною. У системі професійного навчання введено курс методики викладання камерного ансамблю і концертмейстерського класу, тому важливе завдання – виховання концертмейстера, вирішується викладачами концертмейстерського класу і методики. Студент отримує теоретичну і практичну підготовку, яка допомагає значно пришвидшити формування необхідних концертмейстерських навичок. Особливістю

діяльності майбутнього концертмейстера є необхідність вирішувати різноманітні завдання, які пов'язані з музичним виконавством. Тому важливо щоб студент мав високий рівень професійних навичок, міг застосовувати знання з гармонії, поліфонії, історії музики, аналізу музичних творів.

На заняттях з концертмейстерського класу велику увагу треба приділяти розвиненню музичних здібностей: читанню з листа, підбору за слухом, транспонуванню. Це потрібно робити постійно, заохочуючи студента приділяти читанню з листа час в самостійній роботі. Вміння швидко читати з листа є чи не найважливішим аспектом діяльності концертмейстера. Якщо піаніст не володіє цим навиком, він не зможе стати професійним концертмейстером. У навчальній практиці часто виникають ситуації, коли у акомпаніатора немає часу для попереднього ознайомлення з твором, тоді допомагає вміння швидко орієнтуватись у нотному тексті, чуйність та увага до фразування соліста, вміння одразу охопити характер музичного твору. Безперечно важливо знати вокальну та хорову літературу, педагогіку, методику, бо робота з солістами потребує таких знань. Концертмейстер повинен знаходитись «всередині» ансамблю, не бути активнішим за соліста. Обов'язковим є навик читання хорових партитур – окрема область умінь концертмейстера. Також необхідно орієнтуватись у репертуарі для хореографічних класів. Знати специфіку хореографічного акомпанементу в класі класичного та народного танцю.

Нажаль не вивчаються найскладніші акомпанементи для артистів естради, балету, цирку. Доволі часто естрадні номери потребують умінь імпровізувати фортепіанний супровід, додавати вступи і заключення до номеру, рясніють повторами і скороченнями, які концертмейстер повинен тримати у пам'яті. Особлива складність – робота з джазовим виконавцем. Концертмейстер-естрадник має діло не з завершеним твором, а з темою, гармонізованою мелодією, яка є імпульсом для створення музичного номеру. Часто виникає питання вибору тональності, яка залежить від діапазону соліста. Великою проблемою є ритм. Дуже часто ритм записано з використанням рівних восьмих і рідко у вигляді пунктиру. А виконувати треба «свінгуючи». Близьким до «свінгу», основного ритму джазу, є виконання на основі тріольної пульсації. Допомогою в роботі над джазовими стандартами є прослуховування виконання теми стандарту видатними джазовими виконавцями минулого і сучасності. Намагання повторити виконання майстра

допоможе концертмейстеру-естраднику і солісту в розумінні форми, збагаченні діапазону джазових гармоній, у розвитку відчуття ритму, стане стимулом для розвитку навичок імпровізацій.

Програма концертмейстерського класу має кожний семестр вивчати певний напрямок роботи концертмейстера та закріплювати і відпрацьовувати набуті навички в концертмейстерському практикумі. Але зрозуміло, що за короткий період навчання це завдання виконати вкрай важко з-за великої кількості напрямків роботи та об'єму репертуару. Тож в концертмейстерському класі здобувач освіти може отримати лише основні, або універсальні уміння і навички з різних напрямків роботи концертмейстера, а усіма тонкощами концертмейстерської майстерності концертмейстер-початківець буде оволодівати в процесі професійної діяльності.

Майбутнім концертмейстерам слід багато працювати самостійно над ознайомленням і оволодінням будь-якими камерно-інструментальними творами, вивчати композиторські стилі, удосконалювати концертмейстерські навички, необхідні для майбутньої професійної діяльності. Казати про справжній професійний рівень концертмейстера можна лише за наявності таких рис як творча уява, музичне сприймання, естетичний смак. Слід дуже вимогливо ставитися до питання вдосконалення свого мистецтва, відвідувати концерти, прослуховувати записи. Піаніст повинен розуміти що сольне виконання та гра з солістом – психологічно відмінні стани. При виконанні сольного твору музичні та рухові дії стають стабільними, а під час виконання фортепіанної партії у творі для спільного виконання вони залишаються гнучкими та залежать від вимог соліста, диригента, виконавської ситуації.

Велику увагу викладач концертмейстерського класу повинен приділяти вихованню психологічних якостей майбутнього концертмейстера. Від таких якостей, як терпіння, витримка, такт і психологічне чуття, залежить продуктивність роботи. Студент має розуміти, що соліст і концертмейстер це єдиний творчий організм, який повинен діяти у повній гармонії, згоді, рівновазі. Концертмейстер для соліста і товариш, і помічник, і тренер, і викладач. Таку роль отримує не кожен. Це право завойовується довгою сумісною роботою з солістом, ґрунтовними знаннями, творчою зібраністю, волею, безкомпромісністю художніх вимог, наполегливістю, відповідальністю у досягненні потрібних художніх результатів.

Окрім знань та практики майбутній концертмейстер повинен мати добру інтуїцію, як кажуть «хист», швидку реакцію, внутрішню готовність до всіляких несподіванок, які можуть виникнути на естраді, володіти творчою волею, артистизмом, емоційним підйомом. Викладач в роботі зі студентом спирається на його природні здібності та знання і навички, отримані студентом в процесі навчання. Велике значення відіграє бажання здобувача освіти навчитись концертмейстерському мистецтву, практикуватись у концертах, наполегливо шліфувати придбані уміння, бо тільки бажання викладача мало для отримання позитивного результату.

Професійна підготовка концертмейстера являє собою комплекс умінь та навичок, які студент отримує на заняттях у системі всіх дисциплін навчального плану. Зміст цього комплексу обумовлений специфікою майбутньої самостійної професійної діяльності студента. Тому концертмейстерський клас треба розглядати як одну з базових дисциплін цієї підготовки.

#### **Список джерел і літератури:**

1. Акомпанемент как профессия и искусство (темы лекций) Сост. С. Савари. Вып. 1. Харьков, 1993, Харьковское обл. управление
2. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано. Львів: ЛДМА, 2001. – 244 с.
3. Молчанова Т. З історії ансамблевого музикування: Монографія. Львів: СПОЛОМ, 2005.
4. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: Навч. Посібник (видання друге, перер., доп.). Львів: СПОЛОМ, 2007, - 216 с.
5. Ніколаєва Л. М. Шляхи вдосконалення підготовки піаністів концертмейстерів у вищих музичних навчальних закладах. Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі: Зб. Статей Науковий вісник Ред.- упор.: М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. Київ, 2004, - Вип.35. с.237-244.
6. Ніколаєва Л. М. Особливості роботи концертмейстера над вокальними творами. Метод. рекомендації. Київ, 2002.
7. Савари С. В. Азбука акомпанемента: Учебное пособие. Ред. А. Я. Гросов. Донецк: ООО «Юго-Восток ЛТД», 2005.

## СТИЛЬОВІ ОРІЄНТИРИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ Ж. КОЛОДУБ

**Ключові слова:** інтерпретація, стильові орієнтири, Камерно-інструментальна музика, фактурні прийоми.

**Постановка проблеми.** Камерно-інструментальна музика у всі часи була певним маркером суспільно-соціальних процесів та швидко реагувала на кардинальні зміни в ментальності та духовних потребах людства. Ймовірно, що саме тому саме камерно-інструментальна музика завжди викликала стабільний інтерес як у професійних музичних колах, так й серед широкої аудиторії поціновувачів. Сказане стосується і української камерної музики, зокрема й творів Жанни Колодуб.

Попри стабільне зростання кількості наукових робіт, присвячених творчості сучасних українських композиторів, їх кількість все одне є недостатньою. Особливо це стосується виконавського погляду крізь призму музикологічних знань на інтерпретацію творів українських композиторів, що увійшли до репертуару професійних виконавців.

**Мета статті полягає** в окресленні стильових орієнтирів інтерпретації камерно-інструментальних творів Ж. Колодуб.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Джерелознавчу базу статті складає наукові роботи українських дослідників присвячених *аналізу творчості Ж. Колодуб* (Сулім Р., Черкашина-Губаренко М. та ін.), а також питанням *музичного стилю та інтерпретації* (Берегова О., Воронова Н., Маловицька Л. та ін.) [1-5].

**Виклад основного матеріалу.** Сучасна музична культура України являє собою багатозаровий музичний ландшафт, в якому традиція і новаторство, національний і світовий вплив переплітаються в унікальний спосіб.

Сучасна музична культура України є надзвичайно органічною “сумішшю” традиційних звичаїв та новаторських підходів, які відображають розвиток та зміни в українській суспільно-культурній сфері протягом декількох останніх десятиліть.

Не заглиблюючись в глибокі історичні підвалини української музики, розглянемо деякі аспекти стильових розгалужень творів українських композиторів ХХ-XXI століття, в яких проглядаються

певні тенденції. Саме вони утворюють музикологічний “ландшафт” в контексті якого ми й будемо розглядати камерно-інструментальну творчість Ж. Колодуб.

“Музикальність українців – це передусім специфічно «музичний» у філософському розумінні засіб світосприйняття. Звукові феномени, найпростіші закономірності українських музичних структур перетворюються на символічні форми, міфологізовані метафори духовного досвіду, на універсальні умоглядні структури, достатньо місткі для вміщення різнохарактерного змісту, вираження того чи іншого смислу.” [2, с. 78].

Ця цитата Н. Воронової яскраво характеризує сутність стилістичного профілю української музики в широкому сенсі. На нашу думку, такий погляд на музичну складову крізь призму філософських дефініцій дає змогу зрозуміти синтетичну природу української музики. Стає очевидним, що коли в аналізі музикознавців ми зустрічаємо умовно кажучи “у творчості композитора переважають стильові риси романтизму, імпресіонізму та неофольклоризму” – це не “рандомний” набір уподобань композитора, а архетипічне самовираження національної самобутності. Мається на увазі саме спосіб світосприйняття, який науковці нерідко пов’язують з географічним положенням України на перетині “з варягів до греків”, що, в свою чергу, стає фактором полістилістичних тенденцій в історії української музики.

Але вкрай важливо говорячі про стильові орієнтири кожен раз підкреслювати, що всі взаємодії та новації проходять крізь “фільтр” ритмо-інтонаційного комплексу національного архетипу. Тобто на міцному фундаменті української народної музики нашаровуються та міксуються всі стильові процеси.

Так, О. Берегова, говорячи про українську музичну культуру пише, що вона розвивалася в атмосфері значного стильового та жанрового розшарування, оновлення засобів музичної виразності відповідно до модерних тенденцій часу [1, с. 62].

Крім цього, ще одним важливим стильовим орієнтиром сучасної української музики є просторово-візуальне спрямування змісту музичних творів.

Цей орієнтир тісно пов’язаний з імпресіонізмом в загальному стильовому контексті загальноприйнятих класифікацій. Але, на нашу думку, створення музичних образів через використання елементів музичного “живопису” та пейзажних деталей, розробка



унікального акустичного стилю, використання спеціальних технічних і фактурних прийомів для підкреслення просторових якостей і багатшаровості музичного полотна, а також застосування особливих ладових гармоній і звукового колориту є також елементом українського національного стилю, що бере коріння з пейзажності усної народної творчості та пісенної спадщини без прив'язки до імпресіонізму К. Дебюссі та М. Равеля.

Окремо слід відзначити таке явище в музичній культурі України як «нова фольклорна хвиля», що належить до 60-х років ХХ століття. Л. Маловицька вважає, що ця “хвиля” була викликана палким бажанням композиторів виявити персоналізоване музичне світобачення, осягаючи та поринаючи в історію і культуру свого народу [3, с. 33].

Ми погоджуємося з цією думкою і вважаємо, що в цей історичний період назріла гостра потреба в оновленні та осучасненні як музичних засобів, так й самої музичної естетики нового часу. Відповіддю митців, до покоління яких дотична й Ж. Колодуб, на цю потребу стала поява особливого різновиду стильового синтезу, який поєднує національні й транснаціональні фундаменти творчої думки.

Дослідники творчості Ж. Колодуб найчастіше звертають увагу на оригінальність та самобутність її творів, а також на широку палітру художніх образів вкупі з органічністю та природністю їх музичного втілення.

Значний внесок у вивчення творчого шляху Ж. Колодуб зробила у своїй монографії М. Черкашина-Губаренко [5].

Дослідники характеризують мистецтво Ж. Колодуб як яскраве індивідуальне явище, в якому знаходить втілення “синтез різних стилів і напрямків у власному, індивідуальному їх розумінні” [4, с. 12].

Оскільки в нашому дослідженні ми більше сконцентровані на питання стилю та стильових орієнтирів, тож звернемо увагу на думки дослідників щодо цього.

Так, і Р. Сулім, і М. Черкашина-Губаренко підкреслюють намагання Ж. Колодуб охопити широкий діапазон засобів виразності, в який у вигляді концентрованої квінтесенції композиторка “переплавлює у своїй творчості інтонаційний словник різних культур та епох” [4, с. 12].

В багатьох дослідженнях творчості Ж. Колодуб підкреслюються різноманітні стильові особливості, які науковці відносять і до

класицизму, і до романтизму, і до імпресіонізму, а також деякі впливи джазових та фольклорних традицій. Крім того, всі ці сталі стильові напрями можуть вдало поєднуються й з відносно сучасними композиторськими техніками, такими як полістилістика, сонористика, мінімалізм, політональність, атональність, полідіатоніка тощо. Це підкріплює нашу цікавість саме до стильових орієнтирів творів Ж. Колодуб.

Крім цього, Р. Сулім наголошує на тому, що на індивідуалізацію власного стилю Ж. Колодуб також впливає і активне використання нею прийомів сучасного композиторського письма (наприклад, рух паралельними квінтами і тризвуками, використання секундових кластерів, секундових і квартових акордів тощо) [4, с. 15].

Може здаватися, що таке концентроване “стильове асорті” у творчості Ж. Колодуб може важко сприйматися на слух. Але це не так, її музика завжди зберігає ясність і простоту музичної мови та форм.

Усі згадані нами стильові риси та засоби виразності, не являючись для авторки самоціллю, служать їй для вирішення головного завдання – створення яскравих художніх образів, що будуть цікавими та доступними для слухачів, а також неординарним творчим завданням для виконавців та дослідників.

Щодо, безпосередньо, камерно-інструментальних творів Ж. Колодуб, згадаємо найбільш показові в плані стилю різноманітні ансамблі, такі як “Трохи про старовину” для скрипки, віолончелі та органу (пряма вказівка автора на стильові традиції старовинної музики), “Чотири імпровізації в різних стилях” для гобоя, гітари та фортепіано (також у назві є стильова розшифровка), а також ряд творів, що опосередковано (знову ж таки в назві) мають відсилання до романтизму та імпресіонізму: “Катарсис” для струнного квартету, “П’ять настроїв” для флейти, віолончелі та фортепіано, “Лірична сюїта” для скрипки, кларнета і фортепіано тощо.

Примітна кількісна складова творчого доробку Ж. Колодуб, що написана для духових інструментів (сольні на ансамблевих твори).

І в цьому випадку ми бачимо красномовні назви творів, що так чи інакше натякають виконавцю/музикознавцю на стильові орієнтири: “Слов’янське коло” для флейти та фортепіано, “Українська сюїта” для квінтету дерев’яних духових інструментів, “Ліричне інтермецо” для труби і фортепіано, “Строкаті картинки” для двох труб і тромбона, “Калейдоскоп” для флейти, гобоя та фагету.

Слуховий аналіз згаданих творів абсолютно підтверджує здогадки та припущення щодо стильових орієнтирів, що містяться в цих творах. Крім цього, авторські вказівки щодо стилю, підкріплюються влучними ремарками в самому нотному тексті.

Якщо підсумувати отриману інформацію з наукових джерел в комплексі з власними слуховими враженнями та дослідницькими спостереженнями, можна виокремити основні стильові орієнтири камерно-інструментальних творів Ж. Колодуб:

1. **Експеримент та інновація:** твори Ж. Колодуб демонструють певну композиторську сміливість та прагненням до експерименту у музиці. Композиторка не обмежується традиційними музичними формами та стилями, а намагається розширити музичні горизонти. В її композиціях часто можна почути нетрадиційні фонічні ефекти, використання новітніх технології та експерименти зі звуковим простором.

2. **Емоційна виразність:** однією з ключових рис музики Ж. Колодуб є її виразність та здатність виражати глибокі емоції музичними звуками. Вона створює мелодії, які можуть сприйматися як відображення різних почуттів та станів душі. Її композиції здатні викликати, вражати та залишати незабутні враження у слухачів, донесення яких, своєю чергою, стає непересічним завданням для виконавців.

3. **Поетичність та символіка:** у камерно-інструментальних творах Ж. Колодуб можна відзначити поетичний підхід до створення музичних образів та використання символіки. Композиторка вдається до втілення музичних концептів, які мають глибокий філософський зміст або можуть бути метафорами певних ідей.

**Висновки.** Однією з головних тенденцій у сучасній українській музиці стало свідоме нівелювання жанрових ознак композиторських творів, що дозволяє міксувати та синтезувати стильові риси відповідно до задуму, його образного чи асоціативного змісту.

У підсумку, щодо стильових орієнтирів камерно-інструментальних творів Ж. Колодуб, зауважимо, що вони втілюються в її експериментальному підході до музики, інтердисциплінарності композиторських підходів, емоційній виразності та використанні поетичного символізму. Її творчість відкриває нові шляхи у розвитку сучасної музичної культури України та надихає інших митців до творчих експериментів.

Грунтовний науковий аналіз відкриває двері для подальших досліджень в галузі стильових пошуків української камерно-інструментальної музики загалом та розкриття багатогранності творчості Жанни Колодуб зокрема.

### Список джерел і літератури:

1. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90 років ХХ сторіччя. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 140 с.
2. Воронова Н. Музична культура України ХІХ століття: типологічні ознаки національної вдачі. *Наука. Релігія. Суспільство* № 4'2011. ІПШІ МОНУ і НАНУ «Наука і освіта», 2011. С. 73-79.
3. Маловицька Л. Парадоксальні властивості художньо-образного мислення генія: вплив синестезії на творчий процес. *Історія. Філософія. Релігієзнавство*. 2010. № 1-2. С. 32-37.
4. Сулім Р. Творча діяльність Жанни Колодуб на ниві сучасної музичної культури та освіти України. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал*. Київ: Міленіум, 2011. № 2. С. 98-102.
5. Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Жанни Колодуб: монографія. Київ, 1999. 24 с.

**Олександр КАБУШКА**  
(м. Полтава)

### ОСНОВНІ ЕТАПИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

**Ключові слова:** етапи, хорове мистецтво, формування диригентських шкіл в Україні, методи навчання.

**Постановка проблеми.** Музикознавство незалежної України молоде, як і сама держава, хоча і має певні традиції розвитку, закладені у попередні часи українськими вченими Б. Кудриком, П. Козицьким, М. Антоновичем, К. Майбуровою, Я. Ісаєвичем та ін. Власне, система фахової диригентської освіти в Україні сформувалася у II половині ХХ ст., а почала осмислюватися ще пізніше. Навчально-методичні посібники М. Колесси, К. Пігрова, І. Розумного, А. Болгарського, М. Канерштейна та ін. заклали

основи системної диригентсько-хорової освіти в Україні, а наукові праці українських вчених ХХ ст. стали передумовою вивчення розвитку сучасного українського музикознавства, дотичного до проблем диригентської освіти. Адже у наш час мистецька освіта загалом, а диригентська зокрема, розвивається, модернізується, старається відповідати на нові виклики, які постають перед нею.

**Аналіз останніх публікацій.** Хорове диригування як навчальна дисципліна в Україні почало досліджуватися відносно недавно, тому й комплексного дослідження, присвяченого історії його розвитку, на сьогоднішній день ще немає. Серед джерел, які старалися оглядово окреслити еволюцію диригентсько-хорового мистецтва в Україні, варто назвати монографію М. Бурбана «Українські хори та диригенти» [3], курс лекцій Г. Карась «Історія вокально-хорового виконавства» [5], дисертаційні дослідження А. Мартинюка «Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття» [8] та Л. Ярошевської «Методика диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики на основі традицій Одеської хорової школи» [17], монографію В. Рожка «Історія українського диригентського виконавства: творчість Стефана Турчака» [11]. Проте є чимало публікацій, в яких у тій чи іншій мірі розглядається еволюція диригентського мистецтва у певні періоди української історії, що дозволяє скласти уявлення про шляхи розвитку диригентської освіти в Україні та проблеми, які доводилося долати на кожному його етапі.

Розвитку диригентської освіти в Україні новітньої доби присвячені праці низки науковців, які старалися висвітлити різні аспекти диригентсько-хорової підготовки фахівців (Т. Смирнова, Д. Бондаренко, А. Мірошникова, А. Растригіна, І. Куфлюк, Н. Кушлик, М. Камінська, О. Леснік, Л. Лялюк, І. Цюряк, С. Світайло, Л. Остапенко, Л. Теряєва, Л. Ярошевська, Н. Тарарак, Л. Бірюкова, О. Кузнєцова, Н. Селезнева, І. Шинтяпіна, Г. Сікора та багато ін.); розкрити особливості діяльності видатних українських диригентів та мистецьких колективів (В. Чучман, Г. Карась, О. Драгомирецька, А. Мартинюк, Ю. Баранецька, А. Савка, О. Бенч, І. Цмур, В. Рожок, Л. Сенченко, В. Лабунець, С. Дацюк, В. Прохазка та ін.); визначити специфіку регіонального розвитку диригентсько-хорового виконавства (А. Мартинюк, М. Ферендович, І. Бермес, Ю. Серганюк, І. Задорожний, Л. Мороз, Ж. Зваричук, І. Шатова, О. Солонець, Т. Стан та ін.); проаналізувати тенденції фестивально-конкурсного руху у сфері хорової культури та соціо-культурне значення диригентської

діяльності (Ю. Пучко-Колесник, А. Лашенко, І. Бермес, П. Ковалик, О. Бенч, Х. Флейчук, Н. Синкевич, Ю. Москвічова, Л. Мечак та ін.) тощо.

Мета статті - розкрити основні етапи та особливості формування диригентського мистецтва в Україні на початку ХХІ століття.

**Виклад основного матеріалу.** Найбільш комплексно питання формування диригентських шкіл в Україні розглядається у працях А. Мартинюка. Традиційно асоціюючи дефініцію «диригентсько-хорова школа» з інституціями освіти і виховання, А. Мартинюк вбачає функціональне призначення української диригентсько-хорової школи в диспонуванні п'яти функцій: пізнавальної, комунікативної, гедоністичної, творчо-діяльнісної та дидактичної [10, с. 163]. Реалізація цих функцій могла забезпечуватися тільки у тих культурно-освітніх центрах, де активно здійснювалася концертна діяльність, працювали філармонії, оперні та драматичні театри, спеціалізовані мистецькі навчальні заклади.

У своїй дисертації «Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття» А. Мартинюк аналізує здобутки чотирьох основних шкіл: львівської, одеської, київської та харківської, кожна з яких «подана в культурознавчому та історико-педагогічному аспектах, де враховуються суто специфічні регіональні традиції від витоків, естетичних установок, звукового еталону епохи, комплексу педагогічних принципів» [8, с. 15]. Попри врахування регіональних особливостей, кожна зі шкіл розглядається у загальноукраїнському контексті, виражаючи єдність у різноманітті (підходів, пріоритетів, специфіки історичного розвитку). Особливо наголошується значення львівської диригентської школи як визначного явища в українській та європейській культурі.

Визначна роль у формуванні львівської диригентської школи належить М. Колессі – видатному диригентові, композиторові, педагогові. Фах диригента М. Колесса здобував у багатьох вчителів, зокрема у П. Росіневич-Щуровської, яка свого часу асистувала О. Кошицю. Саме її методика М. Колесса взяв згодом за основу для своєї теоретичної частини «Диригентського poradnika» [13]. Та все ж визначальними для становлення мистця як диригента стали представники чеської диригентської культури М. Долежіль, О. Острічил, П. Дедечек (у той час М. Колесса навчався у Празі). Диригентська майстерність М. Колесси «захоплювала благородством манери, стриманістю і темпераментом, вражала естетичністю, чіткістю і виразністю рухів, високопрофесійною інтерпретацією» [4, с. 79] його учнів та шанувальників.

Після повернення до Львова (1931) мистець поєднував педагогічну, виконавську та композиторську діяльність. За своє довге і плідне життя М. Колесса керував різними хоровими колективами («Станіславський Боян», «Львівський Боян», «Стрийський Боян», «Студіо-хор», станіславська «Думка», «Бандурист», «Трембіта»), був диригентом симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії, диригентом Львівського театру опери і балету, викладав у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, згодом – Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (у 1956–1965 роках був її ректором, пізніше – завідувачем кафедри диригування) [4, с. 78-79]

М. Колесса виховав цілу плеяду учнів, які своєю творчою діяльністю довели життєздатність і високу фаховість Львівської диригентської школи. Серед найбільш відомих її представників – С. Турчак, І. Гамкало, І. Левинець, Я. Скібінський, Т. Микитка, Ю. Луців, Є. Вахняк, Р. Дорожівський, Б. Антків, І. Небожинський, І. Юзюк, А. Кушніренко, В. Василевич та ін.

Методи навчання у класі диригування М. Колесси проаналізовано у статті І. Бермес «Педагогічні методи Миколи Колесси (на основі спогадів і інтерв'ювання учнів та колег маестро)». Дослідниця наголошує, що видатний диригент сприймав процес навчання в єдності двох складових: як «творення людини» (В. Сухомлинський) і виховання музиканта-професіонала високого рівня» [1, с. 68]. А. Мартинюк у статті «Диригентська школа М. Колесси як феномен української музичної культури ХХ століття» також високо оцінює педагогічну майстерність митця, він пише: «Роботу професора в класі диригування відзначає виняткова організованість та дисциплінованість, глибина і ясність викладу навчального матеріалу, прагнення активізувати творчу думку студента, дивовижне вміння правильно оцінити, а згодом і розвинути обдарування учнів» [7, с. 72]. Наслідком педагогічної праці М. Колесси став перший в Україні підручник «Основи техніки диригування» (1960), який кілька разів перевидавався (1973, 1981) і досі використовується в навчальних закладах музичного спрямування як методичний посібник.

Діяльність київської диригентсько-хорової школи розглядає Н. Синкевич у статті «Київська хорова школа: етапи становлення та розвитку». Поштовх до фахового розвитку столичної школи дав М. Лисенко, зініціювавши відкриття 1904 р. Музично-драматичної школи. Н. Синкевич пише: «З перших днів роботи школи було укомплектовано висококваліфікований викладацький склад (М. Лисенко, Г.

Любомирський, Б. Яворський, О. Кошиць)... Із самого початку тут готували диригентів хорових капел, хормейстерів оперних хорів, керівників аматорських хорових колективів» [14, с. 235]. Авторка наголошує, що школа першою (у порівнянні з російською та західноєвропейською тогочасною організацією спеціальної музичної освіти) стала на шлях академічно-професійного навчання хорового диригента. Серед відомих митців, які навчалися у школі М. Лисенка, зустрічаємо імена К. Стеценка, Л. Ревуцького, П. Козицького, М. Вериківського, В. Верховинця, Г. Верьовки та ін.

У статті Г. Карась «Олександр Кошиць та Нестор Городовенко: мистецько-виконавські паралелі» дослідниця робить спробу порівняти творчу діяльність визначних митців, які заклали основи київської школи хорового виконавства. Аналізуючи творчий шлях корифеїв хорової музики, Г. Карась приходить до висновку, що, попри всі відмінності, «виконавсько-диригентська естетика майстрів є схожою: диригент і хор являли собою єдине нерозривне ціле, через що досягалась висока художність і тонкі відтінки виконання; глибокі знання, справжнє чуття й розуміння духу української пісні, правдиве виявлення її сутності допомогло обом диригентам стати правдивими, проникливими (а О. Кошицю – неперевершеним) її інтерпретаторами» [6, с. 104]

Визначальну роль у становленні київської диригентсько-хорової школи відіграла діяльність кафедри хорового диригування Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського (згодом – Національної музичної академії України ім. П. Чайковського). А. Мартинюк пише: «Багаторічна історія кафедри хорового диригування свідчить про спрямованість її роботи на розвиток передових ідей диригентсько-хорової освіти, вірність ідеалам самобутності національної хорової культури та її причетності до світового музичного процесу» [8, с. 16]. Фундаторами київської диригентсько-хорової школи вважаються О. Кошиць, Г. Верьовка, В. Верховинець, М. Вериківський, Н. Городовенко, О. Мінківський, Е. Скрипчинська. Серед послідовників названих маестро – такі видатні постаті, як П. Муравський, М. Кречко, А. Лащенко, Л. Венедиктов, Є. Савчук, О. Тимошенко, М. Берденников, І. Шилова, В. Чуба та ін. Музикознавець відзначає, що «саме творчі здобутки київської диригентсько-хорової школи наприкінці ХХ ст. найбільшою мірою сприяли міжнародному визнанню сучасної української хорової культури» [8, с. 17], і це природньо, адже саме столичні виконавські колективи найбільш плідно репрезентують українське хорове мистецтво перед



іноземними гостями в Україні та передіноземною публікою за кордоном, гідно продовжуючи закладені століття тому хорові традиції Української республіканської капели під орудою О. Кошиця.

Формування одеської диригентсько-хорової школи тісно пов'язане із творчою діяльністю К. Пігрова, визначного майстра хорової справи, послідовника традицій петербурзької Придворної капели, в регентських класах якої він навчався. Саме завдяки організаційним зусиллям К. Пігрова у Одеській консерваторії була утворена кафедра хорового диригування, яку він очолював до кінця свого життя. К. Пігров був новатором у теорії хорового мистецтва, він опублікував низку педагогічних праць (зокрема навчальний посібник «Керування хором»), які і досі не втратили своєї актуальності. Основні принципи методики роботи з хором колективом К. Пігрова висвітлила Л. Ярошевська у вже згаданій дисертації [17, с. 195].

Одеська хорова школа як культурно-історичний феномен досліджується у дисертації І. Шатової «Стильові основи Одеської хорової школи». Дослідниця звертає увагу на поєднання у творчості К. Пігрова двох сфер – духовної і світської, тому розроблені ним методи, закладені в основу формування Одеської диригентсько-хорової школи, поєднують традиції церковного і світського співу. Необхідним і головним критерієм хорового звучання маестро вважав чистоту строю, а необхідною умовою виховання диригента хору – участь у «високопрофесійному хорі зі всіма специфічними принципами кваліфікованої художньої одиниці, тобто хор повинен мати відмінний стрій, бездоганний ансамбль, хорошу дикцію і тонке, емоційне, хвилююче нюансування» [16, с. 7].

Якщо методика К. Пігрова була зосереджена на розвитку вокально-ансамблевої природи хорового співу, то методика ще одного представника одеської диригентсько-хорової школи Д. Загорецького була спрямована на розвиток виразових можливостей диригентського апарату, майстерність виконавської інтерпретації. Серед найвизначніших представників одеської хорової школи – А. Авдієвський, В. Іконник, С. Дорогий, А. Мархлевський, П. Горохов, В. Газінський, В. Шип, Г. Ліознов та ін. У підтвердження універсальності засадничих принципів хорового мистецтва К. Пігрова для їх практичного використання І. Шатова наголошує на пріоритетній ролі А. Авдієвського в застосуванні і розвитку методики К. Пігрова в діяльності народного хору та В. Іконника, чия творчість сприяла виникненню і подальшому розповсюдженню камерного хорового виконання в Україні [16, с. 9]. Традиції одеської

хорової школи гідно продовжують сучасні виконавські, педагогічні та наукові кадри південного регіону нашої держави.

Розвиток харківської диригентсько-хорової школи зумовлений її розташуванням у регіоні, який зазнає істотних впливів як із Заходу, так і зі Сходу. Як пише В. Соловйов у статті «Дослідження української диригентсько-хорової педагогіки як фактор виховання національно-патріотичної свідомості у майбутніх вчителів музичного мистецтва», народженню системи вищої диригентсько-хорової освіти в Харкові (кафедр хорового диригування в музично-драматичному інституті (1928), консерваторії (1945), інституті культури (1961)) сприяла організаційна діяльність О. Перунова, талановитого учня П. Козицького [15, с. 130]. Значним досягненням О. Перунова автор вважає створення належного науково-методичного забезпечення для диригентсько-хорової освіти студентів, зокрема, навчальних посібників і хрестоматій. Видана ще 1963 р. «Хрестоматія з читання хорових партитур» О. Перунова і досі є затребуваним підручником у музичних навчальних закладах. Дієвість педагогічних методів О. Перунова доведена професійними успіхами його учнів, найбільш знаним із яких є народний артист України В. Палкін.

Н. Белік-Золотарьова у статті «Майстри харківської диригентсько-хорової школи» засновниками школи називає, окрім Олександра Перунова, Костянтина Греченка та Зіновія Заграничного [2, с. 117]. Ці визначні диригенти-практики відіграли велику роль у підвищенні хорової культури регіону, поєднували виконавську діяльність із педагогічною, у різний час були завідувачами кафедри хорового диригування, керували студентським хором. Зусиллями названих митців на початку 50-х рр. ХХ ст. були закладені підвалини харківської диригентсько-хорової школи, до яскравих представників якої належать З. Яковлева, Ю. Кулик, О. Коломієць, А. Мірошникова, О. Петросян, С. Прокопов та ін.

На сьогоднішній день у Харкові діють два мистецькі вузи (Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського та Харківська державна академія культури), кожен з яких за допомогою відповідних кафедр є кузнею послідовників визначних корифеїв харківської диригентсько-хорової школи. Як слушно пише А. Мартинюк, «здобутки Академії культури з теорії хорознавства та методології, Інституту мистецтв з теорії хорового виконавства можна розглядати як два взаємодоповнюючі, а не протилежні напрями єдиної харківської хорової школи» [8, с. 17] [9, с. 209] [3, с. 18].

Цікаву і логічну тенденцію у діяльності регіональних диригентсько-хорових шкіл висловив випускник Харківського національного університету мистецтв, донедавна ректор Київської консерваторії В. Рожок у своїй книзі «Музика і сучасність»: «Якщо донедавна ми чітко розмежовували системи функціонування київської, харківської, львівської та одеської хорових шкіл, що мали свої яскраво виражені педагогічні принципи, форми методичної роботи, визначних лідерів, як Г. Верьовка і П. Муравський у Києві, К. Пігров і Д. Загорецький в Одесі, З. Заграничний і В. Палкін у Харкові, М. Колесса і Є. Вахняк у Львові, то нині йдеться все більше про інтегральні процеси в підготовці і вихованні професійних хорових диригентів»[12, с. 44]. Кожна зі шкіл зробила свій внесок у розбудову загальноукраїнської системи диригентсько-хорової освіти, творчо переймаючи здобутки інших. Важливу роль в інтеграційних процесах відіграє концертна діяльність, конкурсно-фестивальний рух, заняття Літньої хорової академії, заснованої в останні роки Хоровим товариством ім. М. Леонтовича. Внутрішня міграція людей мистецтва, які завжди є більш мобільними, тільки сприяла (і сприяє) взаємообміну творчими досягненнями між представниками різних диригентсько-хорових шкіл, розвитку українського хорового мистецтва в цілому. А зовнішня міграція дає можливість заявляти про здобутки української національної школи диригентсько-хорового мистецтва у світі.

Таким чином, можемо констатувати, що в середині ХХ ст. в Україні сформувалися чотири регіональні центри диригентсько-хорової освіти, кожен з яких на початок ХХІ ст. функціонує як професійна школа з відповідними традиціями, характерними особливостями та здобутками. Кожна зі шкіл має своїх засновників, яскравих представників та послідовників, відображає специфіку культурного розвитку краю. Водночас ці школи існують у процесі постійного взаємовпливу, разом складаючи єдиний організм – національну школу хорового диригування.

**Висновки.** Отже, у працях українських музикознавців досить ґрунтовно простежується історія розвитку хорового мистецтва України, а попри це (у меншій мірі) – і історія хорового диригування. Зародження музичного професіоналізму на українських теренах науковці тісно пов'язують із діяльністю церковних осередків культури, тому становлення диригентського фаху також відбувалося у процесі практичної роботи із церковними хоровими колективами. Оскільки у давні часи можемо говорити тільки про елементи диригування як окремої функції музичного виконавства, вивчення його генези логічно

пов'язане із висвітленням діяльності найбільших культурно-освітніх центрів, що заклали основи подальшого розвитку українського хорового мистецтва. У XVII–XVIII ст. серед українських майстрів хорового співу, які переважно поєднували функції провідних співаків, керівників хору та композиторів, зазвучали імена наших корифеїв М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя та ін., які за волею історичних обставин певний час працювали в Росії, долучившись до розвитку і російської музичної культури. У XIX ст. шліфується хормейстерська майстерність керівників музичних колективів, які часто ще поєднують композиторську та виконавську діяльність, а на західних теренах – часто є священниками за фахом. Завдяки демократизму жанру хорової музики та тривалим її традиціям на українських землях, а також подвижницькій діяльності пасіонарних особистостей, які заклали в умовах колонізації України імперськими державами національно орієнтовані музичні школи, відбувається відродження української хорової музики, що переростає в потужний хоровий рух на межі XIX–XX століть. А у другій половині XX ст. в Україні формуються професійні диригентсько-хорові школи, які відображають музичні традиції різних регіонів України: репрезентативна київська з міцними національними традиціями, закладеними школою М. Лисенка, та можливістю широкого представлення української хорової культури в Україні і за кордоном; зароджена під впливом європейської культури диригування та регіональних хорових традицій «перемишльської школи», з чітким національним вектором розвитку львівська школа, оперта на продуману методіку техніки диригування М. Колесси; зорієнтована на традиції Петербурзької співацької капели та її синтез з українською хоровою культурою одеська школа, підкріплена майстерною методикою роботи з хором К. Пігрова; харківська школа, яка в своїй діяльності шукає шляхи поєднання західних та східних культурно-історичних впливів і внесла свій вклад у розробку методіки читання хорових партитур (О. Перунов) та іншої методичної літератури. Взаємодія та взаємо-доповнення зазначених центрів музичної освіти і формує феномен української диригентсько-хорової школи.

#### **Список джерел і літератури:**

1. Бермес І. Педагогічні методи Миколи Колесси (на основі спогадів і інтерв'ювання учнів та колег маестро). Культура і сучасність. 2019.

№ 1. С. 68–75. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.179651>

2. Белік-Золотарьова Н. Майстри харківської диригентсько-хорової школи. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Київ, 2008. Вип. 1 (10). С. 117–122.
3. Бурбан М. Українські хори та диригенти. Дрогобич : Посвіт, 2007. 668 с.
4. Задорожний І. Львівська диригентська школа та її фундатор Микола Філаретович Колесса. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. Ужгород, 2016. Вип. 3. С. 76–82.
5. Карась Г. Історія вокально-хорового виконавства: курс лекцій. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/3689.pdf>
6. Карась Г. Олександр Кошиць та Нестор Городовенко: мистецько-виконавські паралелі. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2008. Вип. 12-13. С. 99–105.
7. Мартинюк А. Диригентська школа М. Колесси як феномен української музичної культури ХХ століття. Педагогічна освіта: теорія і практика: зб. наук. праць. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка ; Інститут педагогіки НАПН України, 2017. Вип. 22. Част. 2. С. 69–73.
8. Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. 20 с.
9. Мартинюк А. Культурний універсум диригентської діяльності М. В. Лисенка. Хорове мистецтво України та його подвижники: збірник матеріалів Першої міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич, 2011. С. 196–204.
10. Мартинюк А. Українська диригентсько-хорова школа сучасності: джерелознавчі студії. Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки. 2020. № 1 (68). С. 161–164. DOI: [10.33310/2518-7813-2020-68-1-161-164](https://doi.org/10.33310/2518-7813-2020-68-1-161-164).
11. Рожок В. І. Історія українського диригентського виконавства: творчість Стефана Турчака. До сторіччя НМА імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 328 с.
12. Рожок В. І. Музика і сучасність: монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. Київ:

- Пошуково видавниче агентство «Книга Пам'яті України», 2003. 220 с.
13. Самотос-Баерле Н. Творчий шлях Миколи Колесси в контексті міжвоєнної доби (за «Спогадами» Миколи Колесси). URL: [https://philology.lnu.edu.ua/wpcontent/uploads/2016/12/Rodyna\\_Kol\\_essiv\\_Samotos\\_N\\_Tvorchuj\\_shlyakh\\_2013.pdf](https://philology.lnu.edu.ua/wpcontent/uploads/2016/12/Rodyna_Kol_essiv_Samotos_N_Tvorchuj_shlyakh_2013.pdf)
  14. Синкевич Н. Київська хорова школа: етапи становлення та розвитку. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2009. Вип. 15-16. С. 232–238.
  15. Соловійов В. Дослідження української диригентсько-хорової педагогіки як фактор виховання національно-патріотичної свідомості у майбутніх вчителів музичного мистецтва. Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2019. Вип. 2 (20). С. 127–133.
  16. Шатова І. Стильові основи Одеської хорової школи: автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 18 с.
  17. Ярошевська Л. Методика диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики на основі традицій Одеської хорової школи.: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова. Київ, 2017. 195 с.

**Сергій ЛЕВЧУК**  
(м. Київ)

### **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ МІНІАТЮРИ ДЖ. ЕНЕСКУ «ЛЕГЕНДА»**

***Ключові слова:** мініатюра, культура виконавства, композиційний стиль, аплікатура, інтонування, артикуляція.*

**Постановка проблеми.** Загальне піднесення трубно виконавського мистецтва у ХХ – поч. ХХІ ст. викликає інтерес до концертно-віртуозних традицій виконання. Особливу увагу привертає концертна творчість у контексті втілення віртуозних можливостей труби, зокрема, у жанрі мініатюри.

Звернення до творчості Дж. Енеску (1881 – 1955) – відомого скрипаля-віртуоза, композитора, піаніста, диригента, педагога, – обумовлене виконавським інтересом до відтворення романтичної традиції у жанрі мініатюри. Художня палітра музичних образів, втілена у віртуозному

характері звучання концертної мініатюри Дж. Енеску «Легенда» для труби і фортепіано, демонструє динамічні, сміливі художні пошуки композитора й характеризується особливою піднесеністю емоційного тону. Жанр мініатюри на прикладі твору Дж. Енеску «Легенда» є у художньо-виконавському розумінні зразком художнього смаку, інтелекту й артистизму виконавця.

У віртуозній мініатюрі Дж. Енеску «Легенда» присутній ряд завдань, виконуючи які, трубач розвиває естетичні відчуття, навички володіння звуком. Вдосконалення технічних, тембрових, динамічних, артикуляційних виразових можливостей, прийомів звуковидобування в управлінні музичним звуком в інтерпретації концертної мініатюри Дж. Енеску «Легенда» є важливим аспектом сучасної культури виконавства трубача.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Джерелознавчу базу дослідження складають наукові праці музикознавців, присвячених аналізу творчості Дж. Енеску (А. Cophignon, N. Malcolm, J. Samson, M. Voicana) [7-10], а також питанням жанрово-стильової специфіки музичних творів (Л. Кияновська, В. Москаленко, Н. Рябуха, Д. Юник та ін.) [1-2; 4-6].

**Мета статті** – окреслити жанрово-стильову своєрідність мініатюри Дж. Енеску «Легенда».

**Виклад основного матеріалу.** Як відомо, мініатюра – це історично сформований, типологічно усталений жанр професійної музичної культури, призначений для сольного музикування в умовах камерного чи концертного виконання. Від виконавця вимагається емоційний розмах передачі твору, віртуозність, концертність. Так, віртуозна мініатюра «Легенда» Дж. Енеску для труби і фортепіано характерна яскравим тематизмом, драматургічний розвиток ґрунтується на принципах контрасту між кантіленою і моторикою. Мелодична опуклість партії соліста-трубача органічно поєднується з віртуозністю як ознакою найвищого рівня майстерності.

Коротка п'єса чи мініатюра починає розвиватися і набуває популярності в добу романтизму. Різновиди романтичної мініатюри: пісня без слів, полонез, ноктюрн, вальс, мазурка та ін.. Виконавець епохи романтизму був не тільки інтерпретатором музики, але скоріше імпровізатором, що виражав свої почуття в музиці завдяки своєму виконавському і композиторському таланту (Н. Паганіні, Г. Венявський, Дж. Боттезіні, Дж. Енеску та інші прекрасні музиканти) [4, с. 165].

Дж. Енеску у своїй мініатюрі «Легенда» для труби і фортепіано створив особливий «образ труби», що приваблював концертним блиском, романтичним піднесенням почуттів, витонченістю, народністю. Неперевершеного за красою звучання труби композитор досягнув за допомогою своїх індивідуальних прийомів гри. І сьогодні опанування віртуозними мініатюрами пов'язане для трубача із розвитком моторики, покращенням техніки виконання, а також із зростанням кількості апікатурних варіантів. Це потребує особливої інтонаційної уваги до звуковидобування, адже опанувавши незвичні штрихові, динамічні та артикуляційні прийоми гри (розширена техніка виконання), виконавець-трубач зможе правильно відтворити задум автора й представити зрілу виконавську інтерпретацію.

Інструментальна мініатюра «Легенда» для труби і фортепіано була написана Дж. Енеску у 1906 році, в ранній період творчості. Цей період відмітний тим, що композитор торкався багатьох жанрів, виділяючи найбільш близькі собі – сонатно-симфонічні цикли і сюїти. Композитор звертався до різноманітних стилістичних напрямів (звідси стильова еклектичність ранніх творів), пробує свої сили і виробляє свій власний авторський стиль. Цей період у творчості композитора – не послідовна еволюція від простого до складного, а послідовність несподіваних «проривів» у зрілість; до таких творів належить і «Легенда», в якому прослідковується рух до індивідуального зрілого стилю композитора.

Композиційний стиль Дж. Енеску характерний необхідним технічним арсеналом і спрямований на демонстрацію високої культури звуку. В його композиції «Легенди» багато творчої фантазії та натхненної лірики, патетичних настроїв та почуттів. У Дж. Енеску багата барвіста палітра у грі та прекрасне відчуття тембральних барв. Фактура творів Дж. Енеску досить прозора, дуже «розширена» за діапазоном – високий верхній регістр та низький бас, – у якій «багато повітря», де тематичні проведення часто бувають незалежними один від одного, маючи свою окрему ритмічну структуру [1, с. 20].

Твір відобразив красу артистичного духу майстра, широту його емоційного світу, в якому знайшли вираз споглядальна безпосередність і витончений інтелект європейського художника. Композитор не цитує жодної народної мелодії, водночас твір втілює тужливі настрої, образи, що відобразилось на особливостях музичного мовлення, деталях форми й артикуляції. Світ образів «Легенди» поєднав в собі особливості



народного темпераменту і поетичного дарування композитора, меланхолійні і мрійливі настрої, жанрову своєрідність [1, с. 22].

Характер тематизму «Легенди» виражений мелодикою з опорою на гармонійний мінор, своєрідне інтонування з використанням оригінальної орнаментики, мозаїчне плетиво коротких мотивів, їх постійне варіювання, гнучкий ритмічний малюнок, ускладнений різноманітними синкопами, вишукані групування тривалостей, імпровізаційне *rubato*. Композитор сам надав вказівки у тексті на тонкощі інтерпретації: зміни темпу, динаміки, особливі штрихи, посилюючи через такі вказівки звуковиражальні барви твору. Колористичними ефектами просякнута уся мелодична тканина твору – і партія труби, і фортепіано, що імітує оркестрове звучання.

Опора на народно-пісенні традиції обумовила особливості будови «Легенди», яка наближена до рапсодичної форми. Грецький термін «рапсод» перекладається як «той, хто складає пісню» [4, с. 165]. Корені рапсодій сягають творчості Гомера, його безсмертних поем – рапсодій, які виконувались співаками-поетами під акомпанемент кіфари або ліри. В епоху романтизму рапсодія стала ознакою жанру, наближеного до фантазії, епічного характеру, переважно на народні теми: зразками таких творів є «Угорські рапсодії» Ф. Ліста, «Рапсодії» Й. Брамса, «Слов'янські рапсодії» А. Дворжака, «Іспанська рапсодія» М. Равеля тощо [4, с. 166].

Цей жанр охоплює найрізноманітніші типи форм, які часто різняться між собою, а саме: фігураційні, поліфонічні, варіаційні, циклічні, а також наскрізні побудови, що зумовлено наявністю імпровізаційних і віртуозних елементів розвитку музичної тканини. Рапсодія як жанрова різновидність фантазії мала вільну структуру, часто імпровізаційного характеру. В основі більшості з них лежали раптові зміни контрастних епізодів. В епоху бароко і першу половину класицизму жанр фантазії/рапсодії набув найбільшого розквіту, адже його характер виріс з «духу імпровізації». У XVII – XVIII ст. свобода, яка була притаманна цьому жанру, залишилася її основною характеристикою. Збереглася свобода ритму і темпу, ця свобода поширилась і на штрихи, гармонію і віртуозність виконання. «Легенда» Дж. Енеску наслідує романтичні трактовки жанру фантазії/рапсодії, і характеризується свободою побудови, що йде від традицій виконавської імпровізації XVI – XVII століть.

Мініатюра «Легенда» складається з мелодійно розвинених розділів, які є вільними, рапсодичними утвореннями. Сутність п'єси вбачається Дж. Енеску у вільному розвитку структурних складових твору, цей

розвиток має прояви у вигляді раптових і різких змін настрою, щоразу занурюючи слухача в нові сфери почуттєвого сприйняття. Елегійні, епічні інтонації змінюються патетичними, експресивними настроями, що виникають бурхливо і несподівано, і виражені афористично, з різкими динамічними й темповими контрастами. Настрої у «Легенді» є надзвичайно мінливими. Яскравий темповий і жанровий контраст ліричної імпровізації і стрімкої експресії лежить в основі контрастного тематизму мініатюри. Весь драматургічний рух і переходи від повільного до помірного і швидкого темпу, співвідношення частин форми *Lent et grave*, *Grave*, *Mouvtagite*, *Pluslent* утворюють завершений цикл, в якому найбільш важливим драматургічним прийомом є варіювання інтонацій, переплетення коротких мелодійних поспівок, їхній моноінтонаційний розвиток впродовж всієї форми циклу, в якому свобода викладу композиторської думки надає твору рис поемності, зближуючи камерну мініатюру з жанром рапсодії. Це є свідченням того, що твір виражає не лише національну домінуючу румунської народної музики, але в ньому на якісно новому рівні присутні європейські художні традиції XIX століття [3, с. 104].

В поетичних образах «Легенди», в різноманітних психологічних станах, що передані композитором через гнучкий тематизм, читаються романтичні основи мистецтва Дж. Енеску. Витончена колористичність мовлення вказує на тісний зв'язок з імпресіонізмом, з властивою для стилю гармонічною і фактурною вишуканістю, і це не просто наслідування, а складний синтез багатообразних якостей, які в подальшому склали основу індивідуальних особливостей стилю композитора.

**Висновки.** Розглядаючи жанрово-стильову своєрідність мініатюри Дж. Енеску «Легенда», можемо констатувати, що епічним настроям цього твору відповідають типові для музики Дж. Енеску засоби: витончена колористичність мовлення, краса гармонії, вишукана палітра тембрів. Експресивні, патетичні образи виражені характерним для композитора типом мелодики з вуглуватими інтонаціями, які подекуди перегукуються з малюнком додекафонної серії, а також жорсткими співзвуччями, несподіваними сонорними ефектами, хроматичними пасажами і ритмічною пульсацією. Висхідний рух мелодії, квартові мотиви, ритмічна гострота й штрихові та динамічні наголоси надають мелодичній тканині мініатюри епічний, поемний характер. Тематична трансформація поетичного настрою у

творі змінюється експресивністю, схвильованістю, наполегливістю музичної думки.

Композиційно-драматургічна ідея мініатюри «Легенди» Дж. Енеску – вільний мелодичний розвиток музичної думки в одночастинній рапсодичній формі, що містить раптові і різкі трансформації моноінтонаційної основи п'єси.

В основі семантичної ідеї мініатюри «Легенди» Дж. Енеску – драматургічний розвиток інтонаційного зерна п'єси, виражений гамою різноманітних почуттів афористично, динамічно. Музична логіка митця пов'язує в єдине ціле музичні епізоди, за принципом контрастного зіставлення моделюється внутрішньо-сюжетна лінія. Свободолюбна натура художника у п'єсі виражена домінуванням вільного, рапсодичного начала, коли раптові зміни настрою дають слухачеві все нові і нові відчуття.

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

1. Кияновська Л. До питання сприйняття програмного твору. Українське музикознавство: зб. ст. / Київська Держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1987. Вип. 22. С. 15–22.
2. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб. Київ: ТОВ «Типографія «Клякса», 2012. 272 с.
3. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні. Київ: КНУКіМ, 2006. 400 с.
4. Рябуха Н. Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі / Культура України: Зб. наук. пр. Вип. 10. Мистецтвознавство. Філософія. Харків: ХДАК, 2002. С. 163–170.
5. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 226 с.
6. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: Монографія. Київ, 2009. 340 с.
7. Cophignon A. Georges Enesco. Paris: Arthème Fayard (Bibliothèque des grands compositeurs), 2006. 213 p.
8. Voicana M. George Enescu. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971. 178 p.
9. Malcolm N. George Enescu: his life and music. London, 1990. 122 p.
10. Samson J. Placing genius: the case of George Enescu. Trondheim: Norwegian University of Science and Technology, 2006. 175 p.

**ДЕЯКІ РИСИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ Р.ШУМАНА  
(НА ПРИКЛАДІ П'ЄСИ ДЛЯ ВАЛТОРНИ І ФОРТЕПІАНО «ADAGIO UND  
ALLEGRO»)**

*Ключові слова: інструментальна творчість, регістр, поліфонічні переплетіння, романтизм, валторна.*

**Постановка проблеми.** Роберт Шуман серед інших композиторів-романтиків – один з найбільш широкоохватних, різнопланових і яскравих особистостей. Його літературний спадок, педагогічний, диригентський і виконавчий – вивчаються до нашого часу в усьому світі. Найбільшою увагою музикознавців як правило користуються фортепіанні й вокальні твори. Але менш чисельна область творчості – камерно-інструментальна – завдяки високому емоційному градусу, тонкому ліризму й щирим барвистим мелодіям – також варті найвищої оцінки й популярності. Так, струнні квартети, фортепіанний квінтет, тріо і окремі п'єси для кларнета, віолончелі, альту або валторни у супроводі фортепіано – практично всі слухачі або виконавці проживають глибоко і яскраво, через роки повертаються до них, переосмислюючи на новому рівні кожну інтонацію.

**Аналіз останніх публікацій.** Зважаючи на популярність музики Р.Шумана в плані виконання творів як у концертному репертуарі, так і в навчально-педагогічному – про композитора написано відносно багато. Освітлені фортепіанні п'єси(як мініатюри [2], так і твори більш розгорнутих форм [4]). Також наявні роботи по вивченню вокальної музики [1], [11]. Звичайно, неоціненною є літературна спадщина композитора. Щодо камерно-інструментальної - ґрунтовних робіт немає, лише згадки в біографічних нарисах.

**Мета статті** – висвітлити індивідуальні риси стилю композитора-романтика, які вагомо і яскраво проявились в «Adagio und allegro», одному з найбільш показових, яскравих творів Р. Шумана.

**Виклад основного матеріалу.** «Adagio und allegro» для валторни і фортепіано – одна з перлин творчості композитора, а також частина скарбниці з найкращих зразків мистецтва світового рівня. Твір написаний в період найбільшого розквіту таланту зрілого майстра, вже автора «Карнавала», вокальних циклів і трьох симфоній, коли нарешті його визнали одним із найкращих композиторів Німеччини.

Дві частини, контрастні за змістом, формою, фактурою і образним наповненням – виконуються *atacca*, оскільки відокремлення одна від одної неможливе: в філософському стриманому *Adagio* немов би накопичується безмежна енергія пристрасті, яка проривається шквалом емоцій в *allegro*, зносячи все на своєму шляху. Слухаючи відносно невеликий за обсягом п'ятихвилинний твір, можна згадати найкращі моменти роздумів Л. Бетховена (Сонати для фортепіано №8, 2ч., №12, 1ч.), пізніше різнометрові, «оркестрові» замальовки Ф. Ліста, емоційні спалахи музики І. Брамса. І разом з тим миттєво відчувається неповторний індивідуальний почерк самого Р. Шумана.

Лірична чуттєва мелодія твору розпочинається довгими натхненними звуками інструменту *solo* секундовими ходами, але фортепіанний супровід буквально з другої ноти додає внутрішньої напруги завдяки тремтливому очікуванню нової тоніки – відхиленню в паралельний мінор. І після усвідомлення слухом тональної зміни зразу наступає інша – в тональність другого ступеню. Здавалося б, така гармонія зовсім не типова для експозиційного викладу теми, тим паче для музики ХІХ століття. Але це не випадковість, а продумана, «вистраждана» інтонація напруги та метань змученої душі. Розвиток початкового зерна є неймовірно амплітудним, незважаючи на повільний темп. Це і неспішні ходи мелодії вгору на широкі інтервали, і таємничі репліки в нижньому регістрі, поліфонічні переплетіння, поліритмічні співставлення, динамічні та регістрові контрасти... Таким чином, коли після *pianissimo* на *forte* наполегливими стрімкими тріолями вривається бурхлива мелодія *allegro con brio* (в деяких редакціях *allegro appassionato*) – це виглядає настільки очікувано, боцімто несе полегшення разом з блискавкою і грозою. Злети і падіння блискавичних мотивів, швидкі пунктирні фігури, нескінченна кількість секвенцій, коли соліст і піаніст ніби «наздоганяють» один одного, невпинно підвищують рівень напруги з кожним разом. Контраст по відношенню до повільної частини – разючий. Емоційний, фактурний, темповий і динамічний. Але окремі структури виглядають так міцно пов'язаними, як нерозривний моноліт. Аналізуючи гармонію, знаходимо причину такої цілісності: абсолютно точне повторення відхилень, малосекундових тяжінь до тимчасових тонік споріднених тональностей і квадратні структури речень, завершених кадансами. Саме завдяки гармонії можемо говорити про безсумнівну тематичну єдність і наскрізний розвиток інтонаційних знахідок композитора. До того ж ще один епізод другої частини в «далекій» тональності, який за образним

строєм виглядає немов би острівок світлого безтурботного спокою – також має означене гармонічне «зерно» у експозиційному викладі «нової» теми.

Окремої уваги потребує феєричне завершення твору. Поліфонічні нашарування мелодій, прискорення і без того палаючих інтонацій і у соліста, і в партії фортепіано – характерні для багатьох творів композитора (Соната для ф-но №2, Фортепіанний квінтет *Es dur* (Скерцо). Лавиноподібні спуски фраз у валторни звучать на фоні впевнених акцентованих підйомів зміненої теми у піаніста. Ефектні заключні пасажі вкупі з помпезними стверджувальними акордами – як заявка на крики «браво». Природно, що композитор свідомо писав такі блискучі фінали для першої виконавиці своїх творів – Клари Шуман. Але популярність красивих, легких для сприйняття мелодій – зовсім не говорить про схильність до спрощених, приземлених емоцій, пристосування до невибагливих смаків.

Музику «*Adagio und allegro*» можна відчутти, як підтвердження відомої тези про мистецтво романтизму, де високі прагнення й ідеали не співпадають з приземленою сірою реальністю. Або нерозділене кохання чи мрії, що не здійснились. Драматичний, насичений то прихованими стриманими емоціями, то відверто палаючими, що «б'ють через край», твір назавжди залишається перлиною в репертуарі кожного з інструменталістів, які мали сміливість наважитись на виконання цієї складної (як емоційно, так і технічно) музики.

**Висновки.** Сфера духовного життя людини – його світосприйняття, ментальність, система морально-етичних цінностей – завжди були і будуть предметом вивчення вчених. Усі риси епохи романтизму відображаються у музиці Р. Шумана, як у дзеркалі: психологічні переживання людини, метання душі, моральність та ідеали.

Музично-виконавське засвоєння творів композиторів-романтиків, в тому числі й творів Р. Шумана, – допомагає розвитку всього комплексу спеціальних музичних здібностей, ініціює творчу уяву, активізує індивідуально-психологічні якості майбутніх музикантів. Глибокі знання митців різного рівня неможливі без знайомства з епохою романтизму. І камерно-інструментальна творчість Р. Шумана – яскравий представник серед мистецької спадщини цього прекрасного періоду розквіту в історії людства.

### Список джерел і літератури:

1. Ганзбург Г.І. Персонажі пісенного театру Шумана та їх прототипи. Роберт Шуман і перехрестя шляхів музики та літератури: Збірка наукових статей. - Харків: Каравела. 1997. С. 21-33.
2. Зенкін К.В. Діалектика класичної і аklasичної форми в фортепіанній мініатюрі Шумана. Л., 2008
3. Очеретовська Н.Л. Р.Шуман і деякі проблеми музичної естетики. Х., 2002
4. Шуман Р. Вибрані статті про музику. Перевидання. К., 2008.
5. Жабинський К. Фортепіанна творчість Роберта Шумана та австро-німецька клавірна традиція XVII—XVIII століть. Роберт Шуман і перехрестя шляхів музики та літератури: Збірка наукових статей. Харків: Каравела. 1997. С. 114-133.
6. С. Свириденко — дослідниця німецької музики та перекладачка німецькомовних лібрето. Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення (за матеріалами міжнародного симпозиуму). Київ. 1998. С. 164-173.
7. Пізній період творчості Р. Шумана: занепад чи розквіт? Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: Збірка наукових статей. —Харків: Основа. 2004. С. 84-93.
8. Лібретологія: статус та перспективи. Музичне мистецтво: Збірка наукових статей. Донецьк. 2004. Вип. 4. С. 27-34.
9. Прогалини у вивченні творчості Роберта Шумана як проблема музичної освіти. Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : збірник статей. Випуск 74.
10. Вивчення пізньої творчості Роберта Шумана як педагогічна проблема. З музично-педагогічного досвіду: Збірка статей. Вип 1. Упорядники Г. Г. Газдюк, Г. І. Ганзбург, загальна редакція А. С. Зареченської. Харків. Сага, 2008. С. 102-114.
11. Театралізація камерних жанрів в вокальній музиці Р. Шумана. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць. Випуск 28. Л. В. Шаповалова. Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М». 2010. С. 145-158

## ЗНАЧЕННЯ МУЗИКИ В ПРАКТИЧНІЙ РЕАЛІЗАЦІЇ ГРЕЦЬКИХ ТРАГЕДІЙ

**Ключові слова:** Стародавня Греція, аеди, рапсоди, трагедія, оркестр, дифірамп.

**Постановка проблеми.** Стародавня Греція – колыска науки та мистецтва. Майже всі напрями та жанри мистецтва беруть свої витoki зі Стародавньої Греції. Такого злету філософської думки, розквіту літератури, живопису, скульптури, архітектури, музики стародавньосхідний світ не знав. Це більшою мірою можна пояснити тим, що жерці в Греції не мали такої влади, як на Сході, грецькі боги також не були такими жорстокими до людини, навпаки, вони їй симпатизували та покровительствували. Їм надали й відповідний зовнішній вигляд скульптор Фідій та його учні: грецькі боги нагадували прекрасних гармонійних людей, які мали бути взірцем для всіх смертних.

**Мета статті** – проаналізувати значення музики в практичній реалізації грецьких трагедій.

**Виклад основного матеріалу.** У Греції в стародавні часи музиці навчали всіх. Культурною тут уважалася та людина, яка не лише вмiла читати й писати, але була й управною в спортивних змаганнях, вмiла співати й танцювати. Кожного року в Стародавній Греції проводилися музичні змагання, на яких потрібно було вмiти імпровізувати, тобто, відразу створити музику на задану тему, як інструментальну, так і вокальну.

Ще від найдавніших часів грецька громадянська община мала в себе на службі професійних співаків, музикантів і акторів-виконавців. Професійні співаки спочатку були на утриманні громадянських общин. Їх називали аедами або рапсодами. *Аеди* – музиканти, які оспівували любов, природу, красу і велич людини. До таких співаків належав усім відомий Орфей, історія кохання якого стане предметом створення оперного театру в епоху високого італійського Відродження [1, с. 17].

*Рапсодами* називали тих музикантів, які складали й виконували епічні пісні про грецьких богів і героїчне минуле своєї країни (Гомер «Іліада» та «Одісея»). Рапсоди виконували власні твори під акомпанемент на музичного інструменту формінгу (5-6 струнна ліра). Невеличкі оркестри музикантів супроводжували воєнні походи, піднімали бойовий дух воїнів. Мабуть саме із цих «початків» і виник пізніше давньогрецький музично-



драматичний театр.

Музичні видовища – грецька комедія та трагедія – виникли на основі стародавніх народних свят, що мали давню традицію. Проте остаточно оформилися вони в класичний період грецької історії. У цей період сформувався й *класичний стародавньогрецький музичний стиль* (кінець VI – середина IV ст. до н.е.). Отже, розквіт науки, культури й мистецтва прийшовся на правління *Перикла* (кінець VI ст. до н.е.). Класичні часи історії називають «Золотим віком» для Афін, часом народження грецької трагедії та комедії, що мали обов'язковий музичний супровід [13, с. 327].

У Греції кожного року проводилися народні свята на честь богів Афін, Деметри та Діоніса. У їхній підготовці брало участь усе афінське населення. Із пісень і молитов, які прославляли Діоніса (їх називали *дифірамбами*), й народилася грецька *трагедія* (у перекладі – пісня козлів). Одягнені в козлині хутра люди представляли сатирів – супутників бога Діоніса. Ця традиція пішла від давнього звичаю, згідно якому козлів приносили в жертву Діонісу.

Спочатку дифірамби співали «всіми зборами» і вони не були складними. У VI ст. до н.е. грецький поет і композитор Піндор першим почав створювати складні гімни на честь Діоніса та складні дифірамби. Їхнє виконання вже вимагало професійної підготовки. Трохи пізніше поет Фрініх увів у трагедію дійову особу – актора, котрий представляв і декламував наступні події. Так поступово в трагедії з'явився діалог-розмова між актором і хором. Грецькі автори монолог актора і текст хору стали класти на музику. Так виникає *респонсорний спів* як найвище досягнення архаїчного драматичного твору (перекличка соліста та хору) у грецькій трагедії [1, с. 18].

Першим справжнім творцем давньогрецької трагедії вважають Есхіла (V ст. до н.е.). Він уводить до дійства спочатку другу дійову особу, чим помітно оживляє трагедію та наближає її до глядача. Потім з'являються інші дійові особи, декорації, маски. З ім'ям Есхіла пов'язують народження світського музично-драматичного театру. Зазначимо, що театр існував уже й у країнах Стародавнього Сходу, але це був суто культовий релігійний театр, акторами якого виступали жерці.

Де ж відбувалися найперші давньогрецькі трагедії? Спочатку глядачі сиділи навколо «дійової рівнини» на пагорбах, начебто в амфітеатрі. В часи Перикла почали будувати спеціальні амфітеатри під відкритим небом. Тут уміщувалося до 70 тисяч глядачів. Розглянемо *структуру стародавнього грецького театру*: койлоне – місця для глядачів, оркестра – місце для хору (який іноді декламував, а іноді співав поетичні

тексти), сцена – місце для декорацій та виходу акторів. Хоровий спів і спів солістів підтримували грою духові інструменти – металеві труби, флейти, подвійні авлоси. Актори часто використовували музичний супровід арфи та кіфари. Монологи та діалоги то співалися, то декламувалися. Проте в часи останнього з трьох грецьких трагіків – Евріпіда – декламування практично вже не було, на сцені панував спів [3, с. 18].

Під час свята зазвичай виконувалося три трагедії підряд (трилогія), кожна з яких була логічним продовженням попередньої. Для трагедій автори використовували як міфологічні (легендарні) сюжети, так і епічні (героїчні). Із стародавніх грецьких драматургів, які писали трагедії, на перший план виходять три автори – Есхіл, Софокл та Евріпід.

Проте не варто вважати Есхіла, Софокла та Евріпіда повністю оригінальними авторами. У своїй творчості вони використовували музику та тексти своїх попередників, поетів громадських грецьких общин (аедів і рапсодів), імена яких не збереглися й не дійшли до нашого часу. Проте, безумовно, вони вдосконалили їхню спадщину.

Наведемо приклад трилогії Софокла – «Цар Едіп», «Едіп у Фівах», «Антігона». *Короткий зміст трилогії*: у фіванського царя Лая та його дружини Йокасти народжується син Едіп. Дельфійський оракул передвіщає страшну долю дитини: він уб'є свого батька, одружиться зі своєю матір'ю і таким страшним учинком накличе на фіванський народ прокляття та нещастя. Батьки наказали пробити дитині ступні ніг і викинути її в пустелю. Тут хлопчика й підібрав коринфський цар Поліб і виростив як рідну дитину. Едіп не знав про своє справжнє походження фіванське й уважав Поліба рідним батьком.

Із часом Едіп відвідав Дельфійського оракула, дізнався про своє прокляття. Щоб уникнути його, юнак вирішує покинути рідний Корінф. По дорозі в пустелі він убиває невідомого йому озброєного чоловіка, який і був його справжнім батьком Лаєм (про це Едіп довідається пізніше). Прийшовши у Фіви, Едіп позбавляє місто від страшного чудища-сфінкса, тому вдячні фіванці обирають його царем. За давньогрецьким звичаєм новий цар мав побратися з дружиною попереднього царя (який чомусь не повернувся). Так Йокаста, мати Едіпа, стала його дружиною. У них народжуються спільні діти, а Фіви починають потерпати від нещастя. Мудреці відкривають Едіпові всю правду. Той у великому горі позбавляє себе очей, йде блукати по світу. Його супроводжує кохана дочка Антігона. Повертаючись із пустелі, він помирає біля Афінів [2].

Сини Едіпа – Етоокл і Полінік – посварилися між собою і вбили один

одного. Новий цар Фів Креонт заточив до в'язниці Антігону за те, що вона, порушивши його волю, поховала винуватця сварки – свого брата Полініка (за законом його не мали права ховати, а мали викинути тіло в пустелю). Заточена Антігона має померти від голоду. Геон, син Креонта, кохає Антігону і наважується її врятувати від вироку свого батька. Та юнак запізнюється: Антігона не витримує заточення й кінчає життя самогубством. Геон не переносить смерті коханої й позбавляє себе життя, а слідом за ним помирає й його мати, дружина Креона, не витримуючи смерті єдиного сина.

Так поступово формувалися правила написання трагедії: всі головні герої мають обов'язково померти, чого аж ніяк не передбачали общинні архаїчні грецькі народні свята. Хоча на святах богу Донісу приносили жертви.

Останній драматург класичного періоду – *Еврипід* – у своїх творах намагався показати не ідеальних героїв, а живих людей. Він зменшив кількість учасників хору, зате ввів більше акторів. Музикознавці заслужено називають його попередником В. Шекспіра. Найвідоміша трагедія Еврипіда має назву «Медея». Медея, донька царя Колхіди (Грузії), свого часу допомогла еллінському герою Язону дістати золоте руно і стала його дружиною. Тепер Язон зраджує свою горду дружину. Язон дуже сильно любить своїх синів від Медеї. Щоб помститися Язону, Медея вирішує вбити синів. Така ціна чоловіку за його за зраду. Як можемо спостерігати, подружня вірність у Стародавній Греції зміцнювалася моральними устанками, вважалася справою честі [1, с. 19].

Учасники гуртка епохи Відродження «Флорентійська камерата» вважали, що в трагедії Еврипіда «Медея» не було жодного розмовного монологу чи діалогу, всі актори співали від початку вистави й до її кінця в супроводі оркестру. Монологи й діалоги акторів підтримувалися співом хору.

Слово «комедія» є похідним від слова «комос». Комос – святкова хода з піснями й танцями в дні урочистих свят на честь богині Деметри. Дослівно слово «комедія» перекладається так – «Пісня під час комосу» [3, с. 19].

Драматург Аристофан був одним із найпопулярніших грецьких комедіографів. У його комедії «Жаби» Аристофан показує суперечку між Есхілом та Еврипідом, викликану зміною правил написання трагедії та збільшенням номерів її музичного супроводу. Есхіл простояв усьому

новому, що пропонував Еврипід. Симпатії Аристофана знаходяться на боці консервативного Есхіла. У цій суперечці також приймають участь боги – Діоніс і Гера, які часом сміються над драматургами і стверджують, «...що вони розквакались, ніби жаби». У комедіях Аристофана було менше музичного супроводу, ніж у трагедіях грецьких класиків. Зате там було більше танців, із яких пізніше народиться європейський балет.

Есхіл, Софокл та Еврипід водночас були поетами й музикантами, писали музику для своїх трагедій. Їхні хори не декламували, а співали, в трагедіях мали місце й танці, що спочатку виконувалися учасниками хору. Хор з «Антигони» Софокла «Багато на світі дивних сил, а сильніше за людину немає» зберігся до цього часу й не втратив своєї популярності.

Еврипід зосередив увагу на сольних партіях акторів, нагородив їх емоційністю, рухливістю, віртуозним характером, ускладнив музичний супровід сольних вокальних партій, вимагав від них професійного виконання та вміння грати на музичних інструментах.

Так сформувався грецький класичний театр. Із розвитком трагедій і комедій Стародавньої Греції, їхньою структурою пов'язано становлення італійської опери XVI століття і змінами в культурному житті епохи італійського Відродження.

На зміну класичному музично-поетичному давньогрецькому стилю приходять *елліністичний стиль* (337 р. – початок I ст. до н.е.). У IV столітті до н.е. Грецію завоювала Македонія, що також в основному була заселена греками. Розпочав завоювання цар Філіпп, а продовжив його син, Олександр Македонський, який став царем усієї Греції. Олександр мріяв завоювати весь світ, йому вдалося підкорити Єгипет, Персію і навіть частину Індії. Так у Греції була знищена демократія, а замість неї ствердилася деспотія [1, с. 55].

На завойованих територіях поширювалася грецька й македонська культури, яка перепліталася й зливалася з місцевою – єгипетською, персидською. Таким чином виникла культура, яку прийнято називати елліністичною.

Ці процеси відобразилися й на музичному театрі. У IV столітті до н.е. драматург Нінесій створив стиль нового, надзвичайно віртуозного дифірамбу, спеціально для найвідомішого співака того часу – Філоксена, який відрізнявся рухливістю (вокальною технікою) голосу. Філоксер не лише виконував написане, а й імпровізував. Тож було покладено початок вокальній імпровізації.

Відбуваються зміни в музичному супроводі комедій і трагедій.

Керівник театрального оркестру Тимофій замінив авлос кіфарою і трагедія зазвучала зовсім по-новому. Тимофій сам був неперевершений віртуоз-кіфарист і вимагав такої ж віртуозності й від інших [3, с. 25].

Теорію про *музичний слух* вперше розробив Аристоксен, йому належить і думка про те, що не всіх дітей варто навчати музиці та театральній грі, а лише здібних до них. На відміну від попередньої школи Архілоха, до школи Аристоксена приймали лише дітей із музичним слухом, поетичними здібностями і приблизно одного віку [69, с. 21].

Новим кроком у розвитку теорії музики стали праці Аристотеля. Він досліджував музику та музичні лади різних грецьких областей і дав їм характеристику: іонійський лад спокійний, виховує розсудливість, фригійський – збуджує, служить для очищення від пристрастей і т.п. Як музичний теоретик Аристотель дав тлумачення таким поняттям: «*Тональність* – це система звуків, пов'язаних тяжінням у тоніку», «*спів* – це гарно й правильно продовжена у часі людська мова», «мелодія – це думка, виражена в звуках», «музика – це виражений у звуках стан людської душі», «гамма – це звукоряд від однієї тоніки до другої». Грецькі музичні теоретики також дали визначення таким поняттям, як метр, ритм, верхній й нижній тетра хорди [1, с. 37].

У часи еллінізму в багатьох грецьких містах дуже довго не було театру. Вистави відбувалися прямо на площах. Спочатку вибудовувалася дерев'яна сцена, а потім приходили глядачі і стоячи дивилися виставу. Шляхетні греки під час вистави сиділи в кріслах, що їм із їхніх будинків приносили раби. Наприклад, лише 155 року до н.е. побудували кам'яну споруду в Коринфі – постійний стаціонарний театр. На відміну від класичного грецького театру сцена коринфського не мала оркестри, бо на цьому місці знаходилися крісла шляхетних греків. Зате ця сцена була нижчою і ширшою, і хор, і оркестр вміщувалися на ній. Місця для глядачів розташовувалися півколом навколо оркестри і кожний наступний ряд був вище попереднього. Це певною мірою нагадувало стародавній афінський амфітеатр. Сцена елліністичного періоду розвитку культури сцена вже мала багато механізмів для підняття й опущення тяги, для моментальної зміни декорацій [69].

Таким чином, музично-драматичний театр світського напрямку народився в Стародавній Греції. Його витоки йдуть у календарно-обрядові свята общини, поклоніння богам Діонісу та Деметрі. Ми простежили, як виконання дифірамбів поступово переродилося в трагедію, а танці під час «комосу» на честь богині Деметри – в грецьку

комедію. Із «Музиці» Аристотеля маємо можливість дізнатися уявлення про «вокал» і «музичний слух» у стародавні часи. Ускладнення оркестрової музики для супроводу грецьких трагедій виявляється у порівнянні спадщини класичної та елліністичної епох.

**Висновки.** Отже, надбання музичної культури Стародавньої Греції – поява музично-театрального світського мистецтва, поєднання оркестрової та хорової музики, хорового й сольного співу, а також поширення грецького музичного і театрального мистецтва на інші країни, виникнення музичної драми, що мала інструментальний супровід, хоровий спів і солоспів головних героїв – все це відіграло вирішальну роль у становленні музичної культури Стародавнього Риму, а разом із ним і всього західноєвропейського мистецтва.

### Список джерел і літератури:

1. Цебрій І. В. Уявлення про гармонію людського життя і космологічні виміри в творчості Антоніо Феррабоско. *Філософські обрії*. 2019. № 41. с. 187-192.
2. Цебрій І.В. Флорентійська «Камерата» в контексті надбань епохи високого Ренесансу. *Історична пам'ять: наук. зб. Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка*. Полтава. 2017. С. 83-87.
3. Цебрій І. В., Назаренко Н. В. Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва: монографія. Старобільськ, ЛНУ, видавництво «Формат+», 2021. 206 с.

Чень ЦЗЮНЬЛАН  
(Китай)

### ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

**Ключові слова:** вокальне мистецтво, оперний спів, драматична гра, пластичне мистецтво, костюм, грим, міміка.

**Постановка проблеми.** Вокальне мистецтво протягом століть було найбільш популярним видом музичної творчості. Спів у поєднанні зі словом – це та частина мистецтва, яка відбиває природу людства, внутрішній стан кожної людини, історію і побут, народні традиції та навколишню дійсність в живій образно-художній формі. У вокальних творах відомих композиторів яскраво виявляються широта поглядів на світ, глибокий інтерес до життя народу і внутрішні переживання кожної

окремої особистості. Не викликає сумнівів той факт, що аналіз і систематизація історико-теоретичного матеріалу з питань розвитку вокального мистецтва є важливою проблемою сучасного музичного мистецтва.

**Мета статті** – вивчення історії розвитку вокального мистецтва в європейських країнах.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Вплив вокальної музики на внутрішній світ особистості розглядали у своїх роботах ще давньогрецькі філософи Аристотель, Аристид, Піфагор, представники західноєвропейської культурологічної думки І. Кант, Л. Фейербах, А. Швейцер, музикознавці Б. Асаф'єв, Б. Теплов, композитори М. Лисенко, М. Леонтович, психологи Б. Додонов, М. Смирнов, П. Якобсон, педагоги К. Ушинський, В. Сухомлинський, Г. Шевченко та інші.

Різноманітні питання розвитку вокального мистецтва розглядались в роботах музикознавців, мистецтвознавців, композиторів, педагогів-вокалістів Б. Асаф'єва, Л. Астровой, В. Багадурова, Б. Доброхотова, М. Друскина, Ю. Келдиша, О. Кандинського, О. Левашової, І. Левідова, Т. Ліванової, Є. Орлової, К. Ковальова, В. Конена, Н. Листової, І. Назаренко, В. Ильїна, Д. Локшина, М. Львова, К. Никольскої-Береговської, А. Никольського, Н. Романовського, А. Серова, С. Смоленського, Н. Успенського, Ф. Шаляпина і багатьох інших.

Становлення бельканто досліджували Теодор Жероєв, Франц Хабек, Мюллер Хайзер, Роджер Коуэлл, Роберт Денингтон, Л. Работнов, Д. Сундберг, Р. Юссон, М. Мирзоева, Р. Рождественська, І. Масленікова, Г. Тиц, Є. Шумилова, О. Образцова, Б. Руденко, Є. Нестеренко, А. Патрик, З. Соткилава та інші [2].

**Виклад основного матеріалу.** З історії розвитку людської культури відомо, що витоки вокального мистецтва йдуть в давнину і художній спів існував ще до нашої ери у Єгипті, Малій Азії, у Східних державах і в Давній Греції. З давніх часів до вокального мистецтва і функцій голосового апарату існував значний інтерес. З історичних джерел нам відомі імена видатних грецьких співаків – Терпандра (676 г. до н.е.), Стехизора, Ксенокрита, Клеомена, Теона. В історії залишились лише декілька творів, в яких наводяться окремі погляди авторів на професійне вокальне навчання. Так, у Боеція (470-527) є вказівки відносно ролі дихання у співі, його вплив на якість вокального звучання. Також наводиться загальна класифікація голосів. Маркетто Падуанський (15 ст.) намагався

визначити точне місце звучання різних нот. У XVI столітті Джуліо Качині запропонував використовувати новий вид атаки — аккламацію. Качинні та його послідовник Дуранте Оттавіо вказували на те, що співак повинен усвідомлювати смисл твору, адже це сприяє виконанню технічних прийомів та передається смисл вокального твору слухачам. Ієронім Моравський (13 ст.) роздумував про регістри у співі, підкреслював при цьому, що грудний голос не повинен чередуватися з горловим. Він наголошував, що спів слід починати з середнього діапазону і зберігати єдність тембру на всьому діапазоні. На його думку, голос повинен бути високим, щоб його чули здалеку, ніжним, щоб подобатися слухачам і світлим, щоб наповнювати вуха [1].

Опера і оперний спів народилися в Італії. Італійська музика спиралася на мелодійне багатство народної пісні. Особливими признаками італійської народної музики є співучість її мелодій, наявність танцювальних ритмів. До італійської музики часто зверталися композитори інших країн. З 13-14 століть в Італії широко розповсюджуються лауди — одноголосні і багатоголосні пісноспіви на мелодії народнопісенного складу.

В Італія одночасно розвивалися спів, драматична гра, пластичне мистецтво, костюм, грим, міміка - те, що і складає необхідну умову оперного виконавства. З Італії вийшли терміни вокального мистецтва. Там визначилися основні елементи технології оперного співу, такі поняття як тесситура, дихання, діапазон голосу, сольфеджування і вокалізація, пасажі, трелі, динаміка звучання, регістри, інтонації тощо.

Зростання музичної культури пов'язане з епохою Відродження - посилювався вплив народної музики, стали створюватися музичні академії, професійні музичні заклади - консерваторії.

Історія італійської опери розпочинається з кінця XVI століття, з періоду пізнього Відродження. Епоха Відродження, Ренессанс — час культурного і художнього підйому в Італії.

Основний ідейний зміст епохи Відродження - новий світогляд, в його основі - віра в сили і можливості людини. В епоху Відродження створюються твори Данте, Бокаччо, Петрарки, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Тіциана, Рафаеля та інших.

Можна стверджувати, що народження опери було підготовано розвитком музичної культури в Європі.

В 1594 році поет Оттавіо Рінуччині в творчій співдружності з композитором-співачком Якопо Пері написав «Дафну», а в 1610 році з



композитором-співачом Джуліо Каччині створив на міфологічний сюжет музичну драму «Еврідіка» [3].

В своїй естетиці композитори керувались високими гуманістичними ідеалами епохи Відродження, і характерно, що вже тоді, на порозі XVII століття, перед творцями опери як першочергові завдання вставали проблеми втілення внутрішнього світу людини. Безперечно, вони і спрямовувала їх пошуки на зближення музичного та сценічного мистецтва.

**Висновки.** У сучасному світі зростає потреба у глибокому вивченні традицій розвитку вокального мистецтва і досвіду класичної школи співу у різних країнах, узагальненні вокальної практики у виробленні питань формування співочих голосів.

Для розуміння тенденцій розвитку вокального мистецтва важливим є усвідомлення процесів розвитку вокальної культури у різних країнах. Італія, як відомо, є державою з величезними традиціями культури. Опера для італійців, це насамперед співаки та їх голоси.

З моменту створення в кінці 16 століття оперний театр Італії становиться одним з основних осередків національної культури. Народження опери було підготовано усім розвитком італійської музичної культури. Не викликає сумнівів, що музична культура Італії значно впливала на розвиток всієї європейської музичної культури.

### **Список джерел і літератури:**

1. Антонюк В. Вокальна педагогіка: Підручник /В.Г.Антонюк. К.:Віпол, 2007. - 174 с.
2. Вотрина В. Мистецтво співу і вокальна методика М.Е. Донець-З. Львов М. Из истории вокального искусства / М.Львов. -К.:Вид-во Музика. -1964.-225 с.

**Цзинь СІНЬ  
(Китай)**

### **РОЗВИТОК ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ У ХХ СТОЛІТТІ**

**Ключові слова:** *давні традиції, церковний спів, Відродження, хорознавча наука, романтизм.*

**Постановка проблеми.** Вокально-хорове мистецтво завжди займало особливе місце у музичній культурі України. І в ХХІ столітті не зменшується інтерес у музикознавців до питань розвитку вокально-

хорового мистецтва періоду ХХ століття. Аналіз праць дослідників впевнює в тому, що багато аспектів, стосовно питань розвитку вокально-хорового мистецтва ХХ століття в Україні, повною мірою ще не розкрито. Щоб глибше усвідомити сутність цих складних подій, слід зрозуміти і усвідомити тенденції, що розгорталися у ній протягом ХХ ст.

**Метою** цієї статті є дослідження процесів розвитку вокально-хорового мистецтва, які відбувалися в Україні у ХХ столітті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Різноманітні питання розвитку українського вокально-хорового мистецтва були предметом досліджень багатьох відомих вчених і музикознавців, серед яких можна назвати А. Лашенка, Л. Пархоменко, І. Гулеско, П. Ковалика, О. Бенч-Шокало, А. Мартинюка, І. Шатову, Г. Савельову, І. Зубрич, Л. Мухаринську, С. Нісневич, Л. Романовську, М. Хвисюк, С. Байову та багатьох інших. Про виховні можливості вокально-хорового мистецтва як джерела духовності наголошували відомі вчені, музикознавці: А. Авдієвський, Г. Верьовка, А. Лашенко, П. Муравський, О. Олексюк, Г. Падалка, Е.Печерська, О. Ростовський, Л. Л. Сбітнева, Л. Хлебнікова та ін

**Виклад основного матеріалу.** Слід наголосити, що в Україні спів має свої давні традиції. Церковний спів був розповсюджений в країні ще з часів Київської Русі, а хорові колективи існували в монастирях і при княжих дворах. У Києві в монастирській школі в XI столітті хорового співу навчали в жіночій монастирській школі. У XV столітті почало розвиватися багатіголосся, з'явилося поняття хорової партії. Хори у XVI столітті були розповсюджені у церковних братствах у Києві, Львові, Луцьку та деяких інших містах. У Києво-Могилянській Академії існував хор чисельністю понад 300 чоловік.

Можна стверджувати, що до епохи Відродження професійний хоровий спів був переважно церковним. В епоху Відродження в Європі почали з'являтися 3-4 голосні хори з головним голосом — тенором, пізніше — 6-8 голосні. У XVII- XVIII століттях було здійснено поділ голосів на 4 основні партії — дисканти (сопрано), альти, тенори і баси. Хори стають учасниками такої театральної дії як опера. У європейських суспільствах з'являються світські хорові капели, які були пов'язані з розвитком таких жанрів як ораторія, кантата, хорові концерти ті ін.

Відомо, що ще у XIX столітті в Україні почала формуватися хорознавча наука, адже стиль романтизму вимагав нових засобів виразності. У хоровій фактурі посилилася гармонізація. У цьому процесі значну роль відігравала церковно-хорова практика, в якій вибудовувалися певні

правила хорового звучання. На рубежі XIX та XX ст. відбувся розквіт хорового мистецтва. Саме в цей час було створено визначні твори церковного хорового мистецтва та світські камерні (хорові п'єси), твори великої форми (кантати, оперні хори) [3].

Історичні джерела свідчать, що на початку XX століття українські хори, які репрезентувати хорове мистецтво України і за кордоном, були свого роду виявом національного пробудження.

На початку XX століття у хоровому мистецтві все ще відігравала значну роль церковно-співацька практика. З нею була пов'язана творча діяльність багатьох відомих музикантів. Завдяки діяльності таких яскравих особистостей як М. Лисенко, О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Калішевський, Я. Яциневич, Д. Січинський та інших в країні швидко розповсюджується демократичний співацький рух, розгортається концертна та музично-просвітницька діяльність багатьох хорових колективів, які впливали на зростання національно-визвольних ідей у суспільстві та сприяли боротьбі за соціальні зміни. Хорове мистецтво, яке має унікальні можливості впливу на політичну орієнтацію суспільства, опинилося в епіцентрі передреволюційних подій початку XX століття. Значний вплив на розвиток хорового мистецтва в країні мали з'їзди хорових діячів. Наприклад, на III з'їзді у 1909 р. В.Буличов наголошував, що на Лівобережній Україні сформувалася національна церковно-співацька школа, яка спирається на українські народнопісенні виконавські традиції. Аналіз історичних джерел впевнює в тому, що в Україні у 20-х роках XX століття відбувалося відродження національного мистецтва як у церковному, так і у світському хоровому мистецтві (поява обробок народної пісні у творчості відомих українських композиторів). Саме з 1920 р. починає творчу діяльність і нині популярний хор у всьому світі, національний хор "Думка", який у XX стає найбільш популярним завдяки професіоналізму [1].

У 30-х роках XX ст. в країні почав відбуватися наступ на академічне хорове звучання тому що ідеологи комуністичного уряду вважали академічну співацьку манеру "церковщиною". Почали закриватися академічні хори, навіть загроза закриття нависла над хором "Думка". І лише завдяки високому рівню виконавства та зміні репертуарної політики з орієнтиром на масову пісню дозволило хоровому мистецтву вистояти. В першій половині XX століття стала активно розвиватися хорова художня самодіяльність. Для того, щоб самодіяльні хори могли виконувати різноманітні твори, спрощувалась хорова фактура творів тощо. Мелодії

для хорових творів того часу писалися схожими на народну пісню, а фактура являла собою 2 - 3-голосся. Так виникали так звані "народні пісні". В ті часи створювалися так звані "народні хори" та "народні оркестри", які були структуровані за моделлю професійного мистецького колективу але мали обмежений репертуар - "народні" пісні та танці. А. Лашенко стверджує, що таким чином почала утверджуватися трафаретно-куплетна форма музичних композицій, та почали стандартизуватися стиль виконання і сценічна культура. Але, слід наголосити на тому, що саме в той час починає формуватися основне поняття про народне вокально-хорове виконавство і особливості регіонального фольклору.

Після Другої світової війни в Україні зростала активність хорової діяльності, почали створюватися композиції великої форми. Професійні і самодіяльні композитори почали писати кантати.

60-ті роки ХХ століття – це період розквіту камерних хорів з притаманним їм високим професіоналізмом, чистотою інтонації, що досягалася рівним, безтембровим звуком, наближеним до ідеального вирівнення хорових партій. Розвивалися малі форми, переважно західноєвропейської музики: ренесанс, раннє і пізнє бароко. Камерність сприяла виокремленню і виявленню особливостей хорових шкіл: київської, одеської, львівської, харківської. Камерні хори володіли широкою тембральною палітрою, що дозволяло їм виконувати різні за стилем твори. Вершинним досягненням цього періоду можна вважати хорову творчість Бориса Лятошинського [2].

**Висновки.** ХХ століття було надзвичайно непростим і суперечливим, але воно залишило історії значну кількість творів мистецтва, які впевнюють про їх значущість та вплив на подальший розвиток людської культури. В Україні. Як і у всьому світі відбувались зміни в культурному житті - організовувались професійні мистецькі установи (театри, філармонії, будинки народної творчості, заклади музично-театральної освіти). Набувала широкого розвитку концертна діяльність різноманітних творчих колективів, серед яких значне місце займали хорові колективи. Але слід сказати, що на мистецьке життя в Україні значно впливала суспільно-політична ситуація в країні, яка і визначала ситуацію в культурному житті країни.

Не викликає сумнівів, що у другій половині ХХ століття, коли хорова українська культура переживала цікаві події ХХ століття, хорові колективи

України вдосконалювали свої вокально-технічні та художньо-виражальні можливості в різних виконавських жанрах.

#### Список джерел і літератури:

1. Бурбан М. Українське хорове виконавство. Хори. Дрогобич: Вимір, 2005. 298 с.
2. Терещенко А.К. Українська хорова музика: діалог 60 – 90-х років *Мистецькі обрії*. №3. К.: АМУ, 2002. С. 28-34.:
3. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Музична Україна, 2014. – 592 с.

Ли САНЬЮЄ  
(Китай)

### ДИТЯЧЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО – ВАЖЛИВИЙ ФАКТОР ДУХОВНОГО РОЗВИТКУ ДИТЯЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

*Ключові слова:* духовний розвиток, емоційний вплив, музично-естетичного виховання, дитяче хорове виконавство.

**Постановка проблеми.** Проблема духовного розвитку людини як ніколи актуальна сьогодні. Загальновідомо, що музичне мистецтво є могутнім засобом виховання, інструментом, що сприяє становленню особистості, формуванню людського в людині.

**Мета статті:** дослідження впливу дитячої хорової музики на розвиток дитячої особистості.

**Аналіз останніх публікацій.** Дитяче хорове виконавство було предметом педагогічних досліджень багатьох відомих вчених, серед яких можна назвати І. Зеленецьку, Л. Масол, Г. Падалку, О. Рудницьку, О. Ростовського, Л. Хлебнікову, В. Черкасова, Г. Шевченко та багатьох інших, які стверджували про величезний вплив на дитячу особистість музичного мистецтва. Вони наголошують на тому, що спілкування з мистецтвом у дитинстві і юності - важливий чинник духовного становлення і гармонійного розвитку особистості.

**Виклад основного матеріалу.** У сучасному світі так не вистачає добрих справ, слів, думок. Багато людей не розуміють, що для життя в нашому світі не треба брехні, заздрості і лестощів; необхідно розуміти, що лише добро, відповідальність, взаємодопомога зроблять нас щасливішими. Виховувати розумне, добре, вічне, духовне в дитині необхідно з самого

народження, і в процесі виховання можна і потрібно використовувати вже створені і перевірені методики, які допоможуть не тільки виховати розумну і талановиту людину, але і будуть сприяти становленню дійсно обдарованої особистості.

Виховують духовність різними способами, але хотілося б зупинитися на тому, що дійсно «працює», відповідає поставленим цілям. Вчені наголошують, що у вихованні духовних якостей необхідно приділяти увагу мистецтву, літературі, музиці. Безперечно, різнобічне естетичне виховання дитини – девіз багатьох століть існування педагогіки.

Найбільш емоційний вплив на внутрішній світ дитячої особистості має саме музичне мистецтво.

Про чудодійну силу музики та її вплив на людську душу відомо з глибокої давнини. Ще Аристотель (384-322 р. до н. е.) наголошував, що музика здатна значно впливати на етичну сторону душі; «і, раз музика володіє такими властивостями, то, очевидно, вона повинна бути включена в число предметів виховання молоді». Широко відомі стали висловлювання видатних представників людства про значення і ролі музики в житті людей. «Без музики життя було б помилкою» (Ф. Ніцше). «Будь-яке мистецтво прагне до того, щоб стати музикою» (Б. Шоу). «Музика – універсальна мова людства» (Р. Лонгфелло). «Якщо у людини не буде чеснот, властивих людству, то для чого ж музика?» (Конфуцій). Тезу про найважливішу роль музики у всебічному розвитку та вихованні дитини висували відомі вчені – музиканти і педагоги Б. Л. Яворський, Б.Б. Асаф'єв, В. Шацька, Н. Гродзенская та інші.

«Якщо в ранньому дитинстві донести до серця красу музичного твору, якщо в звуках дитина відчуває багатогранні відтінки людських почуттів, вона підніметься на такий щабель культури, яка не може бути досягнута ніякими іншими засобами», - писав В. А. Сухомлинський в своїй книзі «Серце віддаю дітям». Саме такою важливою формою духовного виховання дитини можна назвати хоровий спів – мистецтво, де з'єднані література і музика [3].

В сучасній музичній педагогіці важливим завданням виступає активізація музично-естетичного виховання засобами творчої діяльності дітей, адже саме творчість сприяє пізнанні світу; всебічно розвиває дитячу особистість, сприяє активній природній діяльності дитини. Саме дитяча творчість здатна тренувати і розвивати пам'ять, мислення, активність, спостережливість, цілеспрямованість, логіку, інтуїцію тощо. Синтез емоційної чуйності і мислення у музичній творчості, абстрактного і

конкретного мислення, логіки та інтуїції, творчої уяви і активності сприяє розвитку здатності приймати швидке рішення і мислити аналітично. Дитяча музична діяльність вчить самостійно діяти, вмінти оперувати знаннями, навичками та застосовувати їх у різноманітних умовах.

Багато дітей вперше знайомляться з хоровим мистецтвом в загальноосвітній школі. В роботах багатьох педагогів-музикантів йдеться про те, що хоровий спів має особливе значення для розвитку творчого потенціалу дітей. Діти, які співають у хорових колективах, набагато більше розвинені, чим не співаючі, так як хорові заняття охоплюють багатофункціональність дій: спів, ритмічні, танцювальні рухи, образна емоційність, розумова робота.

Педагог-хормейстер Ю. Б. Алієв у своїй роботі «Спів на уроках музики» писав: «Музичні цінності, придбані в процесі залучення учня до хорового співу, часто залишаються надбанням його внутрішнього світу на все життя» [2]. Г. Сергєєва говорить про хоровий спів, як про багатофункціональний розвиток: пам'яті, мови, слуху, емоційного відгуку на різні явища життя, аналітичні вміння, вміння та навички колективної діяльності та ін. [1]. Б. С. Рачина в роботі «Технології та методики навчання музиці в загальноосвітній школі» приділяє велику увагу саме хоровому співу. На її думку «Хоровий спів - активна форма музичної діяльності, в яку включені всі найважливіші психофізіологічні системи людини, що визначає величезні можливості цього виду мистецтва в процесі духовного формування особистості» [3]. Як колективна форма музичного виконавства, хоровий спів має перед сольним кілька важливих переваг музично-естетичного та виховного порядку. У дослідженні методиста С. Кулієва особливо підкреслюється активна дія колективного музикування у становленні індивідуального художнього смаку, музичних здібностей, особистісних якостей. «Спільні заняття учнів з різним рівнем здібностей в одному музичному колективі відіграють велику роль як у виховній роботі взагалі, так і в музичному, естетичному розвитку дітей» [4].

Хор – це такий вид виконавського колективу, якому підвладне виконання багатоголосних творів поліфонічного і гармонійного складу. Ось чому можна стверджувати, що хор дає можливість повною мірою розвивати опорну музичну здатність - гармонійний слух, який виступає засобом цілісного пізнання творів музичної класики і творів із сучасним стилем музичного письма. У хорі, коли кожному співакові необхідно включатися в загальний багатоголосний спів, з особливою силою

розвивається здатність чути, все багатство багатозвучності і сприймати гармонію твору не «фонічно» - узагальнено, а розчленовано, на основі слухання своєї хорової партії і партії інших голосів. І тому в учасників багатоголосного хору поступово формується внутрішнє подання кожної з хорових партій, що помітно підвищує рівень гармонійного слуху.

Хоровий спів впливає на розумовий розвиток, формуючи мислення, увагу, пам'ять, уяву. Спостереження педагогів і спеціальні дослідження переконливо показали, що спів - це один з ефективних засобів фізичного виховання та розвитку дітей. У процесі співу - сольного і хорового - зміцнюється співочий апарат, розвивається дихання, розвивається координація рухів, положення тіла під час співу (співоча установа) сприяє вихованню хорошої постави. Все це позитивно впливає на загальний стан здоров'я дітей.

Хоровий спів в школі сприяє зміцненню міжпредметних зв'язків, тому що включає в себе знання різних галузей, і, перш за все, слід зазначити взаємозв'язок музики і літератури. В хоровому мистецтві особливе значення має не тільки музична основа, а й літературна складова, так як у зміст хорової партитури включено слово. Основна мета композитора і письменника створити твір, щоб передати свої переживання і почуття, своє бачення життя.

Відомий діяч музичної освіти Б. Асаф'єв, підкреслював насамперед виховну цінність дитячої творчості, а не самостійну художню. Наголошував, що творчість сприяє більш глибокому освоєнню музичного матеріалу та розвитку музичальності дітей. Він вважав, що кожна дитина, яка з задоволенням займається творчістю, буде сприймати й цінувати навколишній світ.

Доказом значущості формування творчих навичок у дітей з'явилася багаторічна робота Б. Яворського, який високо оцінював виховне значення дитячої творчості. Він вважав, що виховна цінність музичної творчості дитини проявляється в першу чергу в самому процесі, бо він дозволяє вчителю спостерігати за ходом музичної думки дитини. Автор вважав однією із самих основних завдань при вихованні дитини є збереження за ним здатності творити звуки, цими звуками висловлювати свої життєві потреби і світобачення [1].

**Висновки.** Аналізуючи джерела і практику дитячої хорової діяльності можна прийти до висновків про те, що в результаті музичних занять відбувається музичний, розумовий, фізичний та естетичний розвиток. Хоровий спів створює інтонаційно-ритмічну базу, формує слухові уявлення, сприяє розвитку голосових зв'язок, дихального і



артикуляційного апаратів. Аналіз музично-педагогічних джерел впевнює, що все творчо засвоєне школярами стає міцним їх надбанням; процес пізнання в атмосфері творчості набуває розвиваючий характер, життя дитини збагачується новими почуттями.

#### Список джерел і літератури:

1. Горбенко С. С. Дитяче хорове виховання в Україні. Навчально-методичний посібник. К. : ІЗМН, 1999. 253 с.
2. Кияновська Л. О. Українська музична культура: навч. посібник / Л. О. Кияновська. Львів: Тріада плюс, 2008. 344 с.
3. Сбітнева Л.М. Розвиток системи музично-естетичного виховання в Україні: Історико-педагогічний дискурс. Монографія. -Київ, 2015. 198 с.
4. Українська музична культура. Погляд крізь віки / Л. Корній, Б. Сюта. – Київ: Музична Україна, 2014. 592 с.

**Вадим ШАПОВАЛОВ**  
(м.Полтава)

#### ТЕМБРАЛЬНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ

**Ключові слова:** *тембр, духові інструменти, технології у галузі акустики, виконавська майстерність.*

**Постановка проблеми.** Тембр, як один із засобів музичної виразності, який вражає і впливає на слухача, є ключовим аспектом в музичній теорії та виконавстві. Тембральні особливості духових інструментів викликають зацікавленість як серед музикантів, так і серед дослідників. Духові інструменти є важливою складовою музичного ансамблю та використовуються в різних музичних жанрах, включаючи класичну, джазову, сучасну та етнічну музику. Розуміння та дослідження тембру духових інструментів допомагає музикантам покращити свою виконавську майстерність та виразність. З розвитком технологій у галузі акустики та обробки звуку, дослідження тембру дозволяє створювати нові звукові ефекти та інструменти, що стає актуальним для музикантів та композиторів. Проте, існують певні невирішені питання щодо тембральної характеристики духових інструментів. Однією з таких проблем є розуміння впливу різних факторів, таких як конструкція і матеріали інструментів, на їхні тембральні особливості. Додатково, не

вичерпано вивчені технічні аспекти, які визначають тембр духових інструментів, такі як вибір тростини чи характеристики мундштука. Розуміння тембру допомагає композиторам створювати нові музичні твори та експериментувати зі звучанням.

**Аналіз останніх публікацій.** Вивченням тембру духових інструментів займався видатний український фаготист, мистецтвознавець, професор Національної музичної академії і народний артист України. В. М. Апатський. У своїй книзі «Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва» ним присвячений цілий підрозділ про різноманіття звукових барв. Американські дослідники Е. Салданха та І. Корзо провели ряд лабораторних експериментів з метою визначення впливу різних аспектів на сприйняття тембру музичних інструментів. Вони досліджували як важливість структури спектру, так і перехідні процеси і вібрато для загального сприйняття тембру.

**Мета статті** полягає в розширенні нашого розуміння тембру духових інструментів, а також в розкритті їх тембральних характеристик для подальшого застосування в музичній практиці та дослідженнях.

**Виклад основного матеріалу.** Кожен музичний інструмент і голос людини мають свій власний унікальний тембр, який можна порівняти зі стилем або кольором в образотворчому мистецтві. Тембр інструментів у музиці виконує схожу роль, що й кольори на картині. Як в розмаїтті кольорів, чистих і змішаних, які створюють образ на полотні, так і різноманітні тембри, які об'єднуються в музиці, роблять наше слухове сприйняття насиченим і цікавим [2].

Термін "тембр" походить від французького слова "timbre", що означає "дзвіночок" або "відмітний знак". Іншими словами, тембр - це самобутність кожного інструменту, його специфічне забарвлення звуку та характер [5].

Тембр інструменту залежить від багатьох факторів, таких як матеріал, з якого виготовлено інструмент, спосіб видобування звуку, розміри інструменту і навіть відмінності в їхніх конструкціях (навіть, якщо контрабас і скрипка виготовлені з одного матеріалу, їхні звуки будуть відрізнятися не лише за висотою, але й за тембром). Роль тембру в музиці важлива і визначає атмосферу твору. Композитори дуже уважно обирають інструменти для інструментування своїх творів, враховуючи темброві характеристики кожного інструменту [5].

Музика, як мистецтво звуку, потребує багатообразності виразу. Усі можливості музичного виразу пов'язані зі звуками, і музиканти

розвивають свою майстерність, шукаючи ідеальний звук для вираження музичних ідей. Чим вище вміння виконавця, тим більше музикант звертає увагу на пошук відповідного тембру і інтонації для передачі своєї музичної концепції. Таким чином, пошук "правильного" звуку стає невід'ємною частиною творчого процесу музиканта, особливо на вищому рівні виконавської майстерності.

Насправді, навіть коли музикант не активно думає про тембр свого інструменту під час гри, тембр постійно змінюється і еволюціонує під час виконання. Спектральні аналізи, які були проведені, показують, що кожен звук, що видається духовим інструментом, насправді має свою власну "мікро-темброву" структуру. Тому навіть найпростіші мелодії, які виконуються на цьому інструменті, представляють собою мандрівку через безмежні варіації тембральних відтінків. Слухач сприймає загальний тембр інструменту, але також відчуває постійну та неперервну зміну тембру, коли висота звуків змінюється.

Проте нас цікавить активна та свідомо роль виконавця у формуванні звукових характеристик. Досвід видатних виконавців свідчить, що музична виразність досягає свого максимуму, коли автентичний тембр інструменту, що розвивається природно, поєднується з вмінням артиста свідомо та вільно контролювати звукові характеристики [1, с. 257-258].

Чи мають духові музиканти здатність свідомо впливати на тембр свого інструмента? І, у разі позитивної відповіді, як саме це можливо зробити? Ці питання цікавлять музикантів, особливо в контексті сучасних вимог.

Щоб переконатися у важливості перехідних процесів для сприйняття тембру, достатньо послухати одну і ту саму музичну фразу, виконану на духовому інструменті, і потім порівняти її з інверсією того ж запису. У цьому випадку спектральний склад звуку залишається незмінним, але у випадку інверсії перехідних процесів, характерних для конкретного інструменту, порушується.

Якщо ми здатні ефективно керувати перехідними процесами в звуці на духовому інструменті, то це надає нам можливість впливати на тембр цього інструменту. Іншими словами, розуміння та використання різних методів для керування атакою, сполученням та закінченням звуків дозволяє нам створювати різноманітні темброві відтінки під час гри на духовому інструменті.

Досліди Е. Салданха та І. Корзо показали, що вібрато має значний вплив на сприйняття тембру. Відмінно від атаки (початку звуку), зміни в тембрі, що викликані вібрато, обумовлені не лише психологічними

факторами. Наші експерименти з тембром духових інструментів вказують на те, що вібрато спричиняє загальне збагачення тембру та переміщення енергії з одних частотних діапазонів в інші. Ці зміни також сприймаються слухачами як покращення тембру. Проте головний внесок в сприйнятий тембр через вібрато зумовлений психологічними механізмами. Відомо, що регулярні інтервали у подачі подразнень впливають на наші рецептори сильніше, ніж неперервні. Саме ця особливість вібрато частково посилює яскравість звуку. Більше того, вібрато може надати звукам певний емоційний відтінок [1, с. 259-260; 6].

Лабораторні дослідження показують, що тембр духового інструменту має сильний зв'язок з його динамікою. Коли звук є сильним, його спектр стає ширшим, і високі обертони відтворюються більш насичено. Зменшення гучності (*diminuendo*) перш за все впливає на зниження високих гармонік. Цей зв'язок між тембром і динамікою має важливе значення в виконавській практиці. Коли музикант вибирає конкретний рівень гучності, він повинен розглядати це як можливість вирішити не лише динамічну завдання, але також, до певної міри, темброве завдання, оскільки тембр змінюється залежно від динаміки виконання [1, с. 260-261].

Аплікатурне варіювання, таке як додавання додаткових ладів або використання спеціальних вентилів, може розширити музичну палітру духових інструментів. Наприклад, сучасна валторна, окрім стандартного ладу F, має додатковий високий лад B, який можна вибрати за допомогою спеціального квартвентиля. Використання цього вентиля не тільки полегшує видобування високих звуків, а ще додає нові можливості для зміни тембру інструмента. На трубі, граючи на напівприкритих вентилях, можна отримати цікаві тембральні фарби. Цей метод особливо популярний в джазовому виконавстві [1, с. 261].

На духових інструментах, зокрема на фаготі, можна досягти цікавих колористичних ефектів, використовуючи додаткові аплікатури і допоміжні засоби. Фагот, зокрема, виділяється великою кількістю таких аплікатур. Кожна з цих аплікатур дає можливість створити звук приблизно на тій самій висоті, але з різним тембром. Використовуючи енгармонічні аплікатури, можна змінити тембр звуку "на льоту", тобто без перерви в музиці, в одному подиху. Ці зміни тембру можуть надати звуку більше насичення, м'якості, яскравості або інших характеристик, що робить їх корисними засобами для музикантів для досягнення різноманітних музичних виразів [1, с. 261].

Дерев'яні духові інструменти можуть створити цікаві колористичні ефекти, використовуючи техніку флажолетів. Для отримання високих звуків на цих інструментах використовують комбінацію аплікатур та додаткових клапанів. Однак, такі звуки можна витягувати з використанням менш складної аплікатури з нижніх регістрів шляхом спеціальної техніки передування. Результатом є звуки з характерним, трохи особливим тембром. Музиканти, які грають на флейті та інших дерев'яних інструментах, часто використовують флажолети для спрощення виконання складних музичних пасажів та для досягнення специфічних тембральних ефектів [1, с. 261-262].

Мідні інструменти можуть змінювати свій тембр за допомогою спеціальних пристроїв, таких як сурдини. Трубачі використовують різні типи сурдин, такі як різкі та м'які. Різка сурдина надає трубі гострого та пронизливого звучання, особливо в сильних динамічних відтінках, тоді як м'яка сурдина, відома як "грибок," робить тембр м'яким та ліричним.

У джазовій музиці на трубі використовується спеціальний вид сурдини, відомий як "квакушка," який дозволяє створювати унікальні звукові ефекти, нагадуючи квакання або нявкання. Також, на тромбоні та інших мідних інструментах використовують різні типи сурдин, виготовлені з різних матеріалів, таких як метал, дерево, картон, пластмаса та скло. Всі ці сурдини дозволяють музикантам створювати різноманітні звукові ефекти та малювати різні "фарби" у музиці [1, с. 262].

Виконавці, які грають на кларнеті і саксофоні, розуміють, що можна досить успішно впливати на тембр свого інструмента, вибираючи правильний мундштук та тростину. Сучасні саксофоністи майстерно використовують ці особливості мундштуків, щоб отримувати різні тембри, включаючи характерне хрипле звучання, яке часто асоціюється з джазовими стилями [1, с. 264].

**Висновки.** На нашу думку, тембр є важливою складовою музичної виразності і може суттєво впливати на сприйняття музики аудиторією. Музиканти на духових інструментах мають багато засобів для контролю та зміни тембру, включаючи вибір і налаштування інструментів, використання аплікатур, сурдин та інших аксесуарів, а також техніки виконання. Використання вібрато та інших ефектів може бути ефективним способом збагачення тембру. Спеціальні аплікатури та допоміжні засоби, такі як сурдини, можуть додавати різноманітність та колоритність до виконання духових інструментів.

Розуміння та вивчення тембральних характеристик духових інструментів є важливим завданням для музикантів та дослідників музики, оскільки це допомагає розкривати потенціал і можливості інструментів у музичному виконанні.

Загалом, тембр є ключовим аспектом в музичній інтерпретації і дозволяє музикантам та аудиторії виразити та відчувати різноманіття почуттів та настроїв у музиці. Дослідження тембру духових інструментів сприяє поглибленню нашого розуміння цього важливого аспекту музичного мистецтва.

### **Список джерел і літератури:**

1. Апатський В. М. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва. Навчальний посібник. - Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. - 432 с.
2. Виразальна роль тембру в музиці. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://muzaproductio.com/2019/02/15/vyrazhalna-rol-tembru-v-muzytsi/>
3. Гладких А.В. Методика формування виконавської майстерності на духових інструментах. Навчальний посібник з курсу «Спеціальний інструмент» для студентів ВНЗ I-IV рівнів акредитації. Вінниця: «Нова книга», 2014. 200 с.
4. Приклади тембру. Виразні засоби музики: Тембр. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://gigafox.ru/uk/children/primery-tembra-vyrazitelnye-sredstva-muzyki-tembr-ispolnenie/>
5. Тембр в музиці. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://tehnikwiki.ru/vidpovid-na-zapitannja/5149-shho-take-tembr-v-muzici-viznachennja.html>
6. Saldanha E.L. and Corso I.F. Tumbre Cues and the Indentication of musical Instruments. // JASA, 1946/ – 36, № 11. – P. 2021 – 2026.

**Олексій КАЛАТУРА**  
(м. Полтава)

### **РОЗВИТОК ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА ПОЛТАВЩИНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ- ПОЧ. ХХІСТ**

***Ключові слова:** оркестрове виконавство, оркестр, диригент, музична спадщина, колектив.*

**Постановка проблеми.** Оркестрове виконавство на Полтавщині в цей період переживало значний розвиток. Завдяки зусиллям талановитих композиторів, диригентів і музикантів Полтавщині створювалися нові оркестри, ансамблі, квартети. Вони активно виступали та просували музичну культуру в регіоні. Але, на фоні поступового зростання інтересу до музики, виникали й певні проблеми. Одна з них полягала у недостатній фінансовій підтримці оркестрових колективів.. Це ускладнювало їхню творчість та змушувало багатьох звернутися до більш вигідних професій. Крім того, існувала проблема з недостатньою популяризацією оркестрової музики серед широких мас. Багато музикантів намагалися вести доступні концерти та сприяти популярності оркестрових творінь.

Проаналізувавши літературу, ми дійшли висновку, що найбільшими творчими центрами оркестрів в регіоні були міст: Полтава, Кременчук, Миргород. Саме у цих містах були створені професійні та аматорські оркестри, які сумлінно та активно показували свою творчість та виступали на різних концертах та фестивалях. Найбільша увага була приділена формуванню молодіжних оркестрів, тим самим мотивуючи інтерес до музики серед молодого покоління. Окрім оркестрів, важливе місце в розвитку оркестрового виконавства посідав Полтавський фаховий коледж мистецтв, де навчались талановиті музиканти та диригенти. Вони не лише набували професійної освіти, а й виступали перед глядачами на концертах в якості солістів оркестрів. Багато випускників коледжу стали відомими музикантами, які безпосередньо долучилися до розвитку оркестрового виконавства на Полтавщині.

**Мета статті** – виявити особливості розвитку музичної культури Полтавщини середини ХХ ст – початку ХХІ століття, дослідити етапи оркестрової музики Полтавщини, визначити роботу засновників та диригентів оркестрів.

**Виклад основного матеріалу.** Найактивнішим періодом в середині ХХ століття в формуванні оркестрової діяльності, є саме початок 1960-Х років. Цей період характеризується активними діями в музичному житті, створенням масової частини оркестрів.

Заснований у 1959 році оркестр філармонії, став провідним колективом області. Під керівництвом диригентів Володимира Куземського, Віктора Лежика. Оркестр активно виступав не лише в Полтаві, але і в інших містах України та за кордоном, виконувалася класична музика і сучасна. Одним з найбільш знаменитих оркестрів не

лише Полтави, але й України, є міський духовий оркестр «Полтава», створений за сприяння міського Голови А.Т.Кукоби, у 1995 році. Головний диригент Едуард Головашич, головний напрямок у діяльності оркестру-пропаганда музичної спадщини та музики сучасних українських композиторів. На рахунку оркестру більше двох тисяч виступів, та більше 500 творів.

Саме головний Диригент Едуард Головашич організував та очолює нині перший у Полтаві професійний міський духовий оркестр. Міський духовий оркестр «Полтава» - лауреат міжнародних конкурсів «Золотий Грифон» 1998, 2000 років. Оркестр співпрацював з відомими композиторами та діячами культури: Героєм України композитором Олександром Білашем, Кавалоєром ордена княгині Ольги Олександром Сидоренко, заслуженим діячем мистецтв Олексієм Чухраєм, народним артистом України Германом Юрченком, Олександром Василенком, Неллі Ножиновою, Дмитром Мухарським, Борисом Шарваком, Віталієм Лисенком. Внук Лисенка стояв за диригентським пультом під час виступу оркестру «Полтава» у Палаці «Україна». Оркестр записав Гімн України, Полтавщини, пісню про Україну, твори у виконанні народної артистки України Н.Ножинової. В Полтаві також фігурує і вдало цікавить різномаїттям репертуару створений на базі колективу квартет тромбонів «Класика», який існує нині. Має високу популярність, мав концертний тур в рамках культурних партнерських відносин між Полтавою та містами Фільдера (Німеччина). Згодом у Полтаві в 2003 році створився дитячий оркестр на базі оркестру «Полтава» та міського будинку культури, через півроку захищає звання «Зразковий духовий оркестр», займає призові місця.

Перший виступ симфонічного оркестру повного складу, у кількості 50 осіб, відбувся у Полтаві 22 лютого 2000 року й цю дату можна вважати днем народження Полтавського симфонічного оркестру. На початку творчого шляху репертуар оркестру складався з творів переважно західних класиків: Бранденбурзький Концерт № 5 Й. С. Баха, Симфонія № 40 та Реквієм В. А. Моцарта (за участю Харківського камерного хору, художній керівник – професор В. Палкін), а також його концерти для скрипки з оркестром № 3 і № 5 та концерти для фортепіаноз оркестром. Газета «Зоря Полтавщини» про цей концерт так: «...Виконання – виважене і натхненне, професійно переконливе. Музична громадськість Полтави мала змогу почути твори західних композиторів романтичної школи – Симфонію №9 А. Дворжака, Симфонію С. Франка, Концерти для



фортепіано з оркестром Е. Гріга та Ф. Ліста, симфонічну поему «Прелюди» Ф. Ліста, Симфонії №1 та №3, фортепіанний та скрипковий концерти Й. Брамса, а також увертюри В. А. Моцарта, Дж. Россіні, К. Вебера, Й. Штрауса, Ж. Оффенбаха та інших.

За диригентським пультом оркестру стояли відомі музиканти України та зарубіжжя: народний артист України, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка Володимир Сіренко, народний артист України В. Редя (Запоріжжя), народний артист України Хобарт Ерл (Одеса), праправнук М. Лисенка – М. В. Лисенко (Київ), професор НМАУ ім. П. Чайковського Едуард Синько (Київ), професор, заслужений діяч мистецтв України Юрій Янко (Харків). Полтавський симфонічний оркестр за всі роки діяльності провів безліч концертів як у своєму місті, так і в інших містах країни та зарубіжжя. Основу концертного репертуару цього колективу завжди складають найкращі твори класики і сучасності.

З метою більшої популяризації української світової музичної спадщини, сучасної інструментальної музики у 2002 році у філармонії був створений камерний оркестр. Саме Олександра Абрамова доля обрала організувати й очолити цей колектив. За час існування колектив досяг значних успіхів, став одним з найпопулярніших музичних колективів не лише в області, в Україні, а й зарубіжжі. Високу кваліфікацію виконавців і художній рівень оркестру було гідно оцінено на Міжнародному конкурсі-фестивалі духовної музики в Білорусії, на якому оркестр здобув звання дипломанта. Це обумовлено його творчим складом, до якого входять провідні музиканти Полтави. Кожен артист оркестру – яскрава творча індивідуальність та виконавець високого рівня. Завдяки високому професіоналізму та виконавській майстерності артисти оркестру успішно виконують соло у багатьох концертних програмах. Це Ольга Константінова (скрипка), Андрій Грицай (альт), Лідія Шкаровська (скрипка), Анастасія Горбачова (скрипка), Тетяна Франчук (фортепіано). З камерним оркестром співпрацювали і виступали відомі музиканти і диригенти – заслужений діяч мистецтв України Шаліко Палтаджян (диригент), лауреат Міжнародних конкурсів Вінстон Вогель (диригент, США, Ізраїль), Раміро Аріста (диригент, Аргентина), Сергій Хоровець (диригент, Львівська національна філармонія), народний артист України Фемій Мустафаєв (вокал), народна артистка України Богдана Півненко (скрипка), лауреат Міжнародних конкурсів, професор Національної музичної академії Остап Шутко (скрипка), народна артистка України Лідія Шутко (скрипка), Катерина Шотт (скрипка), Філіп Вілла (гітара, Франція).

Оркестр є учасником музичних фестивалів та мистецьких акцій – щорічний учасник та дипломант традиційного Всеукраїнського фестивалю камерної та симфонічної музики «Травневі музичні зустрічі» (Кропивницький), Міжнародних музичних фестивалів (Львів, Одеса). епертуар оркестру надзвичайно різноманітний – від музики раннього бароко до творів композиторів ХХІ століття. Започатковані цикли «Вічні сучасники», «Віч-на-віч з мистецтвом», до яких входять концерти-монографії, присвячені творчості музикантів-геніїв Баха, Моцарта, Вівальді, Гайдна.

**Висновки.** Розвиток оркестрової діяльності в другій половині ХХ століття та початку ХІХ, дослідивши , ми прийшли до висновку, що на Полтавщині в цей період відбувалися значні зміни та зростання в цій сфері музичної культури. Зароджувалися і діяли різні оркестрові колективи, були значно розширені репертуари та покращені навички та володіння інструментом виконавців. Оркестрове виконавство на Полтавщині стало невід’ємною складовою музичного життя і в значній мірі сприяло розвитку музичної культури в цілому.

#### **Список джерел і літератури:**

1. Міський духовий оркестр «Полтава» управління культури виконавчого комітету Полтавської міської ради. Концерт Полтавського симфонічного оркестра. *Полтавський вісник*.2006.
2. Скакун В. М. Полтавський симфонічний оркестр: історія створення та сьогодення Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка : Педагогічні науки. 2017. №2 (307). – Ч. 1. – С. 57–64. Сайт Полтавської обласної філармонії <https://filarmonia-poltava.org.ua>.

**Світлана МЕТЛИЦЬКА**  
(м. Полтава)

#### **СТАНОВЛЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМ. П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО (ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ СТОЛІТТЯ).**

**Ключові слова:** вокальна школа, методи викладання, мета, кафедра вокалу, світове вокальне виконавство.

**Постановка проблеми.** Сьогодні проаналізувати процес становлення Київської вокальної школи другої половини ХХ століття, підкреслити важливу роль у цьому процесі педагогів О.Муравйової, а також їх учнів та послідовників – М. Донець – Тессейр та інших є одним із пріоритетних напрямів вокальної педагогіки, бо той, хто не осягається назвд, той ніколи не побаче майбутнього.

**Аналіз останніх публікацій.** У ході написання статті нами було використано наукові праці В. Антонюк, В. Вотріної, Б. Гнидя, С. Царук [1-4]. Проте не було жодної праці, де б аналізувалося становлення вокальної школи в Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського (перша половина століття).

**Мета статті** - виявити основні творчі засади київської вокальної школи та дослідити їхнє втілення у виконавському мистецтві видатних українських співаків.

**Виклад основного матеріалу.** Бурхливий розквіт Київської вокальної школи розпочинається у першій половині ХХ століття, із заснування кафедри вокалу при консерваторії на початку 1913 року [2,3]. Засновниками національної музичної школи вокалу стали знамі митці і педагоги Є.Муравйова, Д.Євтушенко, М.Донець-Тессейр. Близько 500 співаків спромоглися виховати професор, заслужений діяч мистецтв Олена Муравйова (1867-1939) яка створила унікальну авторську методик, що згодом стала основою подальшого розвитку національної вокально-педагогічної системи. Основними вимогами О. Муравйової стало досягнення бездоганної технічної майстерності для досконалого художнього виконання музичного твору. Найяскравішими представниками вокальної школи О.Муравйової є Дометій Євтушенко, Зоя Гайдай, Римма Розумова, Іван Козловський та багато інших [1].

Важлива роль у формуванні подальших принципів української вокальної школи належить заслуженим митцям України, професорам Дометію Євтушенко (1893-1983) та Марії Донець-Тессейр (1889-1974) [4]. Обидва педагоги були одночасно практикуючими співаками, виконуючи головні партії у відомих оперних творах. Їх чисельні наукові роботами з теорії викладання вокалу були покладені в основу низки вокально-педагогічних методик.

Базовим підґрунтям методу М. Донець-Тессейр було вдосконалення та постійне професійне зростання учнів. Вона була глибоко впевнена, що тільки ті з них, які готові на вітвар мистецтва покласти все своє життя, досягнуть творчого зростання і успіху.

Саме наполегливість і вимогливість дослідник У. Вотрина вважає визначальними у характері М. Донець-Тессейр: «Велике захоплення, пристрасна закоханість у ціль, наполегливу працю, що веде цієї мети, – у зосереджену працю, вправи, розлючена холоднокровність яких харчується високим жаром невмираючого "хочу" - тільки така пристрасть має ціну в мистецтві, тільки вона народжує вміння» [3, с. 30].

**Висновки.** Київська вокальна школа, що сформувалася та активно розвивалася протягом ХХ ст., набула тих характерних ознак і спільних для усіх її представників творчих принципів, що дозволяють визначити її як єдину мистецьку платформу. При цьому важливою рисою є її самобутність, різноманіття педагогічних підходів, що робить її знаковим явищем на теренах світового вокального виконавства. Значний внесок у формування професійного вокального мистецтва України зробили видатні артисти та педагоги – О. Муравйова, М. Донець-Тесейр, які дали імпульс для його подальшого розвитку. Своєю невтомною різнобічною діяльністю ці педагоги переконливо продемонстрували практичне втілення основних принципів київської вокальної школи.

#### **Список джерел і літератури:**

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка : сольний спів. Вид. 3-тє, доп. і перероб. Київ : Видавець Бихун В. Ю., 2017. 218 с.
2. Вотрина В. В. Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр : монографія. Київ, 2001. 273 с.
3. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
4. Царук С. Втілення педагогічних засад Олександра Мишуги у діяльності М. Е. Донець-Тессейр // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 37: Етномузикологія. Львів, 2015. С. 125–142.

## 2. МИСТЕЦТВО І СОЦІУМ

Ірина ЦЕБРІЙ  
(м. Полтава)

### КУЛЬТУРА METAMODERN І СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА УКРАЇНИ

*Ключові слова:* мистецька освіта України, *metamodern*, генеза освіти, *нарями метамодерну*.

**Постановка проблеми.** У контексті тих швидкоплинних змін, які відбуваються в вищій освіті загалом й у музичній освіті зокрема, мабуть прийшов час поговорити про сучасну мистецьку освіту в Україні в контексті культури *metamodern*. Загалом досі традиційно вживається поняття «постмодерна культура» і дійсно, якщо вкладати в це поняття той смисл, який свого часу в нього вклав Арнольд Джозеф Тойнбі, стверджуючи, що «...постмодерн, чи постсучасність, — одне з головних понять сучасної соціокультурної теорії, що показує ще незавершений повністю період від початку розмивання основ індустріального суспільства», то дійсно можна із цим погодитися.

**Виклад основного матеріалу.** Як же ці «розмивання основ» впливали на освіту, як розмивалися чи трансформувалися її попередні інститути? Безумовно повільніше, ніж подібні процеси в економіці. Якщо взяти країни пострадянського простору в останнє десятиліття ХХ століття, там практично нічого не відбувалося окрім того, що ідеологія освіти була замінена філософією освіти і спробами через освіту повернути національну ідентичність.

У 1999 році шляхом підписання Болонської декларації була спроба створили єдиний стандартизований освітній і науковий простір – це передбачало єдині умови для визнання дипломів про освіту, мобільність студентів, підвищення престижу європейської вищої освіти, забезпечення процесу мобільності європейських громадян із можливістю працевлаштування.

Так сталося, що з нашої кафедри саме я була обраною для експерименту по впровадженню Болонської системи в 2005 році на одній із груп студентів I курсу, яка пішла окремо й по лекційним заняттям, що були відразу вдвічі скороченими разом із семінарськими заняттями, проте велика кількість годин виділялася на самостійну роботу, модульні контрольні роботи, індивідуальні завдання тощо.

Але я належу до складу тих людей, які не можуть просто так займатися експериментом, не розуміючи до кінця, для чого він затіяний. Тоді завдяки помічникам, бо я сама тоді ще не вмiла цього робити, ми увiйшли на офіційний сайт Паризької консерваторії, переглянули пакети документів, які були представлені на сайтах кафедр, різні рівні тестів, питання для МКР та самостійної роботи, екзаменаційні вимоги і спробували їх перекласти через гугл перекладач, який ще тоді був дуже недосконалим.

Але із «Пояснювальних записок» я зрозуміла, що далеко не всі викладачі були задоволеними Болонською системою і що в основу її було покладено саме навчальну систему Болонського університету. Болонський університет є одним із найстаріших університетів Європи, заснований в 1088 році як юридичний навчальний заклад. Саме ще з XI століття тут переважали види самостійної роботи і письмові контрольні роботи крейдою на дошках. Лекції і диспуатації були вторинними. Чому так? Тому що юридичної римської літератури було найбільше і студенти мали до неї доступ. Університет мав один юридичний факультет і студенти буди практично немобільними. І лише наприкінці XIII століття, коли тут відкриваються факультет мистецтв, медичний і юридичний факультети, мобільність болонських студентів зростає. Тобто, чому тоді у 1999 році обрана була саме ця система, мені було незрозуміло, але з документів, які я переглянула, то зрозуміла, що не лише мені. Але гарно, що я була учасницею експерименту по впровадженню, який дав мені можливість зрозуміти, чого не бажано проводити на першому курсі. Далі всі самостійні роботи, всі модульні контрольні я проводила й проводжу по сьогоднішній день винятково в усній формі і залишаю певну кількість балів для екзамену, хоча накопичувальною системою цього непередбачено.

На початку 2017 року ми вступили в новий період: підготовка спеціаліста була вже повністю замінена рівневою системою, відбулися зміни в рамці кваліфікацій, з'явилися нові держстандарти, функції міністерства освіти стали поступово переходити до Національної агенції забезпечення якості освіти. Із 2017 року по сьогоднішній я гарант програми пережила шість акредитацій. І знову ж таки, коли в 2017 році я намагалася розібратися, для чого ми це робимо, то дістала оригінальний англійський тьюнінг, його варіант у Йоркському університеті. Також у вступі була пояснена причина переходу до компетентісного підходу. Справа в тому, що в Англії на рубежі XX – XXI ст. випускники шкіл у своїй

більшості перестали вступати до закладів вищої освіти, а відразу йшли на роботу. Через певний час вони бажали підвищити свою кваліфікацію, повернувшись на робоче місце вже в іншій якості. Тоді установи, де вони працювали, виставляли їм результати, з якими майбутні фахівці мали повернутися, а вступники шукали ті заклади вищої освіти, що могли б надати їм відповідні компетентності. Це зрозуміло, але яким чином це торкалося основ нашої освіти – викликало питання. Причому, ми в 2017 році спочатку пішли за тьюнінгом 2001 року, через рік за тьюнінгом 2008 року, ще через рік за тьюнінгом 2016 року. Тобто, здійснили потрібну роботу.

Після проблем із пандемією і початком війни здавалося б, для чого про це говорити, є мудл, куди викладачі кидають тексти лекцій і питання, а здобувачі освіти дають відповіді, списуючи з інтернету, проте скрипку чи фортепіано не покладеш у мудл, наша спеціальність вимагає якісних індивідуальних занять, не зважаючи на те, які б зміни і трансформації не відбувалися а соціокультурному просторі. Це питання дуже болюче і від того, яким чином воно буде вирішене буде залежати не лише майбутнє нашої спеціальності. Достатньо згадати, як під час війни Черчиллю принесли на розгляд бюджет країни. Погортавши документ, він запитав: – А де ж витрати на культуру? – Так війна ж іде! Яка культура? – Якщо немає культури, навіщо ми тоді воюємо? – здивувався Черчилль.

Тепер прийшов час повернутися до метамодерну і показати його вплив на модернізаційні процеси в освіті. Першими, хто обгрунтував це поняття в його сьогоднішньому значенні, були нідерландські філософи Робін ван ден Аккер та Тімотеус Вермюлен, автори праці «Нотатки про метамодерн» (2015 р.), хоча «Маніфест постмодерну» Люка Тьорнера був опублікований ще в 2011 році. в якому описав метамодернізм як мінливий пошук несумісних множиностей між (і за межами) іронії та щирості, наївності й обізнаності, оптимізму та сумніву.

Метамодерн «коливається» між модерном і постмодерном, в ньому рівноправні масова та елітарна культура, диктатура та демократія, представники метамодерну не пропонують «правильної» одиначної позиції, а стверджують, що варто лишатися в стані пошуку між протилежностями [12].

Метамодерн використовує особливі художні методи, серед яких:

*Мінімалізм* – віддання переваги меншому, простішому, що сприяє ближчому контакту з зображуванним.

*Конструктивний пастиш* — упорядкування різнорідних елементів так, щоб у фіналі усі вони отримали своє місце там, де первісно його не мали. В результаті твір сприймаються як дещо знайоме і прийнятне, на відміну від постмодерністської строкатості.

*Нова щирість* – використання гумору та іронії для викликання глибоко особистих емоцій, співпереживань.

*Подвійність наративів* – як би фантастично не виглядали сюжети і не відмежовувалися від реального світу, потім всередині окреслених меж відбуваються власні асоціації сприйнятого зі своїм життям. Зображуване сприймається щиро, без іронії, це поєднання фантастичного й реального. *Вигадливість*, що виходить за межі норми («Гаррі Потер» композитор Джон Вільямс створював музику для перших трьох фільмів та отримав премію «Оскар»).

*Гіперсаморефлексивність* – людина бачить себе «автором», «режисером», «актором» свого життя, постає в різних ролях перед іншими. Твори розглядаються не як щось самостійне, а як відображення внутрішнього світу автора, з якого глядачі отримують конструктивні моделі для себе («Амелі», композитор - Ян Тирсен).

*Епічність і культовість* – розкриття грандіозності, героїчності, прихованої в оповідях («Повернення короля», композитор Говард Шор).

*Надпроєкція* – перенесення людських якостей на інших істот або предмети («Аватар», «Ельфійська пісня», композитор - Кондо Йокіо).

Усі ці методи вже використовуються і в музичному мистецтві.

**Висновки.** У такому світі живуть наші студенти і цей світ нагадує сучасне бароко, ними важко сприймається цілісна проблема, вони більше бачать окремі її частини, а якщо й сприймають цілісно, то більше як мозаїку. Тобто, через метамодерн уже вимальовується новий світ, новий стан суспільства, який починає впливати на освіту і найближчим часом відбудуться докорінні зміни в освіті.

### **Список джерел і літератури:**

1. Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010-01-01. Т. 2, вып. 1. С. 5677.
2. Images of modernity in the twenty-first century: metamodernism. *Philosophical Literary Journal Logos*. 2019-01. С. 1–19.



**„ГРЕЦЬКЕ ДИВО”: МЕТАФОРИЧНА ГРА ЧИ НЕБУВАЛИЙ ЗЛЕТ КУЛЬТУРИ?**

**Ключові слова:** „грецьке диво”, : феномен, логічне мислення, культура, „змагання в мові”

**Постановка проблеми.** Досягнення грецької культури не перестають дивувати світ. Лише за V ст. до н.е. грецька цивілізація дала людству таких „вічних супутників” його культури, як Сократ, Платон і Арістотель, Есхіл, Софокл, Еврипід і Арістофан, Фідій і Фукідід, Перікл і Геродот. За чотири століття давніми греками був пройдений шлях від релігійно-міфологічного мислення до філософії і науки, від фольклорних форм міфології і героїчного епосу до справжньої літератури, що була представлена такими жанрами, як епічна, лірична і драматична поезія, історіографія, філософський діалог і роман.

Упродовж VIII – V ст. до н.е. греками було зроблено багато дивовижних відкриттів в усіх галузях інтелектуальної художньої творчості. Скрізь і в усьому вони були першовідкривачами, вчителями і наставниками.

**Стан вивчення проблеми.** Культурні досягнення грецької цивілізації ставлять перед дослідниками питання: чому греки зуміли так сильно випередити в своєму історичному розвитку інші цивілізації стародавнього світу? Намагаючись дати відповідь на це питання, англійський філософ Б. Рассел писав: «В усій історії немає нічого більш дивовижного і нічого більш важкого для пояснення ніж раптове виникнення цивілізації у Греції» [1, с. 18]. Як бачимо, для Б. Рассела народження грецької цивілізації було подією несподіваною, непідготовленою попереднім розвитком стародавніх суспільств Середземномор’я й тому дивовижною. Французький філософ Е. Ренан небувалий розквіт мистецтва, філософії й науки у Давній Греції назвав справжнім дивом.

**Виклад основного матеріалу.** Які ж причини „грецького дива”? Сучасні дослідники пояснюють цей феномен то розповсюдженням заліза і піднесенням економіки у грецьких полісах, то національним характером греків, то соціальними умовами, то демократичним ладом.

Безперечно, національний характер стародавніх греків, проникнутий агональним (полемічним, змагальницьким) духом, був важливою передумовою „грецького дива”.

Агональний дух пронизував усі сторони життя: політику, спорт, мистецтво, літературу, філософію. Культ слави, невагомне бажання зберегти своє ім'я в пам'яті нащадків (навіть як Герострат) були для грека вищим духовним способом життя. Агон активізує еллінську душу – пробуджує, приводить у рух, надихає та актуалізує все невичерпне багатство потенційних сил „прекрасної індивідуальності” [2, с. 68].

Дух суперництва породив „змагання в мові” – діалектику. Це становить оригінальне досягнення грецької культури. Фундаментом тези про те, що „в суперечці народжується істина”, була висока оцінка греками свободи як найвищого дару. Повіривши у свободу як вищу цінність, грецькі поліси побудували демократичне суспільство рівних повноправних громадян. Демократична парадигма греків надихала людей у період Відродження і Нового часу і стала прообразом сучасної західної демократії [3, с. 5].

Варто зазначити, що агональний дух грецької цивілізації відіграв і негативну роллю в її історичному розвитку. Він заважав давнім грекам об'єднатися у федерацію чи конфедерацію полісів. Дослідників дивує те, як цей талановитий народ винищував сам себе на ґрунті суперництва партій та полісів.

Важливою передумовою „грецького дива” сучасні дослідники називають особливий генофонд давніх греків, їх виняткову обдарованість. В еллінів було надзвичайно розвинуте логічне мислення – властивість лівої півкулі мозку та образно-художнє – правої. Платон слугує прототипом грецького генія. В його творчості поєднуються риси поета і мислителя, мрійника і політика. Проте в такій універсальній обдарованості греків дослідники вбачають джерело не лише вражаючих досягнень в культурі, а й поразок і нещастя. Наприклад, спортивні змагання у греків мали на меті здобуття слави, а не утилітарно-військові цілі. Римляни, які створили могутню армію і завоювали півсвіту, вважали негідним воїна та громадянина заняття спортом. Якщо для грека „споглядання”, філософські роздуми заради істини і знання як такого без безкорисливої мети були найкращою формою життя, то для римлянина це вважалося втратою часу. Сократ, закинувши господарство, шукав істину як етичну цінність, а Катон Старший старанно займався господарством, хвалив селянську працю, хоча був відомим державним діячем. Тому саме римляни мали успіхи в політиці й юриспруденції. Якщо греки були інтелектуалами й теоретиками, то римляни – реалістами й прагматиками. Вони не зраджували собі навіть тоді, коли зверталися до грецької філософії, запозичуючи переважно лише її практичну частину –

вчення про мораль і державу, тобто те, що відповідало їх національному характеру і до сприйняття чого вони були підготовлені власною історією. Отже, греки переважаючи римлян в одному напрямі, поступалися їм в іншому. Елліни, які дали світові великих філософів і вчених, поетів і митців, були на диво високообдарованим народом. Та це не забезпечило їм жодних переваг в історичній долі.

**Висновки.** Історія культури античного світу переконує в істинності слів грецького філософа Геракліта про те, що характер народу визначає його долю. У цьому полягає повчальний урок для всього світу, поданий народами античності.

#### **Список джерел і літератури:**

1. Рассел Б. Історія західної філософії К.: Основи. 1995. 759 с.
2. Ставнюх В.В. Становлення афінського поліса. К.: «Аквілон — Плюс», 2005. 216 с.
3. Чумаченко Б. М. Вступ до культурології античності: К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 274 с.

### 3. ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО

Наталія МИКЕЛАДЗЕ  
(м. Полтава)

#### ЦИФРОВА ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК ВАЖЛИВИЙ КОМПОНЕНТ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ХУДОЖНИКІВ

***Ключові слова:** ілюстрація, дизайн, цифрова ілюстрація, цифрова графіка, графіка, графічний дизайн, мистецтво.*

**Постановка проблеми.** Цифрова ілюстрація, як галузь мистецтва та практична навичка, набула значущого впливу в сучасному світі, перетворюючи підхід до художньої творчості та професійної підготовки майбутніх художників. Ця техніка використовує сучасні цифрові інструменти для створення вражаючих творів мистецтва, які не тільки захоплюють глядача своєю красою, але й відкривають нові можливості для виразності та творчості художників.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Тема цифрової ілюстрації вивчається різними дослідниками, художниками, дизайнерами та вченими в галузі мистецтва. А. Мальцева досліджувала вплив цифрових технологій на розвиток ілюстрації в графічному дизайні. Вона окреслює основні переваги використання цифрової ілюстрації в порівнянні з традиційною. Запропоновано методики створення цифрових ілюстрацій, які можуть бути використані у практичній діяльності дизайнера чи художника [2]. Науковець Л. Бондар у своїй роботі «Ілюстрація в Україні», досліджує сучасних авторів, які працюють в цій галузі [1]. В Україні і світі цифрова ілюстрація набирає популярності, є безліч відео уроків та подкастів на цю тему, таких як «Ілюстраторський подкаст», «Non pareil» Г. Капорікова та Н. Старушко. Досліджувати цифрову ілюстрацію можна, вивчаючи роботи сучасних українських та світових ілюстраторів, таких як Т. Якунова, С. Майдуков, Ж. Полосіна та інші.

**Метою** цієї статті є визначення впливу цифрової ілюстрації на професійну підготовку художників та розкриття переваг, які вона надає студентам мистецьких шкіл та університетів.

**Виклад основного матеріалу.** З розвитком технологій сучасна художня сфера переживає різкі зміни, які впливають на творчий процес

художників, спосіб взаємодії з глядачами і можливості для вираження художніх ідей. З розвитком комп'ютерних технологій і графічних програм художники мають доступ до нових інструментів для створення та редагування своїх творів. Це дозволяє їм більш ефективно втілювати свої ідеї та експериментувати з новими творчими підходами.

Віртуальна реальність відкриває нові можливості для створення іммерсивних художніх досвідів. Художники можуть створювати 3D-мистецтво та взаємодіяти з глядачами у віртуальних середовищах. Технологічні інновації дозволяють створювати інтерактивні художні інсталяції та виставки, де глядачі можуть брати участь у творчому процесі та впливати на творіння мистецтва. Інтернет і соціальні медіа надають художникам можливість демонструвати свої роботи широкій аудиторії по всьому світу.

Глобальна доступність і взаємодія з іншими художниками сприяють культурному обміну та розвитку мистецтва. Технології штучного інтелекту та машинного навчання також впливають на художню сферу, допомагаючи у створенні автоматизованих генеративних творів мистецтва та аналізі тенденцій у світі мистецтва [6].

Розглянемо популярні програми і технології для цифрової ілюстрації. Їх існує безліч, та ми зупинимося на тих, які найчастіше використовуються художниками та ілюстраторами у їх роботі з 2-D графікою, а саме Adobe Photoshop, Procreate та Adobe Illustrator.

Розглянемо Adobe Photoshop. Він широко використовується для фоторетуші, редагування фотографій та створення графіки для різних проектів. Програма має великий набір інструментів для малювання, ретуші, монтажу та роботи з растровими зображеннями. Шарова система дозволяє створювати складні композиції та редагувати окремі частини зображення незалежно один від одного. Photoshop надає багато вбудованих фільтрів та ефектів для створення різноманітних візуальних стилів. Програма підтримує створення та редагування тексту, що робить її корисною для дизайну та графічного мистецтва.

Procreate спеціалізується на малюванні та ілюстрації, ідеальна для художників та ілюстраторів. Програма має широкий вибір пензлів, крейди, олівців та інших інструментів для малювання. Procreate підтримує різні види шарів, включаючи динамічні шари, які дозволяють створювати анімацію. Програма дозволяє користувачам створювати реалістичні ефекти і відтінки кольорів. Procreate славиться своїм інтуїтивним та простим інтерфейсом, що полегшує роботу з нею.

Adobe Illustrator спеціалізується на створенні векторної графіки та ілюстрацій для дизайну логотипів, брошур, веб-графіки тощо. Програма використовує вектори, що дозволяє масштабувати графіку без втрати якості. Illustrator надає інструменти для створення, редагування та обробки форм та ліній. Програма має потужні можливості для роботи з текстом, включаючи створення текстових ефектів та обробку шрифтів. Ілюстратор добре інтегрується з іншими програмами Adobe, що полегшує роботу в мультимедійних проектах. Кожна з цих програм має свої особливості та відмінності, і вибір програми залежить від конкретних потреб і завдань художника чи дизайнера [3].

Цифрова ілюстрація відкриває нові можливості та виклики для художників і має значущий вплив на їхнє художнє мислення та творчий процес. Ось деякі основні аспекти цього впливу:

Безмежність інструментів: в цифровій ілюстрації художники мають доступ до безлічі інструментів та матеріалів, які раніше були недоступними або дорогими в реальному житті. Це розширює їхні можливості для експерименту та творчості, а саме:

- нетлінність та легкість виправлення помилок: цифрова ілюстрація дозволяє художникам легко виправляти помилки, маніпулювати шарами і зберігати кілька версій своєї роботи. Це дозволяє їм більше експериментувати і не боятися помилок;

- швидкість та продуктивність: цифрові інструменти дозволяють художникам швидше реалізувати свої ідеї, оскільки не потрібно чекати на сушіння фарб або відкривати нові шари. Це допомагає зберегти потік творчості;

- можливість відстежування процесу: багато програм для цифрової ілюстрації надають можливість записувати процес створення малюнку. Це дозволяє художникам проаналізувати свій творчий процес та вдосконалити його;

- ефекти та фільтри: цифрові інструменти надають доступ до різних фільтрів та ефектів, що дозволяють створювати унікальні стилі та настрої в ілюстраціях;

- глобальний доступ до спільноти художників: інтернет і соціальні медіа дозволяють художникам ділитися своєю роботою та взаємодіяти з іншими художниками з усього світу. Це стимулює обмін ідеями та надихає на нові творчі рішення;

- використання 3D-моделювання: цифрові інструменти для ілюстрації можуть підтримувати 3D-моделювання, що відкриває нові можливості для створення об'ємних ілюстрацій.

Проте, разом з усіма перевагами цифрової ілюстрації, є й певні виклики. Наприклад, може виникати питання про збереження цифрових робіт та безпеку даних. Також важливо пам'ятати про збереження ручного малюнку та навичок в реальному житті, оскільки цифрові інструменти можуть стати надмірною залежністю [5]. Усі ці аспекти впливу цифрової ілюстрації на художнє мислення та творчий процес роблять цю галузь надзвичайно захопливою та динамічною для сучасних художників та ілюстраторів.

Цифрова ілюстрація набуває все більшої популярності серед художників та ілюстраторів, оскільки це надає їм безмежні можливості для творчості та виразності. Майбутнє цифрової ілюстрації виглядає обіцяючим і вагомим. Інтернет та цифрові платформи дозволяють художникам спільно працювати над проектами, навіть якщо вони знаходяться у різних кінцях світу. Це відкриває нові можливості для творчих колаборацій та обміну ідеями. Технології віртуальної реальності та аугментованої реальності надають художникам можливість створювати ілюстрації та мистецтво, які взаємодіють з реальним світом та вражають глядачів новими способами. Машинне навчання та штучний інтелект вже використовуються для генеративного мистецтва та автоматичного аналізу зображень. Майбутнє може призвести до нових інструментів та можливостей для художників.

Завдяки технологіям блокчейну та цифровим платформам, художники можуть забезпечити безпеку своїх цифрових робіт та отримати відсоток від продажу своїх ілюстрацій, навіть якщо вони розповсюджуються в мережі. Ілюстратори можуть створювати інтерактивні ілюстрації та анімовані твори, що робить їхні роботи більш привабливими для глядачів. Цифрова ілюстрація дозволяє художникам експериментувати з новими стилями та техніками, створюючи унікальні та інноваційні роботи.

**Висновки.** В цілому, майбутнє цифрової ілюстрації виглядає захопливим і наповненим можливостями. Ця галузь продовжить зростати та еволюціонувати, відкриваючи нові шляхи для художників та ілюстраторів у світі мистецтва та дизайну.

### Список використаних джерел

1. Бондар Л., *Illustration in Ukraine. Ілюстрація в Україні* / 2021, CP Publishing, 208 с.

2. Вплив цифрових технологій на розвиток ілюстрації в графічному дизайні [Електронний ресурс] / А. О. Мальцева, Т. А. Кугай, А. Ф. Павленко, О. П. Басанець, В. Н. Бистрякова // Технології та дизайн. - 2017. - № 2 (23). - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/td\\_2017\\_2\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2017_2_6).
3. Дубрівна, А. П., Крижанівська К. О. Художньо-образні засади digital-мистецтва в сучасній ілюстрації. Технології та дизайн. 2020. № 3 (36). С. 1–11.
4. Мотко М. Різниця між Digital designer та Digital artist. Електронний ресурс. – Режим доступу: <https://freelancehunt.com/blog/khochiesh-stati-tsifrovim-khudozhnikom-z-chogho-pochati/>
5. Cherniyavskiy, V., Dubrivna, A., Cherniyavskiy, K., Galchynska, O., & Bilozub, L. Digital art as new modern global trend in socio-cultural space of Ukraine. Amazonia Investiga. 2022. 11(60). P. 150–155.
6. Як дизайн спонукає нас думати / 2022, ArtHuss, 256 с.

**Микола БОЛЮХ**  
(м. Полтава)

## **ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ЖИВОПИСНОГО ДОВГОСТРОКОВОГО ЕТЮДУ З НАТУРИ ЗІ СТУДЕНТАМИ МИСТЕЦЬКИХ ВУЗІВ**

***Ключові слова:** мистецький вуз, студенти, живописний етюд, натура, методика.*

**Постановка проблеми.** Довгостроковий етюд виконується протягом кількох сеансів, тривалістю не менше від двох-чотирьох годин кожен. У зв'язку з цим набуває значення методика виконання таких етюдів, яка забезпечує високу якість виконання, а також зацікавлене ставлення студентів до завдань етюду, раціональне і продуктивне використання всього часу кожного сеансу що забезпечує активне формування художнього досвіду студентів.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Проблеми вивчення живопису зі студентами мистецьких вузів досліджували Д. Крвавич, О. Музика, В. Овсійчук, М. Пічкур, О.Савченко, І. Сотська, М. Стась, О.Тарасенко та багато інших. Проте саме вивченню довгострокового етюду приділено мало уваги, що зумовило написання нашої статті.

**Виклад основного матеріалу.** Головним завданням довготривалого етюду є глибина і всебічність вивчення природи. Особлива в цьому



завданні увага приділяється характеру її форм, руху, пропорціям, конструктивній будові, колористичним особливостям, освітленню та ін. У процесі створення такого етюдів відбувається більш докладне відображення зовнішнього вигляду натури. Після уважного дослідження об'єкту студент для повного відображення властивих натурі якостей живописно-пластичного характеру має можливість підібрати тон, колір і лінії. Такий етюд відрізняється від начерку тим, що в ньому активно переробляються враження від натури, і є можливість знайти виразні засоби для їх втілення. Роботу над довгостроковим етюдом можна поділити на два етапи: підготовчий і виконання.

Перший етап включає такі види діяльності художника: візуальне вивчення та аналіз натури, пошук композиційного рішення, визначення місця (точки зору), з якого буде виконуватися етюд; виконання начерків, ескізів у графічному і кольоровому вираженні для з'ясування компонування, формату, розміру етюдів, його колористичного вирішення. До підготовчого етюдів можна віднести і виконання малюнка під живопис.

Дуже важлива і відповідальна задача – вибір місця, з якого буде виконуватися етюд. Досить, наприклад, змінити відстань, узяти вище чи нижче лінію горизонту, зміститися вправо чи вліво відносно моделі, і виразність її може суттєво змінитися; або ж з однієї точки зору постановка може бути закомпонована в прямокутний формат по вертикалі, а з другої – по горизонталі або квадрат. Таким чином, вибір точки зору зумовлює майбутню композицію твору. Щоб знайти найкращу композицію, треба зробити кілька пробних ескізів-замальовок у лінійному і кольоровому зображеннях із різних точок зору. Порівнявши їх між собою, можна вибрати найкраще рішення.

При компонуванні етюдів потрібно, щоб зображувані предмети або фігура в етюдів за величиною не були занадто малими або великими відносно розміру роботи. Якщо предмети намальовані занадто великими, у глядача виникає враження, що їм тісно в просторі. Якщо масштаб намальованих предметів по відношенню до площини листа зменшений, то, навпаки, предмети ніби провалюються в просторі, і він домінує над ними.

Перші ескізи-замальовки виконуються, як правило, графічно. Розмір їх не перевищує половини поштової картки або навіть сірникової коробки. Тут тільки ведеться пошук структурно-пластичного рішення композиції, розташування і взаємозв'язку великих мас, предметів, їх розмірів у

форматі. Більша детальна робота над формою, колористичним рішенням етюдів ведеться на подальших стадіях виконання ескізів.

Свіжість уяви про кольоровий і емоційний лад природи потрібно втілити в короткостроковому етюд-ескізі. В такому етюді вирішуються такі основні задачі: визначається або уточнюється композиція, намічаються великі тонально-кольорові співвідношення теплих і холодних, насичених та слабо насичених, світлих і темних кольорів, на предметах позначаються велика тінь і світло, визначається різниця в тоні й кольорі по планах. Визначається в цілому емоційний стан природи. Вміння зберегти свіжість перших вражень від природи і показати їх у закінченому етюді має велике значення в живопису. На завершальному етапі роботи над етюдом живописець знову повертається до першого сприйняття природи. Відновити в пам'яті емоційність і свіжість перших вражень допоможуть попередні етюди, ескізи, начерки. Ці матеріали особливо необхідні, якщо довгострокове завдання завершується по пам'яті або на основі попередніх етюдів.

У попередньому рисунку-ескізі вирішуються наступні задачі:

а) пошук структурного і пластичного рішення композиції, якщо рисунок виконується з урахуванням ескізу. Та на цій стадії тільки уточнюється знайдене рішення в конкретному розмірі і форматі майбутнього етюдів;

б) пошук рішення форми предметів, їх характеру, руху, пропорцій, конструктивної будови, розташування і постановки на площину;

в) часткове світлотіньове моделювання форми предметів, пошук тональних співвідношень великих мас постановки;

г) остаточне визначення формату і розміру майбутнього етюдів.

Залежно від живописної техніки рисунок під живопис може виконуватись графітним олівцем, масляною фарбою, вуглинкою тощо. Вуглинка легко стирається гумкою, хлібним м'якушем, здувається, тому що малюнок вуглинкою легко правити і змінювати. Контур малюнку потрібно виконувати тонкими лініями. Готовий рисунок закріплюється фіксативом або обводиться рідко розведеною олійною фарбою. Після цього залишки вуглинки стираються ганчіркою.

Якщо рисунок під живопис робиться на окремому аркуші паперу, то перевести його на чисту живописну основу слід такими способами:

Перший спосіб. Зворотню сторону рисунка краще по контуру на просвіт густо покрити малювальною вуглинкою. Потім малюнок покласти

на полотно і способом передавлювання (графітним олівцем) по контуру перевести на чисту основу.

Другий спосіб. Між рисунком-ескізом та основою покласти тонкий аркуш паперу, густо покритий з однієї сторони вуглинкою або сангіною.

Загалом, задачі майбутнього етюдую мають бути усвідомлені і зрозумілі на першому етапі. Наступний етап роботи над етюдом складається з виконання підмальовка, прописок, лісирування, приведення етюдую до сюжетно-тематичної і живописної цілісності.

Починати роботу над етюдом слід завжди з пошуку гармонії співвідношень частини цілого - чи то буде пошук композиційно-пластичного або кольорового рішення етюдую, чи то форми окремих предметів. Не доцільно починати роботу з часткового, поки не буде знайдене загальне рішення. Знайдена гармонія співвідношень великих мас, предметів, кольору значно полегшить виконання інших живописно-пластичних образних задач етюдую. Тому відразу, в першій прописці, необхідно намітити співвідношення, досягти гармонії великих кольорових плям, основних кольорів і намагатися зберегти та уточнювати цю гармонію на всіх подальших етапах роботи над етюдом.

Намічене у підмальовку живописно-пластичне рішення етюдую розробляється і розвивається у наступальних прописках, лисуваннях. У першу чергу слід, писати те, що є зрозумілим і ясним. Можна використовувати два типи лисування : тонуюче та моделююче.

Тонуюче лисування використовується для того, щоб підсилити слабозафарбовані місця або послабити яскраві, насичені, світлі тони, надати етюдую цільність і колористичну єдність.

Другий тип лисування – моделююче. У його завдання входить підсилення моделювання, виявлення об'єму форми, створення м'яких градацій світлотіні і кольору на формі. Якщо підмальовок достатньо розроблений у живописно-пластичному відношенні, то лесирування, як правило, має за мету поглибити колорит, підсилити або послабити моделювання форми предметів.

Будуючи кольорове вирішення етюдую на великих відношеннях, треба прагнути того, щоб живопис не зводився тільки до площинного розмальовка форми предметів у вигляді одноколірних і однотонових плям. Треба виходити із відомого принципу в методиці ведення живописного процесу – від загального до окремого та від окремого до загального з наступним синтезом. Не слід узагальнення розуміти як виключення із зображення деталей, подробиць природи, якщо загальне

визначає розмір і розташування деталей, то в такий спосіб деталі допомагатимуть визначити й уточнити загальне.

**Висновки.** Довгостроковий етюд з натури більш докладно відображує зовнішній вигляд натури. Після уважного дослідження об'єкту студент для повного відображення властивих натурі якостей живописно-пластичного характеру має можливість підібрати тон, колір і лінії. Такий етюд відрізняється від начерку тим, що в ньому активно перероблюються враження від натури, і є можливість знайти виразні засоби для їх втілення. Живопис етюду повинен відповідати сюжету, предметно-тематичному змістові, віддзеркалювати певні умови освітлення, навколишнього середовища, простору, в якому знаходяться зображувані предмети.

### Список використаних джерел

1. Кіплік Д.І. Техніка живопису. М., 2000.503 с
2. Арт-ідеї. Школа образотворчого мистецтва / Ф. Вотт ; пер. з англ. В. Наливаної. – Київ : Країна Мрій, 2007. 288 с.
3. Жердзіцький В. Є. Живопис. Техніка і технологія : навч. посібник для студ. вищ. навч. закл. Харків : Колорит, 2006. 327 с.
4. Матеріали і техніки олійного живопису : навч. посібник / укладач : О. Я. Музика. Умань : ВПЦ «Візаві». 2013.114 с
5. Кириченко М. А. Основи образотворчої грамоти : навч. посібник / М. А. Кириченко, І. М. Кириченко. – 2-е вид., перероб. і допов. Київ : Вища шк., 2002. 190 с.
6. Кравич Д. П. Українське мистецтво : навч. посібник : у 3-х ч. / Д. П. Кравич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Ч. І. – Львів : Світ, 2003. 256 с.,

**Євген ГОЛОВКО**  
**Наталія ДІГТЯР**  
**м. Полтава**

### **ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОГО ДОСВІДУ УЧНІВ ОСНОВНОЇ ШКОЛИ ЗАСОБАМИ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА**

**Ключові слова:** *формування, мистецький досвід, учні основної школи, народне мистецтво, засоби, мистецькі знання, вміння, навички.*

**Постановка проблеми.** Мистецький досвід українського народу втілений в художніх цінностях, традиціях естетичного освоєння

навколишньої дійсності, допомагає відтворювати прекрасне у житті та мистецтві. Все це зобов'язує національну школу активно використовувати естетико-виховний потенціал українського народного мистецтва у справі виховання підростаючого покоління, передачі мистецького досвіду.

**Аналіз останніх актуальних досліджень.** Дослідженню проблеми мистецького досвіду особистості присвятили свої праці науковці І.Бех, Ю.Борев, М.Горбунова, А.Леонтьєв, Л.Масол, В.Медушевский, К.Роджерс, Б.Теплов, О.Шевнюк. Вплив різних видів народного мистецтва на розвиток особистості розглядали мистецтвознавці та педагоги Є.Антонович, А.Бойко, Г.Ващенко, І.Велигодська, О.Вишневський, О.Гевко, Р.Захарчук-Чугай, С.Коновець, П.Лосюк, Т.Придатко, О.Рудницька, Т.Саєнко, С.Свид, М.Стельмахович, М.Сумцов, Т.Шпікалова, Б.Щербаківський та багато інших. Проте проблема формування мистецького досвіду учнів основної школи засобами народного мистецтва досліджена недостатньо, саме тому вона і стала темою нашої статті.

Отже, **тема** нашого дослідження «Формування мистецького досвіду учнів основної школи засобами народного мистецтва».

**Виклад основного матеріалу.** Філософські дослідження дозволяють стверджувати, що категорія «досвід» вбирає у себе формування навичок, різновидову діяльність, сукупність практично засвоєних знань (А.Богачов, П.Гольбах, Дж.Дьюї, І.Ільїн, І.Кант, В.Лекторський, А.Лой, Д.Локк, М.Мінаков, П.Юркевич).

На відміну від естетичного досвіду, що формується під впливом безлічі різноманітних суб'єктивних і об'єктивних факторів і не є наслідком одного тільки естетичного виховання, мистецький досвід ґрунтується на здобутому вмінні спілкуватися зі світом мистецтва. У ряді досліджень педагогів та психологів наголошується на практичній стороні формування досвіду без розвиненості якої, неможна говорити про його набуття. На їхню думку, вагомими складниками мистецького досвіду є чуттєвий і когнітивний аспекти, уміння і навички, здобуті в результаті естетичної й художньої діяльності [3, с.1].

Отже, враховуючи вищевикладене можна визначити мистецький досвід як особливий вид естетичного досвіду, результат минулої практичної, творчої чи художньої діяльності особистості.

Основними показниками мистецького досвіду особистості є сукупність художніх інтересів людини, образно-чуттєва сфера особистості, система

внутрішніх цінностей та наявність художніх знань, вмінь та навичок в певному виді мистецтва.

В нашій статті мистецький досвід особистості розглядається як єдність образно-чуттєвого надбання особистості, її загально-художні знання, вміння та навички, які є результатом безпосереднього спілкування зі світом художньої творчості. На наш погляд, за умов активного педагогічного впливу, мистецький досвід може формуватися у діалектичній єдності ініціативи і ентузіазму з відповідальністю, ретельністю, організованістю, чіткістю дій; самостійності з дисципліною; продуктивної сторони діяльності з репродуктивною; творчості з нормативністю та традиціями [1, с.128].

Враховуючи те, що в різні вікові періоди розвиток мистецького досвіду проходить не однаково, необхідно зупинитися на розгляді характерних особливостей мистецького розвитку особистості учня основної школи. В даний період загострюються пізнавальні інтереси дитини, потяг до творчості, виявляється допитливість, відкритість до всього нового, активно розвиваються вольові риси характеру школяра, стремління до самостійності та ініціативність.

Формування мистецького досвіду учнів в підлітковий період характеризують такими особливостями: зміни, пов'язані зі статевим дозріванням (пубертатний стрибок), нерівномірним дозріванням функцій правої та лівої напівкулі головного мозку, зміни якості сприйняття, в мотиваційній сфері (проявлення відчуття дорослості, відчуття власної гідності, виявлення діаметрально протилежних оцінок при сприйнятті художніх творів) загострення пізнавальних інтересів, виявлення зацікавленості, відкритість до нового, розвиток вольових рис – наполегливості, завзятості в досягненні мети, потреба у вербальному вираженні своїх почуттів і переживань, стремління до самостійності, ініціативності (В.Гороховський, В.Завацький, А.Ільїн, І.Кон, Л.Куликова, Д.Колесов, Л.Серета, О.Рибалко та інші). Врахування вищезазначених характеристик розвитку особистості в основній школі допоможе ефективно та якісно формувати мистецький досвід учнів в навчальний та позанавчальний час.

Варто вказати, що одним із засобів формування мистецького досвіду є використання різновидів українського народного мистецтва. Головною умовою, що ставиться при оволодінні будь-яким видом декоративно-прикладного мистецтва, є творчий підхід до осмислення реального об'єкта й умілої трансформації його в художній образ, при цьому

засвоєння художньо-композиційної грамоти є тим елементом, що дає змогу повністю досягти поставленої мети.

Ознайомлення учнів основної школи з історією розвитку та традиціями української вишивки, розпису, килимарства, різьбярства, писанкарства, гончарства, лозоплетіння тощо занурить учнів в цікавий світ народного мистецтва України, ознайомить з принципами їх образно-виражальної мови, допоможе їм у здобутті теоретичних знань і практичних навичок у творенні образно-художньої структури пластичної мови народного мистецтва.

У контексті даного дослідження мистецький досвід учнів основної школи має формуватися у різних видах творчої діяльності, знаходити своє виявлення через різноманітність цієї діяльності, сформованість потреби і інтересу до опанування певним різновидом народного мистецтва, самостійність і пізнавальну активність.

Учні основної школи знайомляться з надбаннями українського народного мистецтва; формують знання про витоки його різновидів, обряди, вірування та звичаї українського народу. Основні форми роботи на даному етапі дослідження є інтегровані уроки.

Проводяться різні типи уроків з прийомами репродуктивного і пошукового характеру: художні розповіді про життя народних майстрів та їхні творчі здобутки; цілеспрямоване сприйняття творів народного мистецтва, ілюстрацій, творів народних майстрів безпосередньо в осередках народних промислів; спілкування з майстрами он-лайн, відвідування творчих майстерень майстрів; вивчення творчості окремих майстрів; навчання традиційним прийомам створення виробів народного мистецтва; показ вдалих робіт, оригінальних прийомів виконання завдання на будь-якому етапі.

Також, створюються умови для безпосереднього прояву творчості у різних видах діяльності з вивчення різновидів народного мистецтва: концентрація уваги учнів основної школи на різних способах творчої діяльності, спонукання до вибору варіантів рішень у ході виконання творчої роботи, забезпечення максимальної самостійності учнів у втіленні художнього задуму. Учні основної школи оволодівають основними прийомами різних видів народного мистецтва, створення копії мотиву, фрагменту чи цілого твору народного майстра; самостійна образотворча діяльність, проведення виставок дитячих робіт [2, с. 31].

**Висновки.** Проблема формування мистецького досвіду учнів основної школи не обмежується цим дослідженням. Численні аспекти даної

проблеми потребують свого подальшого дослідження та вирішення. Серед них: з'ясування можливостей формування мистецького досвіду особистості засобами інших видів народного мистецтва відповідно до різних вікових груп школярів; підготовка майбутніх вчителів образотворчого мистецтва до педагогічного керівництва художньою діяльністю учнів з використанням окремих видів народного та професійного мистецтва.

### **Список використаних джерел:**

1. Зязюн І.А Естетичні засади розвитку особистості. Мистецтво у розвитку особистості: Монографія. За ред., передмова Н.Г.Ничкало. – Чернівці: Зелена Буковина, 2006. 224 с.
2. Лосюк П.В. Декоративно-прикладне мистецтво в школі. – К.; Радянська школа, 1979. 56 с.
3. Масол Л. Концепція загальної мистецької освіти. *Мистецтво і освіта*. 2004, 1. С.3.
4. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька [навч. посібник.] / О.П.Рудницька. Тернопіль: Навчальна книга Богдан. 2005. 365 с.

**Костянтин ТРЕГУБОВ**  
(м. Полтава)

### **«АЛЬБОМ ПРОЄКТІВ З СІЛЬСЬКОГО БУДІВНИЦТВА: ПРОЄКТИ ДЛЯ ОКРЕМИХ ГОСПОДАРСТВ ТА С.-ГОСП. КОЛЕКТИВІВ» (КИЇВ, 1926) ЗА АВТОРСТВА УКРАЇНСЬКОГО АРХІТЕКТОРА ДЯЧЕНКА ДМИТРА МИХАЙЛОВИЧА**

**Ключові слова:** *проекти, авторство, альбом, концепція, Дмитро Дяченко, сільське будівництво, необароко, народна архітектура.*

**Постановка проблеми.** Новою цікавою сторінкою творчості видатного Українського архітектора Дмитра Дяченка було виявлення досі невідомого широкому загалу альбому "Альбом проєктів з сільського будівництва: проєкти для окремих господарств та с.-госп. колективів" (Київ, 1926).

**Виклад основного матеріалу.** Дана праця ілюструє можливість типізації та виконання по певним закладеним нормативам та розмірам будівель та споруд для будівництва на селі, в період становлення нового



політичного та соціального ладу на території України. Нові ідеї соціального устрою народжують нові формати архітектурних об'єктів та споруд, з'являється новий тип житла, такий, як комуна ведення колективного господарства також накладає свій відбиток і на інші споруди традиційного сільського будівництва.

Талановитий архітектор корені якого знаходились на Полтавщині в період становлення нового строю та проведення політики українізації, починає шукати нові самобутні форми в своїй архітектурній творчості.

Надихаючись архітектурою «козацького бароко» архітектор Дяченко на фоні уже існуючої течії Українського романтизму шукає свій самобутній стилістичний напрямок у необарокових формах та національних традиціях будівництва народного житла та народної архітектури.

Архітектор є одним із основних представників національної романтичної необарокової архітектури 20-30 років ХХст., в Україні, за що потім і потрапив репресії і вимушений був тікати із Києва до Москви, та де його було заарештовано і відправлено до табору де він і загинув.

Цікавий та досить великий творчий доробок архітектора представлений в основному громадськими будівлями та спорудами та творчий доробок в рамках сільського будівництва майже невідомий.

Відповідно, виявлення альбому присвяченого все ціло будівництву на селі, ба більше по суті збірку типових споруд та будівель для сільського будівництва, які не були раніше відомі, дає змогу більш повно та глибоко дослідити та оцінити творчість архітектора Дмитра Дяченка.

Альбом має горизонтальний формат 33x47,5 сантиметрів, має 73 сторінки, 57 таблиць із прикладами будівель та споруд та 16 текстових із описом матеріалів та застосунків необхідних для зведення цих будівель.

Назва альбому: Проекти з сільського будівництва: проекти для окремих господарств та с.-госп. колективів.

Складено за редакцією арх. Д. Дяченка, професора Київських Вет.-Зоотех. та Сільсько-Госп. Інститутів.

Авторський колектив складають шість прізвищ, архітектори: Безсмертний В., Вербицький О., Дамиловський М., Дяченко Д., Козлів П., Обремський В.

Видано Наркомземом У.С.Р.Р. у 1926 році.

Передній та задній форзаци мають модерновий патерн, білий орнамент, що повторюється на синьому тлі.

На першій сторінці крім назви і авторського колективу, у верхньому лівому куті, розміщений дарувальний напис – «Вельмишановному Д. М. Щербаківському I/XII 26р. від Д. Дяченка. (Рис.1.)

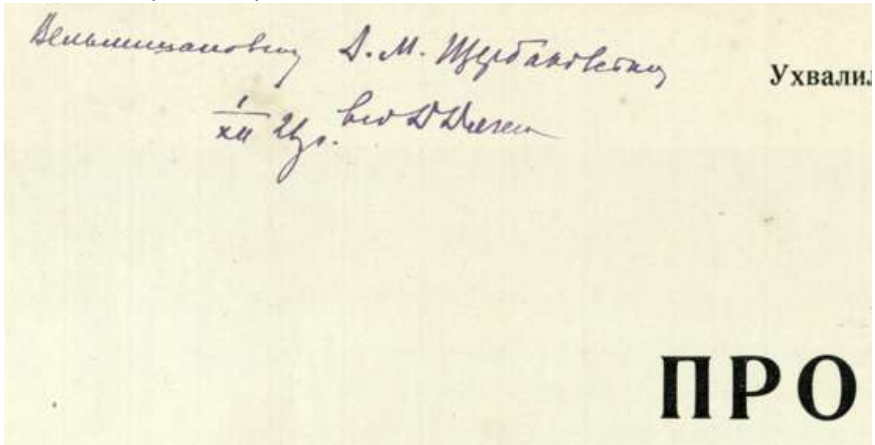


Рис.1. Дарувальний напис.

Далі йде передмова автора, в якій розкривається нагальність будівництва типових споруд на селі та висловлюються слова щирої подяки архітекторам та студентам, які прийняли участь у складанні даного альбому.

Далі ідуть текстові та табличні описи кількості матеріалів, видів робіт, трудовитрат по відповідним проектам в альбомі.

Наступним розділом ідуть самі графічні матеріали – таблиці, підписані римськими цифрами. (Рис.2.)

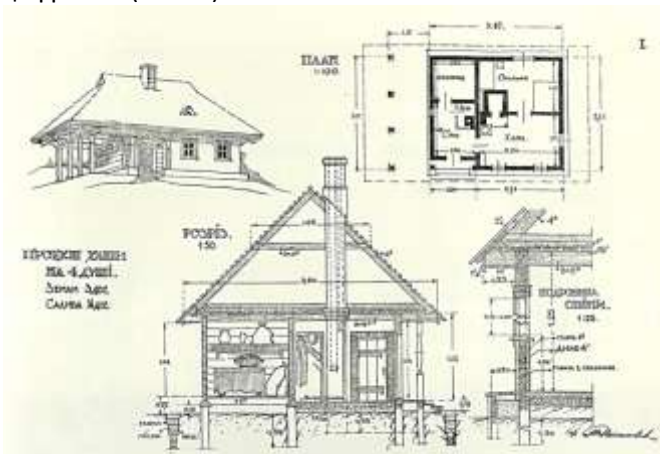


Рис. 2. Перша таблиця альбому.

Загалом в таблицях представлена велика номенклатура житлових та господарських споруд та конструктивне вирішення основних вузлів будівель.

Житлові будинки діляться на традиційного типу та колективного і всі класифікуються за кількістю десятин землі при садибі та району розміщення – лісовий район, лісовий – степовий район.

Традиційного типу розділені за кількістю проживаючих 4,5,6,7,8 душ відповідно (Рис. 3.).

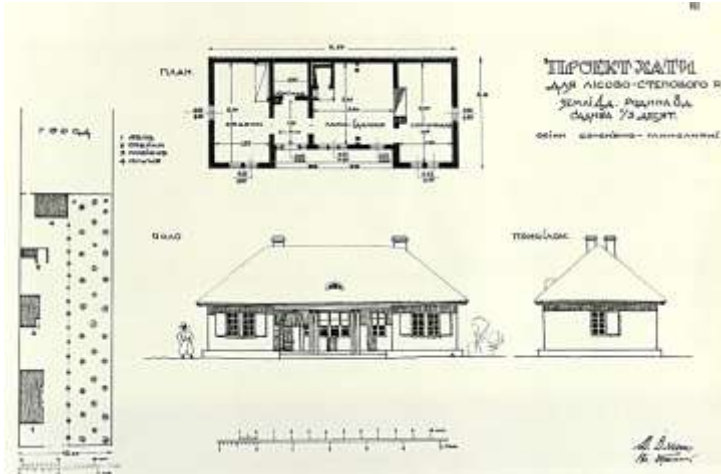


Рис. 3. Проект хати на 8 душ.



Рис. 4. Загальний вигляд садиби.

Також, вперше, для сільського населення застосовується концепція гуртового – колективного проживання в одній великій житловій споруді із окремим блоком кухні-їдальні та іншими винесеними в окремі блоки приміщеннями, такими як загальні сан вузли іт. д. Рис. 5.

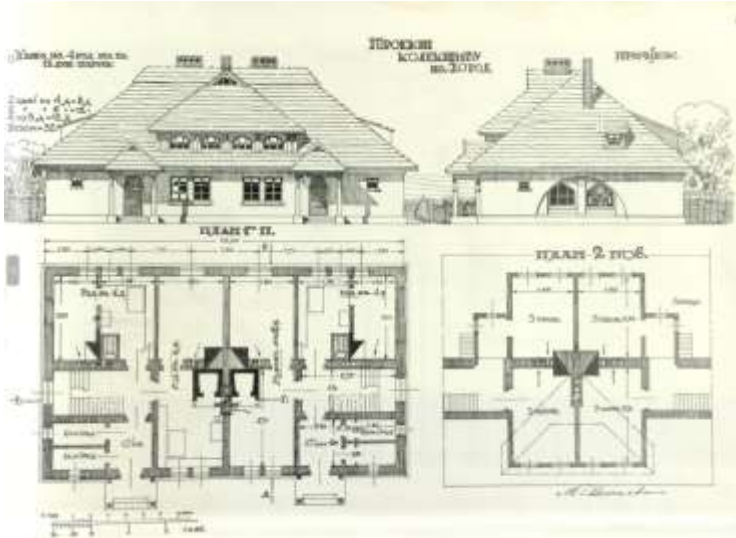


Рис.5. Проект колективу на 20 родн.

Колективні також мають свою номенклатуру і розділяються по чисельності людей, що там мешкають.

Також представлені елементи традиційного архітектурного дерев'яного декору розписів та орнаментів в інтер'єрах, та побудови елементів і вузлів конструкцій, простих та традиційних для Українського народного будівництва. Присутні складні криволінійні арки, шестикутні вікна та двері, рослинні орнаменти в розписах та різьбленні, типові, для дерев'яної архітектури, різьблені колони піддашків та різьблене оздоблення карнизів та фронтонів дашків і козирків ганків.

У великих комунах, які мають 2 поверхи яскраво прослідковується вплив Українського романтизму, а місцями навіть частково присутні мотиви північного модерну (Рис. 6.).

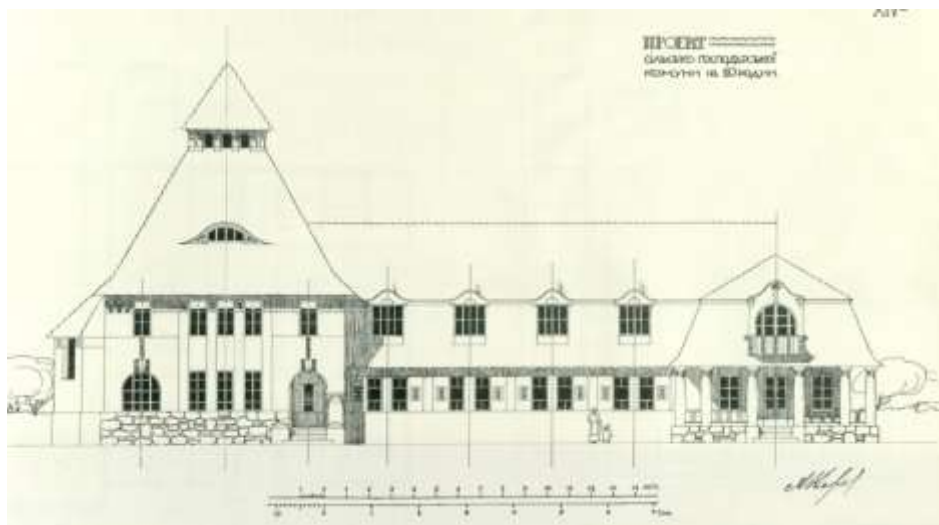


Рис. 6. Чоло сільсько-господарської комуні на 10 родин.

Найбільшим, по кількості мешканців є комуна на 100 мешканців яка має свою окрему кухню, клас, загальні санвузли, їдальню суміщену із естрадою, залу для читання, то що.

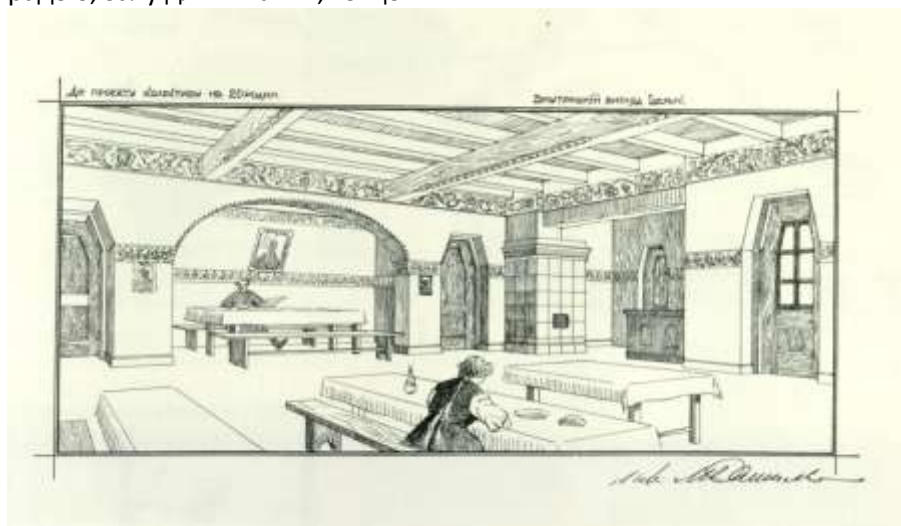


Рис. 7. Приклад вирішення інтер'єру їдальні колективу на 20 родин.

Цікавими складовими альбому є креслення та зображення господарських споруд та будівель.

Їх номенклатура досить велика і різноманітна, представлені стайні, повітки, баня, комори, птахівники, відходи, криниці, клуні, то що (Рис 8.).

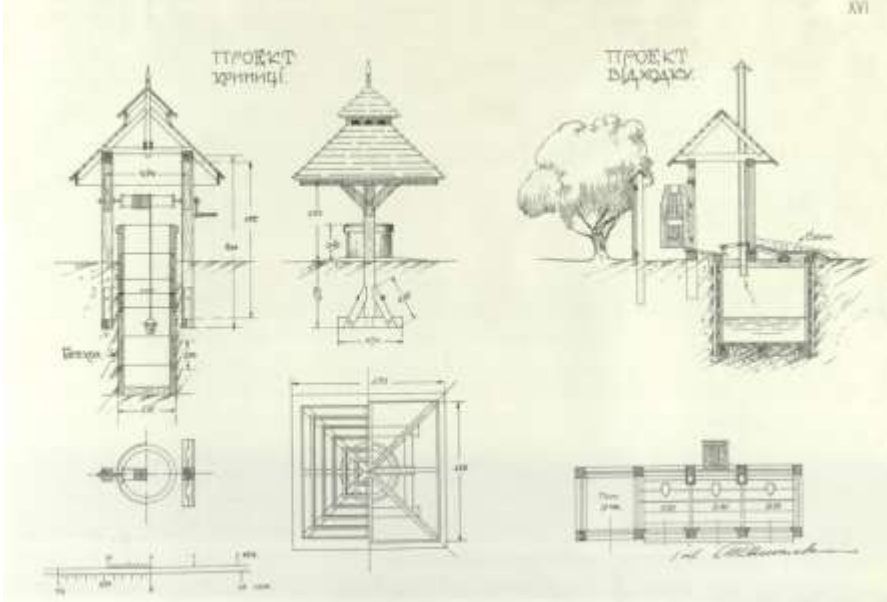


Рис. 8. Проект криниці та проект «відходу».

Особливо хотіло ся б виділити графічне оформлення альбому та зрозумілість поданого матеріалу всі таблиці мають чітку і зрозумілу нумерацію, матеріал викладено у чорно-білій лінійній графіці із елементами штрихування, що спрощує та покращує об'ємне сприйняття споруд та будівель на перспективних зображеннях та на фасадах.

Основні вузли та елементи креслень мають розміри у старій метричній системі, у сажнях.

В цілому сам альбом є прикладним посібником для виконання нескладних але необхідних будівель та споруд селянського побуту та господарства, здійснена спроба поєднання традицій національного традиційного зодчества та будівництва на селі із тогочасною новою ідеологією колективізації відповідно до кон'юнктури соціально політичного життя та устрою України в той час.

Національні традиції та нові прийоми організації побуту та житла, створення виразної архітектури із забезпеченням комфортних умов життя.

В подальшому архітектор за це буде підданий цькуванню з боку партійної верхівки та колег, до ведений до стану коли робились спроби

публічних вибачень за націоналістичне спрямування в традиціях подання архітектури через призму необароко, але і це не допомогло і автор вимушений був тікати до Москви з Києва де згодом він був заарештований та закінчив життя у таборі.

Та незважаючи на відносно невеликий проміжок творчості архітектора він був плідним та національно самобутнім на той складний період існування України у складі СРСР і те, що з'явилась змога тепер більш детально розкрити ще одну складову його творчості, дає змогу більш точно оцінити його вклад та вплив на подальший розвиток національно самобутньої архітектури та традиції в Україні.

**Висновки.** Доступність тепер цього джерела широкому загалу спеціалістів та людей кого цікавить історія архітектури України в цей непростий час, дасть змогу більш об'ємна та точно оцінити розвиток романтичної течії необароко, та народних традицій у будівництві, і можливо стане поштовхом для нових досліджень творчості видатного архітектора засновника академії архітектури Дмитра Дяченка та його творчого доробку.

### Список використаної літератури

1. Вечерський В. В. Дяченко, Дмитро Михайлович [Електронний ресурс] Велика українська енциклопедія. 2022. Режим доступу до ресурсу: <https://vue.gov.ua/%D0%94%D1%8F%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE,%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87>.
2. Шевелева М. Дмитро Дяченко – засновник українського необароко [Електронний ресурс] / М. Шевелева // УКРАЇНСЬКИЙ ІНТЕРЕС. – 2023. – Режим доступу до ресурсу: <https://uain.press/blogs/1327109-1327109>.

Тетяна МАРУЩЕНКО,  
Наталія ДІГТЯР  
(м. Полтава)

### АНАЛІЗ ПЕДАГОГІЧНОГО ДОСВІДУ ВИВЧЕННЯ ПЕЙЗАЖУ З УЧНЯМИ

**Ключові слова:** художня школа, пейзаж, дослідження природи, учні, педагогічний досвід, заняття.

**Постановка проблеми.** Малювання природи розвиває розумово і естетично, допомагає дитині пізнати навколишній світ, привчає уважно спостерігати та аналізувати форму предметів, розвиває зорову пам'ять, просторове мислення та здатність до образного уявлення. Пейзажі вчать пізнавати красу природи, мислити та відчувати красу, формують художньо-естетичний досвід. Сучасна українська мистецька освіта різноманітна і за видами, методами, прийомами навчальної роботи. Не винятком є діяльність художніх шкіл. Все це актуалізує проблему аналізу педагогічного досвіду вивчення пейзажу з учнями художньої школи та визначає тему нашої статті.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Проблеми початкової художньої освіти в умовах позашкільного закладу вивчали дослідники І. Конопля, С. Кучер, Л. Соколюк, Л. Русакова, Р. Шмагало та багато інших. У статті 21 Закону України про освіту вказано, що мистецька освіта передбачає здобуття спеціальних здібностей, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій у процесі активної мистецької діяльності, набуття особою комплексу професійних, у тому числі виконавських, компетентностей та спрямована на професійну художньо-творчу самореалізацію особистості і отримання кваліфікацій у різних видах мистецтва [2].

**Виклад основного матеріалу.** Художня освіта здійснюється за художньо-естетичним напрямком, який забезпечує розвиток творчих здібностей, обдарувань та здобуття учнями практичних навичок, оволодіння знаннями в сфері вітчизняної і світової культури та мистецтва.

Нормативний зміст навчання в художній школі базується на традиціях і сучасних досягненнях української, західноєвропейської та інших зарубіжних художніх шкіл і враховує актуальні потреби особистості у творчому самовираженні, формуванні образного мислення та емоційно-естетичного досвіду, розвитку особистісного, художнього сприйняття дійсності, заохочення для самостійної художньої діяльності. Навчальний процес в художній школі здійснюється за освітньою програмою, яка розробляється на основі типових освітніх програм затверджених Міністерством освіти і культури України. Освітня програма містить в собі види навчальних занять, форми та засоби поточного і підсумкового контролю, підходи до оцінювання рівня досягнення учнями обов'язкових результатів навчання [1].

Навчальні програми з дисциплін «Образотворче мистецтво (станкове та декоративне)», «Декоративний живопис», «Живопис», «Пленерна



практика», «Навчальна практика», «Композиція», «Рисунок», «Скульптура» містять різноманітні теми та практичні завдання, які спрямовані на розвиток художніх здібностей учнів, зокрема включають завдання, що направлені на вивчення учнями художньої школи елементів природи, навколишнього середовища та пейзажного жанру.

Отже, вивчення пейзажного жанру в художній школі здійснюється на всіх дисциплінах, які викладаються. Кожна дисципліна дозволяє дослідити природу в різному матеріалі, техніці, різними виражальними засобами, що дає можливість учням навчитися передавати природу в різних жанрах мистецтва. Зауважимо, що програма з «Навчальної практики» включає в себе завдання та теми які більше всього спрямованні на пізнання навколишнього світу, природи та її елементів. Виходячи малювати на вулицю, діти застосовують набуті знання, отримують нову інформацію про оточуючий світ: зміни природи в залежності від пори року, часу доби, зміну неба під впливом різних погодних умов. Перебуваючи на природі, вони вчаться бути спостережливими, уважно вивчають будову об'єктів оточуючого світу, набувають навичок їх зображення засобами живопису та графіки. Проте, вчителю потрібно також навчити учнів самостійно шукати об'єкти для змальовування, вчитися активно працювати над формуванням свого художнього досвіду і без допомоги вчителя [3, с.248].

Вивчення пейзажу під час навчальної практики починається здослідження форми невеликих рослин, листя, гілок і поступово переходить до більших елементів пейзажу. У 2 класі художньої школи учні продовжують вивчати форму рослин виконуючи замальовки, начерки, етюди. У 3 класі учні вивчають елементи міського пейзажу, пейзажу з водоймами, архітектурний пейзаж. У 4, 5, 6 класах художніх шкіл учні досліджують будову рослин та частин дерев для подальшої роботи над тривалим етюдом пейзажу на основі спостережень, продовжують вивчати елементи пейзажу та відтворювати особливості природних об'єктів, вчаться передавати повітряне середовище, перспективу, досліджують будову архітектурних споруд, розвивають окомір, намагаються будувати пейзаж із урахуванням лінійної та повітряної перспективи, зображувати пейзаж з високим і низьким горизонтом. У 7 класі учні відточують техніку та вводять у пейзаж людські фігури, виконують тривалі пейзажі з архітектурними елементами. У останньому класі закріплюють набуті знання та навички у веденні роботи, зображенні пейзажу з людьми, тваринами, архітектурними будовами.

У навчальній програмі з дисципліни «Живопис» на першому році навчання у темі «Контраст і нюанс» учні навчаються зображенню предметного світу, природних явищ та її емоційних станів за допомогою контрасту. По темі запропоновано творче завдання на тему «Зимовий пейзаж за вікном», а також завдання на передачу кольором пори року, часу доби. У навчальній програмі з дисципліни «Декоративний живопис» представлено низку завдань для вивчення пейзажу та зображення його живописними техніками. На першому році навчання до теми «Теплі та холодні кольори» запропоновано виконання двох пейзажів на тему «Яскрава осінь», «Похмуре місто»; до теми «Хроматичні кольори» запропоновано виконання пейзажних композицій «Ранок», «Туман», «Сутінки». На третьому році навчання учні вивчають засоби художньої виразності для створення двомірного простору в пейзажі, набувають навички застосування художніх та творчих стилів; запропоновано завдання на опрацювання композиційних прийомів «Сонячні далі», «Міський пейзаж». На четвертому році навчання учні вчаться застосовувати пейзаж як фонова композиція для портрету. На п'ятому році навчання вихованці створюють образ людини на тлі різних видів пейзажу [1].

У навчальній програмі з дисципліни «Рисунок», на першому році навчання вивчається зображення елементів природного світу з натури, передача певного стану природи. По темі «Основи перспективи» представлено завдання на передачу простору, в якому треба виконати графічну роботу «Пейзаж». На третьому році навчання набування навичок лінійної та повітряної перспективи в рисунку, опанування пейзажного жанру. По темі «Повітряна перспектива в рисунку» запропоновано завдання в якому треба передати повітряну перспективу у пейзажі, графічна робота на тему «Мое подвір'я», «Вулиця з мого вікна», «Середньовічний замок».

Малювання пейзажу є одним з основних завдань у розвитку просторової уяви та просторового зображення у тих, хто малює. Зображення пейзажу розвиває естетичне почуття, навчає спостерігати дійсність, знаходити красу в звичайному і виділяти характерне. Зображення пейзажу потребує найстараннішого вивчення природи та методів передачі її на площині такою, якою ми сприймаємо її.

Вивчення пейзажного жанру з учнями художньої школи починається з виконання певних вправ, які допомагають дослідити форму та будову природних об'єктів, вивчити різні методи передачі малюнку на площині

та різні техніки малювання. Зауважимо, що кожна порода дерева, куща, рослини має свою форму, пропорції, просторове розташування, своєрідну будову, так само хмари, гори та річки відрізняються за певними ознаками, а отже дослідження природних об'єктів є невід'ємною частиною вивчення пейзажу.

Перед початком роботи над зображенням природи, з учнями художньої школи варто виконати ряд певних завдань, які направлені на дослідження природних об'єктів. Наприклад, виконати графічну замальовку різних видів дерев, уважно дослідити форму та будову стовбура, гілок, крони; виконати живописний етюд дерев, дослідити різний відтінок листя, кори дерев; виконати графічну замальовку кущів та полових рослин, намагатися передавати рослини однією масою і окремо; виконати живописний етюд польових квітів; дослідити форму хмар, гір та річок в начерках та замальовках графічним матеріалом. Після засвоєння зображення об'єктів пейзажу окремо завдання ускладнюються, виконуються вправи в яких треба скомпонувати кілька елементів пейзажу в просторовому зв'язку між собою з композиційним і тоновим вирішенням. Наприклад: виконати етюд групи дерев, етюд частини лісу, полонини, зобразити частину лісу з річкою. Виконання вправ допоможе учням підготуватися до основної роботи над пейзажем, вивчити чи згадати правила зображення природних об'єктів та розташування їх на площині, а також в роботі над тоном.

Завдання вчителя полягає в тому, щоб доступно та цікаво пояснити учням будову природних об'єктів, навчити працювати різними техніками і застосовувати різні прийоми в виконанні замальовок елементів пейзажу, а також розглянути та проаналізувати поетапне ведення роботи від побудови до завершення в кольорі.

**Висновки.** Отже, вивчення пейзажного жанру в художній школі торкається всіх дисциплін, що дозволяє вивчати з учнями природу в різних матеріалах, техніках, різними методами, на природі або в класі. Це дозволяє вихованцям досліджувати навколишній світ всебічно, вчитися передавати його працюючи в різних видах мистецтва, прищеплює їх любов до природи, Батьківщини, виховує бережливе ставлення до неї, уважність, бажання пізнавати нове.

## Список використаних джерел

1. Митець і художня школа [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: [https://pidru4niki.com/16631116/etika\\_ta\\_estetika/mitets\\_hudozhnya\\_shkola](https://pidru4niki.com/16631116/etika_ta_estetika/mitets_hudozhnya_shkola).
2. Закон України «Про освіту» від 05.09.2017. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://old.mon.gov.ua/files/normative/2016-02-19/5116/nmo-86.pdf>
3. Кучер С.Л. Самовиховання здібностей школярів у художньо-творчій діяльності в умовах позашкільного заклад. *Педагогіка і психологія формування творчої особистості: проблеми і пошуки*. Київ-Запоріжжя, 2001, 21. С. 245–250.

Вадим МИХАЙЛІЧЕНКО  
(м. Полтава)

### ІСТОРІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ ЗВ'ЯЗКІВ КОЛЬОРУ ТА ЗВУКУ ВІД НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ ДО ХХ СТОЛІТТЯ

**Ключові слова:** синтез мистецтв, музика, живопис, образотворче мистецтво.

The author of the article examines the history of research on the relationship and similarity between visual and musical arts. The author takes into account the oldest studies of the topic from antiquity to the beginning of the XX century, when the connections between music and painting began to be studied at the scientific level.

**Постановка проблеми.** Від часів Арістотеля і Піфагора філософи, художники, музиканти та інші вчені сперечалися про те, чи існує аналогія між гармонією кольору і звуку. Проте вивчення естетичних теорій і творчих робіт видатних сучасних художників і музикантів доводить, що музика та живопис мають багато точок взаємодії. На додаток до різноманітних теоретичних обґрунтувань своїх переконань, ряд творчих особистостей застосували кольорово-звукові кореляції на практиці шляхом розробки колірних органів та інших інструментів для синтезу візуального і слухового мистецтва.

Хоча наукові докази прямого зв'язку між кольором і звуком залишаються суб'єктивними, маса філософських та історичних доказів підтверджує твердження про те, що зв'язок дійсно існує на інтуїтивному та естетичному рівні. Розуміння цих зв'язків допомагає

в осмисленні обох видів мистецтв, їхніх виражальних засобів та значення в контексті історії.

З подібних досліджень синтезу мистецтв почалися експерименти художників ХІХ-ХХ століть, які своєю творчістю видозмінили мистецтво і вивели його на новий етап розуміння. Тому для художника важливо осмислювати образотворче мистецтво в контексті інших видів мистецтв, щоб краще розуміти матеріал, із яким він має справу, а також щоб уточнити та доповнити методи, якими він послуговується в роботі.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Література, що стосується теми синтезу мистецтв, як правило, розосереджена серед книг і періодичних видань за такими різноманітними темами, як теорія кольору, історія культури, психологія, образотворче мистецтво, релігія, дизайн інтер'єру, естетика, математика, історія музики, філософія і медицина. Ця еkleктична ситуація робить вивчення зв'язку кольору та музики одночасно складним та захопливим.

Кількість книг на тему синтезу музики та живопису вкрай обмежена. Помітними винятками є «Музика і світло: мистецтво рухомого кольору» А. Уоллеса Рімінгтона (1937), вступ Донни Стайн до каталогу виставки творів Томаса Вільфреда під назвою «Томас Вільфред: люмія, ретроспективна виставка» (1971) та «Мистецтво світла та кольору» Тома Дугласа Джонса. (1972).

Також визначною є робота Василя Кандинського «Мистецтво духовної гармонії» (1914), у якій автор філософськи осмислює образотворче мистецтво, в тому числі – в контексті музичного.

Два автори досліджували зв'язок кольору та музики в окремих розділах як частину більших робіт на суміжні теми. Книга Мейтленда Грейвса «Основи кольору» (1952) – глибинний аналіз теорії кольору, має розділ «Музика світла». Пізніша книга Джона Гейджа «Колір і культура: практика та значення від античності до абстракції» (1993) містить розділ під назвою «Звучання кольору» в якому автор простежує зв'язок кольору та музики з історичної точки зору. Джон Гейдж розглядає вплив зв'язку музики та живопису на розвиток різних видів мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Протягом всієї історії існує відповідність між кольором і звуком, цьому неодноразово приділяли увагу видатні філософи, художники, музиканти та інші дослідники. Ще у Давній Греції помітили цю подібність. Деякі грецькі теоретики

вважали «колір» синонімом «тембру» як особливості звуку. З часів греків два мистецтва – музика і живопис – мали спільну номенклатуру: тон, висоту, інтенсивність, гучність, форму тощо.

Аналогічним аспектом кольору та музики, який, здається, був найбільш переконливим для греків, була майже математична подібність у їхніх «правильно ступеневих шкалах». Іншими словами, і колір, і звук можуть бути організовані в шкали з рівними відстанями між кожним вимірюваним кроком. Співвідношення між градаціями кольорів у колірній шкалі подібні до музичних співвідношень та пропорцій.

*Арістотель* (384–322 рр. до н.е.) філософськи обґрунтував першу теорію кольору, що дійшла до нас, сформулював проблеми його сприйняття в трактатах «Про душу», «Про відчуття». Для античного мислителя світло та колір – поняття не так фізичні, як естетичні. Колірні шкали Арістотеля пов'язана з його уявленням про боротьбу світла та темряви у кожному кольорі. Так, білий позначений як колір найсвітліший (фактично прозорий), далі йде жовтий, червоний, фіолетовий, зелений, синій і, нарешті, чорний. Філософ пов'язує кольори з властивостями стихій (вогню відповідає жовтий колір, решті стихій – білий), з категорією прекрасного (цим визначенням Арістотель характеризує червоний та пурпуровий кольори).

*Піфагор* створив вчення гармонію сфер – про дії математичних і музичних законів у масштабах космосу. Піфагор також розглядав паралель між музикою та спектральними кольорами. Вчений вважав синестезію, можливість сприймати звук як колір, найбільшим філософським даром і духовним досягненням.

Ідея загальної, Світової гармонії, що панувала в Античності, стала провідною і в середньовічній символіко-алегоричній системі образів. Філософи спиралися на трактат «Основи музики» *Боеція* та його термін світова музика («*musica mundana*»), який, своєю чергою, багато в чому перегукувався з теорією Піфагора. Особлива увага приділялася гармонії різних видів мистецтв. *Рудольф із Сент-Тронда*, теоретик кінця XI ст., стверджував, що уся музика пов'язана з певними кольорами. За його системою, дорійський лад мав бути написаний червоним кольором, фрігійський – зеленим, лідійський – жовтим, а міксолідійський – пурпуровим.

Першим художником в історії, який вивчав взаємозв'язок між звуком і кольором і намагався поєднати ці два види мистецтва, був *Джузеппе Арчімбольдо* (1527-1593). Спираючись на піфагорійську

систему гармонійних пропорцій тонів і напівтонів, Арчімбольдо створив відповідну шкалу хроматичних значень. Художник ввів особливу гаму градацій сірого кольору, зіставивши шаблі музичної гами з яскравістю барв. За допомогою цієї системи він також зміг розділити півтон на дві рівні частини.

Майже через п'ятдесят років *Атанасіус Кірхер* розробив складні таблиці взаємозв'язку музичних нот, кольору, його насиченості та яскравості. («Велике мистецтво світла та темряви», 1646 р.). У роботі «Універсальна музика» (1650 р.) він представив систему, що пов'язує кольори з музичними інтервалами. У працях висвітлена авторська система відповідностей звуку та кольору, що враховувала параметр інтенсивності: що голосніше музика, тим насичений колір.

Учений *Ісаак Ньютон* у своїй знаменитій основоположній книзі «Оптика», опублікованій у 1730 р., висунув набір відповідностей між кольором і звуком. Аналізуючи спектр світла, Ньютон співвідносив музичні ноти з кольорами за аналогіями між акустичними та оптичними явищами, пропонуючи близьку відповідність між сімома кольорами веселки та сімома нотами музичної гами. Відповідно до цієї системи, червоний був тотожний ноті до, помаранчевий – ре, жовтий поєднувався з нотою мі зелений асоціювався з нотою фа тощо.

Французький філософ і математик, монах-єзуїт отець *Луї Бертран Кастель* (1688-1757) спробував реалізувати ідеї Ньютона на практиці. Кастель керувався не лише науково-раціональними факторами, але й етичними та практичними цілями. Це призвело до ідеї музичного інструменту, що перетворює звук на колір не тільки для того, щоб створити певний вид мистецтва, а й для того, щоб глухі люди могли «бачити» музику. Таким чином, за тридцять років після багатьох спроб він побудував кілька моделей кольорових клавикордів «Clavecin Oculaire» або «Clavecin pour les yeux», «клавесин для очей» з мистецтвом малювання звуків та всіляких музичних творів.

Конструкція інструменту була проста: при натисканні кнопки відкривався маленький отвір над клавіатурою. У ньому знаходився кристал певного кольору та розміру, що переливається у відблисках свічок. Однак доступне на той час джерело світла – свічка – не могло забезпечити бажаного ефекту.

Кастель запропонував гаму з дванадцяти кольорів, що відповідають півтонам, що входять до октави: до – блакитний, до

дієз – зелений (блідо-зелений або зелена земля Верони), ре – зелений, ре дієз – оливково-зелений, мі – жовтий, фа – аврора (персиковий), фа дієз – помаранчевий, соль – червоний, соль дієз – малиновий, ля – фіолетовий, ля дієз – агат (блакитно-фіолетовий), сі – фіолетово-синій. Так йому вдалося поширити систему на кілька октав з одночасним застосуванням шкали значень по відтінку, забезпечивши принцип циклічності (кожна октава має той самий колір, який світлішає).

*Бейнбрідж Бішоп* запатентував колірний орган у 1877 р. На жаль, не збереглося жодних доказів існування інструментів Бішопа, що згоріли під час пожежі. Детальний їх опис взято з твору самого Бішопа «Сувенір колірного органу з деякими пропозиціями щодо душі веселки і гармонії світла» (1893 р.):

*«Це пластина у формі півкола з матового скла, близько п'яти футів в діаметрі, обрамлена як картина і встановлена нагорі інструменту. На ній показані кольори. Інструмент забезпечений невеликими віконцями з різнокольоровими затворами, при чому кожне віконце має кулісу і влаштовано таким чином, що при натисканні на клавішу органу заслінка відкривається і проявляє колір свого світіння. Це світло, розсіяне і відбите на білому екрані за матовим склом і частково на склі, створювало колір, який м'яко поширювався в нейтральному відтінку скла. Інструмент поставили перед освітленим сонцем вікном. Також його можна було використовувати і при електричному світлі».*

Бішоп вирішив використовувати червоний для ноти до і розділити колірний спектр на 11 півтонів. Також дослідник вирішив подвоїти інтенсивність і гучність кольорів, коли вони опускаються на октаву нижче. Найнижчі або «педальні» ноти (це стосується клавіатури органу) і їх кольори рівномірно відбиваються на склі. Загальний ефект полягає в тому, щоб візуалізувати рух і гармонію музики, а також її настрої. На інструменті можна грати звуками та кольорами як разом, так і окремо.

*Уоллес Рімінгтон* також сконструював інструмент, схожий на колірний орган Бішопа, але здатний випромінювати більш сильне світло завдяки використанню електрики. Багато подібних інструментів, сконструйованих у XIX столітті, працювали так само як і клавесин Кастеля.

Іншою стороною проблеми, співвідношенням звуку та форми, займався німецький фізик та музикант *Ернст Хладні* (1756-1827). Він



першим зрозумів, що звукові коливання взаємодіють із матерією аж до створення реальних геометричних фігур. Помістивши пісок на металеву або скляну підставку круглої або квадратної форми на ніжці та змусивши її вібрувати смичком скрипки, Хладні зміг відтворити звук, надавши йому динамічного образу. Цим самим вчений немов підтвердив слова Піфагора, який стверджував, що «геометрія – це застигла музика».

Таким чином можна сказати, що Хладні став батьком *кіматики*. Термін «кіматика» був придуманий у 1967 році швейцарським лікарем *Гансом Дженні* для позначення теорії, яка займається морфогенетичними ефектами звукових хвиль (що призводить до розвитку певної форми або структури). Його експерименти були аналогічні до експериментів Хладні. Дженні використовував кварцові генератори й винайшов прилад під назвою тоноскоп, що змушує ці пластини та мембрани вібрувати. с

Ці прилади дозволили піти на крок далі дослідів Хладні, оскільки точно визначали частоту, амплітуду і гучність коливань мембрани, що використовується. За допомогою тоноскопа можна було перетворити будь-який тип звуку, у тому числі й людський голос, на геометричні форми, механічно і без використання електронних пристроїв. Через нього можна було візуалізувати фізичні образи, створювані голосними та іншими звуками.

У своїх дослідженнях за допомогою тоноскопа Джейн виявив, що при відтворенні голосних в давніх мовах – на івриті та санскриті, пісок приймав форму письмових символів для цих голосних, в той час, як наші сучасні мови таких результатів не дали.

Відомо, що майже всі космогонічні традиції зводять створення Всесвіту до появи звуку. Біблія, єгипетська традиція, Веди, Рігведи, Упанішади й навіть традиції амазонських лісів (Уітото), які стверджують, що «на початку Слово породило батька». В Упанішадах стверджується, що зі складу «ОМ» («АУМ») виник Всесвіт.

Також під час свого дослідження Дженні виявив, що звук мантри «ОМ», перетворений тоноскопом, створює малюнок, що відповідає пов'язаній з ним янтрі (янтра – це геометрична основа, що лежить в основі форми всіх речей, а мантра – це звук самих речей; мантра і янтра в індуїстській традиції тісно пов'язані). У наші дні вчені Джон Стюарт Рейд і Ерік Ларсон в ході кіматичних досліджень створили іншу машину під назвою *кіматоскоп*, нову версію старого тоноскопа,

здатну створювати тривимірні зображення звуку, використовуючи воду як середовище його поширення.

### Список джерел і літератури:

1. Battcock, Gregory, ed. The New Art: A Critical Anthology, rev. ed. New York: E.P. Dutton, 1973.
2. Gage, John. Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction. Boston: Little, Brown, 1993.
3. Jones, Tom Douglas. The Art of Light and Color. New York: Reinhold, 1972.
4. Klein, Bernard Adrian. Coloured Light: An Art Medium. 3rd ed. London: Technical Press, 1937.
5. "Luminal Color," Time Magazine, 28 April 1967: 78-80.
6. Moritz, William. "The Dream of Color Music, and Machines That Made It Possible." Animation World Magazine. Issue 2.1 (1997). 15 April 2000.
7. <<http://www.awn.com/mag/issue2.1/articles/moritz2.1.html>>
8. Stein, Donna M. Thomas Wilfred: Lumia. A Retrospective Exhibition. Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, 1971.

Ганна СОКОЛКО

Наталія ДІГТЯР

(м. Полтава)

### ВИКОРИСТАННЯ НОВИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

*Ключові слова:* образотворче мистецтво, цифрова мистецька освіта, інформаційні технології в мистецтві, цифрова педагогіка, креативність у навчанні.

**Постановка проблеми.** Питання, як інформаційні технології можуть покращити навчання образотворчого мистецтва та сприяти розвитку особистості учня хвилюють вчених протягом останніх десятиліть. Основні аспекти цієї проблеми включають в себе проблеми забезпечення інформаційними технологіями, доступу до цифрових інструментів для всіх учнів, незалежно від їх соціального статусу, технічного обладнання та

місця проживання, вплив інформаційних технологій на збереження та дослідження мистецької спадщини та культурних традицій, роль володіння цифровими технологіями вчителя для успішного впровадження цих технологій у навчальний процес.

**Аналіз останніх актуальних досліджень.** Дана проблема висвітлена у працях К. Леруп та Д. Голландер, Ендрю Морріса, Аннабель Вілкінс, Емми Грей, Люсіан Флоріді, Філіпа Лаїкса, Кетрін Москавіто та інших. Всі книги розглядають як взаємодію, так і об'єднання мистецтва і Інтернету, включаючи його вплив на сучасну мистецьку практику та навчання і також досліджує, як цифрові технології впливають на підходи до вивчення і розуміння історії мистецтва.

Саме питання використання комп'ютерних технологій на уроках образотворчого мистецтва потребують детального вивчення та проведення досліджень, адже у педагогічній літературі ці питання ще не знайшли повного висвітлення. Відповідно, це стало домінуючим у виборі теми нашої статті.

**Виклад основного матеріалу.** В сучасному освітньому контексті образотворче мистецтво має важливе значення, оскільки воно сприяє розвитку різних аспектів особистості учнів, таких як творчість, критичне мислення, комунікативні навички, а також поглибленому розумінню культурної спадщини та власної ідентичності. Мистецтво виховує творчих та самостійних громадян, які можуть приймати нетрадиційні рішення та вирішувати складні завдання. Однак сучасний світ постійно змінюється, і разом з ним змінюються й вимоги до освіти. Інформаційні технології відіграють важливу роль у цьому процесі. Інтернет, комп'ютери, смартфони та інші цифрові засоби комунікації стали неодмінною частиною нашого життя. Тому важливо розуміти, як використовувати ці технології для поліпшення навчання образотворчого мистецтва.

Однією з ключових переваг використання інформаційних технологій в мистецькій освіті є доступність великої кількості ресурсів та матеріалів для навчання. Учні можуть досліджувати твори мистецтва з усього світу, вивчати історію мистецтва, аналізувати стилі та техніки різних художників. Віртуальні музеї та галереї надають можливість перебувати поруч із шедеврами світового мистецтва, навіть якщо ви знаходитесь далеко від них фізично.

Мистецькі додатки та програми дозволяють створювати власні мистецькі твори, експериментувати з різними медіа та техніками. Це

розвиває творчість та допомагає учням виразити свої ідеї та почуття через мистецтво.

Соціальні мережі створюють спільноти, де учні можуть ділитися своїми роботами, отримувати зворотний зв'язок від однолітків та професіоналів, а також обговорювати мистецькі теми. Це сприяє розвитку комунікативних навичок та вміння аналізувати й обговорювати мистецькі твори. Розширена реальність та віртуальна реальність відкривають нові можливості для вивчення мистецтва. Учні можуть «перебувати» в мистецьких об'єктах, досліджувати їх з усіх боків, розділяти враження та взаємодіяти з творами мистецтва. Цифрова педагогіка стає важливою складовою сучасного навчання мистецтва. Вчителі повинні володіти навичками використання інформаційних технологій та розуміти, як їх застосовувати для досягнення навчальних цілей.

Однак, разом із багатьма перевагами інформаційних технологій в мистецькій освіті існують і певні виклики. Наприклад, важливо забезпечити рівний доступ до цих технологій для всіх учнів та уникнути цифрового розриву. Також потрібно зберігати мистецьку спадщину та культурні традиції в умовах цифрової революції.

Усі ці аспекти вимагають подальших досліджень та розвитку наукових та педагогічних підходів до використання інформаційних технологій у мистецькому навчанні. Тема використання нових інформаційних технологій під час вивчення образотворчого мистецтва залишається актуальною і вимагає подальших досліджень та розвитку.

**Висновки.** За допомогою інформаційних технологій, освіта у галузі образотворчого мистецтва може стати більш доступною та захоплюючою для учнів. Використання віртуальних музеїв, мистецьких додатків, соціальних мереж, розширеної реальності та віртуальної реальності дозволяє розширити можливості для навчання та творчості. Однак важливо вирішувати питання доступності та рівності у використанні цифрових технологій, а також зберігати мистецьку спадщину в умовах цифрового світу.

### **Список джерел і літератури:**

- 1.Базелюк. О. «Мультимедіа - технологія – мистецтво». Мистецтво та освіта. №3, 2008, с. 16-18.
2. Варченко В.І. Веселка в комп'ютері. *Початкова школа*. №10, 1997. С. 292.
3. Заровська Г.С. Уроки радості. *Комп'ютер в школі та сім'ї*. 2004. № 2

4. Основи нових інформаційних технологій навчання: Посібник для вчителів /Авт. кол.; За ред. Ю. І. Костюка АПН України. К.: ІЗМН, 1997. 264 с.
5. Пометун, О. І. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: наук.-метод. посібн. / О. І. Пометун, Л. В. Пироженко. – К. : А.С.К., 2004. – 192 с.
6. Бойчук В.М., Уманець В.О. Комп'ютерно орієнтовані технології у художній графічній підготовці студентів педагогічних закладів вищої освіти напряму підготовки «Професійна освіта». Інформаційні технології і засоби навчання. 2018. № 1. С. 81–94.
7. Дичковська І. Інноваційні педагогічні технології : навч. посіб. 2004. 352 с.

**Марія КИРИЧЕНКО**  
(м. Полтава)

### **ВІНСЕНТ ВАН ГОГ: ВИСВІТЛЕННЯ ЛЮДСЬКОГО ДУХУ НА ПОЛОТНІ**

**Ключові слова:** станкове мистецтво, пост-імпресіоністи, особливості творчості, розвиток живопису.

The article discusses the specifics of painting on canvas, describes the process of applying paint and characterizes some technological techniques of painting, highlights the artistic and stylistic features of the creative search of the outstanding artist Vincent van Gogh and characterizes the peculiarities of creativity that allows us to use his achievements in today's practice. The author's research proves that at the present stage of studying easel art, it is necessary to study and use the experience of post-impressionist artists for the further development of easel art.

**Keywords:** easel art, post-impressionists, peculiarities of creativity, development of painting.

**Постановка проблеми.** Сучасне станкове мистецтво вимагає від митців пошуку творчих рішень та підходів до живопису, художникам не вистачає вивчення та аналізу робіт живописців минулих століть та нашого часу.

**Мета статті** – розглянути та проаналізувати прийоми та особливості зображення людей на картинах Вінсента ван Гога.

**Методи дослідження.** Метод теоретичного узагальнення дозволяє в даному дослідженні сформулювати живописні прийоми художника

Вінсента ван Гога, зробити певні висновки та скласти аналіз творів, що допоможе митцям у написанні власних творів.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** В цілому, існує багато книг, присвячених творчості імпресіоністів і їх роботи на пленері. Визначними є такі праці як *The Post-Impressionists: A Retrospective* Марти Капос, збірка Музею мистецтва Метрополітен *The Annenberg Collection*, а також *Van Gogh, Gauguin, Cezanne, and Beyond: Post-Impressionist Masterpieces from the Musee D'Orsay* авторів Гая Кожевалея, Сільві Патрі та Стефані Г'юген.

Не так багато робіт присвячено дослідженню творчості Вінсента ван Гога, зокрема зображенню ним людей у пейзажі.

Серед ґрунтовних праць можна виділити книги *Van Gogh in Arles* Рональда Піквенса та *Vincent Van Gogh* Вікторії Чарльз, де автори місцями дають чітку характеристику використанню Вінсентом ван Гогом кольору та зображенню фігур людей на тлі пейзажу.

**Виклад основного матеріалу.** Вінсент ван Гог, відомий голландський художник 19 століття, залишив незгладимий слід у світі мистецтва завдяки своєму унікальному стилю та емоційним зображенням. Хоча художній репертуар ван Гога охоплював різні теми, його зображення людей посідає особливе місце в історії мистецтва. Яскравими мазками та майстерним використанням кольору ван Гог передавав суть людських емоцій, розкриваючи у своїх картинах глибини людського духу.

Картини ван Гога були не просто візуальними зображеннями; вони заглиблювалися в людський стан, зображуючи емоції, боротьбу і красу, що криється всередині. Він мав глибоку здатність викликати емпатію та зв'язок через зображення людей з різних верств суспільства. Унікальний підхід Вінсента Ван Гога до зображення людей на тлі пейзажів проявляється у сміливому використанні кольору, експресивній роботі пензля та емоційному стилі. Ван Гог часто зображував фігури в природному середовищі, плавно інтегруючи їх у сцену. Він майстерно вловлював стосунки між людьми та їхнім оточенням, підкреслюючи зв'язок між людиною та навколишнім світом.

Одним із помітних аспектів зображення людей у пейзажах ван Гога є використання ним яскравих і контрастних кольорів. Він використовував сміливі відтінки, щоб виділити фігури на тлі їхнього оточення, створюючи динамічний візуальний ефект. Незалежно від того, чи це фермери, що працюють у полі, чи люди, що прогулюються вулицями, чи селяни, що

працюють у сільській місцевості, ван Гог використовував колір, щоб надати своїм об'єктам життя та енергії, виділяючи їх на тлі пейзажу.

Крім того, пензель ван Гога відіграв важливу роль у передачі емоцій та внутрішніх переживань зображених людей. Його виразні та експресивні мазки додавали фігурам відчуття руху та життєвої сили, відображаючи їхню присутність та взаємодію з навколишнім середовищем. Він часто використовував закручені та енергійні мазки, передаючи сутність людського духу та інтенсивність їхніх переживань на тлі пейзажу.

Портрети ван Гога були далекі від традиційних чи загальноприйнятих. Він прагнув вловити сутність своїх об'єктів, виходячи за межі фізичної зовнішності. Його робота пензлем, що характеризується сміливими, розмашистими мазками, передавала внутрішній неспокій, радість чи меланхолію зображених ним людей. Обличчя на його картинах, здавалося, розповідають власні історії, створюючи емоційний резонанс з глядачем.

Деякий час ван Гог був учнем художника Антона Мове. Там він почав малювати олійними фарбами. Його основними мотивами були люди: "Я, безумовно, не пейзажист; коли я малюю пейзажі, в них завжди буде щось від фігури".

Порівняння малюнків "Скорбота", де зображена скорчена оголена натура, та "Коріння дерева" говорить нам про те, що він мав на увазі:

Я намагався вкласти в пейзаж той самий настрій, що й у фігуру: конвульсивне, пристрасне чіпляння за землю, і в той же час наполовину розірване буревієм. Я хотів виразити щось від боротьби за життя в цій блідій, стрункій жіночій фігурі, а також в чорному, покрученому і вузлуватому корінні.

Колір відіграв ключову роль у зображенні людей ван Гогом. Він використовував яскраву палітру, застосовуючи сміливі та контрастні відтінки, щоб передати емоції та індивідуальність. Використання додаткових кольорів, таких як синій і помаранчевий, жовтий і фіолетовий, додавало його портретам глибини та інтенсивності. Завдяки такому виразному використанню кольору ван Гог вдихав життя у своїх об'єктів, створюючи емоційний вплив, який виходив за межі полотна.

Картини ван Гога часто містили символічні елементи, що додавали багатозначності його зображенням людей. Наприклад, включення соняшників у його портрети символізувало швидкоплинність краси та життєвий цикл. Присутність кипарисів, які часто асоціюються зі смертю та

трауром, передавала відчуття меланхолії та самозаглиблення. Свідоме використання ван Гогом символізму додало глибини та складності його зображенню людей, запрошуючи глядачів замислитися над глибинними аспектами людського досвіду.

Одним із прикладів використання художником кольору як символу є його картина “Сіач”. Як завершальний жест, ван Гог поставив вузьку розмальовану рамку по краях полотна, контрастуючи фіолетовим у верхній частині з жовтим небом і жовтим у нижній частині з фіолетовою землею.

В остаточному вигляді це студійний живопис, який свідомо експлуатує мову кольорової символіки. Ван Гог пояснив Тео проблему: «“Христос у човні” Ежена Делакруа та “Сіач” Мілле абсолютно різні за виконанням. “Христос у човні”—я маю на увазі ескіз, виконаний у синьо-зелених тонах з домішками фіолетового і трохи цитронно—жовтого для німба, ореолу - говорить символічною мовою лише за допомогою кольору. “Сіач” Мілле—безбарвний сірий, як на картинах Ізраеля. Чи можна намалювати сіяча в кольорі, з одночасним контрастом, наприклад, жовтого і фіолетового (як на стелі Аполлона у Делакруа, яка саме така, жовта і фіолетова), так чи ні? Чому, так.»

Боротьба ван Гога з психічними розладами та ізоляція сформували його художнє бачення, вплинувши на те, як він зображував людей. Його автопортрети, зокрема, дають змогу зазирнути у внутрішній світ митця, розкриваючи його вразливість та самоаналіз. Завдяки цим інтимним зображенням ван Гог дозволив глядачам встановити зв'язок з художником на глибоко особистому рівні, підкреслюючи універсальну природу людських емоцій та переживань.

Зображення людей Вінсента ван Гога залишили неперебутню спадщину у світі мистецтва. Його виразний стиль та емоційна глибина продовжують надихати художників і захоплювати глядачів донині. Здатність ван Гога зображати людський дух з такою силою і співчуттям залишається свідченням його художнього генія і непохитного прагнення передати сутність людства.

**Висновки.** Зображення людей на картинах Вінсента ван Гога свідчить про його глибоке розуміння людського досвіду. Завдяки своєму унікальному художньому стилю, виразному використанню кольору та символічних елементів, він розкривав глибину людських емоцій, запрошуючи глядачів до вісцерального зв'язку з об'єктами зображення. Спадщина ван Гога як художника, що вловив сутність людського духу,



продовжує резонувати, нагадуючи нам про силу мистецтва висвітлювати нашу спільну людяність. Підсумовуючи, можна сказати, що Вінсент ван Гог зображував людей у пейзажах, які характеризувалися сміливим використанням кольору, виразною роботою пензля та здатністю вловити зв'язок між людьми та їхнім оточенням. Його картини демонстрували динамічні стосунки між людиною та природою, а унікальний стиль художника надавав його сюжетам відчуття енергії та емоцій. Портрети ван Гога викликають захоплення своєю здатністю викликати глибоке почуття людяності та передавати невід'ємну красу природного світу.

### **Список джерел і літератури:**

1. Charles, Victoria. Vincent van Gogh. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1984.
2. Pickvance, Ronald. Van Gogh in Arles. New York: Parkstone Press, 2011.

**Інна ПЛЕШАКОВА,  
Наталія ДІГТЯР  
м. Полтава)**

### **УКРАЇНА У ТВОРЧОСТІ ІЛЛІ РЕПІНА**

***Ключові слова:** творчість, Ілля Репін, живопис, художня культура, Україна, земляки.*

**Постановка проблеми.** Життя та творчість видатного художника І. Репіна тривалий час перебуває у полі зору дослідників. Цьому сприяє його популярність, високий професіоналізм, наявність джерельної бази, представленої художніми творами митця, мемуарами, епістолярною спадщиною. Митець був не лише вихідцем з України, а й багато своїх шедеврів присвятив українським мотивам, красі рідної природи, побуту, мові, одягу та пісням, однак Російська Федерація його презентує як відомого представника російської школи мистецтв. Сталося це тому, що Російська імперія, а згодом СРСР, сприймала діяльність українських митців як невід'ємну складову російської культури.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Одним із перших (1875 рік) написав біографічні спогади науковець і дослідник мистецтва В. Стасов. А 1937 року мистецтвознавець та учень художника І. Грабар видав монографію, яку присвятив митцю. Важливим дослідженням у розрізі зв'язку творчості художника і відображення в ній України стало дослідження Ю.Белічка «Україна в творчості І.Ю.Репіна» (Київ, 1963) в

якій ґрунтовно описано різні періоди життя, представлено список творів художника на українську тематику. Водночас дослідник називає І.Репіна видатним російським художником, який зображував у своїх картинах Україну.

Новітнім підходом до вивчення художньої спадщини І.Репіна вирізняються праці О.Вовка, С. Побожія, Р.Шмагало, Н.Терес, М.Кравчук. Однак, попри значну кількість публікацій, творчість та талант українського художника в розрізі внеску в українське мистецтво недостатньо розкрито, що і зумовило **тему** нашої статті.

**Виклад основного матеріалу.** Національну та етнічну приналежність Іллі Репін до України підтверджує місце народження – Чугуїв на Харківщині. Батько художника походив із давнього козацького роду і мав прізвище Ріпа. Малюнком майбутній художник почав цікавитись ще в дитинстві і в одинадцять років розпочав навчання у Чугуївському топографічному корпусі. У шістнадцять років І. Репін розпочав самостійну роботу в іконописних артілях. Через деякий час став відомим майстром в окрузі, його навіть запрошували для розпису храмів у селах Харківської і Воронезької губернії, однак художник мріяв вступити до Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі – єдиному на той час професійному вищому закладі в Російській імперії.

Зауважимо, що за часів існування Російської імперії культурними центрами були Москва та Санкт-Петербург. Тому митці з різних куточків імперії (зокрема і з України), які прагнули навчатися, професійно розвиватися та творчо реалізуватися приїжджали саме туди. Меценат Ф. Прянішніков профінансував навчання і в січні 1864 року Репін став слухачем Академії мистецтв, через декілька місяців пішов на переатестацію і був зарахований на перший курс Академії. Під час навчання вдалині від рідного міста, в новому середовищі художник сумував за Україною, що змусило його по іншому подивитися і оцінити красу рідної природи, побут, мову, одяг та пісні. Те середовище, в якому він жив раніше, представляло для нього великий інтерес, який проявилось у його творах. Дипломну роботу написав на релігійну тему «Воскресіння дочки Іаїра» (1871 рік), яка принесла йому золоту медаль, звання художника першого ступеня, право на безплатну шестирічну подорож Європою.

У 1873 році художник поїхав за кордон і відвідав Відень, Венецію, Флоренцію, Неаполь. У Парижі митець найняв майстерню і написав твір «Садко», де чітко прослідковується сум за рідною Україною, любов до

своїєї Батьківщини. За цю картину І. Репін отримав звання академіка і 1876 року після повернення з Європи він відвідав Чугуїв.

Проживаючи у Москві й Санкт-Петербурзі художник продовжував мати тісний духовний зв'язок з Україною, про що свідчить тематика багатьох його робіт, пов'язаних з батьківщиною. Крім історичних робіт у творчості митця представлено портретний живопис, серед якого помітне місце займають українці в національному вбранні: Полотно «Українка» написане у 1875 році, наступного року митець написав портрет іншої української дівчини. «Українка біля плоту», полотно, на якому художник зобразив красиву українську дівчину в національному вбранні: на її голові різнокольорова яскрава стрічка, шию і груди прикрашає намисто, поверх темночервоної плахти спускається яскравочервоний пояс. У цих творах представлено комплекс жіночого народного костюма: вишита сорочка, пояс, плахта, спідниця, прикраси, головний убір. У 1889 році І.Репін написав портрет Софії Драгомирової, дочки київського генерал-губернатора М. Драгомирова. У творі дівчина також одягнена в українське народне вбрання, прикрашена намистами і хрестами. Головний убір – хустка оздоблена фіалками. Отже, в портретах художника можемо прослідкувати захоплення не лише портретним живописом, а саме портретом на українську тематику, в якому детально зображено елементи національного костюма.

В картинах «Українська хата» 1876 року та «Українська хата» 1880 року прослідковується знання українського побуту, сільського життя. Народне дозвілля представлено в роботі «Вечорниці» (1880), що зображає сюжет традиційних гулянь української молоді. Ще одним тематичним блоком творчості І. Репіна є українські пейзажі. У 1876 році художник написав пейзажі місцевостей Чугуєва (вулиці міста, будинки, краєвиди природи).

Особливо вплинула на митця поїздка місцями колишньої Запорозької Січі, завдяки чому з'явилися роботи: «Дніпро біля Кременчука», «Дніпро біля Старого Кайдака», «Плавні напроти Нікополя», «Могила отамана Івана Сірка», «Українська хата».

Однією із найвідоміших робіт на історичну українську тематику стала картина «Запорозці пишуть листа турецькому султану» (1880–1891 роки), над якою митець працював майже 11 років. Зазначимо, що довгі терміни роботи над твором характерні для творчості митця. Підготовка до роботи над твором була ретельною. У травні 1880 року митець разом зі своїм учнем В. Серовим вирушив до України, а при складанні маршруту скористався порадами історика М. Костомарова. Під час подорожі

художник замалював старовинні укріплення на місці зруйнованої Запорозької Січі, створив кілька десятків ескізів майбутніх козацьких образів. У 1887 році митець познайомився з українським істориком Д. Яворницьким, який досліджував Запорозьку Січ і мав достовірний фактичний матеріал, записи народних переказів, колекцію козацьких старожитностей (зброя, одяг, взуття), що стало важливою джерельною базою для І. Рєпіна.

Для художника, як представника реалістичного стилю дуже важливою була достовірна передача образів. З пошуками типажу та створенням образів запорожців допоміг також Д. Яворницький. Історик звернув увагу І.Рєпіна на земляків, які жили у Санкт-Петербурзі і зовнішньо підходили для портретів козаків. Так, для картини позували: письменник В. Гіляровський, артист Ф. Стравинський, художник М. Кузнецов, художник Я. Ціонгліньський, генерал М. Драгомиров (образ Івана Сірка), Д. Яворницький (образ писаря), відомий в Одесі силач і художник Микола Кузнецов (позував для сина Тараса Бульби). Зазначимо, що абсолютної портретної схожості автор намагався уникати, а використання природи дозволяло наділити рисами реальні образи, що склалися в уяві художника.

Українська історія та народна творчість часто ставали джерелом натхнення для художника. У 1900-х він написав картину «Чорноморська вольниця» (початкова назва «Запорожці на Дніпрі»). Сюжет художник взяв з української думи про походи козаків по Чорному морю. В роботі зображено тугу і розпач, однак головне посилення досить оптимістичне – відчуття всепереможної сили українських козаків

Полотно «Гайдамаки» стало останньою роботою, яку художник презентував в Росії. Сюжет подій також був пов'язаний з Україною — повстання під керівництвом М. Залізняка та І. Гонти. Ми не маємо достатньої інформації про даний твір. «Гопак» (1926–1930 роки) став останньою роботою, написаною за життя художника. Деякі мистецтвознавці вважають її слабкою за композицією, занадто яскравою за кольоровою гамою, однак вона цікава за задумом, манерою написання та не схожа на всі попередні роботи. Вона належить до пізнього періоду творчості митця. Художник ґрунтовно готувався до створення твору, достовірність традиційно була важлива, тому він консультувався із Д. Яворницьким. Головний персонаж – запорожець, який танцює, розташований у правій частині картини в яскравому східному жупані з золотим візерунком, в широких шароварах, в

малиновій шапці, з пістолем за поясом. Праворуч від нього зображений інший запорожець, який грає на бандурі. Зліва зображено фігуру чоловіка, що підкидає дрова в багаття і козака, який стрибає через вогонь

Україна цікавила художника не лише як джерело натхнення у творчості, коло його друзів і знайомих складали представники української культури. Завдяки Д. Яворницькому коло його знайомих українців у Санкт-Петербурзі значно розширилось: художник О.Сластіон, письменник Д.Мордовець, збирач народних пісень, музикант О.Рубець та ін. Вони часто бачились із І.Репіним, тому йому були відомі проблеми української культури.

**Висновки.** Отже, головні шедеври художника І. Репіна – монументальні полотна на історично-національну тему, в яких передано психологічні портрети головних героїв-українців. Митець здійснив значний внесок у розвиток українського мистецтва. Його роботи на українську тематику сприяли популяризації української культури, збереженню та піднесенню національного духу. Завдяки образам безстрашних та веселих козаків передавалась інформація про національну силу і дух народу. І.Репін став одним із найвідоміших українських художників, який був не лише вихідцем з України, а й багато своїх шедеврів присвятив українським мотивам, красі рідної природи, побуту, мові, одягу та пісням.

### **Список джере і літератури:**

1. Вовк, О. І., Вовк, І. Л. (2012). Творчий спадок І. Ю. Репіна: досвід психобіографічного аналізу. *Український вісник психоневрології*, т.20, 4. 125–128.
2. Побожій, С. І. (2012). Психологічні особливості творчості І. Репіна. *Світогляд – Філософія – Релігія*, 266–277.
3. Терес, Н., Кравчук, М. (2014). Українські мотиви у творчості Іллі Репіна. *Етнічна історія народів Європи*, 100–105.
4. Шевелева, М. (2021). Ілля Репін — видатний художник-реаліст з України. *Український інтерес*. URL: <https://uain.press/blogs/illya-ryepin-vydatnyj-hudozhnyk-realist-iz-ukrayiny-1068268>
5. Шмагалю, Р. (2017). Ілля Репін і українська мистецька освіта. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 5–18.

## ПОЛТАВСЬКА ШКОЛА НАІВНОГО МАЛЯРСТВА ТА НАРОДНА КАРТИНА УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

*Ключові слова:* *наївне малярство, народна картина, Полтавщина, полтавська школа народного малювання, канонічність, жанри, сюжети.*

**Постановка проблеми.** Народна картина як жанр народного мистецтва виникла в ХХ столітті. Традиційність, тісний зв'язок з архітектурою, релігійний зміст, канонічність, яка раніше переважала в народному мистецтві, у ХХ столітті поступово витісняється новими віяннями. Цікаві форми і методи мистецької освіти, активний розвиток художнього життя, музейної і меценатської діяльності, налагодження зв'язків між різними мистецькими школами – все це вплинуло на розвиток різновидів народного мистецтва. В 1920-х роках виникає масова традиція малювання народних картин, українське наївне мистецтво.

**Мета статті** полягає у дослідженні мистецтва народної картини на Полтавщині початку ХХ століття.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** У світовому мистецтві є поняття «наїв», «мистецтво примітиву», але, за твердженням знавців наївного малярства (О. Найдена, В. Парахіна, Т. Пошивайло, В. Прядки, К. Скалацького, Ф. Уманцева), термін «народна картина» – суто український. Цінність цього виду народного мистецтва полягає у особистісному баченні та відтворенні оточуючого світу художником, відсутністю штампів, стереотипного мислення. Народна картина – це складова наївного мистецтва, традиційна за сюжетом, канонічна, але, разом з тим, індивідуально забарвлена та самобутня.

Народну картину в мистецтвознавчому та соціокультурному полі розглядали П. Білецький, Д. Гоберман, М. Гринюк, Р. Гошовський, О. Кульчицька, В. Лукань, Т. Марченко, В. Мельник, Я. Музика, О. Найден, Н. Ничкало, Г. Островський, О. Романів-Тріска, В. Свенціцька, К. Скалацький, Г. Скоропадова, В. Титаренко, Є. Шевченко, О. Шпак. Особливий інтерес щодо вивчення народної картини становлять наукові праці художника-педагога, автора методики навчання народному малюванню В. Парахіна.

**Виклад основного матеріалу.** На початку ХХ століття в Україні, переважно в центральних та східних регіонах відбувається формування ряду жанрів та сюжетів народної картини, яка в цей час набуває масового характеру. Народні художники зображують українські краєвиди, життєві сцени сільського побуту, символічні сюжети (наприклад, пара лебедів як символ любові й вірності), або сюжети з українських народних пісень чи казок. Етноменталізм загалом є світоглядно-естетичною основою українського наївного мистецтва [2, с.5].

Слід зауважити, що серед усіх шкіл народної картини однією з найбільш впізнаваних та цікавих за змістовим наповненням, прийомах зображення була полтавська школа наївного малярства. Саме у Полтаві на початку ХХ століття виникла та існувала група художників, об'єднаних митцем Дмитром Перепелицею, які створювали народні картини. Він шукав людей, які вміли малювати та навчав їх мистецькій грамоті народних картин. Його учнями були відомі майстри народного малярства, зокрема талановита Ганна Шабатура, яка навіть перевершила в майстерності свого вчителя [3, с.45].

Варто зазначити, що матеріали та техніки виконання на Полтавщині були різноманітні: народні картини писали на полотні, склі, дерев'яних та металевих поверхнях. Наївні художники того часу – майстри неймовірно високого класу. Вони навчалися у професійних художників і освоювали академічну систему образотворчого мистецтва. Наприклад, Григорій Ксьонз із Миргорода малював пейзажі, натюрморти та ікони. Але особливе місце в його творчості посідають портрети співвітчизників, які він виконував краще за тогочасних професійних художників. Він писав на замовлення, мандруючи селами Полтавщини. Жіночі та чоловічі постаті подавав на тлі природи у зелено-блакитній гаммі з витонченим деталюванням елементів одягу, оточуючої природи, портретною схожістю; його роботам притаманний психологізм, звернення до внутрішнього світу людини.

Основні сюжети народної картини характеризують світогляд та мислення наших предків. О. Найден виділяє такі жанри народної картини як: краєвиди, натюрморти, портрети, тематично-сюжетні композиції. Народна картина як культурно-мистецьке явище з її основними сюжетами і образними факторами, має витoki в обрядово-міфологічних переказах, наголошує мистецтвознавець. Це стосується найбільш популярного серед населення України сюжету народної картини – «Козак і дівчина біля криниці», а також безлічі його різновидів, наприклад:

«Козак і дівчина», «Козак від'їжджає, дівчинонька плаче», «Петро і Наталка». Сюжет відтворює зустріч двох закоханих – дівчини і парубка. За ними – ставок чи озеро, на якому плавають білі лебеді – народний символ сімейного щастя і вірного кохання. На віддалі, у зелені дерев та квітів, біліють хати. Вітряк на пагорбі традиційно увінчує цей сюжет народної картини. Композиція народного твору зі справжньою сільською ідилією врівноважена та логічно вибудована [4].

Розглянемо сюжети народних картин Полтавщини. Ці твори, написані за традиційними канонами та принципами народного малювання, за національними архетипами, які є глибоко в душі народного художника, де один із найважливіших законів – сталість людського життя. Сталість передається законами симетрії: хата ліворуч і хата праворуч, сад або ліс з обох боків твору, пара голубів, лебедів тощо. Головні елементи – чисте блакитне повітря, прозора вода, сонце, що заходить, земля – у нашій підсвідомості зчитується як сталість.

Прикладом може слугувати народна картина «Краєвид з вітряком» невідомого автора, знайдена на Полтавщині. На ній зображений краєвид села. Літо, спекотний день, поля; вдалині – вітряк. Він – символ добробуту, свободи, джерело енергії. Навколо вода, землю, небо. Криниця, стовпи дерев утворюють ритм по вертикалі. Звивисті стрічки доріг – ритм по горизонталі. Поняття ритму пов'язане також із поняттям часу, це ідея вічності, сталості. Адже і сьогодні ми розуміємо сталий розвиток як встановлення балансу між задоволенням потреб людства і захистом інтересів майбутніх поколінь з тісним зв'язком з довкіллям. Наповнені шанобливим ставленням до людини, природи, оточуючого середовища, народні картини є своєрідним вектором в напрямку якого повинно рухатися все сучасне образотворче мистецтво, не тільки народне, а й академічне.

Зазначимо, що твори народної картини є майже в усіх музеях та галереях народного мистецтва України. Найбільша збірка народних картин зберігається в Національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара». І всі вони строго підпорядковані канонам та традиціям зображення в народному малярстві. Більшість з них з Полтавщини, що підтверджує нашу думку про потужну школу народного малярства на Полтавщині.

Наступна народна картина – «Тікай, Петре з Наталкою», невідомого художника, (тогочасна Полтавщина), зберігається в Полтавському художньому музеї (Галерея мистецтв) імені Миколи Ярошенка. Тут ми



бачимо одну з найбільш популярних тем народної картини, канонічний сюжет «парубок і дівчина біля криниці». Дівчина і парубок зустрілися та ховаються від матері дівчини, яка їх побачила і хоче роз'єднати. Молода пара зображена біля тину, на фоні хати, подвір'я. Фігури подані достатньо реалістично. Пластику постатей підкреслює цікавий контур, який був присутній багатьом народним картинам. Колорит таких картин як правило яскравий, художники використовували чисті, спектральні, здебільшого компліментарні кольори: червоний і зелений, жовтий і фіолетовий, оранжевий та синій. Доволі детально зображені елементи українського традиційного одягу, тин, квіти на подвір'ї. Вдалині зображені церква і вітряк. Церква є не у всіх пейзажах, хоча і зустрічається дуже часто[1, с.168].

У творчості українських наївних художників Г. Шабатури, А. Рак і П. Райко, по-різному трактується сюжет «Біля криниці», проте у символіко-просторовому вирішенні композиції домінуючої ролі набуває хліборобська ідея осілості, обмеженого обжитого простору (представлена образом дівчини, близьким до образу богині родючості).

Підкреслимо, мистецтво народних картин розвивається та існує у тісному зв'язку з усією народною культурою. У її творах образи узагальнені та типові. Вони транслиують світогляд, моральні переконання, усталені життєві принципи і закони, певні цінності і норми, властиві українському народу. Характерними рисами народного малярства, на думку мистецтвознавців, є його поетичність, ідеалізація героїв та подій, присутність доброго гумору. Через фольклор знаходять прояв міфологічні образи, засвоювані на рівні архетипу та в процесі спілкування з традицією. Цим встановлюється зв'язок міфу, казки та народної картини, для яких характерним є особливий міфопоетичний тип мислення українців.

У цих картинах ми бачимо «наївний реалізм», тобто автори малювали знайомий світ і ніколи – вигаданий. Тільки Марія Приймаченко вийшла за коло побутового і створила свій казковий, уявний світ. Тому її творчість не належить до явища народного малярства.

Поетично-образна система мислення минулого проявлялася також і через народну пісню, що теж була яскраво втілена у народній картині. Побутові народні картини створювалися й під впливом відомих літературних творів, особливо близьких народній свідомості, зокрема Івана Котляревського та Тараса Шевченка. На творчість художників мали

вплив і професійні художники, такі як Костянтин Трутовський та Микола Пимоненко.

Романтичні уявлення народу про щасливе, безтурботне життя виявляються у образній символіці народних картин, де домінує мрія про власний «райський» куточок. Навіть сама назва таких народних картин, як «Тихий куточок», «Краєвид села», «Сільська ідилія», спрямовує думку глядача в русло авторського світобачення. Побутові сцени подаються здебільшого крупним планом, конкретизуючи його у змалюванні тих чи інших сюжетів буденного життя.

Різноманітні натюрморти на склі вражають глядача реалістичністю зображених предметів, овочів та фруктів. Зображення кавуна, грон винограду, яблук, груш та слив відтворюють українське бачення добробуту. Окремого аналізу потребують зображення птахів та тварин в народних картинах, оскільки саме ці істоти уособлювали сили природи, були своєрідними символами. «Котики», «Голуби», «Олені» – втілювали образ пари, єднання двох начал на Землі.

**Висновки.** Підсумовуючи вищевикладене, можна констатувати, не маючи професійної художньої освіти, народні малярі не прагнули до анатомічно правильної передачі людських зображень, не зважаючи на це, їх твори випромінювали емоційну силу та глибоку символічність. Поціновувачами української народної творчості та мистецтвознавцями народна картина Полтавщини визнана як видатне надбання української культури зокрема та всесвітньої культури загалом.

### Список джере і літератури

1. Народна картина Полтавщини (з фондів ДМНАПУ. Музейний збірник: Зб. наук. пр. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008. С. 164-175.
2. Парахін В. Г. Лінія в традиційному народному мистецтві. Луцьк: ВМА «Терен», 2006. 66 с.
3. Скаляцький К. Народна картина та історія Полтавщини. *Родовід*. 2001. 3-4, С.43-46.
4. Народна картина – це risorgimento 1920-х років. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/interviu/narodna-kartina-tse-risorgimento-1920-kh-rokiv/>.

## ВИКОРИСТАННЯ ДЕКОРАТИВНИХ ПРИЙМІВ У СТАНКОВОМУ ОЛІЙНОМУ ЖИВОПИСІ

*Ключові слова:* образотворче мистецтво, декоративні прийоми, станковий олійний живопис, фарби, засоби.

**Постановка проблеми.** Художні прийоми, що використовуються в олійному живописі дуже різноманітні. Сучасний олійний живопис, різні техніки письма, широка палітра матеріалів дають можливість створювати оригінальні картини і роблять творчість художника оригінальною, авторською. Тобто, йдеться про індивідуальність авторського методу. Існує немало досліджень, присвячених технологічним аспектам живопису різних епох, у тому числі й сучасної. Але щоразу знаходяться малодосліджені теми, які ще потребують аналізу, бо з кожним днем у живописі з'являється все більше експериментів, нових технік, технологічних можливостей, матеріалів та інструментів, комбінуючи які, митець має можливість створювати нові авторські техніки, перше місце серед них посідають декоративні прийоми.

**Мета** нашої статті – проаналізувати декоративні прийоми в станковому олійному живописі.

**Виклад основного матеріалу.** Олійний живопис дає художнику повну свободу у виборі характеру нанесення фарби на поверхню роботи, а також у виборі рельєфу – від найбільш рідкої фарби до пастозного, густого її шару та використання імприматури (не тільки тональної, а й рельєфної), можливості стилізувати, спрощувати форму і т.д. Саме це надає живописному твору більшої декоративності. У словниках декоративність тлумачиться як форма вираження краси. Вивчивши декоративне мистецтво, роботи майстрів минулих століть і нашого часу, можна охарактеризувати декоративність як властивість природної пластики, яка має органічний, цілісний та конструктивний зв'язок з красою, де нічого не можна ні додати ні відняти, не порушивши цілого.

Під декоративністю прийнято розуміти художню якість твору, яка виникає в результаті осмислення автором зв'язку його твори з наочно-просторовим середовищем, для якої воно призначене. Це така стилізація, коли окремий твір замислюється і здійснюється як елемент більш широкого композиційного цілого.

У довідковій літературі з образотворчого мистецтва досить детально розглядаються поняття «декор» і «декоративність». Декор визначається як функціональний рід композиції, художній сенс якої складається у взаємодії з навколишнім середовищем, а декоративність - як сукупність художніх засобів, що підсилюють емоційно-виразну і художньо-організаційну роль творів мистецтва у навколишньому людині середовищі [2].

Існує й інше визначення декоративності, коли вона розглядається як якість твору мистецтва, що виникає в результаті осмислення художником зв'язку його твору з культурно-історичним і предметно-просторовим середовищем, для якої він призначений, вміння стилізувати, узагальнювати, спрощувати форму, не втрачаючи її сутності.

Для декоративної стилізації характерно абстрагування – уявне відвернення від неістотних, випадкових з погляду художника ознак з метою загострення уваги на більш значущих, що відображають суть об'єкта деталей.

При декоративній стилізації зображуваного об'єкта необхідно прагнути, щоб композиція відповідала принципом архітектонічності, тобто потрібно вибудовувати систему зв'язків окремих частин і елементів в єдину цілісність твору.

Для декоративної стилізації характерно абстрагування – уявне відвернення від неістотних, випадкових з погляду художника ознак з метою загострення уваги на більш значущих, що відображають суть об'єкта деталей. Основним виразним засобом декоративного живопису є колір. Своїми якостями колір впливає на чуттєве сприйняття, посилює емоційний вплив зображення і обумовлює широкі образотворчі і декоративні якості живопису. У творах декоративного живопису колір утворює цілісну систему – колорит. Зазвичай застосовується той чи інший ряд взаємозалежних квітів і їх відтінків – колірної гами [1, с.168].

Завдання живопису – не сліпе копіювання. Деталі – далеко не головне в живописі, художника насамперед повинні цікавити колірною масою і формою. Необхідно за величезною кількістю відволікаючих дрібниць, декоративних прийомів не втратити розуміння злиття кольору з формою, щоб в кінцевому підсумку, не пошкодити колірну та змістову композицію робіт [3, с.76].

Форма і колір несуть в собі смисловий художній початок. Сприйняття форми і кольору предмета може відбуватися незалежно від його побутової функції і сприяти народженню в свідомості людини

найнесподіваніших асоціацій. Кольори, які можна застосовувати для зображення предметів і явищ природи, самі по собі, цілком незалежно від цих предметів і явищ природи, мають силу впливу на почуття глядачів.

Явище декоративності ототожнюється з сукупністю певних стилістичних ознак, яким відповідають певні операції, робочі прийоми і навички. Іншими словами, декоративність створюється в результаті пошуку виразних композиційних і колористичних рішень живописних творів. Важливу роль у створенні декоративності твору грають наступні засоби:

- декор (в тому числі орнамент і його деталі);
- композиційна організація лінійних ритмів;
- пластичність образів;
- кольорові плями, інтенсивність кольору;
- гармонійність колористичних відносин;
- виразність і фактура мазка.

Найчастіше при стилізації природних форм художники спрощують або ускладнюють форму, колір, деталі об'єкта, використовують «фузу», тобто нашарування застиглої фарби в олійному живописі для підсилення враження від об'ємності зображення у творі, техніки набризку фарби, використовують спеціальні пасты, фактури, папір, тканину тощо.

Часто в декоративній композиції художники поєднують силуетне і об'ємне зображення, узагальнені й деталізовані образи. Основне завдання декоративних прийомів – прикрашати, не втрачаючи свого значення. Найбільший інтерес представляють принцип побудови живописної композиції, прийоми інтерпретації натури, для живопису різних періодів, колірні гамма, іншими словами – стильові особливості живопису різних епох і культур.

**Висновки.** Отже, декоративні прийоми надають станковому олійному живопису більшої виразності і ефектності. Сучасні художники оперують величезним набором різних технік та декоративних художніх прийомів, за допомогою яких можна підсилити виразні властивості образу, тобто прикрасити зображення з використанням усіх наявних образотворчих засобів.

## Список джере і літератури

1. Зайцева В. І. Художня стилізація як основний виражальний засіб у різних жанрах образотворчого мистецтва. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. № 2. С. 165-169.
2. Галина Сотська, Тетяна Шмельова. Словник мистецьких термінів. – Херсон: Видавництво «Стар», 2016. 52 с.
3. Яремків М. М. Композиція: творчі основи зображення: навч. посіб. Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. 112 с.

## 4. АУДІО, - ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Катерина ПАЛІЙ  
(м. Потава)

### ПОСТПРАВДА ЯК ОЗНАКА НОВИХ МЕДІА

**Ключові слова:** *постправда, нові медіа, інформація, суспільство.*

**Постановка проблеми.** Нові медіа породили нові форми комунікації, які вносять зміни в різні сфери людської діяльності, такі як культура, мова, політика, економіка, когнітивні процеси та інші. Під впливом цих нових форм комунікації виникає нова медіакультура, яка суттєво відрізняється від тієї, що була побудована на основі традиційних медіа. У світі нових медіа, де інформація стає все доступнішою і швидше розповсюджується, питання про правдивість інформації стають актуальнішими, ніж будь-коли. Термін "постправда" застосовують до ситуацій, коли факти менш важливі, ніж емоції та особисті переконання. В нових медіа це явище дуже поширене та прямо впливає на сприйняття інформації.

**Мета статті** – вказати на інструментальну причетність нових медіа до розповсюдження та функціонування постправди, зокрема в українському суспільстві.

**Виклад основних матеріалів дослідження.** Відомо, що новини мають високий ступінь динаміки. Щоб новина здобула популярність, необхідно, щоб її переглянули якомога більше читачів за короткий проміжок часу. Раніше процес створення новин був витратним, що призводило до домінування великих медіаагентств, обладнаних потужним технічним забезпеченням. Проте з появою можливості легко та ефективно створювати онлайн-контент змінилися правила гри на медіаринку. Тепер необхідно конкурувати не тільки за технічні можливості, але й за увагу читачів [1, с. 26].

У зв'язку з цим популярні мережеві видання активно управляють своїми сторінками у соціальних мережах, а блогери стали конкурентами для традиційних газет, часто замінюючи місцевих кореспондентів. Багато авторитетних ЗМІ також розміщують свій контент у мережі Інтернет, оскільки все більше споживачів проводять там час.

Так и інакше, саме нові медіа сприяли надшвидкому поширенню інформації не лише новинного характеру, а й пов'язаної зі стилем життя, так званого life-контенту. Через розуміння розриву між мріями, які

активно популяризуються через Інтернет та ЗМІ, та неможливістю їх реалізувати в реальному житті, виникла соціальна фрустрація. Ті, хто не відповідає загальноприйнятим критеріям краси, успіху та процвітання, намагалися уникати неприємної реальності, обираючи м'яку правду, яка сприяла зниженню соціальної напруги. З'явилася концепція "постправди", яка передбачала розмиття межі між правдою та обманом. Ця нова ідея надавала можливість кожній людині мати свою "правду", незалежно від фактів, аргументів та інших точок зору, засновану на особистих переконаннях та емоціях. Як наслідок, правда втрачала свою об'єктивність та загальну цінність і ставала вірою, суб'єктивним переконанням, а не універсальним фактом. Це робило спілкування та громадський дискурс складними і навіть неможливими завданнями. Термін "пост" вказує на переконання, що правда існувала раніше, і зараз ми маємо справу з чимось новим, що виникає після правди. Проте постправда вже не є правдою, а зовсім іншим явищем.

Термін "постправда" як такий виник на початку 1990-х років. Американці вважали, що як вільні люди, вони свідомо вирішили жити в світі, де правда має менше значення [2, с. 14]. Це не означало легітимацію обману, але створювало загальну тенденцію, яка зменшувала вагу правди і віддаляла людей від конфронтації з реальністю. Протягом десятиліть термін "постправда" почав використовуватися для критики стратегій управління, що базувалися на униканні прямого визнання фактів і відступу від правди. Звісно, це явище не обмежується політичними аспектами. Приклади з громадського життя, показують нам, що уникання правди та схильність до брехні стали загальнопоширеною соціальною поведінкою.

Багато користувачів медіа, як в Україні, так і в світі, перебувають у власних інформаційних "бульбашках", де правда, брехня та маніпуляція змішуються. Вони переповідають інформацію один від одного і не завжди вивчають інформацію з зовнішніх джерел. Це сприяє поширенню неперевіреної інформації та формуванню "постправди". В переважній більшості випадків, люди не мають можливості або бажання перевіряти кожен деталь інформації, і надмірна впевненість у власних поглядах може призвести до поширення недостовірної інформації.

Це явище також відоме як "суспільний доказ правди" в соціальній психології. Він був виявлений у процесі дослідження значення загальноприйнятих знань у житті людини. Загальні знання, на відміну від наукових, емпіричних знань, спираються частково на «здоровий глузд», а



частково на суспільний доказ правди. Згідно із загальним знанням, щось є справжнім, оскільки більшість або всі "так вважають". Інтернет і соціальні медіа персоналізують інформацію на основі наших попередніх вподобань, що лише посилює наші стереотипи та укорінені погляди, і, замість того, щоб стимулювати взаєморозуміння, соціальні медіа зумовлюють радше протилежний ефект: вони ще більше віддаляють людей одне від одного й прив'язують до їхніх початкових поглядів.

За Е. Ланюком, в дискусіях про постправду головним хвилюючим аспектом є не лише перекручування фактів відповідно до власних поглядів, але й загальне знецінення поняття об'єктивної правди. [3] Тому, одним із ключових чинників поступового наростання явища "постправда" є розвиток комунікаційних технологій, таких як Інтернет і соціальні медіа. Ці технології надають користувачам можливість публікувати і поширювати інформацію через репости, знижуючи різницю між масовими та особистими комунікаціями, розмиваючи межі між правдою та обманом. Дослідження свідчать, що щонайменше одна третина повідомлень на Twitter є свідомим викривленням реальності. Тому питання про досягнення об'єктивної правди у нових медіа залишається відкритим.

**Висновки.** Підсумовуючи, можна відзначити, що сучасні масові комунікації переживають епоху, коли істина стає менш важливою, і явище постправди набуває значення. Постправда проявляється в особливому наголошенні на емоційному аспекті громадських обговорень та одночасному знеціненні значення фактів. Вона не є випадковою тенденцією, а представляє собою цілісний процес деконструкції соціально-політичної та культурної реальності в інформаційному суспільстві. Ці процеси сприяють розпаду взаємодовіри та підриву міжособистісних стосунків, і водночас вони призводять до байдужості та брехні в громадському просторі.

Тому важливим і необхідним виглядає завдання зробити навчання свідомому користуванню медіа, особливо новими, центральним компонентом освітніх програм, починаючи з вибору медіа, включаючи аналіз змісту, та розуміння послання та програмних підходів. Сучасність потребує розвитку культури участі, співучасті та співпричетності, де люди не є пасивними споживачами медіа, але активними учасниками комунікаційних процесів, здатними висловлювати свою думку та діяти відповідально.

## Список джере і літератури

1. Bandari R., Asur S., Huberman B. The Pulse of News in Social Media: Forecasting Popularity / R. Bandari, S. Asur, B. Huberman // Sixth International AAAI Conference on Weblogs and Social Media. - Dublin, Ireland, 2012. - P. 26-33.
2. Tesich S. A Government of Lies / S. Tesich //The Nation. – January 6–13, 1992. – P. 12–15.
3. Ланюк Є. Постправда як чинник симулятивної деконструкції соціально-політичного і культурного порядку в інформаційному суспільстві / Є. Ланюк // Збруч, 2017 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://zbruc.eu/node/64267>.
4. Мак-Квейл Д. Теорія масової комунікації / Д. МакКвейл. — Львів. : Літопис, 2010. — 538 с.
5. Roberts D. Post-truth politics / D. Roberts // «Grist» Apr 1, 2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://grist.org/article/2010-03-30-post-truth-politics/>.
6. Зражевська Н. І. Нові медіа і нові форми комунікації в медіакulturі / Н. І. Зражевська // Current issues of mass communication. - 2013. – Issue14. - С. 70-75. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmk\\_2013\\_14\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmk_2013_14_16).
7. Саноцька Н. Я. Контури постправди в інформаційному суспільстві. Актуальні проблеми філософії та соціології: Науково-практичний журнал. 2017. Вип. 20. С. 108–111. URL: <http://dspace.onua.edu.ua/bitstream/handle/11300/11467/Sanotska%20N%20Ya.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

**Максим САЙБЕКОВ**  
(Полтава)

### **МЕТОД ІСИДОРА СЕВІЛЬСЬКОГО ДЛЯ ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІН КВАДРИВІМУ У ГІСПАЛЬСЬКІЙ ШКОЛІ**

**Ключові слова:** *Ісидор Севільський, Гіспальська школа, кваддривім, «Етимології», дисципліни.*

**Постановка проблеми.** Вивчення творчої спадщини Ісидора Севільського, що жив в так звану епоху «темних віків», ставить перед нами проблему: як і для кого творив Ісидор або заради чого він це робив? Також існувала проблема впровадження ефективного методу

вивчення дисциплін квадривіму у Гіспальській школі, оскільки можливою перешкодою могла стати християнізація суспільно-політичного та духовно-культурного життя Вестготського королівства. Одним з можливих підходів до вивчення дисциплін є використання методу Ісидора Севільського, відомого серед його наступників як етимологічного. Проте, перед застосуванням цього методу, потрібно визначити, чи він дійсно відповідав потребам і особливостям навчання у Гіспальській школі у VI-VII ст.н.е.

Таким чином, головною проблемою є вивчення можливостей та обмежень методу Ісидора Севільського в контексті навчання квадривіму у Гіспальській школі. Для розв'язання цієї проблеми потрібно провести детальний аналіз методу, враховуючи особливості учнів, вимоги до навчальних програм та інші фактори, які можуть вплинути на ефективність навчання.

Ісидор у передмові Сісебуту і листуванні з Брауліоном не говорить про будь-який цикл дисциплін: загальний або загальноосвітній. Освітня (пов'язана з поняттям «пайдея») складова цього твору також не є очевидною. З одного боку, вона відкривається частиною, присвяченою вільним мистецтвам, але за нею слідує багато іншого матеріалу. Яка освітня концепція цього твору? Для чого і для кого твір був написаний?

К. Кодоньєр висунула припущення, що Ісидору були доступні твори Плінія, Соліна, Авла Геллія, Августина, Марціана Капели і Кассіодора, кожен з яких запропонував свої набори дисциплін для різних видів освіти (Codoñer, 2011).

Ще В. Ліндсей висловив припущення про двох адресатів «Етимологій» (відповідно до двох редакцій), перший – король Сісебут, другий – Брауліон Сарагоський. Обидва адресати були грамотними людьми, рівень знань і умінь того ж таки Сісебута показує його поема. Брауліону Ісидор надіслав «Етимології» для остаточного редагування.

Таким чином, праця Ісидора адресувалася людям, які мають певний (і не найнижчий) рівень знань. З іншого боку, і Сісебут, і Брауліон визнавали за Ісидором якісно інший рівень ерудиції, ніж той, яким володіли вони. Це, власне, і служило основою прохань написати твір. Цей твір адресовано швидше освіченій публіці, у цьому зближувало з творами Плінія та Соліна. Ісидор ніде не каже, що його твір має сприяти розумінню Письма (на відміну від проектів Августина і Кассіодора). Ісидор поєднує у своїй праці цикли наук різних традицій: освітньої та загальної. Перша частина «Етимологій» – виклад семи вільних мистецтв

(чим обмежується Марціан і відтворює у другій книзі «Настанов» Кассіодор) основу твору Кассіодора, але зі значними доповненнями. Послідовне скорочення та спрощення матеріалу, яке проводиться Ісидором протягом більшості книг «Етимологій», є ще однією точкою перетину з проектами Плінія та Соліна (Barlow, 1969).

**Аналіз останніх публікацій.** Сучасні дослідники критикували Ісидора. Зокрема, предметом суперечки є його magnum opus «Етимології». Історик Сандро Д'Онофріо стверджував, що «робота полягала тут і там у повторенні, рекапітуляції, а іноді просто транслітерації як даних, так і теорій, яким бракувало дослідження та оригінальності» (D'Onofrio, 2011).

З цієї точки зору Ісидор – враховуючи велику популярність, якою користувалися його праці в середні віки, і основоположну роль, яку він відіграв у схоластиці – був би не так блискучим мислителем, як християнським захисником віри, який намагався вписати етимології в християнський світогляд. «Він приписав, що вони мають означати», – стверджує Д'Онофріо (D'Onofrio, 2011).

Дослідник Віктор Бруно заперечив цей аргумент. За його словами, значення «Етимології» чи праці Ісидора в цілому не полягало в тому, щоб дати наукове чи філологічне пояснення слів, як це зробив би сучасний дослідник. «Очевидно, що з матеріальної точки зору, – стверджує Бруно, – практичні знання Ісидора з етимології, географії та історії вважаються застарілими; його методи, з поточної академічної та наукової точки зору, сумнівні, а деякі з його висновків справді неправильні. Але Ісидора менше турбує те, щоб він був етимологічно чи філологічно правим, ніж онтологічно правим» (Bruno, 2022).

Доктор педагогічних наук Цебрій Ірина Василівна у докторській дисертації «Духовно-моральна парадигма освіти в спадщині ранньохристиянських педагогів середньовічної Європи» дослідила роль Ісидора Севільського як наставника у педагогічній духовно-моральній парадигмі освіти у країнах середньовічної Європи (Цебрій, 2013).

Доктор філософії Сайбеков Максим Геннадійович розглядав постать Ісидора Севільського як творця ранньосередньовічної освіти на території Вестготського королівства, організатора і засновника навчально-виховних закладів освіти у тогочасній Іспанії, як творця унікального методу, що був ефективним ще кілька століть після смерті автора (Сайбеков, 2020).

Тому Ісидор, незважаючи на те, що жив у ранньому середньовіччі, є архаїчним чи «традиційним» мислителем. Будучи релігійним, Ісидор був

стурбований спокутним значенням слів та їх історії (походження), що є найвищим пошуком віри.

**Мета дослідження.** Розглянути метод Ісидора для вивчення дисциплін квадривіуму.

**Виклад основного матеріалу.** Методологічною основою «Етимологій» є, власне, етимологія, у тому сенсі, у якому у першій і другій книгах «Диференцій» методологічною основою були диференції (вирізнення). Таким чином, як нам здається, можна говорити про певну спадкоємність даних творів, у межах яких синтезується граматичний та енциклопедичний жанри.

В історії мовознавства концепція етимології Ісидора виявилася дуже обговорюваною проблемою так чи інакше більшість дослідників вказує на її оригінальність. З погляду історії філософії необхідно вказати на два моменти, пов'язані з етимологічним підходом (Engels, 1962). По-перше, Ісидор підсумовує традиції граматичної та риторичної (риторико-діалектичної) етимології, що сходять в кінцевому рахунку до концепцій античної традиції. По-друге, етимологія вбудовується Ісидором у певну пізнавальну систему, яка передбачає «пізнання речей» через осягнення «*uis nominis*» (що можна перекласти як «значення слова»). У свою чергу *uis nominis* потенційно визначається в результаті процесу етимології, що поєднує в собі, на думку деяких дослідників, два аспекти: формальний (*origo*) та семантичний (*interpretatio*). Слово, що трактується, не завжди отримує в «Етимологіях» і *origo*, і *interpretatio*. Назва може бути дана за природою (і тоді його етимологія призводить до пізнання значення), а може – за бажанням (*iuxta arbitrium humanae uoluntatis*). Таким чином, етимологія пов'язується з цікавим протиставленням природи та волі, в рамках якого вільне волі швидше має негативний сенс (Martínez, 2000)

Рібемонт вважає, що основним внеском Ісидора стало застосування до викладу математичних дисциплін етимологічного підходу та власної структури (Ribémont, 1998).

Виклад дисциплін квадривіуму був об'єднаний Брауліоном в одну книгу «Про математику» (книга третя «Етимологій»). Структура книги частково відтворює кінець третьої (розділ «Про математику» глави «Про діалектику») – сьому розділу другої книги (математика (вступна частина), арифметика, музика, геометрія, астрономія), частково виявляється оригінальною. У рукописній традиції матеріал поділяється на три блоки: «Про математику» (включає загальне введення, арифметику та геометрію), «Про музику» та «Про астрономію» (Guillaumin, 2009). Таким

чином, можна припустити, що Ісидор поєднує арифметику та геометрію (як Марціан Капелла, тільки в іншому порядку), і, отже, музика постає перед астрономією, як у Боеція та Кассіодора. Кожна з частин різною мірою доповнюється та змінюється Ісидором. З розділу «Про математику» Кассіодора запозичується частина, де дається коротке визначення дисциплін квадривіуму. Вказівку Кассіодора на створення цієї дисципліни Авраамом (який передав її єгиптянам) з посиланням на Йосипа Флавія Ісидор ігнорує. Взагалі, очевидно, не поділяє прагнення багатьох християнських авторів приписувати досягнення еллінської культури персонажам Писання. Як «авторів» арифметики Ісидор перераховує Піфагора та Нікомаха з Гераси, праці якого переклали на латину Апулей та Боецій (Barney S. A., 2006).

Визначення арифметики Кассіодор завершує невеликим міркуванням про роль числа. Він приписує Піфагору думку, що речі отримують свою сутність насамперед через число, і пов'язує її зі словами з книги: «Ти все розташував мірою, числом і вагою» (Cassiodorus, 2004). Ісидор говорить про роль числа дещо по-іншому. Цитуючи те саме місце з Писання, він, як уже зазначалося, говорить про роль числа не в онтології, а в гносеології, підкреслюючи, що без нього знання про речі було б неможливо. Крім того, Ісидор вводить главу «Про число», в якій розкриває етимологію першої декади та деяких інших чисел. При її складанні, мабуть, використовувався матеріал «Книги про числа», яка вміщена в «Етимології» у вигляді розділу «Чим чудові числа». Завершує розділ про арифметику розрізненням арифметики, геометрії та музики (різні способи знаходження середини) і коротке міркування про нескінченність числового ряду, запозичене у Августина (Barney S. A., 2006). Таким чином, Ісидор не розширює область арифметичних відомостей, при цьому приділяє основну увагу значенню числа загалом.

Далі Ісидор переходить до викладу геометрії. Він значно скорочує вступну частину шостого розділу другої книги «Настанов» Кассіодора, запозичуючи з неї лише єгипетське походження цієї дисципліни. Теологічний вступ та імена грецьких та латинських математиків він опускає. Структура цього розділу не збігається з «Настановами», хоча Ісидор запозичує з них частину змісту (Barney S. A., 2006).

Далі слідує розділ про музику, вступна частина якого містить визначення музики, її історію та значення, і являє собою опрацьовану контамінацію кількох джерел. Етимологія слова «musica» наводиться за Кассіодором. До неї Ісидор додає міркування Августина про зв'язок звуків

і пам'яті, роблячи висновок про те, що звуки утримуються виключно пам'яттю, оскільки не можуть бути записані. Серед винахідників музики вказуються старозавітні персонажі, Ісідор керувався безпосередньо книгою Буття), Піфагор (можливо, взято у Кассіодора) та деякі інші автори. Говорячи про значення музики, Ісідор наводить вчення про гармонію сфер. В «Настановах» Кассіодора вона наводиться як думка Піфагора, проте Ісідор користується іншим джерелом, і говорить про гармонію сфер як факт. Далі Ісідор говорить про вплив музики на емоційний стан людини, користуючись, крім усього іншого, мабуть, твором Квінтіліана і навіть тварин (за Кассіодором) (Barney S. A., 2006).

Викладаючи астрономію, Ісідор багато в чому відходить від прямування Кассіодору, спираючись на астрономічні розділи (9–27) своєї книги «Про природу речей» (Barney S. A., 2006).

Що цікаво, то цілий ряд понять, що присутній у творі «Про природу речей» Ісідора, не переходять до розділу «Етимологій» про астрономію. Очевидно, Ісідор не ставив собі завдання викласти всю суму наявних у його розпорядженні відомостей про астрономію.

Ісідор розрізняє природну астрологію займається розташуванням Сонця, Місяця і зірок, а забобонна – зв'язком планет з частинами душі і тіла людини і ворожіннями. Астрологія як «природна» дисципліна розкривається Ісідором в другій книзі «Диференцій», можливо, тому він вважав за потрібне провести дану відмінність. Велика частина вчення про небо, Сонце, Місяць і зірки в «Етимологіях» є коротким вибіркоким викладом відповідних розділів книги «Про природу речей», основним джерелом яких з астрономії у свою чергу є твір «Про астрономію» Гігіна, написаний на підставі поеми Арата. Вчення про кліматичні зони, про величину Сонця та Місяця, про світло Місяця, про добовий рух Сонця, про сонячні та місячні затемнення, про природу зірок та їх рух запозичені звідти. Це – елементи вчення про сферу (за невідомим коментарем на «Тімей» Платона), теорія власного світла Місяця, у якої одна сторона покрита блискучою поверхнею (належить Лукрецію, викладається за Августином як одна з гіпотез), вчення про відбите світло зірок. Крім цього наводиться відмінність термінів, якими позначаються небесні тіла за першою книгою «Диференцій». (Barney S. A., 2006).

Звернути варто увагу на те, що серед дисциплін квадривіуму значну увагу Ісідор приділяє музиці та астрономії (вірніше – поділу астрономії та астрології). У першому випадку Ісідор значно розширює розділ значення музики, згадуючи і піфагорійську «гармонію сфер». У другому випадку

поділяє забобонну та природну астрологію, і відносить ворожильні практики на рахунок першої.

**Висновки.** Двадцять книг «Етимологій» є завершальним твором Ісидора, саме у цій праці викристалізовується метод Ісидора. Авжеж, писаний твір – це не весь метод, але ця праця, разом з діяльністю Ісидора, його вплив на сучасників і попередників «оживив» метод.

Хоч у багатьох випадках визначення мають спрощений, частково лаконічний характер (хоча і містять масу інформації), але в цілому вкладаються в традиції енциклопедичного жанру.

Звісно ж, що двадцять книг «Етимологій» можна розглядати як спробу синтезу освітніх і ерудитських енциклопедій, бо вона містить і виклад семи вільних мистецтв, і певну універсальну суму знань.. Крім того, в даному творі Ісидор здійснив синтез граматичного та енциклопедичного жанру, якому передувало написання першої та другої книг «Диференцій».

Методологію твору є антична концепція етимології, сприйнята Ісидором як через граматичну, і через патристичну традиції. При цьому в його концепції етимології поєднується граматична та риторико-діалектична етимології, яка набуває як формального, так і семантичного аспектів. Таким чином, концепція на стику філософії та граматики опиняється в основі методу «Етимологій», як і в першій книзі «Диференцій». Ісидор не компілює знання, він знаходить першооснову (вихідне значення) слова, порівнює їх з іншими схожими словами (яке джерело є автентичним), наводить приклади, творчо осмислює і в результаті класифікує знання, що є раннім типом наукового мислення.

### Список джерел і літератури

3. Barlow, C. W. (1969). *berian Fathers Writings of Braulio of Saragossa, Fructuosus of Braga*. Washington, D.C. : Catholic University of America Press.
4. Barney S. A., L. W. (2006). *The Etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge: Cambridge University Press.
5. Bruno, V. (2022). *St. Isidore of Seville and Traditional Philosophy*. Sacred Web 49.
6. Cassiodorus. (2004). *Institutions of divine and secular learning and On the soul*. Liverpool: Liverpool University Press. Отримано з



<https://archive.org/details/cassiodorusinsti0000cass/page/n339/mod e/2up>

7.

. y C. Carmen, *La enciclopedia. Un género sin definición.* – , filosofía e storia.

8. D'Onofrio, S. (2011). *Isidore of Seville*. Dordrecht.
9. Engels, J. (1962). *La portée de l'étymologie isidorienne*. Studi Medievali. Series III.
10. Guillaumin, J.-Y. (2009). *Introduction // Isidorus Hispalensis. Etymologiae III. De mathematica*. Paris: Les belles lettres.
11. Martínez, C. S. (2000). *La etimología latina. Concepto y métodos. Tesis doctoral*. Murcia: Universidad de Murcia.
12. Ribémont, B. (1998). *Isidore de Séville et les mathématiques*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
13. Сайбеков, М. Г. (2020). *Освітні ідеї та християнське виховання в творчій спадщині Ісидора Севільського*. Полтава.
14. Цебрій, І. В. (2013). *Духовно-моральна парадигма освіти в спадщині ранньохристиянських педагогів середньовічної Європи*. Луганськ.

**Анатолій МІШИН**  
(Полтава)

### **ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК СТВОРЕННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНОГО ПРОДУКТУ У СТУДЕНТІВ, ЯКІ НАВЧАЮТЬСЯ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО**

**Ключові слова:** *мультимедійний продукт, взаємодія, виробництво, поетапність.*

**Постановка проблеми.** Сучасний розвиток аудіовізуального мистецтва та виробництва передбачає вміння працювати та використовувати різні платформи в Інтернеті для виготовлення, розповсюдження контенту, а також взаємодії зі споживачами контенту. Ці необхідності та можливості постійно змінюються, адже змінюються технології та смаки, потреби споживачів. Завдання ВНЗ — підготувати майбутніх фахівців до діяльності в умовах змін та різноманітності.

У Національній доктрині розвитку освіти України зазначається необхідність випереджального інноваційного розвитку освіти, «самоствердження та самореалізації особистості протягом життя» [1]. Для цього необхідно студентів навчати використовувати якомога більше можливостей для проявів їхніх талантів та досягнення цілей.

Доволі часто зацикленість на певних напрямках підготовки до майбутньої професії заважає їм помічати переваг інших напрямків. Сучасний студент, який опановує аудіовізуальне мистецтво та виробництво може бути зацикленим на виробництві, наприклад, документальних фільмів. Водночас не помічати наскільки ефективним є використання соціальних мереж, відповідного адаптування під них свого твору, або його фрагментів.

Останнім часом зростає попит на спеціалістів, які можуть одночасно працювати з тестом, фотографією, фото, аудіо, відео, і вміють все це поєднувати під час створення різноманітних мультіпродуктів. Зростає попит і на тих спеціалістів, які знають як адаптувати (перепакувати) аудіовізуальну продукцію під різні платформи розповсюдження (телебачення, соціальні мережі).

У дослідженні Media Development Foundation «Стан українських регіональних медіа 2023 року» написано: «Перелік необхідних працівників залишається незмінним — журналісти (й новинарі!), SMM-спеціалісти, відеографи та інші мультимедійники» [2].

Від майстерності таких спеціалістів залежить й імідж не тільки конкретного медіа, а й імідж країни. Про це написав дослідник Ігор Печеранський : «Інтернет, телевізор, телефон, ноутбук, планшет та інші засоби настільки сильно впливають на формування важливих соціально-економічних процесів, що фактично виступають показником рівня технологічного та культурного розвитку країни й світу» [3].

Потреби у спеціалістах, які мають навички створення мультимедійних продуктів в умовах нинішньої війни лише збільшується. Це вимагає посилення уваги ВНЗ до формування цих навичок у своїх студентів вже з початкових курсів навчання.

**Аналіз останніх публікацій.** Останні публікації щодо аудіовізуального мистецтва та виробництва в основному присвячені оглядовим, філософським та організаційним питанням. Там недостатньо уваги приділяється методам та засобам навчання студентів щодо створення мультимедійного продукту.

Але у цих статтях відзначаються зміни, які відбуваються у цьому мистецтві та відповідно аналізуються причини цих змін. Зокрема, про вплив смаків та очікувань сучасних споживачів і прагнення митців враховувати це. У цьому плані цікавими є статті І. Печеранського, З. Алфьорової, В. Безручка.

Статті в яких вказуються на актуальність виробництва різноманітних мультимедійних продуктів публікують у спеціалізованих медіа : «Детектор медіа», «Медіамейкер».

**Мета статті** – розглянути методи заохочення студентів набувати навички створення мультимедійного аудіовізуального виробництва, запропонувати можливі етапи підготовки мультимедійного продукту на практичних заняттях.

**Виклад основного матеріалу.** Мультимедійний продукт нині важливий для журналістики, особливо телевізійної, та аудіовізуального виробництва взагалі.

Він створюється для висвітлення, представлення однієї теми. Мультимедійний продукт поєднує в собі різні формати – інфографіку, текст, фото, відео, фото, аудіо, відео. Комбінації з цих складових можуть бути різними, але обов'язково поєднані однією темою, проблемою, змістом.

Такий продукт можна створювати для різних жанрів. Наприклад, для інформаційного, аналітичного, художнього жанру телевізійної журналістики. Власне один і той же продукт може бути представлений у різних жанрах, в залежності від платформи його розповсюдження.

Телевізійний сюжет про певну подію можна зробити в інформаційному жанрі для випуску новин. Його ж можна перетворити на пізнавальний аудіовізуальний ролик для You Tube, Face Book, Instagram та інші. Подібним же чином можна переробити (перепакувати) і документальний фільм.

Подібні технології мають опанувати студенти, які навчаються за спеціальністю журналістика чи аудіовізуальне мистецтво та виробництво. Саме спеціалістів з такими вміннями очікують сучасні роботодавці, зокрема, для своїх мультимедійних, конвергентних редакцій, відділів, агенцій.

Ознайомлення студентів з прикладами мультимедійного продукту – перший етап, коли студенти опановують відповідні навички. Зокрема, можна використати розповідь медіа «Полтавська хвиля» – «На Полтавщині переселенка відкрила бізнес для допомоги військовим і

волонтерам» [4].. На основі інтерв'ю з героїнею, яке медіа опублікувало у себе на сайті, створили відеоролик для соціальних мереж. У ньому були використано відео, графіка, аудіо. Це не найскладніший приклад адаптації продукції, отже на його основі легше пояснити принципи адаптації.

Після такого розгляду можна запропонувати студентам знайти інтерв'ю в Інтернеті та запропонувати їм розповісти який мультимедійний продукт можна було б зробити на основі такого інтерв'ю.

Наступний етап – практична робота. Студенти мають взяти інтерв'ю у своїх одногрупників за допомогою відеознімання. Зробити із цього відеоінтерв'ю, перевести інтерв'ю у текстовий варіант (для сайту) і зробити ролик для соціальних мереж з фрагментами інтерв'ю, з титруванням та графіки. Швидше за все буде потрібна додаткове знімання, щоб краще проілюструвати інтерв'ю.

Важливим етапом має стати спільний перегляд робіт у групі та визначення найкращої із них. Подібне визначення має відбутися після обговорення в групі та звичайного голосування. Такий підхід дає змогу студентам «...реалізувати природне прагнення до спілкування, взаємодопомоги й співпраці. Відомо, що студентам буває психологічно складно звертатися за поясненням до вчителя і набагато простіше до ровесників» [5].

Етапи групового обговорення та оцінювання сприятимуть вироблення у студентів не тільки технічних і творчих, а й організаторських вправностей, вміння працювати в команді. Це особливо важливо, адже нині на ринку не вистачає не тільки виробників аудіовізуальної продукції, а й менеджерів цієї галузі, зокрема менеджерів мультимедійних редакцій.

Викладачі мають розповісти студентам, що виробництво професійного мультимедійного продукту як правило колективна праця, адже вимагає сценарної, журналістської, операторської, режисерської, дизайнерської майстерності. Саме тому все частіше медіа, агенції створюють окремі підрозділи з виробництва мультимедійного продукту.

Студенти під час навчання у ВНЗ мають визначитися у якому напрямку їм краще розвиватися. Цьому і сприятимуть робота на практичних заняттях.

**Висновки.** Ринок виробництва аудіовізуальної продукції швидко розвивається. Один із його найголовніших тенденцій – створення та споживання мультимедійної продукції.

Це вимагає особливої уваги до формування навиків у студентів виробництва такої продукції з акцентом на практичні заняття. Розпочинати відповідну роботу бажано вже з першого курсу, щоб зацікавити здобувачів вищої освіти в опануванні широким спектром дисциплін, які входять до освітніх програм спеціальності аудіовізуальне мистецтво та виробництв.

### Список використаної літератури і джерел

1. Указ президента України Про Національну доктрину розвитку освіти [http://schoolchem.ho.ua/ZavKab/NormD/1\\_7\\_nac\\_doktryna.pdf](http://schoolchem.ho.ua/ZavKab/NormD/1_7_nac_doktryna.pdf)
2. Стан українських регіональних медіа 2023 року <https://research.mediadevelopmentfoundation.org/>
3. Печеранський І.П. До питання сучасної української історіографії аудіовізуального мистецтва і виробництва. № 42 (2022): Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку напрям "Мистецтвознавство" <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/564>
4. На Полтавщині переселенка відкрила бізнес для допомоги військовим і волонтерам <https://poltavawave.com.ua/p/na-poltavshchini-pereselenka-vidkrila-biznes-dlia-dopomogi-viiskovim-i-volonteram-video-813695>
5. Гуревич Р.С. Інформаційні технології навчання: інноваційний підхід : навчальний посібник с.12 / Р. С. Гуревич, М. Ю. Кадемія, Л. С. Шевченко ; за ред. Гуревича Р. С. – Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2012. – 348 с. <http://kist.ntu.edu.ua/textPhD/itn.pdf>

**Сергій ЧОРНОМАЗ**  
(м. Полтава)

### УКРАЇНСЬКЕ АВАНГАРДНЕ КІНО 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

*Ключові слова:* авангардне кіно, наукової пошук, творчі течії, національна пам'ять, нові підходи.

**Постановка проблеми.** Українське авангардне кіно 20-х років ХХ століття є однією з малодосліджених сторінок історії вітчизняної культури. Між тим українське авангардне кіно було помітним для свого часу явищем, володіло потужним творчим потенціалом, привертало увагу своєю новизною. Зміни, що відбувались в авангардному мистецтві 20-х років ХХ століття сьогодні кваліфікуються як початок «зламу»

традиційних художніх практик, в тому числі й практик екранного виробництва. Це опосередкувало активний пошук нових підходів до екранної творчості, сприяло перетворенню кіно в масове мистецтво.

Тривалий час, з об'єктивних причин українське кіно-виробництво підпорядковувалось ідеологічним завданням та естетичним уподобанням радянської доби. У зв'язку із цим, попри існування в Україні потужної кіно-індустрії, українські режисери знімало доволі мало суто українських фільмів. Починаючи з 90-х років ситуація на ринку екранної продукції суттєво змінилась. Перед українськими майстрами екрану постала задача заповнення «білих плям» історії, відновлення національної пам'яті, надання їй цілісності та спадковості. Відповідно сьогодні українська естетика та мистецтвознавство перебувають у стадії переоцінки цінностей, що обумовлює розширення кола наукового пошуку, впровадження новітньої наукової методології. Предметом вивчення стають різні періоди української історії, що потребує особливої уваги до мистецьких здобутків минулого. Дослідженню підлягають, зокрема, питання українського авангардного кіно 20-х років ХХ століття, котрі за різними обставинами є вивченими недостатньо.

**Мета статті** полягає в аналізі українського авангардного кіно 20-х років ХХ століття.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Як самостійна тема українського авангарду постала у 90-і роки ХХ століття й підлягала розробці в дослідженнях О. Ільницького, Н. Канишиної, Е. Кашуби, Т. Огневої.

Аналіз мистецтвознавчих питань українського авангарду здійснена в наукових роботах А. Бичко, І. Бичко, Л. Левчук, В. Личковаха, Г. Меднікової.

Окремим напрямком в українському мистецтвознавстві є розробка питань літературного, музичного та кіно-авангарду початку ХХ століття в роботах Л. Брюховецької, І. Дзюби, П. Ковтуна, Н. Кубриш, В. Мельника.

Значний обсяг наукової літератури присвячений творчості О. Довженка. Ранній період життя і творчості митця досліджений в працях Л. Брюховецької; мистецтвознавчі аспекти творчості проаналізовані І. Дзюбою; стильові ознаки експресіонізму в творчості О. Довженка досліджені в роботах А. Гребньової, Н. Колошука.

Безумовною цінністю для науковців є літературна спадщина Д. Вертова та О. Довженка; матеріалом для аналізу слугують також реставровані фільми Д. Вертова «Людина з кіноапаратом» (1929р.); О.

Довженка «Звенигора», «Арсенал», «Земля» (1928-1930pp.); І. Кавалеридзе «Перекоп» (1929р.).

**Виклад основного матеріалу.** Ознакою кіно як виду мистецтва є відтворення рухомого зображення на площині. Однак рухомі образи, покладені в основу фільму потребують ще чимало творчих зусиль для надання їм художньої цілісності, довершеності та достовірності. У зв'язку із цим в історії світового та вітчизняного кіно неодноразово виникали й виникають ідеї щодо обґрунтування певної естетики екранного зображення та добору відповідних засобів художньої мови кіно.

Десятиліття 20-х років ХХ ст. відмічене численними творчими течіями та рухами, об'єднаними назвою «авангардне мистецтво». Однією з ознак мистецтва авангарду є заперечення принципів класичного мистецтва. Наголос на цих принципах був зроблений Аристотелем і підлягав розвитку в класичній естетиці. Усупереч минулому творці авангардного мистецтва пропагували нові форми творчості, прагнули досягти повного «злиття» художньої творчості з реальним життям. Відтак в авангардному мистецтві 20-х років ХХ століття була популярною концепція мистецтва як чиннику «будівництва (або конструювання) життя»; концепція «відображення життя» як ознака мистецтва минулого заперечувалась.

Маніфестом авангардного документального кіно в наш час вважається фільм Д. Вертова «Людина з кіноапаратом» виробництва української кіно-фабриці ВУФКУ (1929р.) [1]. У вступних титрах зазначено, що цей фільм є експериментальною роботою по створенню справжньої, міжнародної абсолютної кіно-мови на основі повного усунення мови театру і літератури. Тривалість фільму 66 хв. [2].

Композиція фільму «Людина з кіноапаратом» складається з окремих документальних фрагментів. З метою збору та накопичення відеоматеріалу режисер Д. Вертов та його брат М. Кауфман тривалий час з різних ракурсів знімали різноманітні події на вулицях українських міст (Київ, Одеса, Харків), фіксували на плівці все, що здавалось їм цікавим. Згодом на основі зібраного відеоматеріалу був змонтований безсюжетний фільм, що наочно демонстрував творчі можливості людини, посилені знімальною технікою. Екранний образ людини з кіноапаратом слугував змістовним елементом, що об'єднував епізоди фільму в єдину композицію.

Фільм «Людина з кіноапаратом» творчо узагальнив один із основних принципів авангардної естетики екранного зображення. Йдеться про принцип «життя, як воно є». Реалізація даного принципу спонукала до

використання художнього прийому «життя зненацька», тобто фіксації на плівці всіх подробиць життя; використання «прихованої камери»; колажного принципу монтажу відео-сюжетів з наголосом на найбільш значущому та виразному. Прийом «життя зненацька» виключав людину як об'єкт зйомки, підкреслював можливості знімальної техніки. Художний принцип «життя, як воно є» сприяв образному втіленню на екрані фактів життя, даних «крізь призму» авторського світобачення та світорозуміння.

**Висновки.** У підсумку роботи слід зазначити, що українське авангардне кіно 20-х років ХХ століття є видатним явищем вітчизняної культури. Творчі пошуки діячів українського авангардного кіно 20-х років ХХ століття сприяли формуванню нової естетики екранного зображення та добору художніх засобів її втілення. Фільм Д. Вертова «Людина з кіноапаратом» створений на українській кіно-фабриці ВУФКУ у 1929р., визнаний в наш час маніфестом авангардного кіно; фільм посідає перші місця серед кращих документальних стрічок світового кінематографу; ця екранна робота безумовно посприяла перетворенню кінохроніки в екранну документалістику та публіцистику; фільм відтворив на екрані типові образи доби, а разом із тим зафіксував унікальний світогляд митця.

#### **Список джерел і літератури:**

1. Требор И. Человек с киноаппаратом: Дзига Вертов еще сто лет назад придумал эффект «Матрицы». URL: <https://www.segodnya.ua/ukraine/chelovek-s-kinoapparatom-dziga-vertov-eshche-sto-let-nazad-bridumal-eff>. (Дата звернення 10.10.2023р.).
2. Людина з кіноапаратом / Man with a Movie Camera (1929). Фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IkGPga9nyjg>. (Дата звернення 10.10.2023р.).

**Альона ТЕРЕЩЕНКО**  
(м. Полтава)

#### **ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ» ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО»**

**Ключові слова:** аудіовізуальне мистецтво, історія мистецтв, дисципліна, здобувач вищої освіти, візуальний досвід.



**Постановка проблеми.** Вивчення історії та теорії мистецтва загалом та окремих його видів є обов'язковим для дисциплін галузі знань 02 Культура і мистецтво. Але для кожної спеціальності важливо знайти вектор її вивчення. Для спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» важливо вивчення всіх видів мистецтва загалом, бо вони є фундаментом для сучасного мистецтва кіно і телебачення.

**Метою** статті є дослідити деякі особливості викладання дисципліни «Історія мистецтв» для здобувачів вищої освіти спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво».

**Виклад основних матеріалів.** Дисципліна «Історія мистецтв» є обов'язковим освітнім компонентом в циклі професійної підготовки бакалаврів у плані навчального процесу на спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» в ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», яка викладається на початку навчання і є теоретичною основою для практичної діяльності майбутніх фахівців аудіовізуального мистецтва.

Для ефективного вивчення дисципліни «Історія мистецтв» потрібно опиратися на програмні результати навчання, адже для здобувача освіти є важливим в своїй подальшій професійній діяльності вмінні генерувати нові ідеї для втілення їх в аудіовізуальному творі, вмінні використовувати набуті знання при підготовці телевізійних програм різних жанрів.

При вивченні дисципліни «Історія мистецтв» здобувачі вищої освіти мають набути фахових компетентностей, які викладені в Стандарті вищої освіти спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», проаналізуємо деякі з них. Фахова компетентність яка відповідає за усвідомлення художньо-естетичної природи аудіовізуального мистецтва набувається за допомогою вивчення розвитку образотворчого та музичного мистецтва, технічної складової відтворення цих видів мистецтв., що допомагає прослідкувати за розвитком впливу мистецтва на суспільство від наскального живопису до появи комп'ютерних технологій.

Для набуття здобувачем вищої освіти фахових компетентностей, які пов'язані із здатністю інтерпретувати художній образ аудіовізуальними засобами, збирати, аналізувати, синтезувати художню інформацію та застосовувати її в практичній діяльності підходять практичні завдання на порівняння реальних характеристик стилю архітектури епохи Середньовіччя із замками фентезійних художніх фільмів «Гаррі Поттер» та «Володар Перстнів». Також допомагає аналіз французького мюзиклу

«Нотр-Дам де Парі», а якому можна пропотерігати стилізацію середньовічної епохи на сцені: на що схожий одяг акторів, із якими особливостями перегукується оформлення сцени. Запропонувати після перегляду прочитати главу із роману Віктора Гюго «Собор Паризької Богоматері», яка повністю присвячена опису архітектури собору.

Для заохочення у застосуванні інноваційних технологій кінознавчої, творчо-виробничої діяльності використовувати завдання, пов'язані поглибленні знання понять зміст кадру, репліка та музичний супровід. Підготовка доповідей із використанням презентацій по окремому митцю, запис телевізійної програми на обрану мистецьку тему, все це розвиває навички майбутнього фахівця у правильній вимові, наголосах, роботі із відео-редакторами, набуття навичок у озвучуванні відео, розвиваються компетентності ведучого.

Здатність спостерігати, відбирати, розрізняти, типологічно доцільно komponувати, цілеспрямовано формувати і використовувати інформаційний, виразний, образний рівні аудіовізуального твору допомагають вивчення матеріалу не тільки за допомогою спеціалізованої мистецької літератури, а і через подкасти, спеціалізовані ютуб-канали, художні та документальні фільми, новинні сюжети. Це не тільки допомагає у вивченні історії мистецтв, а і допомагає розвинути візуальний досвід.

Вміння опрацювати кінознавчу літературу, узагальнювати та аналізувати аудіовізуальний матеріал, формувати наукові теми та розуміти подальші перспективи розвитку даної проблематики в різних дослідницьких жанрах остання компетентність, яку ми розглянемо. Знання отримані на дисципліні «Історія мистецтв» допоможуть майбутнім фахівцям аудіовізуального мистецтва прослідкувати розвиток основних сюжетів творів, розвиток освітлення, яке використовували у образотворчому мистецтві митці різних епох, прослідкувати зміну основних характерів та образів героїв картин та скульптуру, збагатить музичний досвід.

**Висновки.** Таким чином викладання дисципліни «Історія мистецтв» свідчить про тісний зв'язок із подальшим професійним розвитком здобувача вищої освіти, який базується на візуальному та музичному досвіді, що впливає на його естетичний смак.

## Список джерел і літератури

1. Освітньо-професійна програма «Ведучий програм телебачення» : від 25.06.2021 р. № 80-ОД. URL: [http://luguniv.edu.ua/wp-content/uploads/2021/07/op\\_021\\_audiovisual\\_art\\_bac\\_2021\\_zminy.pdf](http://luguniv.edu.ua/wp-content/uploads/2021/07/op_021_audiovisual_art_bac_2021_zminy.pdf) (дата звернення: 20.10.2023).
2. Стандарт вищої освіти. Перший (бакалаврський рівень) вищої освіти. Ступінь «бакалавр». Галузь знань 02 «Культура та мистецтво», спеціальність: 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво». Чинний від 2019-07-10. Вид. офіц. Київ : Вид. офіц. МОН, 2019. 13 с. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/021-Audioviz.myst-vyrobni-bakalavr.28.07.pdf> (дата звернення: 20.10.2023).

Тетяна ШЕЛУПАХІНА  
(м. Полтава)

## МЕДІА-МИСТЕЦТВО ЯК КОМПОНЕНТ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ХХІ СТОЛІТТЯ

*Ключові слова:* медіа-мистецтво, культура ХХІ століття, авангардні рухи, технічий прогрес, Художні практики.

**Постановка проблеми.** Науково-технічний прогрес здійснює потужний вплив на художню культуру ХХІ століття й опосередковує розвиток нових видів художніх практик. Свого часу мистецтво авангарду-модернізму знаменувало фундаментальні зміни у творчості, у сприйнятті мистецтва, в його (мистецтва) суспільних функціях. Усі ці зміни були націлені на створення нового мистецтва із урахуванням науково-технічних досягнень людства, на основі тісної співпраці науковців і митців. Мистецькі об'єкти, що створювались на технологічній основі, поставали засобом візуалізації творчих ідей, демонстрували можливості, закладені в сучасній цивілізації.

**Мета статті** полягає у вивченні медіа-мистецтва як компоненту художньої культури ХХІ століття.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Вивчення медіа мистецтва є актуальним завданням сьогодення. Теоретичну основу досліджень складають праці Т. Адорно, Ж. Бодрійара, Ю. Габермаса, Ж. Делеза, Н. Лумана; філософсько-антропологічні, естетичні та історико-культурологічні питання медіа-мистецтва досліджують О. Балашова, Б.

Головей, Г. Меднікова, Б. Оліва, Я. Пруденко; аналіз мистецтвознавчих аспектів медіа-мистецтва міститься в наукових роботах О. Грау, О. Голуб, О. Владової, О. Кандиби, О. Титаренка та багатьох інших дослідників; зібрання творів українського медіа-мистецтва уміщене на сайті «Відкритий архів українського медіа-арту» [1].

**Виклад основного матеріалу.** У сучасних наукових виданнях медіа-мистецтво вивчається з різних точок зору, зокрема: як мистецтво доби медіа, специфічний засіб опису та саморегуляції культури [2]; як сукупність авангардних художніх практик, заснованих на використанні медіа-засобів і технологій [3]; як «мистецтво нових медіа», що твориться, транслюється й архівується за посередництвом новітніх мультимедійних технологій [4]; як чинник гармонізації людського буття, засіб адаптації людини до життя в умовах технізованого суспільства [5].

Медіа-мистецтво ХХІ століття багато в чому наслідуює авангардні рухи початку минулого століття. На тлі тогочасних суспільних перетворень митці-авангардисти наголосили на новій ері мистецтва. Одними з перших тогочасні митці звернули увагу на досягнення науково-технічного прогресу як на джерело художньої творчості. Вони усвідомили значення швидкості обміну інформацією; оцінили комунікативні можливості художніх практик; звернули увагу на поширення техніки в буденному житті людей; зафіксували зміни почуттів, зумовлені змінами у способі життя людства. Отже, виникла потреба у заміні статичних мистецьких форм рухомими на основі поєднання енергії руху з пластичними образами. Художні практики авангарду були також спрямовані на взаємодію митця з публікою, на співтворчість автора з глядачами/слухачами. У такий спосіб реалізувалась естетична програма авангардного мистецтва, котра передбачала: злиття мистецтва з життям; художнє спілкування на основі мистецтва; масове художнє виховання через творчість/співтворчість.

Через відмову від принципу реалізму твори авангардного мистецтва були незрозумілими масовій публіці; дуже часто роботи митців-авангардистів підлягали жорсткій критиці з боку сучасників [6]. Тому митці наполегливо шукали комунікативні технології, націлені на залучення публіки до співтворчості; на роз'яснення суті нового мистецтва. Для пропаганди творів нового мистецтва використовувались тогочасні засоби масової інформації, зокрема преса, радіо, кіно.

Однією з характеристик сучасного медіа-мистецтва є комунікативний складник. Медіа-митці створюють складні об'єкти, спрямовані на

нелінійне відтворення множини рівнів суб'єктивного досвіду. При цьому смисли, що транслюються, можуть бути різними: від актуалізації питань буденного життя, соціальних або культурних питань до осмислення загальних філософських, етичних та естетичних проблем. Медіа-твір зазвичай містить множину рухомих образів. Рух образів породжує множину значень. Тим самим медіа-твір активізує людське мислення, розвиває фантазію як здатність самостійного оперування смислами.

У сучасній художній культурі існують наступні види медіа-мистецтва: комп'ютерна графіка, цифрове мистецтво, відео-арт, нет-арт, медіа-перформанс, гібридне мистецтво тощо. Виникнення нових засобів комунікації стимулює виникнення нових і нових видів медіа-творчості. Сутність подібних художніх практик можна позначити як намагання максимального злиття художньої творчості з життям; спробу митців установити діалог з публікою; залучити до сфери естетичного велику кількість побутових або технічних речей і тим самим адаптувати людину до її власного оточення.

**Висновки.** Здійснений аналіз медіа-мистецтва як компоненту художньої культури ХХІ століття показав наступне. Поширення медіа на всі сфери суспільного і приватного життя людей призводить до змін культурного ландшафту. Медіа-мистецтво як компонент художньої культури ХХІ століття спонукає до наступних змін в культурному житті людства: медіа-мистецтво є видом художньої практики, творчості й одночасно засобом комунікації, що змінює усталені культурні ролі автора-митця й реципієнта/слухача/глядача; медіа-мистецтво використовує інформаційні технології для створення мистецьких об'єктів, тим самим інформаційні технології перетворюються на засіб художньої виразності; отже, медіа-мистецтво сприяє створенню інформаційно-художньо насиченого середовища, здатного посприяти гармонізації людського життя, розвитку творчого потенціалу кожної людини.

### Список джерел і літератури

1. Відкритий архів українського медіа-арту. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/about/> (Дата звернення 16.10.2023р.).
2. Балашова О. Медіамистецтво: філософсько-антропологічний вимір. URL: [https:// https://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/27169](https://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/27169) (Дата звернення 16.10.2023р.).
3. Пічугіна Ю. О. Медіа-мистецтво в просторі сучасної культури. URL: <https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/05/26-3.pdf> (Дата звернення 16.10.2023р.).

4. Головей В., Лонд-Манер О. Медіа-мистецтво як феномен сучасної медіа-культури. №40. (2022). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок: Мистецтвознавство. URL: <https://sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/545>. (Дата звернення 16.10.2023р.).
5. Меднікова Г. С. Естетичні практики у вимірах візуальної культури постсучасності. Virtus. 2019. С. 29.
6. Ортега-і-Гассет Х. Бунт мас. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=3813>. (Дата звернення 17.10.2023р.).

**Олександр КАЛАШНИК**  
(Полтава)

### **ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ПРИ СТВОРЕННІ ВІДЕОКОНТЕНТУ**

***Ключові слова:** відеоконтент, документальне кіно, кваліфікаційна робота, сценарій, режисура, аудіовізуальний твір.*

**Постановка проблеми.** Сучасна еволюція інформаційного та відео простору, поява новітніх ІТ технологій суттєво змінюють не тільки сам відео контент, а його сприйняття і його виготовлення. Змінюються пріоритети в жанрових градаціях. Новинний сплеск технологій спрощує доступність до ІТ новинок. Блогерство заповнило простір інтернету. Коли раніше виготовленням відео контенту займалися професійно підготовлені спеціалісти, то зараз доступність дала таку можливість всім бажаним. Виникла «розмитість фаху». Навіщо вчитись в інституті, коли ми все вміємо? Різке падіння престижу, якості готових робіт, знецінення професіоналів. Та більш руйнівним моментом є морально-етична складова цього процесу: виділення державних коштів на не професійні твори!

Фахова підготовка молодого покоління в таких умовах потребує не аби якої підтримки. Авторське бачення проблеми залишається за викладачем. Потрібна зміна простору бачення, зміна наголосу, підходу до теми. Чи зможу я зробити якісний продукт, завжди запитуй себе перед початком роботи?

**Виклад основного матеріалу.** Можливості технологій монтажу, креативного задуму та продуманої режисури може докорінно змінити

початковий посередній сценарій. Вимальовується інша концепція фільму чи відео контенту. Все це втілюється здобувачем вищої освіти в кваліфікаційну роботу по закінченні курсу бакалаврата.

Втілити адекватно задум чи ідею та вийти з осередку аматорів, здобувачам фаху під силу. Але бажання творити ще не перемога. Багато хто з аматорів пишуть сценарії, знімають фільми, кліпи, рекламу тощо. Низька якість робіт заповонила соціальні мережі. Тому продуманий сценарій в поєднанні з креативним режисерським рішенням та блискучим монтажем розкриває тему та захоплює глядача перебігом подій, вияву емоцій та співпереживанню героям на екрані. Щоб досягти такої релевантності треба мати умови поєднання алгоритму професіоналізму, досвіду та мистецького бачення.

Не секрет що різна підготовка має різні результати. Підготовка до вступу до вищого навчального закладу та навчання у самому закладі. Не кожна людина навіть підготовлена зможе опанувати чисельні види аудіовізуального твору, такі як кінофільми, телефільми, відеофільми, діафільми, слайдфільми, та інші, що можуть бути ігровими, не ігровими, анімаційними.

Не можна бездумно брати за основу все що модне чи «на слуху» є чіткі принципи та закони по яким будується відеоряд. Режисерські прийоми, що мали місце в роботах Сергія Езенштейна, Льва Кулешова, Майкла Рабігера, Хью Бедлі та інших класиків художнього та документального кіно продемонстрували нескінченність думки та яскравий талант митців. Тому реверанс в сторону кількості втрачаючи якість неможливий. Наш світ полігамний і конфокальний але завжди перемагає якість. Створення відео контенту є творчим процесом і технічним одночасно, це особлива форма художнього мислення, це інтерпретація знятого відеоряду шляхом відбору, поєднання окремих шматків зображення в одне ціле що впливає на глядача.

Все це необхідно донести до свідомості та душі здобувачів освіти. До цього доторкнутись можна тільки почуттями та міцними та багатограними знаннями свого фаху.

Процес відтворення нашого з Вами життя проходить на екрані. Людина вклала в ці не тривалі кадри знання, терпіння, багато часу, душу і терпляче чекає від глядача вердикту. А поряд з ним хвилюється викладач, керівник проекту. Магічна мить що вирішує долю двох людей.

В роботі можлива ліценція але в розумних межах. Не можна стримувати і чекати фурора. Дуже тонка «крига творчості».

По цих щаблях знань йти не просто але так робили Е. Барноу, Дз. Вертова, С. Гінзбург, Р. Флаєрти, П. Уорд.

Лев Кулешов писав про монтаж так: «Для того, щоб зробити картину, режисер повинен скомпонувати окремі зняті шматки, безладні і незв'язні, в одне ціле та зіставити окремі моменти в найбільш вигідну, цільну й ритмічну послідовність, так само, як дитина складає з окремих, розкиданих кубиків з буквами ціле слово або фразу» [1, с. 131]. Що стосується підготовки оператора то Андрій Алфьоров, старший викладач кафедри аудіовізуального мистецтва Харківської державної академії дизайну та мистецтв дуже влучно пояснив: «Важливими є також зміни у постпродакшені сучасних аудіовізуальних творів, що потребують великої кількості комп'ютерної графіки, художнього рендерінгу та інших процесів стосовно роботи з **динамічним зображенням. Тому підготовка сучасного оператора в аудіовізуальній мистецькій освіті** потребує навичок і вмінь роботи з різними типами зображень та зйомки під монтаж цих зображень.» [3].

Дії режисерів ігрового та документального кіно різні. Численні елементи екранного видовища – звук, зображення, акторську гру, декораційне оформлення тощо, режисер ігрового кіно синтезує та створює картину суспільних відносин, яка зможе захопити глядача, розважити його, змусити замислитись над проблемами сучасного життя. Він відтворює на екрані вигадане або реальне життя, використовує роботу акторів та інших потрібних спеціалістів. Режисеру документального екранного твору потрібне вміння віднайти в реальному житті факти й об'єкти, які відповідають його розумінню життєвих процесів.

Будувати структуру режисури замало, говорив Сергій Ейзенштейн: «Кадр ніколи не стане буквою, а завжди залишиться багатозначним ієрогліфом... Ортодоксальний монтаж – це монтаж по домінантам, тобто поєднання шматків між собою по їх переважній (головній) ознаці» [2].

Так і підготовка здобувачів вищої освіти ніколи не буде буквою, тільки ієрогліфом!

Варто наголосити про не закінченість взятої теми, а лише початок складної і дуже потрібної роботи...

### Список джерел і літератури

1. Всеукраїнська науково-практична конференція. КУЛЬТУРА. МИСТЕЦТВО. ОСВІТА. АКТУАЛЬНИЙ ПОЛІЛОГ – 131 арк. Режим



- доступу: [https://mari.kiev.ua/sites/default/files/conf\\_docs/tesy/2020-12/Tezy\\_polilog\\_0.pdf](https://mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2020-12/Tezy_polilog_0.pdf)
2. Ейзенштейн С. Четвертий вимір в кіно // Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://www.bibliotekar.ru/eyzenshteyn/4.htm>. – Назва з екрана. – Дата звертання: 2.03.2017.
  3. Алфьоров А.М. «Трансформація підготовки фахівця-оператора в сучасній аудіовізуальній освіті» Всеукраїнська науково-практична конференція. КУЛЬТУРА. МИСТЕЦТВО. ОСВІТА. АКТУАЛЬНИЙ ПОЛІЛОГ арк.. 8 Режим доступу: [https://mari.kiev.ua/sites/default/files/conf\\_docs/tesy/2020-12/Tezy\\_polilog\\_0.pdf](https://mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2020-12/Tezy_polilog_0.pdf)
  4. Монтаж (у кіно) // Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://vseslova.com.ua>. – Назва з екрана. – Дата звертання: 2.03.2017.

**Олена БУРИМ**  
(Полтава)

## **ПІДВИЩЕННЯ РІВНЯ МЕДІАГРАМОТНОСТІ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ В УМОВАХ ВІЙНИ: ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ ПИТАННЯ**

***Ключові слова:** медіаграмотність, інформаційна грамотність, інформаційна безпека, інформаційна агресія, здобувач вищої освіти.*

**Постановка проблеми.** Нагальна проблема сучасності – підготувати особистість до вмiлого та безпечного користування системою мас-медіа, навчити громадян, і в першу чергу представників молодого покоління, умінню жити, та більш того, бути ефективними, «під натиском» мозаїчної та іноді дуже небезпечної стресогенної «інформаційної лавини». Це завдання ще більше актуалізувалося в Україні з початком повномасштабного вторгнення агресора на територію нашої держави, адже після 24 лютого ні в кого не залишилось сумнівів, що один із вимірів війни, в якій Росія намагається знищити Україну, розгортається саме в інформаційному просторі (Довженко, 2022).

Об'єктами деструктивного інформаційно-психологічного впливу стають всі верстви населення, а, особливо, молодь, зокрема студентська, яка є ключовим сегментом суспільства, адже саме вона буде визначати подальший хід розвитку країни. І саме молодь, з одного боку є найактивнішим користувачем Інтернет-ресурсів, генератором створення та поширення контенту в соціальних мережах, а, з іншого боку, у силу

своїх вікових психологічних особливостей і відсутності життєвого досвіду, є найуразливішою категорією щодо потрапляння під агресивні інформаційні ворожі «навали» (Дем'янюк, 2022).

Тож, стає очевидним, що в умовах воєнної експансії важливо сконцентруватися на розвитку тих навичок та компетентностей, що допоможуть молодій особистості чинити опір дезінформації, маніпулюванню, ворожій пропаганді та залякуванню; вкрай необхідно зосередити зусилля на тому, щоб навчити молодь критично мислити, свідомо споживати та поширювати медіаповідомлення.

**Метою** статті є актуалізація питання необхідності підвищення рівня медійної та інформаційної грамотності здобувачів вищої освіти в умовах війни та окреслення шляхів пошуку ефективних методів щодо його вирішення.

**Виклад основних матеріалів.** Критичне мислення, медіаграмотність та навички кібербезпеки це, без сумніву, *musthave* сучасного українця, адже доведено, як пряму залежність між рівнем медіаграмотності та умінням протистояти деструктивним інформаційним впливам та психологічним маніпуляціям, так і залежність якості життя людини від вміння працювати з інформацією та ухвалювати рішення на основі опрацьованої інформації (Довженко О., 2023).

Медіаграмотність розглядаємо сьогодні, як сукупність знань, навичок та умінь, що дозволяють людям аналізувати, критично оцінювати і створювати різноманітні повідомлення для різних типів медіа. Окрім того, медіаграмотність передбачає вміння розуміти й аналізувати, як медіа функціонують у суспільстві та який вплив вони мають. А ще, медіаграмотність в умовах війни перетворилася на ключовий ментальний ресурс стійкості проти ворожих інформаційно-психологічних спецоперацій (ІПСО), проти дезінформації, альтернативної медіареальності, яка зомбує, відключає мислення і замінює людські смисли життя на нелюдські (Дорош, 2018).

Актуальність потреби у формуванні медіаграмотності зумовила активізацію пошуку ефективних шляхів її впровадження в освітні програми вищого навчального закладу. Ще до 24 лютого існувало чимало курсів, тренінгів і навчальних матеріалів з розвитку медіаграмотності, зокрема курс «Основи медіаграмотності» та дисципліна «Практикум з медіаграмотності» було запроваджено і для студентів Інституту культури та мистецтв ЛНУ імені Тараса Шевченка. Було передбачено, що після опанування даного курсу студенти зможуть свідомо формувати свій

інформаційний простір, максимально використовувати його можливості з метою творчого розвитку та саморозвитку, ефективно шукати, аналізувати та систематизувати інформацію та відповідально її поширювати, зокрема і як майбутні журналісти; розуміти як працюють медіа, відрізнити типи контентів, прояви цензури, знатися на стандартах журналістики; розумітися на питаннях цифрової безпеки та дотримуватися менеджменту приватності; критично мислити, спираючись на причинно-наслідкові зв'язки, обґрунтовувати власну позицію; вміти відрізнити факти від суджень, ідентифікувати фейки, пропаганду, дезінформацію, протидіяти маніпуляціям та зберігати власну автономність, використовувати ці знання в професійній діяльності; протистояти мові ворожнечі; володіти маркерами розпізнавання «інформаційної бульбашки»; використовувати медіа для соціального блага. (Довженко О., 2023)

Ці завдання доволі успішно вирішувалися під час занять з даної дисципліни, але з початком повномасштабної агресії з'явилися нові виклики та вимоги до підвищення рівня медіаграмотності.

Дієвою виявилася її популяризація за допомогою проведення інтерактивних заходів (тренінгів, антифейкових ігор, як то «НотаЄнота» та «Руйнівники фейків», вікторин, дискусій та обговорень в межах діяльності «Лабораторії з медіаграмотності»); заохочення студентів до проходження онлайн курсів на освітніх платформах тощо. Подібна діяльність має доволі потужний ресурс, окрім освітнього, ще й виховний, адже залучає молодь до соціальної взаємодії та надає можливість психічно розвантажитися.

**Висновки:** Нові суспільні реалії потребують активізації медіаосвітньої діяльності та максимального поширення знань з медійної та інформаційної грамотності. В умовах сьогодення це пов'язано ще і з розгортанням інформаційно-психологічної війни, ескалацією агресії, захопленням території України. Ще майже 6 років тому, у зв'язку з уведенням в дію Указом Президента України № 47/2017 від 25 лютого 2017 року Доктрини інформаційної безпеки України, питання розвитку медіакультури суспільства було віднесено до національних інтересів держави, а підвищення медіаграмотності, боротьбу з дезінформацією та деструктивною пропагандою визначено одним із пріоритетів державної політики.

В умовах викликів інформаційно-психологічної війни критичне мислення громадян щодо медіаповідомлень перетворюється на важливу

складову національної безпеки, адже медіаосвічені громадяни здатні протистояти ворожій пропаганді, не піддаватися впливу інформаційних психологічних операцій, стійко тримати моральний дух у важкі часи. Розвинена медіаінформаційна грамотність стає невід'ємною складовою патріотичного світогляду особистості в умовах інформаційної доби.

Є зрозумілим, що перед освітніми закладами України постає завдання активізувати роботу з формування медіа та інформаційної грамотності здобувачів вищої освіти. Дослідження та досвід свідчать, що на жаль, рівень медіаграмотності молоді залишається достатньо низьким. Тож, вважаємо за необхідне здійснювати наступні кроки:

- Оцінити та проаналізувати рівень освіченості студентів у сфері медіаграмотності під час війни; досліджувати, як вони використовують різні медіа для отримання інформації під час військової агресії та як це впливає на їхнє мислення та переконання, зокрема інформаційну культуру (долучати до цих досліджень самих студентів);

- Поглиблювати знання студентів щодо розпізнавання фейкових новин, дезінформації та інших медійних маніпуляцій; формувати готовність до інформаційних протистоянь (засвоєння технології фактчекінгу, деконструкції наративів російської пропаганди тощо). Використовувати для цього інтерактивні методи навчання та долучати студентів до активної соціальної діяльності;

- Розробляти стратегії та удосконалювати освітні програми щодо підвищення медіаграмотності серед молоді в умовах війни, максимально спрямовувати їх на розвиток навичок критичного мислення;

- Працювати у контексті усвідомлення цільовою аудиторією наступної тези: медіаграмотність суттєво сприяє підтримці психосоціального благополуччя та стабілізації психологічного стану в умовах війни, використання знань з медійної та інформаційної безпеки сприяють підвищенню стійкості до стресу через медіа.

Розвиток медіаграмотності студентів є стратегічно важливим для їхнього успіху в інформаційному суспільстві, де вміння ефективно працювати з медіа стає ключовим компонентом освіти та професійного розвитку.

### **Список джерел і літератури**

1. Дем'янюк, А. (2022). *Небезпечний телеграм: підводні камені найпопулярнішого в Україні месенджера*. Media Sapiens. Отримано з

<https://ms.detector.media/kiberbezpeka/post/30782/2022-12-04-nebezpechnyy-telegram-pidvodni-kameni-naypopulyarnishogo-v-ukraini-mesendzhera>

2. Довженко О., Е. А. (2023). *Медіаграмотність під час війни: теорія, методика, інтерактив.* (О. Волошенюк, Ред.) Київ: Академія української преси, Центр вільної преси.

3. Довженко, О. (2022). *Чому в медіа немає і не має бути «всієї правди» про війну.* Отримано з [https://zaxid.net/chomu\\_v\\_media\\_nemaye\\_i\\_ne\\_maye\\_buti\\_vsiyeyi\\_pravdi\\_pro\\_viynu\\_n1538256](https://zaxid.net/chomu_v_media_nemaye_i_ne_maye_buti_vsiyeyi_pravdi_pro_viynu_n1538256)

4. Дорош, М. (2018). Як розвивається медіаграмотність в Україні: вісім висновків зі щорічної конференції. *Детектор медіа.* Отримано з <https://ms.detector.media/mediaosvita/post/21021/2018-04-23-yak-rozvyvaietsya-mediagramotnist-v-ukraini-visim-vysnovkiv-zi-shchorichnoi-konferentsii/>

**Ольга ЧЕРНЯВСЬКА**  
(Полтава)

## **ОБРАЗ ТЕЛЕВЕДУЧОГО – ОБЛИЧЧЯ ТЕЛЕВІЗІЙНОГО КАНАЛУ**

**Ключові слова:** *телеведучий, телебачення, акторські навички, відчуття мови, професіоналізм ведучого.*

**Постановка проблеми.** Телебачення, як невід’ємна частина нашого життя, вимагає від ведучих різноманітності та професійності. Ведучі телепрограм телебачення - це не просто люди на екрані, але й ключові фігури, які формують зв'язок між інформацією та аудиторією.

З появою телебачення та його розвитком, роль ведучого значно трансформувалася. Від часів перших телепередач в Україні, що датуються 1938-1939 роками, ведучі перетворилися із простих дикторів, які лише передавали інформацію, на багатогранних комунікаторів. Сьогоднішні телеведучі - це не лише транслятори інформації, але й творчі особистості, що зміло поєднують у своїй діяльності різні професійні навички [2].

Сучасне телебачення вимагає від ведучих не лише володіння інформацією, але й уміння ефективно та грамотно презентувати її. Важливість професії телеведучого посилюється з часом, оскільки вони виступають як провідники між інформацією та аудиторією.

**Мета дослідження.** Охарактеризувати основні вимоги до образу професійного телеведучого.

**Виклад основного матеріалу.** Ведучий - це творча особистість, що постійно поповнює свої знання; універсальний фахівець, здатний виконувати роль оператора, редактора та режисера; особа, яка вміло, незалежно від природних умов, готова з ентузіазмом представити якісний матеріал, корисний для глядачів; професіонал, який відмінно володіє своїм голосом та презентує інформацію нестандартно [1].

Аналізуючи сучасне телебачення можна виділити декілька основних типів телеведучих, які характеризуються специфічними вимогами до їх діяльності.

Перший тип. Ведучий новини та інформаційних програм. Ведучі цього напрямку фокусуються на подачі актуальної інформації, важливих новин. Вони повинні володіти здібностями швидко аналізувати факти, вміти чітко та об'єктивно їх подавати.

Другий тип. Ведучий ток-шоу та розважальних програм. Тут ведучий виступає як модератор дискусій, веде діалог з гостями, часто використовуючи гумор та імпровізацію. Важливими є вміння ведучого підтримувати динамічну атмосферу програми та залучати аудиторію.

Третій тип. Ведучий освітніх та культурних програм. В цьому випадку ведучі мають продемонструвати глибокі знання в певній сфері, здатність до аналітичного мислення та вміння цікаво подавати матеріал.

Четвертий тип. Ведучий реаліті-шоу та конкурсних програм. Тут ведучий виступає в ролі керівника процесу, веде наратив і часто взаємодіє з учасниками та аудиторією [5].

Незважаючи на різноманітність типів діяльності, основними якостями сучасного ведучого залишаються комунікабельність, професіоналізм, креативність, вміння адаптуватися до різних форматів та умінь володіти своїми емоціями. Ці якості дозволяють ведучому ефективно реалізувати комунікативні стратегії та тактики, важливі для успішної взаємодії з аудиторією [5].

Для успішної роботи на телебаченні професійний телеведучий має володіти чотирма основними критеріями (за Н. Кукурузою):

#### 1. Кмітливість.

Треба бути гострим на язик, причому не в сенсі говорити десять слів у відповідь на одне, а витончено, з гумором і дотепністю парировати словесні випадки з боку будь-кого. Треба вміти сказати якийсь жарт під

час недолугої фрази глядачів у залі, щоб розрядити обстановку або щоб урятувати ефір від провалу.

## 2. Акторські навички.

Варто відточувати свої міміку і жести до досконалості перед дзеркалом. Тільки так досягали успіху відомі телевізійні ведучі. Не володіючи акторськими навичками, не вміючи знаходити вихід зі складних ситуацій під час прямого ефіру і не вміючи зіграти відведену роль під час зйомок, ведучий не стане хорошим фахівцем, улюбленцем мільйонів глядачів.

Ведучий – немов великий імпровізатор, він мусить уміти говорити про що завгодно, питати про що завгодно й уміло вести бесіду, запалюючи своїм ентузіазмом людей навколо. А ще повинні бути невловима харизма, якась цікавинка, «фішка», яка буде властива лише ведучому і буде відрізняти від інших колег.

## 3. Старанність.

Щоб стати професіоналом, треба багато працювати, по сто разів повторювати вголос сценарій, дивитися незнайомі слова в словниках, щоб правильно ставити наголоси у вимовах і щодня тренуватися.

## 4. Відчуття мови.

Треба тренуватися говорити правильно, тобто так, щоб розумів глядач. Те, що говорить і як працює на камеру ведучий, повинно бути на рівні блискучого філолога! У спеціалізованих вишах, де готують ТБ-ведучих, навіть є курс «Майстерність звучної мови» [3].

Для того, щоб стати успішним представником даної професії, можна виділити такі необхідні компетенції телеведучого:

- виконання репетицій і зйомок телепередачі;
- тісне взаємодія з операторами, режисерами і сценаристами;
- підготовка програми до ефіру, що включає спілкування з запрошеними гостями і роботу над сценарієм;
- постійний контакт з аудиторією.
- загальні професійні вимоги до телеведучого включають в себе:
- вищу освіту;
- приємну зовнішність;
- відмінну дикцію та приємний тембр голосу;
- вміння працювати перед камерою та брати участь у зйомках.

Якщо розглядати особисті характеристики комунікатора, то вони виявляються досить різноманітними:

1. зовнішність, яка включає фізичні дані та зовнішнє оформлення;
2. комунікативні аспекти, такі як тембр голосу, дикція та стиль спілкування;

3. внутрішні, особисті риси, такі як рівень знань, інтелект, емоційність та моральні цінності [4].

Для аудиторії надзвичайно важливою є не лише зовнішня, а й внутрішня привабливість ведучого. У цьому контексті ведучого сприймають як "одного із нас" і відчують особливу довіру до нього.

**Висновки.** Отже, телеведучі - це не просто посередники у передачі інформації, але й творчі особистості, які формують індивідуальний зв'язок з аудиторією. Грамотний телевізійний виступ вимагає розуміння та вміння інтегрувати різні аспекти журналістської професії, творчого підходу, індивідуальності та динамічної взаємодії з глядачем.

Сучасний медіапростір ставить перед телеведучими високі вимоги, які включають не лише глибоке знання теми, а й акторські здібності, які дозволяють ефективно взаємодіяти з аудиторією.

Професія телеведучого вимагає поєднання журналістських навичок з акторськими здібностями. Сучасний телеведучий повинен бути не тільки інформатором, але й творчою особистістю, здатною встановити зв'язок з аудиторією, підтримувати інтерес та довіру до представленої інформації. Акторська майстерність, комунікативні здібності, етичні стандарти, інтелектуальні здібності, та здатність до імпровізації є ключовими якостями, які роблять телеведучого успішним у сучасному інформаційному просторі.

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

1. Єлісовенко Ю. Техніка екранного мовлення. Київ : Прапор, 2002. 257 с.
2. Зелінченко О. А. Порівняльна характеристика диктора і ведучого. URL : <https://bit.ly/3gWgczD> (дата звернення 03.10.20).
3. Кукуруза Н. В. Майстерність ведучого: Навчальний посібник. URL : <https://bit.ly/2LEblat> (дата звернення 01.12.20).
4. Маргалик В. Імідж ведучого телевізійної програми, його відповідність жанрові й тематиці. Київ, 2003. Т.11. С.70-84.
5. Шальман Т. М. Телеведучий і аудиторія телепрограми: взаємодія і взаємовплив. URL : <https://bit.ly/3gLaiRz> (дата звернення 26.11.20).
6. Щербатюк Т. Екранна природа одного з діалогічних жанрів. Київ : Веселка, 1995. 231 с.



## 6. ДИЗАЙН

Сергій ПРОДАН

(м. Полтава)

Ніна ГЛАДУН

(м. Полтава)

### ПРОЄКТУВАННЯ ДРУКОВАНОЇ ПОЛІГРАФІЧНОЇ ПРОДУКЦІЇ

**Ключові слова:** календар, проєктування, дизайн, продукція.

**Постановка проблеми.** Основною функцією календаря є систематизація послідовного переліку днів, тижнів, місяців певного року із зазначенням святкових та пам'ятних дат, фактів. Однак наразі, окрім основної функції, календарі мають специфічну роль – сувеніра, реклами, подарунка, елементу декору в інтер'єрі.

На відміну від інших об'єктів дизайну календар надає можливість розмістити потрібну інформацію і зображення. Завдяки розвитку технологій функціональне навантаження календарів, а також методи і інструменти, які використовуються для їх створення, розширилися. Сучасним календарям притаманна широка тематика оформлення, вони виготовляються з різних матеріалів, розрізняються за змістовим наповненням і формами втілення.

Метою публікації є класифікація дизайну поліграфічної календарної продукції, окреслення чинників, що забезпечують виразність візуального контенту календаря.

**Виклад основного матеріалу.** Сучасний друкований календар з моменту появи досить швидко еволюціонував у складну візуальну мову, яка послуговується особливою системою графічних образів та засобів художньої виразності.

Друковані календарі мають низку переваг:

1. Привабливий зовнішній вигляд.
2. Широкий асортимент різноманітних стилів.
3. Велика різноманітність видів календарів.
4. Доступна вартість.
5. Рекламування.

Розробка дизайну календарів в наш час актуальна і має особливе значення. За розташуванням в середовищі календарі умовно поділяють

на настінні, настільні, кишенькові. Зазвичай виділяють п'ять основних видів календарів як поліграфічних виробів:

1. Настінні календарі є найпоширенішими. Їх використовують повсякчасно: в офісі, лікарні, університеті і, звичайно, вдома адже є дуже зручними і функціональними у використанні. Розрізняють листові, відривні, квартальні та перекидні. Як правило, така продукція виробляється формату А4 і більше, аж до А1.

2. Календарі-плакати є класичним поєднанням привабливого зображення і календарної сітки на цілий рік.

3. Кишенькові календарі є компактними листочки з календарною розміткою. Такі вироби часто мають з одного боку календарну сітку, а з іншого зображення та зручний формат.

4. Настільні календарі мають компактні розміри, при цьому можуть містити красиві пейзажі, фотографії людей, знімки знаменитих місць і т.п. Бувають перекидні і не перекидні.

5. Відривні календарі використовують зараз рідше, ніж раніше. Вони зазвичай містять інформацію про початок і закінчення світлового дня, прикмети, повір'я, цікаві відомості про тварин, рослини, події.

Наразі графічні дизайнери не обмежуються тільки вказаними типами календарів, а й використовують ще у своїй практичній діяльності об'єми та 3D календарі.

Проектування друкованої календарної продукції містить певні етапи [2]:

1. Вибір загального стилю і кольорового рішення.

2. Оригінальний плакат або шапка є головним великим зображенням, яке займає більшу частину лицьової сторони календаря.

3. Зручна календарна сітка.

4. Додаткові елементи дизайну, макета графіки. Додаткові елементи можуть бути такими як художній фон, різні прикраси, рамки, стилізовані іконки, невеликі зображення, оригінальні написи.

**Висновок.** Проектування друкованої календарної продукції це складний, комплексний і цікавий проект. Головним принципом при проектуванні будь-якого календаря є зручність сприйняття та лаконічність розташування інформації. Для створення якісного дизайну календарної продукції, яка зможе задовольнити потреби споживача і виконувати естетичну, практичну і рекламну функції, важливим є дотримання колірної гами, визначеної стилістики відповідної тематики, правильний

підбір шрифтів і правильна поетапна розробка дизайну та індивідуальний підхід до кожного замовника.

### Список джерел і літератури

1. Борисова С. Особливості проектування адвент-календаря як об'єкта дизайну. Актуальні проблеми сучасного дизайну : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 22 квіт. 2021 р.). Київ : КНУТД, 2021. С. 18–21.
2. Єжова О., Болдирева О., Басова Ю. Сучасний дизај календарної продукції. Актуальні проблеми сучасного дизайну : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 22 квіт. 2021 р.). Київ : КНУТД, 2021. С. 42–45.
3. Питель І. В. Календар в інтер'єрі. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. 2012. № 14. С. 50.
4. Саприкіна Л. В. Проектна діяльність у процесі підготовки майбутніх дизайнерів. Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій: матер. Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 18–19 квіт. 2019 р.). Київ : КНУКіМ, 2019. 275 с
5. Liu J., Krotova T., Yezhova O., Pashkevich K. Traditional elements of Chinese culture in logo design. International Circular of Graphic Education and Research, 2018. №11. С. 66–75.

**Дарія СОЛДАТОВА**  
(м. Полтава)

### РОЗРОБКА БАГАТОСТОРИНКОВОГО ПОЛІГРАФІЧНОГО ВИДАННЯ «НОТНИЙ ЗОШИТ»

***Ключові слова:** дизайн, проектування, «нотний зошит», навчально-поліграфічна продукція.*

***Постановка проблеми:** З самого початку Інтернету компанії проголошували смерть друкованих видань.*

Маркетологи реагують на те, що світ стає все більш цифровим і фізично відключеним, змінюючи свої бізнес-моделі та стратегії, щоб більше покладатися на цифрову оптимізацію та конверсію.

Проте друк все ще живий. Більшість маркетологів не усвідомлюють, що потужний інструмент не є прямим конкурентом тактики цифрового маркетингу, а насправді – вони найкращі друзі. І в цю цифрову епоху друковані видання, мабуть, навіть більш актуальні та потужні, ніж будь-коли раніше.

Споживачі йдуть в ногу з техніками цифрового маркетингу, і в багатьох випадках вони переростають їх. [1]

У теперішній час ми стали свідками стихійного розвитку нового різновиду навчальної літератури – робочих зошитів, які виступають як найбільш мобільні та особистісно-орієнтовані серед інших навчальних видань.

При розробці зошита, рекомендовано використовувати такі принципи:

1. Відбір необхідного та достатнього змісту навчання для визначеної професії визначеного рівня кваліфікації;
2. Інтегрування змісту, його структурування та розташування у логічній послідовності з чередуванням теоретичної та практичної складових;
3. Доступність та посиленість змісту робочого зошита для можливості індивідуальної або диференційованої самостійної роботи учнів при вивченні нового матеріалу та виконанні практичних і домашніх завдань;
4. Можливість реалізації поточного контролю навчальних досягнень учнів. [2]

*Виклад основного матеріалу:* Основний посил нотного зошита, який ми зараз розробляємо, полягає в ролі помічника при засвоєнні та опрацюванні матеріалу, який буде надаватися в ньому, а також розважальний контекст для більш освідчених людей в сфері музиці.

Нотний зошит буде використовуватися дітьми, підлітками та дорослими людьми, які зацікавлені у вивченні основних азів та пісень для певного музикального інструменту, а для людей, які вже більш освідченні у цій темі, нотний зошит буде слугувати гарним матеріалом для повторення та розважання.

При розробці свого зошита я повлягалась на такі функції:

1. Навчальна функція:

Використання зошита допомагає керувати навчальною діяльністю, сприяє формуванню в них необхідних знань, практичних вмінь і навичок (вивчення нот, основних азів та табів для гри на музикальному інструменті).

## 2. Розвиваюча функція:

Нотний зошит може бути інструментом у розвитку творчого характеру (спеціальний розділ у зошиту, де учень може буде записувати свої власні пісні, а також нотний порядок для гри на музичному інструменті).

## 3. Виховна функція:

Систематичне вивчення матеріалів, що надаються у зошиту.

## 4. Контролююча функція:

Робочий зошит може бути використано для контролю знань і вмінь.

## 5. Раціоналізуюча функція:

Використання робочого зошита раціоналізує роботу та забезпечує доцільне використання відведеного часу. [3]

*Висновок:* При розробці нотного зошита ми виявили, що впровадження таких зошитів у професійно-теоретичну та професійно-практичну підготовку надає розвивальний характер, вдосконалює розумові здібності, підвищує пізнавальну активність та формує навички самонавчання.

Основні завдання зошита є:

1. Більш міцне засвоєння учнями теоретичних положень.
2. Набуття практичних умінь і навичок.
3. Формування в учнів умінь і навичок самоконтролю.
4. Розвиток художнього мислення. [4]

### Список джерел і літератури

1. Why printed publications are as important as ever | Thirst Creative. Thirst Creative | Marketing, brand, design & digital agency in Melbourne. URL: <https://thirstcreative.com.au/insights/why-printed-publications-are-as-important-as-ever/>.
2. Лікарчук А. Технологія створення та використання зошитів з друкованою основою. Київ : АПН України, 2023.
3. Майорова І. Визначення та класифікація робочих зошитів. 4-те вид. Вісн. післядиплом. освіти, 2011.
4. Розробка і впровадження робочих зошитів із друкованою основою в навчально-дидактичний комплекс із методики викладання української (рідної) мови в початкових класах. Education and Science. URL: [http://www.rusnauka.com/18\\_NiIN\\_2007/Pedagogica/22865.doc.htm](http://www.rusnauka.com/18_NiIN_2007/Pedagogica/22865.doc.htm).

## 6. ХОРЕОГРАФІЯ

Жуань ЦЗЕ  
(Китай),

### ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ФРАНЦУЗЬКОГО БАЛЕТУ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XVII СТОЛІТТЯ.

**Ключові слова:** передумови, музичний театр, французький придворний балет, поліфонічних прийоми.

**Постановка проблеми.** Поява балету як самостійного жанру музичного театру в нашій уяві переплітається з культурним життям Франції XVII століття та королівським двором Людовика XIV. Дуже часто народження балету пов'язують лише з іменем Жана Батиста Люллі і його традиційно вважають засновником цього мистецького жанру, якому в наступні століття судилося відділитися від опери і самостійно завойовувати театральні сцени Європи.

**Аналіз останніх публікацій.** Кількість наукових праць, присвячених творчості Ж.Б. Люллі впродовж останніх трьох десятиліть значно зросла. У виданнях російських мистецтвознавців є розділи, присвячені історії балету, [6;9], або водночас розвитку опери й балету [2; 8]; розділи в роботах, присвячених теоретичному вивченню музичних жанрів XVII століття [1; 3; 4] також містять відомості про французький балет цього часу..

Серед наукових праць зарубіжних дослідників виділяються монографії [7] і спеціальні дослідження опер і балетів Ж.Б. Люллі [10]. Важливим етапом стала публікація покажчика творів Ж.Б. Люллі, складеного Х. Шнайдером [12]. В цілому ж сьогодні домінує тенденція до висвітлення найширшого кола аспектів, пов'язаних із балетами Ж.Б. Люллі, прикладом чого можуть служити роботи Жерома де ла Горжа (1, с.169).

Зважаючи на те, що серед проаналізованих видань практично немає таких, де б розглядалися передумови становлення французького балету, автор статті ставить *мету* з'ясувати стан музичної драми та балетних дивертисментів напередодні появи у Парижі Ж.Б. Люллі [2, с. 111].

**Мета статті** – визначити передумови становлення французького балету в першій половині XVII століття.

**Виклад основного матеріалу.** Французький придворний балет до часу Ж.Б. Люллі вже мав свої традиції. Історія балетних вистав у Франції

розпочалася з постановки в 1581 році «Комічного балету королеви». Проте балет цього типу, що з'єднував танці із сольним і хоровим співом, був в свою чергу підготовлений численними придворними постановками, особливо характерними для епохи Пізнього Ренесансу [5, с. 94].

Зробили свій вплив на музичний склад «Комічного балету королеви» і поетико-музичні ідеї Антуана де Баїфа і заснованої ним «Академії музики та поезії». Прагнення підкорити музику лише поетичному розміру й поширити це навіть на танець і пов'язавши його з піснею, - все це випливало з х поетичних дослідів французьких гуманістів, із їхніх естетичних захоплень античними джерелами. У підсумку ж їх ідеї «розміреної музики» практично приводили до торжества акордового складу (на противагу поліфонічним творам XVI століття) і скандували «вспівуванню» поетичних рядків.

У зв'язку з цим виникнення на французькому поєднанні балету зі співом, при загальному гомофонному характері його музики (повне торжество вертикалі) і скромному значенні поліфонічних прийомів, здавалося б, ґрунтувалися всі ідеї «Академії» Баїфа. Це проте не означало, що придворний балет інспірований лише інтелектуальними поетичними колами й безпосередньо пов'язаний з їхніми теоретичними контрукціями. Просто народження «Комічного балету» з великої кількості попередніх йому придворних свят відбувалося в такий художній атмосфері, що ще більше сприяло об'єднанню поетичного тексту, музики і танцю при пануванні гомофонного складу, ніж це передбачалося раніше [2, с. 112].

«Комічний балет королеви» був представлений на святкуванні весілля Маргарети де Водемон (сестри французької королеви) з герцогом Жуаном де Жуайезом. Музику арій і хорів написав придворний співак і композитор Ламбер де Больє, інструментальні номери належать королівському співакові Жаку Сальмон. Постановку здійснив Балтазар де Божуайе (це псевдонім італійського скрипаля Балтазаріні родом з П'ємонту, привезеного з Італії до Франції за рекомендацією Катаріни Медічі і який став інтендантом королівської музики в Парижі) [2, с. 46].

Слово «комічний» в назві балету не має спеціального значення, а вказує лише на дійовий (або драматичний) характер вистави. Міфологічна основа сюжету трактована вільно, участь чарівниці Цирцеї, Юпітера, Мінерви, Меркурія, тритонів, nereїди, наяд, німф, сатира анітрохи не перешкоджає прямим зверненням у тексті балету до Генріха

III, короля Франції, і проникненню таким чином панегірика всередину п'єси.

Постановка балету була багатою, розкішною, і «чарівні сади Цирцеї» покликані були зачаровувати глядачів. Вистава розігрувалася придворними дамами й кавалерами в пишних костюмах по моді того часу і в масках. Балетні танці йшли під музику скрипок, у супроводі вокальних номерів звучали також духові інструменти, лютні, арфи. І власне балетна музика (сім різних видів рухів), й інші інструментальні фрагменти (наприклад, «Дзвін дзвіночка» для п'яти інструментів – вихід Цирцеї в її сади), і сольні вокальні номери, ансамблі (чотириголосні пінці сирен) – все, за незначними винятками, було витримано в гомофонному складі акордового багатоголосся або мелодії з гармонійним супроводом [6, с. 250].

Надалі форми балетного спектаклю у Франції залишалися рухливими й балет у цілому довго не отримував твердої музично-професійної основи. Музика вистав за участю танцю була зазвичай збірною, складеною різними композиторами, або підбраною із чужих творів. В епоху Ж.Б. Люллі загальними властивостями балетних вистав у Франції були: видовищність, декоративність постановок, міфологічні та алегоричні сюжети переважно, "пасторалі" і "святкування" на сцені, торжество гомофонного складу в музиці і зростаюча роль в ній ритмічного начала, власне танцювального.

Сам Ж.Б. Люллі почав свою роботу у французькому театрі саме з балетної музики, і його опери великою мірою успадковували традицію французької танцювальної музики. Але раніше, ніж була створена опера у Франції, парижани ознайомилися з італійським оперним мистецтвом, з італійським вокальним стилем, відмінним від французького. Уже про перші спроби створення італійської «*dramma per musica*» у Франції не могли не знати: "Еврідіка" Пері виконувалася у Флоренції на святкуванні весілля французького короля (в ній була невеличка балетна сцена), після чого Оттавіо Рінуччіні поїхав слідом за нареченою Марією Медічідо Франції, отримав там звання «камергера двору» [1, с. 75].

Ймовірно, що хоча б чутки про новий вид вистав повинні були проникнути до Парижу. Дещо пізніше великий інтерес до італійської музики виявляв кардинал Рішельє. У 1639 році він направив до Італії віоліста Андре Могара, який перебував на службі двору на посаді «королівського секретаря». Грунтовному звіту Могара («Відповідь одному допитливому про враження від музики в Італії») ми зобов'язані відомостями про виконання ранньої ораторії в Римі, про видатних



співаків, про манеру їхнього співу, про інтерес до інструментальної музики й балетної музики, про «великого Монтеверді», який відкрив новий прекрасний спосіб композиції як для інструментів, так і для голосу. Кілька років по тому, коли державна влада перебувала в руках кардинала Мазаріні (при малолітньому Людовіку XIV), в Парижі з'явилися прославлені італійські співаки: кастрат Атто Мелані і співачка Леонора Бароні з Риму. Леонору оспівували тоді італійські поети за її чудове мистецтво, і навіть папу Климента IX, який нею захоплювався, прозвали "папою Леонори". Водночас тут з'являється й соліст балету П'єр Бошан (PierreBeauchamps) (1636-1705 рр.), відомий і своїми балетно-театральними постановками [1, с. 89].

Такою була музична обстановка при французькому королівському дворі, доки там не з'явився Жан Батист Люллі (1632-1687 рр.) – французький композитор, скрипаль, диригент, за національністю – італієць. Чотирнадцятирічним хлопчиком Ж.Б. Люллі привезли в Париж, до двору знатної дами Монпасье, де він виконував спочатку скромну роль слуги, пізніше – музиканта. Тут він навчався музиці у органістів Роберде і Жіго (останній був також композитором).

Уже на той час Люллі прославився як чудовий скрипаль. У 1652 році Ж.Б. Люллі був запрошений до двору Людовика XIV, спочатку в якості скрипаля; пізніше в став керівником створеного ним оркестру «16 скрипок короля». Водночас Ж.Б. Люллі виступав при дворі в якості танцюриста, що частково визначило його схильність до балетного жанру. Він писав музику для керованого ним оркестру, а також складав танцювальні дивертисменти до чужих вистав [3, с. 132].

Із 1653 року Ж.Б. Люллі – придворний композитор. У 1650 - 60-ті роки він виступав переважно як автор балетної музики. Ж.Б. Люллі створював комедії-балети, опери-балети («Тріумф любові», 1681 р.; «Храм світу», 1685 р.). До 1662 року належить початок творчої співдружності Ж.Б. Люллі з Ж.Б. Мольєром. Ними створені спільно більше 10 комедій-балетів: «Версальський експромт» (1663 р.), «Шлюб мимоволі» (1664 р.), «Міщанин у дворянстві» (1670 р.) тощо.нь

Згодом Ж.Б. Люллі звернувся до оперного жанру. Ймовірно, на формування його оперного стилю вплинуло знайомство з творчістю Ф. Каваллі, опери якого ставилися при дворі Людовика XIV. До однієї з його опер, «Ксеркс», Ж.Б. Люллі в 1660 році написав танцювальний дивертисмент. У 1672 році Ж.Б. Люллі став директором «Королівської академії музики», отримавши переважне право постановки своїх творів.

В оперних спектаклях маестро брав участь не тільки як композитор, але і як диригент, режисер, балетмейстер. Отже, від 1672 року починається нова сторінка французького балету, у центрі якої однозначно вже знаходиться потужна постать Ж.Б. Люллі.

**Висновки.** Таким чином, французький балетний дивертисмент бере свій початок від видовищних музично-драматичних вистав епохи Пізнього Ренесансу, від урочистої ходи під час постановок комедій-масок, від досягнень «Академії музики та поезії» Жана Антуана Баїфа, яку після її першого засновника очолив Ж.Б. Люллі. Безпосереднім попередником Ж.Б. Люллі був Балтазар де Божуайе, який визначив пріоритетний напрям розвитку паризького балету. Всі ці напрацювання ввібрав у своїй творчості Ж.Б. Люллі, блискучий танцюрист, що підняв балет дійсно на професійну основу.

#### **Список джерел і літератури:**

1. Petit de Julleville L. Le Theatre en Franze/ Paris : Hachette, 2000. 315 p.
2. Petit de Julleville L. Le Theatre repleux . Paris : Hachette, 1998. 263 p.
3. Petit de Julleville L. Les musteries / L. Petit de Julleville. — Paris : Les Belles Lettres, 1997. 572 p.
4. Rand E. K. Founders of the Middle Ages . Cambridge: University Press, 1989. 365 p.
5. Robles Carcedo L. La cultura religiosa de la Espania visigotica / L. Robles Carcedo. 1975. № 5. P. 340.
6. Sanchez Faba F. Thórbecke, cietifico. Madrid : Gervantes, 1970. 488 p.
7. Thórbecke. A.. Ein Beitrag zur Geschichte der Vólkerwanderung Bern : Francke, 1967. 454 S

**Олександр БІЛОКІНЬ**  
(м. Полтава)

#### **СОЦІОКУЛЬТУРНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ СЦЕНОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ**

***Ключові слова:** соціокультурні умови, танцювальна сценографія, в позашкільна освіта, світові тенденції, контингенту вихованців*

**Постановка проблеми.** Соціокультурні умови розвитку нашої країни актуалізують питання виховання особистості: викривлення суспільних пріоритетів, знецінення моралі та поширення безвідповідальності в

суспільстві впливають на рівень загальної культури дітей та молоді, зумовлюють певні негативні зміни ціннісних орієнтацій у молодіжному середовищі. Такий стан вимагає підвищення уваги до участі соціальних освітніх інститутів у процесах виховання особистості дитини. У психолого-педагогічних працях, зокрема співробітників Інституту проблем виховання Національної академії педагогічних наук України (І. Д. Бех, О. В. Мельник, К. І. Чорна та інші), підкреслено актуальність виховання особистості, визначено концептуальні основи цього процесу, наголошено на необхідності формування в особистості ціннісного ставлення до навколишньої дійсності та самої себе, активної за формою та моральної за змістом життєвої позиції (Програма виховання дітей та учнівської молоді в Україні).

**Аналіз останніх публікацій.** З'ясування конкретних аспектів досліджуваної проблеми в педагогічній науці здійснювалися у різних напрямках. Окремі аспекти зазначеної проблеми розглянуто у працях: «Психологія мистецтва» В. Виготського, «Життя як творчість» Л. Шинкарук, Л. Соханя, Н. Шульги, «Створення танцю» Р. Захарова та ін. Специфіка розвивального потенціалу хореографії в різних видах танцювального мистецтва (класичний, народний, бальний та історико-побутовий танець) відображена в творчості відомих діячів: А. Ваганової, Н. Базарова, В. Захарової, К. Зацепиної та ін. Проте, спеціальних робіт, присвячених дослідженню теоретико-практичних засад роботи над танцювальною сценографією в закладах позашкільної освіти ще не було і комплексного наукового аналізу в аспекті хореографічного мистецтва ця проблема не отримала. Практичний досвід, набутий під час роботи у сфері хореографічної педагогіки, дозволяє визначити, що хореографічна творчість володіє певними невикористаними резервами підвищення ефективності системи художнього виховання підростаючого покоління.

**Мета статті-** проаналізувати соціокультурні умови розвитку танцювальної сценографії в контексті позашкільної освіти.

**Виклад основного матеріалу.** Таким чином, для сучасної психолого-педагогічної науки залишається пріоритетною проблема, яким чином можливо підвищити ефективність навчально-виховного процесу, оптимізувати процеси виховання свідомої, моральної особистості, формування її системи цінностей, готовності до самореалізації в суспільстві. Значна роль у вихованні, соціальному становленні, розвитку особистості належить позашкільним навчальним закладам, діяльність яких охоплює вільний час дітей та молоді, заснована на добровільності,

особистісно орієнтованому підході до інтересів і здібностей кожного вихованця, є різноспрямованою та поліваріативною.

Позашкільна освіта є найбільш мобільною ланкою освіти України, що, з одного боку, відповідає державним інтересам, соціальному замовленню, з іншого, — забезпечує задоволення потреб особистості в соціальному самовизначенні та творчій самореалізації. Позашкільна освіта є складовою системи безперервної освіти України, що визначено Конституцією України, законами України «Про освіту», «Про позашкільну освіту» [28].

Позашкільні навчальні заклади виконують важливі соціальні функції щодо освіти і виховання моральної культурної особистості, свідомого громадянина; сприяння соціальному становленню вихованців, їх самореалізації та професійному самовизначенню; створення умов для інтелектуального, фізичного й культурного розвитку особистості, забезпечення змістовного дозвілля дітей та молоді, збереження й зміцнення здоров'я вихованців, формування цінності здорового способу життя, а також профілактики девіацій у молодіжному середовищі.

Виховні можливості позашкільної освіти є значними, що обумовлено специфічними особливостями цієї ланки освіти та підтверджено результатами наукових досліджень у цій сфері. Прогресивні тенденції в педагогічній практиці вимагають відповідної реакції психолого-педагогічної науки, функції якої полягають не лише в тому, щоб обґрунтувати актуальний стан педагогічної проблеми, а й визначити її перспективний стан. Отже, актуалізується питання наукового обґрунтування значних виховних можливостей позашкільних навчальних закладів в — тобто актуального стану, але також необхідно прогнозувати шляхи оптимізації виховного потенціалу позашкільного навчального закладу (реалізація потенцій цих можливостей) на основі сучасних теоретико-методологічних підходів та актуального практичного досвіду [12, с. 16].

Освіта України розвивається в контексті світових тенденцій. На сучасному етапі створюються нові орієнтири в системі освіти, зумовлені з одного боку, соціально-політичними, економічними, соціокультурними змінами на національному та світовому рівнях, з іншого, — відповідним розумінням пріоритетних завдань сучасної освіти, що складаються у сфері науково-педагогічних знань.

Значний вплив на виокремлення позашкільної освіти як складової загальної освіти України, безперечно, мала програма розвитку народної

освіти Української РСР на перехідний період (1991-1995 рр.). Зокрема, у Законі «Про освіту» визначено, що система позашкільної освіти повинна керуватися у своїй діяльності принципами природовідповідності, культуровідповідності, демократизації, самоактивності та саморегуляції, комплексності та міждисциплінарної інтегрованості тощо.

У 1990-х рр. за даними колегії Міністерства освіти, позашкільну освіту здійснювали 2110 закладів системи освіти, якими було охоплено 1,9 млн. учнів [12, с. 18]. Руйнівні процеси в економіці, занепад виробництва, інфляція, втрата управління економікою, недофінансування наприкінці 1990-х рр. призвели до масового закриття позашкільних навчальних закладів, і, як наслідок, відтоку дітей із контингенту вихованців.

Тому вже станом на 2001 р. кількість дітей, охоплених позашкільною освітою, складала за різними даними 18,3 – 23,6 % від загального контингенту дітей шкільного віку. В умовах перехідного періоду виникла проблема забезпечення гурткової і клубної роботи технічним обладнанням, музичними інструментами, костюмами, меблями тощо.

Аналізуючи зміст та особливості позашкільної освіти 1990-х рр., потрібно зазначити, що в діяльності танцювальних колективів було чимало недоліків. На їхню ефективність згубний вплив мали формалізм у використанні методів і засобів організації діяльності, застаріле навчально-методичне забезпечення, низький рівень підготовки фахівців тощо. Зокрема, навчально-виховна робота хореографічних гуртків залишалася надзвичайно забюрократизованою, часто проводилася без урахування індивідуальних особливостей дитини, а в окремих випадках мала примусовий характер. Тематична і жанрова обмеженість репертуару аматорських танцювальних колективів здебільшого тиражувала творчі знахідки видатних митців шляхом копіювання їх постановок.

Аналіз початкових програм і методичної літератури, за якими здійснювався навчально-виховний процес у танцювальних творчих об'єднаннях на початку 1990-х рр., свідчить, що перевага надавалася вивченню основ класичного, народно-сценічного та історико-побутового танців відповідно до профілю художнього колективу. Основною формою хореографічного виховання були навчально-тренувальні заняття з метою «домагатися чіткості і точності виконання вправ» [10, с. 4].

Відтак, зміст навчальної діяльності танцювальних гуртків був спрямований переважно на опанування спеціальних знань, виконавських умінь і навичок, не задовольняючи реальних потреб та інтересів

молодого покоління. Пошуки нових оригінальних ідей і засобів їх втілення наприкінці 1990-х – на початку 2000-х рр. сприяли масовому поширенню стилів сучасної хореографії: хіп-хоп, модерн, було, крамп тощо [10].

Цілком логічно, що для хореографічної освіти кінця 1990-х рр. характерні зміни традиційних форм і методів навчання й виховання, внаслідок чого почали масово створюватися танцювальні гуртки сучасної хореографії, переважно, на платній основі. Це, з одного боку, стимулювало креативність дітей, з іншого – недостатність програмного та методичного забезпечення, відсутність підготовлен их кадрів знижувало рівень виконавської культури та майстерності.

Водночас навчально-методична література, періодичні видання не могли задовольнити запити педагогів із хореографічного виховання дітей. Відсутність спеціального сучасного дитячого музичного репертуару призводило до залежності хореографічних постановок від тогочасного неякісного продукту. Серед дітей набули популярності композиції-підтанцівки на музику відомих шлягерів. Однак, вони не мали ні змістової, ні ідейної наповненості, що вело до танцювання навколо неіснуючого соліста. В репертуар дитячих хореографічних колективів почав проникати стиль «шоу» з привабливими зовнішніми атрибутами, імпульсивністю рухів і доступністю сучасної музики [17, с. 163].

У результаті в умовах відсутності ідейної основи та нерозуміння вікових особливостей зменшувався і виховний вплив танцювального мистецтва на формування особистості. У суспільному вимірі це призвело до втрати художньо-естетичних цінностей, в особистісному – до формування негативної «Я-концепції», нездатності творчо мислити, проявляти ініціативу, бути самодостатнім.

Соціально-політичні перетворення кінця 1990-х – початку 2000-х рр., зміна ціннісних орієнтирів у суспільстві, демографіч- на криза та зменшення кількості позашкільних навчальних закладів спричинили скорочення контингенту вихованців поза- шкільних закладів освіти в середньому на 35 % [25]. Прийняття нормативно-законодавчих документів (Закону України «Про позашкільну освіту» (2000), Закону України «Про охорону дитин- ства» (2001), Національної доктрини розвитку освіти (2002), Положення про позашкільний навчальний заклад (2001) та ін.) не мало суттєвих позитивних наслідків. Тому тенденція до скоро- чення мережі позашкільних навчальних закладів спостерігалася й упродовж 2000 – 2007 рр. (із 1497 у 2000 р. до 1473 у 2007 р.).

Цей процес був зумовлений перепрофілюванням, злиттям і закриттям окремих типів позашкільних навчальних закладів. Важливо зазначити, що бюджетне фінансування позашкільної освіти за залишковим принципом сприяло поширенню практики надання платних послуг, що значно обмежувало доступ до освіти обдарованих дітей із малозабезпечених сімей. Зрештою, станом на 1 січня 2008 р. у системі Міністерства освіти і науки України діяли 1478 позашкільних навчальних заклади різних типів (1546 тис. дітей), що складало 32,9% від загальної кількості дітей шкільного віку [28].

Цілком логічним був пошук керівниками дитячих танцювальних колективів способів збільшення контингенту вихованців, що пояснює виникнення практики «омолодження» гуртків: набір старших дошкільників 5-6 років і переведення 7-8-річних дітей до складу вихованців перших класів. Необгрунтованість методики формування хореографічних здібностей дошкільників, нерозуміння змісту навчання та невідповідність його фізичним можливостям дітей цієї вікової категорії спричиняли перевантаження, травми та втрату інтересу до хореографічного мистецтва.

Ситуація з розвитком дитячої танцювальної самодіяльності на початку 2000-х рр. викликала стурбованість і занепокоєння провідних хореографів країни. Саме тому з метою сприяння розвитку хореографічного мистецтва в Україні за ініціативи академіка Академії мистецтв України, професора М. Вантуха в лютому 2002 р. проголошено про необхідність створення Хореографічної спілки України, яка згодом (2004) згідно з Постановою Кабінету Міністрів України отримала статус Національної. Нині її осередки працюють у 27 регіонах держави.

Спілка як суб'єкт творчої діяльності на добровільних засадах об'єднує професійних артистів, творчі колективи, викладачів, педагогів-хореографів, які представляють усі види, напрями та жанри хореографії. Серед основних завдань Спілки: збереження та збагачення національних традицій і здобутків танцювального мистецтва України, входження у світовий та європейський мистецький простір, координація творчих зусиль митців щодо розвитку усіх видів, напрямів і жанрів танцювального мистецтва, поширення хореографічної освіти, сприяння роботі мережі навчальних закладів хореографічного мистецтва [28].

Необхідно зауважити, що багаторівнева система конкурсів, яка виявила свою ефективність у підвищенні якості опанування хореографічних умінь і навичок, творчих здобутків попередніх періодів

стала в нагоді під час відродження танцювального мистецтва. Під егідою Спілки була сформована система регіональних, всеукраїнських і міжнародних конкурсів і фестивалів. Зокрема, у 2002 р. започатковано щорічний найпрестижніший Міжнародний фестиваль танцю народів світу «Веселкова Терп сіхора», приурочений до Міжнародного дня танцю. Відтоді він проводиться з метою збереження та розвитку національних традицій народної хореографії, збагачення професійного та аматорського мистецтва, підвищення рівня хореографічних постановок, активізації організаційно-творчої та пошукової роботи тощо [17].

Одним із важливих напрямів Національної хореографічної спілки стала науково-методична робота, яка передбачала проведення науково-методичних семінарів і конференцій із метою озброєння педагогів-хореографів знаннями з методики розвитку хореографічних здібностей дітей, їхнього творчого потенціалу. Формою поширення досвіду обрано майстер-класи і відкриті заняття (їх результати викладені у відеоматеріалах, які поширюються серед членів Спілки). Членство у Національній хореографічній спілці – не єдиний спосіб отримання нової інформації щодо ефективного розвитку здібностей засобами танцювального мистецтва.

Нині хореографічні колективи все частіше їздять за кордон, де беруть участь у міжнародних конкурсах і фестивалях, спеціальних тренінгах і семінарах. Така співпраця сприяє взаємопроникненню культур, збагаченню досвіду й удосконаленню методик. Як відомо, ця тенденція підтримується й інформаційно-комп'ютерними технологіями.

Нині у керівників дитячих танцювальних творчих об'єднань є можливість відеозапису, що дозволяє транслювати власний досвід і використовувати інший набагато ефективніше. У популяризації методів і способів творчого розвитку молодого покоління потужний потенціал має багаторівнева система фестивалів і конкурсів, де мають можливість демонструвати власні творчі здобутки та майстерність значна кількість дитячих танцювальних колективів [25].

Серед найпрестижніших всеукраїнських варто назвати: фестиваль-конкурс народної хореографії імені П. Вірського (м. Київ), вокально-хореографічний конкурс «Крок до зірок» (м. Київ), фольклорно-хореографічний фестиваль-конкурс «Барвистий віночок» (м. Дніпропетровськ), фестиваль-конкурс мистецтв «Червона калина» (м. Тернопіль), а також Міжнародний дитячий фестиваль «Змінимо світ на краще» (Міжнародний дитячий центр «Артек») тощо.



Сучасний період розвитку дитячої хореографічної культури, що характеризується збільшенням «сектору свободи», вирізняється різноманітністю підходів до навчально-тренувальної роботи. Рівень освіти і кваліфікація керівників хореографічних колективів надають їм можливість самим укладати освітні авторські або модифіковані (адаптовані) програми.

Останні характеризуються гнучкістю, варіативністю змісту і технологій, що пов'язано з особливостями танцювального напрямку колективу, намаганням урахувати індивідуальні нахили, інтереси, запити, вподобання, творчі здібності дітей різних вікових категорій. Нині для дитячої хореографічної творчості стає актуальним «різноманіття інтерпретаційних зразків репертуару». Члени журі в його формуванні для дітей, особливо молодших школярів, наразі виділяють два типи помилок: танцювальні композиції базуються на примітивній техніці або, навпаки, перенасичені технічними складнощами [12, с. 6].

Обидві позиції, як правило, характеризують відсутність систематичної навчально-виховної роботи, і, як наслідок, невиразне виконання, де відсутнє головне – розуміння змісту та образів танцю. Нехтування програмних вимог призводить до відсутності системності, індивідуального підходу, ігнорування вікових особливостей, зведення занять до механічного засвоєння танцювальних рухів.

Суттєву роль у даному процесі відіграє й нерозуміння потужного потенціалу мистецької освіти, зокрема, хореографічної, що зберігається в суспільстві. Відповідають за це значною мірою педагоги, хореографи та керівники дитячих танцювальних колективів, що часом не вміють або не бажають організувати цікавий, захоплюючий творчий процес, перейти від «сухих» тренувальних занять до вирішення творчих завдань, не розуміючи, що фізична робота має виступати в єдності з розумовою працею та емоційною насиченістю, коли очевидним стає зв'язок заняття з постановочною діяльністю.

У сучасних умовах Міністерство освіти і науки України вважає актуальною проблему якісного та кількісного забезпечення позашкільних закладів освіти навчальними програмами, методичними посібниками, розробленими з урахуванням компетентнісного та діяльнісного підходів до навчально-виховного процесу, новітніх педагогічних технологій і досягань науки. Здійснивши порівняльний аналіз програм для творчих об'єднань позашкільних навчальних закладів, рекомендованих МОН України [8, с. 9], можна констатувати: вони традиційно зорієнтовані на

формування у вихованців молодшого шкільного віку хореографічних умінь і навичок засобами класичного та народного танців.

Згідно з сучасними науковими дослідженнями хореографічні здібності тлумачать як «системно-структурне утворення», у якому взаємообумовлюються інтелектуально-творчі, музично-рухові та мотиваційно-особистісні компоненти [12, с. 16]. З огляду на це, програми варто розглянути детальніше. У програмі для творчих об'єднань позашкільних і загальноосвітніх навчальних закладів (2005) робота танцювального гуртка початкового рівня навчання передбачає вивчення основ музичного руху, екзерсис класичного та народного танців, музичні етюди та танці, ознайомлення з відомостями з народознавства [25].

Отже, у програмі враховано змістове наповнення музично-рухового та, частково, мотиваційно-особистісного компонентів. Разом із тим, у змісті програми майже нічого не пропонується для забезпечення розвитку хореографічних творчих здібностей вихованців, крім постановки етюдів і танців, над якими традиційно працюють хореографи. Наприкінці навчання, крім основних вимог (засвоєння спеціальних знань і формування технічних навичок), програмою передбачено, що діти повинні вміти: «визначати темп і характер музики, орієнтуватися на площині, координувати свої рухи з музичним супроводом, починати рух із початком звучання музики та виконувати танцювальні вправи, поклони» [16, с. 30].

Не розглядається розвиток творчого потенціалу дитини молодшого шкільного віку й у програмах класичного та народного танців. Творча імпровізація як розділ навчально-тематичного плану передбачена лише в програмі гуртка сучасного танцю на третьому році навчання, але теж у декларативній формі. Опанування основ класичного танцю є базою для навчання дітей хореографічного профілю за програмами з позашкільної освіти художньо-естетичного напрямку (2012) [8]. У програмі зазначено, що «автори врахували вікові особливості вихованців, нові досягнення педагогічної науки та практики, власний багаторічний досвід» [8, с. 20].

Грунтуючись на діяльнісному та компетентнісному підходах до укладання програм, авторський колектив виділяє формування творчої компетентності як одне з основних завдань. Натомість тематичними планами та програмами класичного, народного, сучасного, естрадного та бального танців не передбачено «набуття досвіду власної творчої діяльності, розв'язання творчих завдань» [39]. Зокрема, у змісті розділу «Робота над етюдами» передбачається «виконання», «розучування» та

відтворення елементів того чи іншого напряму танцювального мистецтва.

З огляду на очевидну значущість танцю до переваг аналізованої програми (2012) належить включення розділу «Екскурсії, виставки, фестивалі, конкурси», згідно з яким пропонується більш широке ознайомлення молодших школярів із хореографічним мистецтвом, розвиток інтересу до нього не тільки через вивчення історії та культури краю, а й відвідування концертів аматорських колективів, професійних ансамблів, зустрічі з професійними хореографами тощо. Варто зазначити, що запропонований для використання педагогам-хореографам список літератури, вміщений у рекомендованих навчальних програмах, 90% складають праці науковців і педагогів минулого століття [38; 39].

Проблема забезпечення науковою та навчально-методичною літературою творчих об'єднань позашкільних навчальних закладів нині державою майже не вирішується. Матеріали з проблем методичного вдосконалення хореографічного виховання дітей молодшого шкільного віку в періодичних друкованих виданнях («Мистецтво і освіта», «Світ танцю», «Позашкілья») не вирішує проблеми, тим більше, що система розповсюдження збірників наукових статей через мережу бібліотек позашкільних навчальних закладів відсутня. Отже, можна констатувати, що якість навчання та формування особистості в мистецько-хореографічному просторі, безперечно, досягається в ході усвідомленої практичної діяльності.

Модернізація освітньої галузі в Україні вимагає принципово нових підходів до формування особистості, створення сприятливих умов для її всебічного творчого розвитку, максимального розкриття внутрішніх потенціалів у напрямі майбутньої самореалізації. Особливим культурно-освітнім середовищем для підростаючого покоління є установи сучасної системи позашкільної освіти, де здійснюється багатоаспектна робота з формування світогляду, естетичного смаку, характеру, емоцій, забезпечується розвиток первинних професійних умінь та навичок. Однією із найважливіших функцій позашкільної освіти визначається загальна мистецька підготовка вихованців, що забезпечує планомірне розкриття творчих здібностей дітей та підлітків і створює умови для їх успішної особистісної реалізації. У цьому контексті важливе освітнє значення має хореографічна діяльність, що поєднує фізичний та естетичний розвиток особистості, дає можливість виражати свої думки і почуття засобами пластики, міміки, жести. Багатогранність хореографічного мистецтва передбачає розвиток почуття ритму, вміння чути і розуміти музику, узгоджувати з нею свої рухи, розвивати м'язову силу корпусу і ніг, рухи рук,

грацію і виразність. Крім того, хореографічна діяльність є ефективним засобом арт-терапії, оскільки вивільняє людину від негативних емоцій, знімає нервову напругу, втому, створює позитивний емоційний фон. У системі позашкільної освіти художньо-естетичного профілю хореографічна складова є невід'ємним компонентом [27, с. 12]

Щоб досягати висот у виконанні танцю потрібна систематична, виснажуюча робота, як керівника, так і вихованців. Можливо у когось із вихованців це захоплення переросте у професійну діяльність і стане сенсом усього життя. Не малу роль у цій роботі відіграють і батьки, які підтримують керівника у всіх його починаннях. А це і пошиття костюмів, це і поїздки, і створення належних умов для занять. На жаль держава мало опікується подібними питаннями і весь тягар фінансового забезпечення лягає на плечі батьків. Хочеться побажати усім вихованцям, його керівнику та батькам не залишати і продовжувати таке захоплююче заняття хореографією та досягати нових висот та перемог.

**Висновки.** Отже, програми для творчих об'єднань позашкільних навчальних закладів, рекомендовані МОН України, дотримуючись традицій хореографічного виховання, ґрунтуються переважно на засвоєнні знань, опануванні виконавських умінь і навичок, тоді як вимоги сучасного суспільства передбачають розвиток творчого потенціалу дитини. Неможливість його забезпечення зменшує інтерес до танцювального мистецтва як засобу формування творчої особистості. Відтак виникає необхідність у нових формах і методах хореографічного виховання, що забезпечуватимуть потреби особистості у творчому самовизначенні й самореалізації.

#### **Список джерел і літератури:**

1. Програми для творчих об'єднань позашкільних та загальноосвітніх навчальних закладів. Художньо-естетичний напрям. Хореографії. Театр. / [Укл. Л. М. Павлова]. - Суми: Антей, 2005. -190 с.
2. Пуляєва Л. Є. Деякі аспекти методики роботи з дітьми у хореографічному колективі: Навчальний посібник Тамбов: Вид-во ТГУ ім. Г.Р. Державіна, 2001. - 80 с.
3. Пуртурова Т.В. Навчайте дітей танцювати: Навчальний посібник для студентів закладів середньої професійної освіти / Т. В. Пуртурова, Белікова О. М., Кветній О. В. – М. : Владос. - 2003. 256 с. 5.
4. Пустовіт Г. П. Позашкільна освіта та виховання: дидактичні основи методів навчання та виховання: Монографія / Г. П. Пустовіт, Л. В.

Тихенко. – Суми: Університетська книга. - 2008. - Книга 2. -272 с.

5. Пустовіт Г. П. Позашкільна освіта і виховання: теоретико-дидактичний аспект: монографія / Г. П. Пустовіт. - Миколаїв: Ольвія, 2009. - 561 с. (кн. 1).

## НАШІ АВТОРИ:

**Білокін Олександр Петрович** – магістрант кафедри музичного мистецтва та хореографії навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Болюх Микола Федорович** – викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Бурім Олена Василівна** – викладач кафедри кіно-,телемистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Гладун Ніна Володимирівна** – викладач кафедри дизайну навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Головко Євгеній Юрійович** – магістрант кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Гуржій Інна Анатоліївна** – ст. викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Дігтяр Наталія Миколаївна** – доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Кабушка Олександр Михайлович** – магістрант кафедри музичного мистецтва та хореографії навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Калашник Олександр Павлович** – викладач кафедри культурології та кіно-, телемистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Калатура Олексій Олексійович** – магістрант кафедри музичного мистецтва та хореографії навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Карнаух Марія Олександрівна** – магістрантка кафедри музичного мистецтва та хореографії навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Кириченко Марія Олександрівна** – магістрант кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Кириченко Олена Анатоліївна** – викладач кафедри музичного мистецтва та хореографії навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Левчук Сергій** – магістрант Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра

**Марущенко Тетяна Олександрівна** – магістрант кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Метлицька Світлана Анатоліївна** – викладач кафедри музичного мистецтва та хореографії навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Мікеладзе Наталія Гелаївна** – викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Мишин Анатолій Вікторович** – викладач кафедри культурології та кіно-, телемистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Михайліченко Вадим Віталійович** – магістрант кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Овчаренко Андрій Олексійович** – магістрант кафедри музичного мистецтва та хореографії навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Опенько Володимир Васильович** – заслужений артист України, доцент кафедри академічного співу Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра;

**Острецова Тетяна Олександрівна** – провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва та хореографії навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Палій Катерина Сергіївна** – доцент кафедри культурології та кіно-, телемистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Продан Сергій Олександрович** – магістрант кафедри дизайну навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Плешакова Інна Станіславівна** – магістрант кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Рибачук Віктор Олексійович** – старший викладач кафедри всесвітньої історії, релігієзнавства та методик їх викладання Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка

**Сайбеков Максим Геннадійович** – ст..викладач, в.о завідувача кафедри культурології та кіно-, телемистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Соколко Ганна Едуардівна** – магістрант кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Солдатова Дарія Володимирівна** – магістрант кафедри дизайну навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Терещенко Альона Валеріївна** – викладач кафедри культурології та кіно-, телемистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Трегубов Костянтин Юрійович** – кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;



**Цебрій Ірина Василівна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувачка кафедри музичного мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Цибульник Зоя Григорівна** – провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва та хореографії навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Хрома Катерина Володимирівна** – магістрант кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Чернявська Ольга Станіславівна** – викладач кафедри культурології та кіно-, телемистецтва ЛНУ імені Тараса Шевченка;

**Чорномаз Сергій Олександрович** – магістрант кафедри культурології та кіно-, телемистецтва ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Шелупахіна Тетяна Володимирівна** – кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології та кіно-, телемистецтва ЛНУ імені Тараса Шевченка;

**Шаповалов Вадим Анатолійович** – магістрант кафедри музичного мистецтва та хореографії навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Цзинь Сінь** – магістрант кафедри музичного мистецтва та хореографії навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Ли Саньює** – магістрант кафедри музичного мистецтва та хореографії навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Чень Цзюньлян** – магістрант кафедри музичного мистецтва та хореографії навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

**Жуань Цзе** – магістрант кафедри музичного мистецтва та хореографії навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка».

Наукове видання

## Мистецька освіта та естетичне виховання молоді

Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (27 жовтня 2023 р.)

Полтава: Навчально-науковий інститут культури і мистецтв. Видавничий відділ ПУЕТ. 2023. 194 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 22.12.2023. Формат 60x84 1/16. Папір офсетний.

Гарнітура Таhоmа. 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. 2010

36014 (0532)502481

---

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

к. 115, вул. І. Банка (Коваля) 3, м. Полтава