
УДК 339.138+330+082

ББК 94

Z 40

Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour»

Druk i oprawa: Sp. z o.o. «Diamond trading tour»

Adres wydawcy i redakcji: Warszawa, ul. Wyszogrodzka, 16

e-mail: info@conferenc.pl

Cena (zł.): bezpłatnie

Zbiór raportów naukowych.

Z 40 Zbiór raportów naukowych. „Science - od teorii do praktyki”. (29.03.2013 - 31.03.2013) - Sopot: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2013. - 76 str.

ISBN: 978-83-63620-96-7 (t.1)

Zbiór raportów naukowych. Wykonane na materiałach Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej Konferencji 29.03.2013 - 31.03.2013 roku. Sopot.

Część 1 .

УДК 339.138+330+082

ББК 94

Wszelkie prawa zastrzeżone.

Powielanie i kopiowanie materiałów bez zgody autora zakazany.

Wszelkie prawa do materiałów konferencji należą do ich autorów.

Pisownia oryginalna jest zachowana.

Wszelkie prawa do materiałów w formie elektronicznej opublikowanych w zbiorach należą Sp. z o.o. «Diamond trading tour».

Obowiązkowa odniesienia do zbioru.

ISBN: 978-83-63620-96-7 (t.1)

"Diamond trading tour" ©

SPIS /СОДЕРЖАНИЕ

SEKSCJA 1. ARCHITEKTURA. BUDOWNICTWO.

(АРХИТЕКТУРА. СТРОИТЕЛЬСТВО.)

1. Шамсутдинов Д.В., Ким Т.Э.	5
ЗНАЧЕНИЕ ПЛАГИАТА В АРХИТЕКТУРЕ	

SEKSCJA 3. NAUK BIOLOGICZNYCH.(БИОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ)

2. Архипова Ю.П.	10
ЦЕНОПОПУЛЯЦИОННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ <i>SALVIA NUTANS L.</i> И <i>SALVIA TESQUICOLA KLOK. & ROBED.</i> НА ПРИВОЛЖСКОЙ ВОЗВЫШЕННОСТИ	

3. Ничик О.В., Салавор О.М.	15
DEVELOPMENT OF ENVIRONMENTAL AUDITING IN UKRAINE	

SEKSCJA 7. JOURNALISM.(ЖУРНАЛИСТИКА)

4. Кунгурова О.Г.,Шило М.	17
РОЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИИ В СТРУКТУРЕ МУЛЬТИМЕДИЙНОГО ЖУРНАЛИСТСКОГО МАТЕРИАЛА	

5. Химич С.М.	19
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ В ТЕКСТАХ СМИ	

6. Хітрова Т.В.	21
КОМУНІКАЦІЙНІ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОЇ «ПОЛІТИКИ ПАМ'ЯТІ»	
КОММУНИКАЦИОННЫЕ МОДЕЛИ УКРАИНСКОЙ «ПОЛИТИКИ ПАМЯТИ»	
COMMUNICATIVE MODELS OF UKRAINIAN «POLITICS OF MEMORY»	

SEKSCJA 8. ART (ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ)

7. Гопка О.В.	23
МУЗИЧНА ОСВІТА ЧАСІВ КИЇВСЬКОЇ РУСІ ЯК СВИТОГЛЯДНО-ЕСТЕТИЧНИЙ ЕТАП СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ	

8. Дубінець І.В.	26
САМОСТІЙНА РОБОТА В ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ	

9. Маргинюк А. К.	31
ХОРОВИЙ ЖАНР ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ І СПАДКОЄМНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ	

10. Асрян Л.Л.	34
КИЇВСЬКА ШКОЛА М. ЛИСЕНКА ЯК СПАДКОЄМИЦЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ПІСЕННИХ ТРАДИЦІЙ	

11. Хананаєва А.В.	37
НАУКОВЕ ОСМИСЛЕННЯ ФЕНОМЕНУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ	

12. Кветков М.М.	40
ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ В.М.ОВОДА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ НАДДНІПРЯНЩИНИ	

13. Пушкарюк С.Т.....	43
МИСТЕЦЬКІ ТРАДИЦІЇ ХОРОВОГО СПІВУ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ	
14. Солодовнік Л.В.	46
РОЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ У ЕСТЕТИЧНОМУ ВИХОВАННІ ОСОБИСТОСТІ	
15. Паславська Л.	49
КОМПОЗИЦІЙНІ СИСТЕМИ ДЕКОРУВАННЯ КЕРАМІЧНИХ МИСОК В УКРАЇНІ КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ	
16. Прищенко С.	55
ВІЗУАЛЬНА МОВА РЕКЛАМИ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ СУСПІЛЬСТВА	
17. Сенчук Т.	61
КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИТОКИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ДИЗАЙНУ	
18. Макогін Г. В.	67
ТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ ХУДОЖНЬОГО КОЛЕКТИВУ ЗАСОБАМИ КОСТЮМА	



СЕКЦІЯ 8. ART (ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ)

ПОД- СЕКЦІЯ 4. Музыкальное искусство.

Гопка О.В.

викладач

Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки

**МУЗИЧНА ОСВІТА ЧАСІВ КИЇВСЬКОЇ РУСІ
ЯК СВІТОГЛЯДНО-ЕСТЕТИЧНИЙ ЕТАП СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ
ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ**

Історія українського музичного мистецтва тісно пов'язана з формуванням національної вокальної школи. Її розвиток відбувався паралельно з виникненням професійної музики та композиторської творчості [2]. Однією з найвизначніших вокальних шкіл Європи стала Київська вокальна школа. Вона значною мірою вплинула на еволюцію українського музичного мистецтва та його світове визнання [1].

Своїми витокami національна вокальна школа сягає давніх часів, коли після Хрещення Київської Русі (988 р.) князем Володимиром Великим руська церква запозичила від греків вісім мелодій (гласів) - чотири автентичних (основних) – ре, мі, фа, соль та чотири плагальних (допоміжних) – ля, сі, до, ре. Всі ці гласи, основані на ладах, зведені в строгу систему Іоанном Дамаскіним («Октоїх»). Українська та російська вокальна педагогіка запозичила грецький нотопис зображення нот. Вони позначалися прописними буквами алфавіту: А, В, Г, Д, Є, С, З, Н. Цей безлінійний нотопис проіснував в Україні і Росії до XVIII ст.. Наприкінці XVI ст. появилася п'ятилінійна система з квадратними нотами, т. зв. «Київське знамя». Певний період обидві системи існували одночасно. Такий нотопис називався безлінійно-лінійний [4].

В системі музичної освіти за часів Київської Русі використовувалися особливі знаки, які вказували на підвищення або пониження звуку в мелодії та його тривалість. Ці знаки називалися «крюками» або «знаменами». Звідси пішла назва «знаменного письма», «знаменного розспіву». Національний український розспів отримав назву Київський розспів, або «Київське знамя» (з XVI ст.). Спеціальні знаки («крюки» або «знамена») вказували на характер виконання. Наприклад, знамя «скамейца» і «голубчик борзий» означали однаково 2/4 у русі вгору. Відмінність полягала в тому, що «скамейку» треба було співати грудним звуком, а «голубчик» - гортанним. «Крок» і «стопіца» означали білу ноту 4/4, але «крюк» вимагав більшої повноти й твердості звуку ніж «стопіца». Як бачимо, ці позначення вказували на необхідність використання певного регістру. Давньоруська знаменна або крюкова система зберігала й елементи алфавітної грецької системи.

Український церковний і світський спів упродовж тривалого часу був одноголосним [4]. Використовувалося унісонне звучання, яке при наявності високих, середніх і низьких голосів охоплювали три з половиною октави. Основним звукорядом давньої церковної музики був звукоряд від ноти «соль»

великої октави до «ре» другої октави. Вокальний звукоряд піснеспівів відзначався специфічними особливостями. Він поділявся на чотири зони звучання, кожна з яких містила три ноти. Зони звучання мали назву «згоди»: проста «згода» - со-ля-сі-бемоль; темна «згода» - до, ре, мі; світла «згода»-фа-соль-ля; пресвітла – сі-бемоль-до-ре.

В Київській Русі освічений церковний співак володів багатогранною вокальною технікою та виконавськими прийомами. Розвиток церковного співу на теренах України сприяє вихованню видатних знавців – перших музикантів професіоналів місцевого походження (в Києві – Стефан, у Володимирі-на-Клязмі – Лука, в Новгороді – Кирик, у Перемишлі – Дмитро).

Найдавніші богослужбові книжки з таким співом з'являються ще в XI ст. – це переважно різні рукописні ірмологіони, кондокари. Музична нотація в них без лінійна. Найстарішими пам'ятками одноголосся вважаються відоме «Остромирове Євангеліє» і два пергаментні аркуші, так звані «куприяновські листки» (XI ст.). Як грецькі, болгарські, так і київські основні наспіви біли одноголосними речитативами, за своїм характером близькими до найстаріших григоріанських хоралів західної церкви. Є відомості про те, що в Болгарії, як і інших країнах Заходу вже в XI ст. використовувався багатоголосний спів.

Українські музикознавці висловлюють думку про те, що знаки київської нотації ведуть початок від основоположних знамен безлінійного письма [3]. Вони зберігають своє ритмічне значення і доповнюються знаками ново-латинської мензуральної нотації. Вона була узагальнена в кінці XV ст. італійським теоретиком Франкіно Гафіріусом, що він викладав у Падуанському університеті, де навчалося багато вихідців з України.

Упродовж XVI –XVIII ст. в Україні формується новий тип школи, яка мала гуманістичне, демократичне спрямування. Цей процес був тісно пов'язаний з піднесенням національно-визвольної боротьби, результатом якої стало воз'єднання України з Росією. Розвиток гуманістичної школи в Україні охоплює декілька етапів: 1) підготовчий – з кінця XV до середини XVI ст. 2) період формування Острозького культурно-освітнього центру та Львівської братської школи – остання третина XVI – початок XVII ст.; 3) період становлення і розквіту Київського культурно-освітнього центру – Братської школи з 1615 р., Києво-Могилянської колегії з 30-х рр. XVII ст. і Київської академії з 1701 р.

Найбільш визначальним став так званий братський етап становлення української музичної педагогіки [4]. В цей період сформувалися її характерні ознаки: демократична спрямованість, світська орієнтація, тісний зв'язок з сучасною, професіональною і народною музичною культурою. Новий тип поєднував різні ланки освіти: початкову школу, й школу вищого ступеня. Система освіти охопила широкі верстви суспільства, внаслідок чого виник значний прошарок освічених діячів простого походження, які стали носіями нових видів художньої продукції – віршів, кантів, пародій, нових форм професійної музичної культури (партесного багатоголосся).

Гуманістичні тенденції в Україні почали проявлятися досить пізно – в середині XV ст. Просвітницькі ідеї гуманістів реалізувалися передусім в підготовці друкованих книг. Перша східнослов'янська друкована кирилична

книга з'явилася в 1491 р. у Кракові. Це була півча книга, яка містила традиційні піснеспіви (тексти), призначені для тижневих служб, і упорядкована за ладовою системою восьми голосів (для кожного тижня – інший глас, який повторюється через кожні вісім тижнів). Ця книга не мала нотного тексту. Іншою традиційною книгою (поряд з «псалтирем») для освоєння грамотності був «Часослов».

Переломною віхою в системі освіти було видання друком північного репертуару в «Осьмогласнику». Його поява припадає на межу домінуванням півчких книг безлінійної знаменної нотації та освоєнням нового п'ятилінійного письма. Видання «Осьмогласника» у 1491 р започаткувало поширення нотних півчких книг і остаточне витіснення в кінці XVI ст. знаменних рукописів. Існувала практика вміщувати до півчких книг додаток, який містив нотну азбуку, оскільки півча книга була призначена і для освоєння півчого традиційного репертуару.

Інтенсивний розвиток вокально-хорового мистецтва, композиторської творчості, музичного виховання був зумовлений досягненнями музично-теоретичної думки в Україні. Поширення багатоголосного церковного співу викликало потребу в добре навчених регентах (диригентах), співаках-хористах. Це потребувало появи музичних «граматик» (аналогічно до поетик та риторик), які б давали необхідні знання як виконавцям, так і творцям партесної музики.

Найдавнішим вітчизняним посібником для освоєння багатоголосного співу була праця невідомого автора: «Что есть мусикия?» Автор зазначає, що «мусикия» - досконала наука співу і композиції, яка сформувалася спершу як гра на інструментах і лише згодом на її зразок виникло «пініє». Основну частину посібника становлять «мусикійські» правила релятивної нотації, засвоїти.

В церковному вжитку українського православ'я лише в XVI ст. вперше починає запроваджуватися так званий партесний спів. Через деякий час від випадкових спроб поліпшення церковного співу в братських школах перейшли до організованого навчання партесного співу. Деякі школи навіть регламентували навчання окремими артикулами своїх статутів. Це свідчить про велику увагу тогочасного суспільства до музичної освіти, що стала одною із компонент культурного реформаційного руху [5], який в подальшому спричинився до небувалого розквіту української пісенної культури в наступні епохи.

Література

1. Антонюк В.Г. До питання про витоки українського традиційного співу / В.Г.Антонюк // Наукові записи Тернопільського університету ім. В.Гнатюка. - №2(3). – Тернопіль, 1999. – С.102-107.
2. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість / А.І.Іваницький. – К.: Музична Україна, 1990. – 312 с. 107.
3. Знаменська О.В. Культура мови у співі / О.В.Знаменська. – К.: Держвидав, 1959. – 156 с.
4. Корній Л.П. Історія української музики / Л.П.Корній / Підручник. – К. – Харків – Нью-Йорк: Вид. М.П.Коць, 1998. – Ч.1. – 387 с.
5. Попович М.В. Нарис історії культури України / М.В.Попович. – К.: «Артек», 1998. – 728 с.

Дубінець І.В.

кандидат педагогічних наук, доцент
Бердянський державний педагогічний університет

САМОСТІЙНА РОБОТА В ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Нові стратегічні орієнтири розвитку сучасної освіти зумовили необхідність пошуку таких підходів до практичної підготовки майбутніх учителів мистецького профілю, які формували б фахівця нового типу – педагога-дослідника, готового до інноваційної діяльності, самостійного проектування педагогічних систем, процесів і ситуацій, що сприяє забезпеченню його професійного саморозвитку.

Якість освіти, що визначається здатністю особистості до професійного саморозвитку, перебуває в полі зору сучасної педагогічної теорії і практики, розглядається як важливий фактор стійкого розвитку країни, її технологічної, економічної, інформаційної і моральної безпеки.

Сучасний ринок праці потребує кваліфікованих конкурентоспроможних фахівців із складних та інтегрованих професій, що зумовлює високий рівень інтелектуалізації праці, вимагає організації відповідної мистецької освіти, володіння інформаційними технологіями, професійною компетентністю та компетентністю саморозвитку. Зазначене вимагає вдосконалення процесу саморозвитку як одного з основних напрямів підвищення якості педагогічної освіти майбутнього вчителя мистецького профілю, системи відповідних умов з метою забезпечення здатності його подальшого професійного зростання на будь-якому етапі професійної діяльності.

Для майбутнього вчителя музики головною умовою його професійної підготовки є творча самостійна діяльність. Творчість учителя музики багато в чому зумовлена специфікою його діяльності, яка має публічний характер, здійснюється при певній аудиторії і вимагає вміння управляти своїми почуттями, настроями та емоціями.

Самостійність, самостійна робота, самостійна творча діяльність були об'єктом наукового дослідження багатьох вчених, серед яких О. Коршунова, П. Копнін, Я. Пономарьов, В. Андреев, Б. Коротяев, І. Лернер, А. Ковальова, І. Зоренко, Б. Богоявленська, В. Коринська та ін. Напрями самостійної навчально-дослідницької діяльності студентів вивчали Н. Амеліна, В. Борисова, М. Князян, В. Літовенко, В. Намазов, Є. Спіцин, П. Часакбай та ін.

Про самостійність музикантів-педагогів загальноосвітньої школи у своїх працях писали такі видатні діячі культури і мистецтва, як Б. Асаф'єв, Л. Арчажникова, Н. Ветлугіна та ін.

Л. Арчажникова акцентує увагу на розвитку у вчителя музики виконавської майстерності, оскільки проведення уроку музики неможливо уявити без таких форм виконавства, як гра на музичному інструменті, акомпанування, музикування тощо.

Рівень професійної кваліфікації вчителя музики особливо яскраво

виявляється на етапі організації слухання школярами «живої» музики, коли синтез педагогічного і виконавського компонентів діяльності вчителя (О.Апраксіна, Д. Кабалецький та інші) дозволяє досягти художнього впливу музичного мистецтва на особистість (С. Беляєва-Екземплярська, М. Бінова, А. Готсдінер та інші), сприяє творчій взаємодії вчителя із учнями (Л. Коваль), робить процес сприймання педагогічно керованим (О. Ростовський, О.Рудницька).

Музично-виконавське мистецтво здавна перебуває в центрі уваги педагогів-музикантів (Г. Падалка, О. Рудницька, О. Щолокова та ін.), які всебічно вивчають різні аспекти цього складного явища. Проблема формування професійних якостей студентів на факультетах мистецтв у класі основного музичного інструмента безпосередньо впливає з тих вимог, які ставляться перед учителем музики в процесі роботи з дітьми та в позаурочний час.

Підготовка вчителя музики включає в себе володіння навичками виконавської та концертної діяльності.

Учитель музики, постійно виступаючи на уроці в ролі виконавця, ілюстратора та акомпаніатора, використовує своє вміння гри на інструменті й позаурочній музично-освітній та виховній роботі. Будь-яка виконавська діяльність зміцнює авторитет учителя як музиканта та пропагандиста кращих надбань музичного мистецтва. Пам'ятаючи про це, він повинен постійно удосконалювати свою виконавську майстерність: ознайомлюватися з новими творами, відпрацьовувати швидко й усвідомлене засвоєння нотного тексту, поповнювати свій виконавський репертуар.

Переважає більшість учителів-практиків віддають перевагу фортепіано тому, що вважають його таким, який найбільше відповідає умовам проведення уроку музики. Аналіз програм з музики для загальноосвітньої школи переконує, що вчитель повинен ілюструвати велику кількість творів, написаних саме для фортепіано. Крім того, зручність цього інструменту в тому, що, розучуючи з учнями пісню, вчитель однією рукою може диригувати, а другою акомпанувати чи грати хорову партитуру.

Головною метою виконавської діяльності є глибоке проникнення у зміст твору. Велику роль у цьому процесі відіграють самостійно проведені музикантом дослідні дії, що підказують йому саме таку, а не іншу інтерпретацію відповідно до власних можливостей і досвіду.

Виконавська концепція потребує постійного оновлення та розвитку. У зв'язку з цим педагог вишу повинен спонукати студента до формування здатності уникати штамів виконання, знаходити такі виразні деталі, які будуть сприяти створенню нового трактування творів.

Тому пріоритетом у цьому процесі має стати самостійна дослідна діяльність, яка є найвищим рівнем творчості майбутнього вчителя музики, без якого неможливе його самовдосконалення та самоосвіта.

Особливу увагу формуванню навичок самостійної роботи приділяється на індивідуальних заняттях з фортепіано. Урок з фортепіано базується на навичках, отриманих у самостійній роботі, що йому передують. Звідси і важливе значення формування цієї навички.

Самостійна робота повинна ґрунтуватися на чіткому уявленні конкретної мети кожного завдання. Початкова стадія формування навичок самостійної роботи

відбувається на уроці в присутності викладача, який стимулює розвиток ініціативи, потребує якісної, усвідомленої роботи на уроці та вдома. Роль викладача у кожному окремому випадку різноманітна: він пояснює, показує, або створює проблемну ситуацію намагається спрямувати самостійне рішення виконавських задач. Формування навичок самостійної роботи відбувається в процесі: читання нот з листа, підбору акомпанементу до знайомих мелодій, ескізного вивчення нотної літератури, підбору репертуару по слуханню музики, повторення раніше вивчених музичних творів та ін. В процесі організації самостійних занять по музичному інструменту слід враховувати те, що виконавському процесу передують велика підготовча робота. До неї входить підбір і визначення репертуару для різних рівнів його вивчення (гра по нотах, ескізне вивчення, виконання на уроці, академічному концерті, заліку, екзамені).

Самостійна робота, яка застосовується для підготовки студентів вищої школи, сприяє формуванню відповідного обсягу та рівня знань, навичок та вмій, є важливою умовою самоорганізації та самодисципліни в оволодінні методами професійної діяльності. Удосконалення методів самостійної роботи відбувається шляхом вирішення завдань творчого характеру, які зустрічаються у повсякденній практичній діяльності.

Викладач індивідуальних занять з музичного інструменту у вищому навчальному закладі повинен акцентувати увагу на таких видах самостійної роботи студента, як: читання нот з листа, самостійне вивчення нотного тексту, самостійний підбір репертуару, слуховий самоконтроль, творчий пошук інтерпретації твору, самоаналіз і критичне самооцінювання виконання.

Розглянемо деякі види самостійної роботи студента.

Робота над музичним твором повинна починатися не з розучування по уривкам, а з перегляду твору, програвання його цілком - **читання з листа**. У музичному світі зустрічаються майстри, що довели це вміння до високої віртуозності, вони грають з листа важкі п'єси у великих темпах. Такими були Ф. Лист, Ф. Blumenфельд, С. Рахманінов, О. Гольденвейзер. Читання з листа включає декілька завдань: отримати загальне поняття про характер, побудову, головні моменти твору.

При читанні з листа треба прагнути зіграти твір без зупинок, у темпі, по можливості, що наближається до справжнього.

Виховання навичок читання з листа повинно бути в центрі уваги педагога. Важливо, щоб він виховував осмислене ставлення до тексту, привчав не тільки бачити, але й чути в них музичний зміст. Для виховання навичок читання нот попередньо переглядають новий текст очима. Треба усвідомити розмір і ладотональність, будову твору: де мелодія, а де акомпанемент, як розподіляються голоси між окремими руками. Після такого ознайомлення з п'єсою виконавець починає виконувати її на фортепіано. Слід порадити йому охопити як умога більший відрізок нотного тексту. Уміння дивитися вперед особливо важливо. Перешкодою цьому служить не тільки недостатнє орієнтування в тексті, але і страх відірвати очі від клавіатури.

Самостійне вивчення нотного тексту. При розборі музичних творів переслідуються інші цілі. Передбачається, що виконавець вже має загальне уявлення про музику, і його увага направляєтеся тепер більшою мірою на з'ясування деталей. Не пропускається не тільки ні один звук, але й ні один штрих, аплікатура. У всьому цьому встановлюється внутрішній зв'язок, все слід зрозуміти, зважити, оцінити.

Твір програється повільно, зазвичай виникає потреба частих зупинок, повернення до одного і того ж складного місця.

Самостійний підбір репертуару. Проблема репертуару – найважливіша естетична проблема виконавського мистецтва – завжди була основою у художній творчості. З репертуаром пов'язана не лише ідейно-художня направленість мистецтва, але й сам стиль виконавства.

Формування світогляду виконавців, розширення їх життєвого досвіду проходять через осмислення репертуару, тому висока ідейність того чи іншого твору, призначеного для інструментального виконавства, є перший і основний принцип при виборі репертуару.

Задача репертуару – старанно розвивати й вдосконалювати музично-виразне мислення виконавців, їх творчу активність, а також збагачувати слухацький досвід.

Слуховий самоконтроль. Самоконтроль – обов'язкова частина процесу виконавства й художньої творчості. Виконавець повинен самостійно оцінити власне звучання, яке він відтворює. Ця оцінка можлива лише за наявності в студента ясного уявлення про те, що треба відтворити і як це зробити. Дуже корисно послухати твір у виконанні видатних майстрів, щоб створити свій еталон виконання, до якого необхідно прагнути, але не втрачаючи власної індивідуальності.

Важливим завданням самоконтролю є вміння стежити за собою немовби збоку, оскільки під час виконання піаніст-людина спостерігає піаніста-актора.

Слуховий самоконтроль ґрунтується на вмінні оцінювати якість виконання, правильність формування звуку, якість звучання, музикальність і художність виконання.

Творчий пошук інтерпретації твору. Власну інтерпретаційну концепцію музичного твору музикант-виконавець створює на основі вивчення об'єктивних даних про твір, виходячи з аналізу яких, а також спираючись на загальні закони драматургії, він із певним ступенем вірогідності робить висновок щодо характеру емоцій, закладених в основу художнього образу. Розуміння ж цих емоцій, нерозривно пов'язане з емпатійним ототожненням внутрішнього світу автора зі своїм власним, має суб'єктивний характер, оскільки музикант-виконавець, інтерпретуючи музичний твір, з необхідністю звертається до власного емоційного досвіду, наділяючи художній образ музичного твору тими емоціями, які йому довелося пережити особисто. Отже, спонукання педагогом із фаху музиканта-виконавця до досягнення авторського задуму музичного твору, що інтерпретується, на емоційному, почуттєвому рівні через емпатійне співпереживання активно сприяє розвитку емоційної сфери особистості.

Осягаючи під час інтерпретаційного процесу авторський задум, освоюючи емоційну наповненість художнього образу музичного твору, музикант-виконавець ідентифікує емоції автора твору з власними, ототожнює емоційний зміст художнього образу зі своїми емоційними переживаннями. Опора на суб'єктивний складник інтерпретації музичного твору (як неодмінна умова реалізації герменевтичного підходу) у процесі професійної підготовки музиканта-виконавця в цьому сенсі сприяє розвитку емоційної сфери творчої особистості, вихованню її емоційної культури, виступаючи як важлива психолого-педагогічна умова формування творчої особистості музиканта-виконавця.

У процесі самостійної роботи майбутньому вчителю музики важливо

удосконалювати і такі навички: створення мелодії на заданий ритмічний малюнок, підбір на слух знайомої мелодії або дитячої пісні, підбір акомпанементу до заданої мелодії, транспонування мелодії у потрібну тональність тощо.

Добре організована самостійна робота допоможе студенту перетворити суто технічну роботу над виконавськими навичками на творчий процес осмислення і відтворення музичного образу. Проте цей шлях – доволі тривалий. Успіх приходить не відразу. Потрібно терпляче, крок за кроком удосконалювати різні аспекти гри на фортепіано. Лише кропітка самостійна робота дасть бажані наслідки і принесе творче задоволення.

Виконавська культура майбутнього вчителя музики є одним із проявів його музичної компетентності. У своїй професійній діяльності він постійно має виступати в ролі виконавця. Творча робота вчителя музики в загальноосвітній школі ґрунтується на міцній музично-виконавській підготовці, забезпечити яку повинні заняття з основного музичного інструмента.

Досліджуючи питання самостійної роботи майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки, слід зробити висновок, що вона є основою подальшої професійної діяльності студентів музикантів музично-педагогічних факультетів.

Здатність майбутнього вчителя музики до самостійності є запорукою його успіху в подальшій роботі з дітьми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева В. М. Методика активизации самостоятельной работы студентов ускоренного обучения / В. М. Андреева // Организация самостоятельной работы в процессе изучения общественных наук. – Вып. 6. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. – С. 24-28.
2. Бочкарев Л.П. Психология музыкальной деятельности. / Л.П. Бочкарев – М.: Институт психологии РАН, 1997. – 351 с.
3. Вища освіта України і Болонський процес: Навчальний посібник / За редакцією Кременя В. Г. // Авторський колектив: Степко М.Ф., Болюбаш Я. Я., Шинкарук В. Д., Грубіянок В. В., Бабін І. І. – Тернопіль: ВЕЖА, 2004. – 320 с.
4. Малихін О.В. Організація самостійної навчальної діяльності студентів вищих педагогічних закладів: теоретико-методологічний аспект: монографія / О.В. Малихін. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2009. – 307 с.
5. Щолокова О.П. Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутніх учителів / О.П. Щолокова/ НПУ імені М. Драгоманова. – К.,1998 – 172 с.

Мартинюк А. К.

кандидат мистецтвознавства, професор
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ХОРОВИЙ ЖАНР ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ І СПАДКОЄМНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Незважаючи на те, що у другій половині ХХ - початку ХХІ століття відбувся інтенсивний розвиток і жанрове оновлення українського хорового виконавства, безліч прикладів свідчать про те, що українська хорова культура, на відміну від багатьох інших музичних жанрів, попри масштабні суспільні і соціокультурні трансформації у музичній галузі, зокрема, зберегла свою історично-естетичну пам'ять. Аналогічно до того, як різні музичні культури напрацьовують власну систему музичних жанрів, що найбільше відповідають їх національній ментальності, для української нації, що всі свої переживання та душевні пориви вкладала в пісні та ритуальний спів, що зберегла свою міфологію та космогонічні уявлення в піснях, є природним формування національно-самобутніх жанрів саме в хоровому мистецтві. Саме ці пісенні форми вокально-хорового жанру – народна пісня та духовна музика християнської традиції, свого часу сформували стиль української пісенності і спричинили найбільший вплив на сучасне хорове виконавство.

Можна стверджувати, що хорова співоча традиція в Україні відпочатково формувалася на стародавніх зразках народної пісенної культури в її зв'язках з церковною музикою. Із цих двох джерел згодом кристалізувалися основні принципи професійного співу в Україні, а хорове виконання завжди було тісно пов'язане як з народною творчістю, так і з творчістю композиторів-професіоналів: М. Дилецького, С. Пекалицького, М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, С. Дегтярьова та інших. Загалом, кінець ХVІІ - ХVІІІ століття є періодом розквіту вітчизняного хорового мистецтва, коли церковний концерт став пріоритетним музичним жанром, в якому знайшли відображення найбільш характерні нові тенденції художньої культури переломного періоду. Однією з особливостей хорового концерту, як жанру, було те, що він втілював у собі характерні риси музичного мистецтва свого часу – періоду утвердження авторського типу творчості, нерегламентованої церковним обрядом роботи автора як з вербальним, так і з музичним матеріалом, в якому втілення творчого авторського задуму досягалось глибиною єдністю музики і слова. Вказана особливість жанру – художня музично-поетична цілісність стилю хорового концерту сьогодні дозволяє чи не найповніше відстежити як міру і глибину стильових видозмін жанру від тих часів до сьогодення, так і прослідкувати впливи на нього художньо-естетичних віянь новітніших епох. У вказаному контексті нам видаються можливим виокремити стилістично-інтерпретаційні можливості жанру хорового концертного виконавства з огляду на інтенсивний якісний розвиток і жанрове оновлення української сучасної хорової культури.

Уже в вершинних досягненнях української музичної хорової культури минулих століть – хорових творах А. Веделя, М. Березовського, Д. Бортнянського,

що поєднали традиції східнослов'янської релігійної музики і народної пісенності з високим професіоналізмом, були усталені і розвинуті традиції партесного співу, для якого характерне узгодження музики і тексту, як головного структурного принципу виконання хорових творів[3]. Один із творців українського хорового стилю у духовній музиці, М. Березовський (1745—1777) узагальнив досягнення вітчизняної та західноєвропейської хорової музики у хорових духовних творах, у циклічних хорових духовних композиціях а капела. Його твори вирізняються вишуканістю й художньою досконалістю (“Літургія”, “Причасні вірші”). До найзначніших досягнень композитора слід віднести жанр хорового концерту (“Не отвержи мене во время старости” та ін.), внутрішня побудова яких пов'язана з українською народною пісню й традицією кийвських церковних співів. Слід зазначити, що протягом історичного розвитку музичної культури України хоровий концерт був особливим засобом активного спілкування композитора із слухачською аудиторією, що повною мірою позначилося на творчості видатного реформатора традиційного українського хорового співу А. Веделя, який поєднував талант композитора, співака (тенор) й виконавця (скрипка), був керівником хору Києво-Могилянської академії, губернаторського хору і класу вокальної музики Харківського колегіуму. Дух епохи позначився на творчості композитора, і, хоча хорові концерти А. Веделя були написані на церковні тексти, багато сучасників вважали їх «театральними», такими, що не відповідали духу релігійної музики.

Зазначимо, що хоча і в західноєвропейській музичній традиції роль концептуальних жанрів виняткового суспільного значення виконували меса, ораторія, пасіони, на думку багатьох дослідників, генетичні основи цього жанру склалися не лише в християнських культових співах, а і в архаїчних, фольклорно забарвлених етнонаціональних обрядах, що не могло не позначитися на музичних тенденціях часу. Представник відомого українського осередку музичної освіти, Глухівської співацької школи, геніальний український композитор і диригент Дмитро Бортнянський (1751 — 1825), знаний також як видатний реформатор церковного співу і успішний оперний інтерпретатор італомовних лібрето: “Креонт”, “Алکید”, “Квінт Фабій”, поставлених 1776 - 1779 рр.

В певному сенсі можна стверджувати, що у період становлення та розвитку жанру духовного концерту сформувалися основні музичні архетипи, які свого часу були впливовими чинниками розвитку світських жанрів і які зберігають свій сенс у контексті сучасної хорової творчості. У цій взаємодії різних історико-культурних традицій і жанрових прототипів не лише розкрилися важливі етапи розвитку хорового концерту, але й виявився його величезний потенціал для сучасного відтворення, що яскраво засвідчила в кінці XIX – на початку XX ст. творчість М. Лисенка, Я.Яциневича, К.Стеценка, О.Кошиця, П.Демущького та інших митців, творчість яких позначена яскравою національною специфікою. Вони зробили вагомий внесок у створення національної школи хорового співу, поєднуючи композиторську творчість з хоровим виконавством, що сприяло розвитку і професіоналізації музичної культури.

Сьогодні можемо стверджувати, що композиторська і диригентсько-хорова практика другої половини XX ст. характеризується оновленням усієї системи музичного мислення, множинністю виражальних засобів та композиційних технік [1, с. 140]. Однак, як зауважують фахівці, проблеми національної ментальності в

музикознавчому аспекті позначаються і на історичній місії музичного авангарду, яка полягаючи в кардинальному оновленні і розширенні музичної свідомості, в умовах постмодерну “коригувалася у бік більшої збалансованості до- та відцентрових сил у розвитку музичної матерії”, підкресленої причетності до традицій (зокрема національних) [2, с. 226]. Саме тому до константних типологічних ознак, що дозволяють сьогодні ідентифікувати хорове виконавство, слід, насамперед, віднести такі, як концертування, яке є загально родовою рисою, властивою формою презентації концертних творів упродовж більш ніж трьохсотрічної історії жанру, багаточастинність контрастно-складової структури при обов’язковій внутрішній драматургічній єдності, діалогічність як принцип розвитку матеріалу, контрастування (тембро-акустичне, висотне, динамічне, фактурне, образно-тематичне). Зазначимо разом з тим, що хоча статус хорового концерту в українській музиці та його роль у відтворенні культурних цінностей підвищуються, а сам жанр уже майже чотири століття гідно репрезентує українську ментальність у контексті світової культури, жанр не оминули і глобальні метаморфози, що відбулися у формі хорового концерту другої половини ХХ - початку ХХІ століття, обумовлені декількома факторами, головними з яких слід визнати історичний та ідивідуально-стильовий [3, с. 29]. Так, дією історичного чинника найчастіше зумовлені розриви наступності в практиці створення хорового концерту, остаточне і легітимне переміщення концерту в сферу світської музики, що звільняє жанр від необхідності проходження канону, поширення на жанр концерту загальних, властивих не тільки вітчизняній музиці, художніх тенденцій, наприклад, дроблення монолітних форм на частини. Однак різноманіття і розгалужена типологія хорового концерту другої половини ХХ - початку ХХІ століття, поява на цьому часовому відрізку справді видатних, вершинних зразків хорової творчості дозволяє зробити висновок, що даний період став часом не тільки відродження жанру, але і його розквіту. На нашу думку, перспективність жанру пов’язана з особливою його роллю як художнього явища яскраво національного, самобутнього, яке і донині не втрачає історичної життєздатності, оскільки орієнтується на логіку розвитку широких обсягів музичного матеріалу, де провідну роль відіграє художня фактура. Відтак, можемо стверджувати, що затребуваність і стійко високі ієрархічні позиції жанру хорового концерту обумовлені як його багатим «генетичним» художнім потенціалом, так і унікальною здатністю і потенціалом до соціокультурної адаптації.

Література

1. Герасимова, И. Музыка и духовное творчество Текст. / И.Герасимова // Вопросы философии, 1995, №6. С.87-97.
2. Козаренко О. “Феномен української національної музичної мови”/ О.Козаренко.. – Львів: Сполом, 2000. – 284 с.
3. Музыкальное искусство ХХ века: творческий процесс, художественные явления, творческие концепции Текст. / Сборник научных трудов кафедры теории музыки Моск.гос. консерватории им.П.И.Чайковского. -М., 1992.-208с.

КИЇВСЬКА ШКОЛА М. ЛИСЕНКА ЯК СПАДКОЄМИЦЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ПІСЕННИХ ТРАДИЦІЙ

Вивчення джерел української національної школи співу є предметом наукових досліджень багатьох вітчизняних та зарубіжних музикознавців. Над даною темою працювали Гордійчук М., Ахрїмович Л., Іваницький Л., Степаненко М. та багато інших відомих музикознавців. Ця проблема є актуальною і в наші дні, оскільки виховання творчої особистості передбачає, насамперед, пізнання джерел культурного національного розвитку, зокрема, музичного.

Найвидатнішою постаттю в українському національному мистецтві є М.В.Лисенко, який залишив нам багату музичну спадщину, зокрема вокальну. До неї належать обробки біля 300 українських народних пісень, десятки народних пісень для хору, пісні для хору з фортепіано і без супроводу, «Музика до «Кобзаря» Т.Шевченка солоспіву на слова різних авторів, твори для музичного театру. У 1872 році М.Лисенко написав свій перший закінчений сценічний твір - оперу «Чорноморці». У 1873 р. - створив оперу «Різдяна ніч», у 1884 р. - оперу «Утоплена», 1888 р. - дитячу оперу «Коза-дереза», 1889 р. - оперу «Наталка Полтавка». У 1880-1890 рр. композитор працював над своїм центральним твором - народно-музичною драмою «Тарас Бульба». У 1891-1892 рр. створені ще дві опери для дітей - «Пан Коцький» та «Зима і весна». 1910 р. він написав сатиричну оперу «Енеїда». Остання опера М.Лисенка «Ноктюрн». Розвиток української музичної культури ХХ століття переконливо виявив місце і вагомість світоглядного та художнього внеску у цей процес М. В. Лисенка, багатоосязність чийого таланту виразно засвідчується його творчою еволюцією під впливом взаємодії різноманітних глибинних зв'язків зі світовою і, особливо, українською культурою. Саме тому засновником української класичної музичної школи ХІХ ст. по праву вважається Микола Віталійович Лисенко, хоча і до нього українська музика вже мала багатьох видатних представників. Особлива заслуга М.Лисенка полягає в тому, що він перший свідомо поставив собі за мету створити всі основні жанри професійної музики на основі української народнопісенної спадщини, підняти найважливіші теми української історії та фольклорних звичаїв, передати сам дух народу [4. 13-14].

Своєю педагогічною діяльністю М.Лисенко заклав підвалини вищої спеціальної музичної освіти в Україні, зокрема, вокальної. Школа Лисенка ставила перед собою завдання виховання національних кадрів музикантів і почала функціонувати восени 1904 року в будинку №15 по вул. Великий Підвальний (зараз Ярославів вал). Школа давала вищу мистецьку освіту, програми музичних дисциплін відповідали програмам консерваторій. Предмети, що викладалися в школі, поділялись на спеціальні та допоміжні. До спеціальних

належали сольний спів, гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, оркестрових інструментах, теорія музики і композиції, диригування (оркестрове і хорове), сценічна гра, декламація. Допоміжними предметами були музично-теоретичні дисципліни (елементарна теорія музики, гармонія, сольфеджіо), хоровий спів, камерний ансамбль, оперні класи, міміка, танці та ряд історико-гуманітарних наук (історія музики, драми, культури та літератури, естетика, італійська мова) [3].

Право на навчання в школі мали особи всіх соціальних верств. У 1908 році в школі навчалось 230 осіб. Варто назвати імена Л.Ревуцького, К.Стеценка, артистів О.Ватулі, Б.Романицького, фольклориста В.Верховинця, співака М.Микиші, теоретика А.Буцького, хорового диригента О.Кошиця - вихованців школи Лисенка.

У школі викладали такі відомі педагоги як професори О. Мишуга, О. Муравйова (сольний спів), Г. Любомирський, О. Вонсовська (скрипка), М. Старицька (драма). М. Лисенко поставив собі завданням виховати кадри українських музикантів-професіоналів. Для цього треба було мати не тільки систему навчання, але й український репертуар, на створення якого композитор витратив багато зусиль та часу. Свідченням творчого засвоєння традицій німецької виконавської (диригентської та інструментальної) школи є репетиційний процес у хорових колективах під мистецьким керуванням М. Лисенка. Як зазначає А. Мартинюк, М. Лисенко відзначався постановкою художніх завдань вже на початковому етапі розучування твору, особливою увагою до його літературно-поетичного першоджерела, багатством асоціацій з метою досягнення певного настрою, підпорядкованістю техніки інтерпретації твору. Розучування окремих партій, в якому брали участь також інші хормейстери (субдиригенти) складало міцну основу для роботи над загально-хоровим звучанням. Досягнення тонкої динамічної градації було в центрі уваги М. Лисенка на заключному етапі роботи над твором.

Новаторський підхід відзначав читання таких курсів, як "Історія музики" (М. Грінченко), "Музично-історичні ілюстрації" (Г.Беклемішев), "Життєві джерела музики", "Наукові основи техніки виконання" (О. Буцької), "Наукові основи вокального виконання" (В. Цвітков); робота лабораторії по дослідженню взаємодії різних видів мистецтв (О. Буцької, Л. Курбас, ін.).

У 1905 році на посаду професора співу М.Лисенко запросив Олександра Мишугу. Він став першим українським митцем, який намагався поставити вокальну педагогіку на наукову основу. Ідея педагогічного методу О.Мишуги полягала в тому, що спів - це подовжена мова, а звук співак повинен формувати в «резонансовій точці» і виводити його на губи. Олександр Мишуга вважав, що запорукою успіху співака є його повсякденна праця. Натхнення - явище рідкісне, а співати треба часто, незалежно від настрою і почуття. Тому всі студенти його класу мусили систематично трудитися, співаючи багато вправ. О. Мишуга пояснював завдання та виправляв їхні помилки, вимагав від учнів уважно слухати своїх товаришів і вчитися на уроці самим виправляти помилки своїх колег. Він мав індивідуальний підхід до кожного, відповідно до їхніх власних вокальних недоліків. Проте загальні вимоги методу викладання співу були у нього єдиними для всіх, бо Мишуга вважав, що фундамент мистецтва

співу - це формування та використання якісного звуку. На його думку, одного лише голосу для того, щоб стати співаком, недостатньо, треба мати розум, гаряче серце й залізну волю. Тим, хто не мав таких даних, Мишуга радив забути про вокал [5, с. 74].

Вагомим педагогічними скарбом школи, а пізніше Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, стала діяльність співачки Олени Муравйової, яка працювала викладачем вокалу з 1906 року. Вона виховала кілька десятків прекрасних виконавців. Серед них І.Козловський, З.Гайдай, П. Захарченко, Л.Руденко, М.Шостак та інші. Чимало її колишніх учнів перейняли естафету свого педагога - викладали курс вокального мистецтва у різних консерваторіях. На уроках вокалу Муравйової та Мишуги широко використовувалися твори М. Лисенка, якими композитор збагатив скарбницю вокального мистецтва України [2].

Усі перелічені напрямки діяльності М. Лисенка, новаторські риси навчального процесу, що свідчили про появу нових плідних традицій у системі мистецької і, зокрема, вокальної школи: високу результативність методики, рівень її впливу на професійне середовище, довговічність існування, наявність послідовників.

Вищевикладене дозволяє нам стверджувати, що Микола Віталійович Лисенко, 170-річчя якого ми відзначали у 2012 році, є засновником національної музично-творчої школи, основоположником української класичної музики та української академічної школи співу. Своєю творчістю він вперше спробував підсумувати величезний період розвитку вітчизняної музики на підвалинах глибокого і всебічного вивчення народного пісенного матеріалу [1, с.106].

Сучасна епоха повернула одному з найспівучіших народів світу його справжню історію та древню культуру. І ми знову повертаємося до своїх безцінних скарбів, дарованих нашими предками, - народної пісні та духовного пісенства. Потреба збереження чистоти прадавніх шарів українського вокально-хорового співу та пошуки нових форм і стилів вокально-хорового виконавства вписуються нині в загальнолюдські завдання, пов'язані з розвитком культури особистості, зокрема культури музичної.

Література

1. Вопросы анализа вокальной музыки: [Тематический сборник вокальных трудов] / Коллектив авт., под. руков. В. Г. Москаленко. – К: КГК им. П. И. Чайковского, 1991. – 153 с.
2. Колодуб И.С. О народнопесенных традициях украинской вокальной школы / И.С. Колодуб. – К.: Музична Україна, 1971. – 590 с.
3. Коренюк О.Г. Из истории музыкального образования в Киеве (XIX – нач. XX ст.) / О.Г.Коренюк / [дис... канл. искусствоведения: 17.00.02]. – К., 1972. – 345 с.
4. Лисенко В. М.В. Лисенко - хоровий диригент // Музика, - N 1. - К., 1980. - С. 13-14.
5. Мишуга Олександр: Спогади. Листи. Матеріали / Олександр Мишуга / Упор., підг. текстів, вст., стаття та прим. М.І.Головащенко. – К.: Музична Україна. 1971. – 780 с.

Хананаєва А.В.

викладач

Дніпропетровська консерваторія імені М. Глінки

НАУКОВЕ ОСМИСЛЕННЯ ФЕНОМЕНУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

Феномен української вокальної школи у контексті етнокультурологічних проблем отримав всебічне висвітлення в науковому доробку визначних представників сучасної Київської вокальної школи професорів В.Є.Антонюк і Б.П.Гнида. Ці праці віддзеркалюють основні тенденції сучасної вокальної педагогіки.

Вагомим внеском у розвиток українського виконавського музикознавства на зламі ХХ-ХХІ століть стали наукові праці професора НМАУ імені П.Чайковського Валентини Геніївни Антонюк. В докторській дисертації В.Антонюк «Феномен української вокальної школи у контексті етнокультурологічних проблем» розкривається сутність цього явища. Робота охоплює низку складових феноменів українського традиційного пісенства: духовної харизматичності, етнокультурності, вокальної етнології та етнологічного змісту вокально-педагогічної творчості, які пояснює теорія етнокультурної вокально-мовної модальності. В масиві знакових систем вокальної культури особливу роль відіграє мовна діяльність; феномен ситуативних ролей продукує сукупність обставин, що складають ментальний зміст процесу, формуючого індивідуальний виконавський та педагогічний стиль; таких, що впливають на становлення художньої особистості як ознаку в колі національних метакультурних феноменів [2; 3; 4].

В Монографії В.Г.Антонюк «Українська вокальна школа етнокультурологічних аспектів», опублікованій у 2001 році представлено сучасний науковий підхід щодо аналізу яскравого мистецького явища.

Розроблена В.Г. Антонюк сучасна культурологічна модель [1] української вокальної школи відображає:

- етнічну самобутність художньої творчості автохтонних діячів українського вокального мистецтва, а також – представників української діаспори, що збагачує зміст етностильового феномена світової культури;
- піднесення вокальної творчості українців, що належать до різних регіонально-етнічних груп, а також – національних меншин, чії здобутки збагачують українське вокальне мистецтво
- осягнення провідних національних вокальних шкіл світу, що мають власні ніші у культурному досвіді українців і посилюють плюралістичність культурно-мистецького життя України [5, с.117]

В.Г.Антонюк робить висновок про те, що «Українська художня культура є відкритою етнонаціональною системою, в якій асимільовано досягнення кращих світових вокальних шкіл і яка представляє у світі

самобутню вокальну культуру українців» [5, с.117]. До підручника В.Г.Антонюк «Вокальна педагогіка» (сольний спів), ввійшли навчально-методичні та науково-дослідні матеріали, необхідні для вивчення майбутніми співаками фахових дисциплін і проведення індивідуальних занять; здійснення виконавської та педагогічної практики.

У першій частині представлено важливий інформаційний модуль: «Теоретико-методичний зміст вокальної педагогіки». Він охоплює три розділи: «Спадкоємці вокально-виконавських традицій», «Методичні узагальнення вокально-педагогічного процесу» та «Основи вокальної орфоєпії».

У «Нарисах з української вокальної педагогіки» розкрито освітні джерела українського співу та вплив українських співаків на формування російської вокальної школи; узагальнено здобутки кафедри сольного співу НМАУ імені П.Чайковського та досвід визначних її представників. Вперше вивчено та описано етнокультурний досвід навчання та виховання іноземних співаків на кафедрі сольного співу провідного музичного вузу.

В другій частині підручника – «Навчально-методичний комплекс» подано укладені автором книги робочі програми лекційних курсів із планами практичних занять та переліком завдань для самостійного опрацювання.

Важливим напрямком наукових досліджень в галузі музичного мистецтва і педагогіки є висвітлення основних етапів становлення і розвитку національної вокальної школи. Вагомим в цьому аспекті є науково-методичний доробок професора НМАУ імені П.І.Чайковського Б.П.Гнидь.

В створеному ним підручнику «Історія вокального мистецтва» [6]. надається матеріал, який відображає історію української національної вокальної школи; російської школи співу; західноєвропейських вокально-виконавських та педагогічних шкіл – італійської, французької, німецької і ін. Автором простежуються творчі зв'язки та взаємовпливи мистецьких шкіл у процесі формування та розвитку.

В роботі простежується розвиток національної та європейської вокальних шкіл. Професор Б.П.Гнидь висловлює думку про те, що процес історичної змінності вокальних шкіл виявляє тісний зв'язок з основними історичними етапами розвитку музики, змінами в естетичному світогляді, які є домінуючими в ту чи іншу епоху, провідними художніми тенденціями часу.

Професор Б.П.Гнидь окреслює у своїй праці соціальні умови, які визначають ідейну та естетичну направленість вокального мистецтва, і також впливають на характер вокально-виконавських шкіл. Здійснюється аналіз тісного взаємозв'язку, який існує між вокальною творчістю та поезією. Виявляється характер цього зв'язку на різних етапах розвитку музичного мистецтва.

В підручнику аналізується художньо-виконавські концепції та методичні принципи видатних вокальних педагогів минулого з позицій сучасності та висвітлюється мистецька діяльність відомих співаків.

Національний характер вокальних шкіл, як зазначає професор Б.П.Гнидь, обумовлений складом життя кожного народу: його поезією, особливостями фонетики мови, народними традиціями в музиці, своєрідними ознаками які

притаманні музичній народній творчості. Специфіка національних вокальних шкіл виявляється у змісті, жанрах, звуковеденні, використанні реєстрів голосу, ладовій структурі, композиційній будові тощо.

В першому розділі праці «Італійська національна вокальна школа» професор Б.П.Гнидь простежує основні етапи розвитку мистецтва старовинного італійського «bel canto» (XVII-XVIII ст.); здійснює аналіз провідних співочих шкіл та методичних принципів виховання співаків в Італії XVII-XVIII ст; дає характеристику епохи класичного бельканто першої половини XIX ст; висвітлює нові вокально-технічні та виконавські завдання, поставлені перед співаками творчістю Дж.Верді; окреслює проблеми вокальної педагогіки XIX ст.; розкриває нові тенденції у вокальній педагогіці XX століття.

Наступні розділи книги присвячені аналізу французької та німецької національних вокальних шкіл.

В четвертому розділі праці «Історичні та творчі зв'язки української та зарубіжних вокальних шкіл» виявляються джерела української та російської національних шкіл співу; розглядається творчість українських та російських співаків; розкриваються концептуальні засади вокальної педагогіки в Петербурзькій та Московській консерваторіях і Київському музичному училищі. Автор книги розкриває значення творчості М.Лисенка у формуванні української академічної школи співу, висвітлює діяльність музично-драматичної школи М.Лисенка щодо підготовки співаків, розкриває методичні засади її видатних педагогів О.Мишуґи, О.Муравйової. Підсумовуючи сказане, відзначимо, що вищевисвітлені праці науковців НМАУ імені П.Чайковського є вагомим внеском у розвиток виконавського музикознавства в Україні.

Література

1. Антонюк В.Г. До питання про витоки українського традиційного співу / В.Г.Антонюк // Наукові записи Тернопільського університету ім. В.Гнатюка. - №2(3). - Тернопіль, 1999. - С.102-107
2. Антонюк В.Г. Біля джерел вокально-професійної освіти в Україні / В.Г.Антонюк // Вісник ДАКККиМ. - К., 2000. - №1. - С.33-39.
3. Антонюк В.Г. До питання історії вокальних зв'язків України та Італії / В.Г.Антонюк // Теоретичні та практичні питання культурології: [Зб. наук. пр. Мелітопольського пед. ін.-ту]. - Вип. 3. - Запоріжжя: ЗДУ, 2000. - С.78-86.
4. Антонюк В.Г. Забуті імена (до 110 роковин з народження Олени Петляш-Барілотті) / В.Г.Антонюк // Бористен. - 2000. - №11. - С.17.
5. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа в іменах: Микола Кондратюк / В.Г.Антонюк // Теоретичні та практичні питання культурології: [Зб. наук. праць Мелітопольського пед. ін.-ту]. - Вип. 2. - Запоріжжя: ЗДУ, 2000. - С.112-119.
6. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва / Б.П.Гнидь / [підручник]. - К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1997. - 320 с.

ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ В.М.ОВОДА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ НАДДНІПРЯНЩИНИ

У сучасних складних умовах функціонування вітчизняної музичної культури надзвичайно важливим є звернення до творчості національних мистецьких колективів, адже вони відроджують і розвивають спадкоємні культурні традиції, які є духовним надбанням нації.

В нашій роботі ми розглянемо естетичні засади та педагогічні принципи творчої діяльності одного з провідних митців Запорізького краю Віктора Миколайовича Овода – визначного диригента і педагога, заслуженого діяча мистецтв України, професора Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького та заснованих і очолюваних ним упродовж понад 30-ти років професійних колективів – оркестрів народних інструментів музично-педагогічного факультету Запорізького державного педагогічного університету та Мелітопольського педагогічного інституту (згодом – університету).

Зазначимо, що творчість цих колективів неодноразово привертала увагу дослідників народно-інструментального мистецтва, мистецтвознавців, культурологів, фольклористів [2]. В своїй монографії, посвяченій музичному мистецтву Східного Приазов'я, Т.В.Мартинюк висловлює думку, що "...поява творчого імені В.М.Овода була актуальною подією функціонування виконавської гілки системи регіональної музичної культури другої половини ХХ ст., яка стимулювала розвиток аматорської виконавської і композиторської творчості краю, піднесла його значення до рівня професійної творчості. Історико-культурне значення діяльності диригента є своєрідним мостом, що об'єднує аматорську і професійну виконавські традиції краю" [4].

Ґрунтовна музична освіта музиканта, його природна обдарованість знайшли свій відбиток у своєрідності творчого життя диригента, у специфіці роботи оркестром народних інструментів, з колективом, над репертуаром тощо. Його музична майстерність та професіоналізм диригента формувались у багатолітній плідній праці над становленням оркестру народних інструментів. Від самого початку діяльності створеного В. Оводом оркестру народних інструментів характерними ознаками колективу стало прагнення довершеності інструментального складу, різнобарвності жанрово-стильової палітри репертуару, опори на національні традиції народного музикування та високу професійну майстерність виконавців.

Художні принципи В. Овода ґрунтувались на розширенні жанрово-стильової палітри репертуару та залученні оригінальних високохудожніх творів сучасних композиторів, органічному поєднанні народної та академічної традицій [1, с. 122], використанні у складі оркестру різноманітного народного музичного інструментарію, розкритті технічно-виражальних можливостей епізодичних інструментів, досягненні

злагоженості і тембральної колоритності оркестрового звучання.

Важливою складовою становлення оркестрової колективу було постійне збагачення його інструментальний складу, відбувалися постійні зміни (реконструкція та відродження забутого інструментарію, введення до оркестру нових інструментів). В оркестрі використовується не тільки щипкові інструменти і баяни, але і смичкові (скрипки), а також група духових інструментів (флейта, гобой, труби, тромбон та ін.). Досить швидко інструментальний склад оркестру ввібрав у себе багато досягнень народно-оркестрового виконавства України. До особливостей формування інструментального складу оркестру віднесемо роботу В. Овода над повнотою оркестрового діапазону, збільшенням технічних та художньо-виражальних можливостей, повноцінністю оркестрових груп щодо складу голосів, діапазону, роботу над збалансуванням звучанням оркестрових груп, над розширенням застосування епізодичного інструментарію. Це надавало унікальності і неповторності звучання оркестру при виконанні різноманітного репертуару (від народної музики – до зразків світової класики, без втрати інструментальним складом оркестру характеру української національної музики. В оркестровій звучності інструментального складу оркестру у всій повноті відображався національний колорит і розмаїття форм народного музикування в традиційних ансамблях [5, с. 114-124].

Оркестром під керівництвом В. Овода було створено багато різноманітних концертних програм, куди входили народно-інструментальні і фольклорні композиції, перекладення класичних творів українських і зарубіжних композиторів, оригінальні твори вітчизняних композиторів, акомпанементи знаним українським співакам.

Про високий виконавський рівень колективу та причетність естетики високих академічних європейських та вітчизняних традицій інструментальної музики упродовж багатьох років засвідчувало майстерне виконання студентським колективом таких творів, як “Ноктюрн” Ф.Ліста, Вступ до опери “Травіата” Дж.Верді, Інтродукція і антракт до драми А.Доде “Арлезіанка” Ж.Бізе, “Смерть Озе”, “Танок Анітри”, “Хо́да гномів” з музики до драми “Пер Гюґн” Е.Гріґа, “Слов’янський танець” А.Дворжака та інших творів зарубіжної музичної класики. Вражаюче широким і глибоким був репертуарний спектр російської музичної культури. Серед них танці з опери «Руслан і Людмила», «Вальс-фантазія» М. Глінки, Вальс з балету «Спляча красуня», «На селі», «Осіньна пісня» П. Чайковського, «Фантазія на тему билин Рябініна для фортепіано з оркестром» О. Аренського, «Російська пісня», «Інтродукція до опери «Алеко» С. Рахманінова, «Танок з шаблями», «Галоп», «Танок рожевих дівчат» з балету «Гаяне» А.Хачатуряна.

Однак чи не найважливіше значення для розуміння художніх засад оркестру народних інструментів створеного В. Оводом мала робота диригента і колективу над творами - обробками українського народного мелосу, серед яких Увертюра до опери “Наталка-Полтавка”, “Козачок з опери “Енеїда”, “Запорізький марш” М.Лисенка, Вступ до опери “Запорожець за Дунаєм”, Танці з опери “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемівського, “Вечірня пісня” К.Стеценка, Фантазія на тему української народної пісні “Їхав козак на війноньку”, Вступ до опери “Мілана” Г.Майбороди, “Солов’їний романс” А.Кос-Анатольського тощо.

Упродовж багатьох років неодмінно присутні в репертуарі колективу широко відомі в Україні твори багаторічного сподвижника В.Овода в роботі з оркестром,

педагога, композитора та аранжувальника інструментальної музики Ю.М. Бая – фантазії «Хортицькі вечорниці», «Клен ти мій, опалий», поема-фантазія «Капріччіо» (на циганські теми)), симфонічна картина «Закарпатські плотогони», «Скерцо» для фортепіано з оркестром, романси, та твори багатьох інших композиторів Запорізького краю.

Робота Мелітополі є вершинною віхою в творчій діяльності педагога-диригента. Створений і очолюваний В. М. Оводом в м. Мелітополі студентський оркестр народних інструментів МДПІ (МДПУ) заслужено здобуває визнання серед слухачів і професіоналів, стає неодноразовим лауреатом всесоюзних, республіканських та міжнародних музичних фестивалів і конкурсів, виступає у концертних залах Києва, Запоріжжя, Дніпропетровська, з успіхом представляє національне музичне мистецтво України за кордоном. Оркестр запрошується до участі в міжнародних фестивальних конкурсах: «Фанфари без кордонів», м. Віллі-Франш де Руєрґ, Франція (1992 р); фестиваль-конкурс у м. Мазаме, Франція (1996 р); міжнародний фестиваль в м. Касталоне де ла Плана, Іспанія (1997 р); міжнародний фестиваль 1999 р. у м. Бриїд, м. Валансьєн, Франція (1999 р); 42-й міжнародний фестиваль фольклорної музики у м. Монтрежо, Франція (2001 р). Численні відгуки національної та зарубіжної преси відзначають високий професіоналізм В.М. Овода-диригента, його оригінальну творчу майстерність колективу у виконанні творів різних епох, жанрів та стилів класичної, сучасної та народної музики[6].

Своєю багатогранною творчою та педагогічною діяльністю В. М. Овод здобув глибоку повагу колег, учнів, широких верств слухачів як талановитий музикант, артист, диригент з яскравою особистою диригентською манерою, вихователь багатьох поколінь музикантів[3, 442-449].

Аналіз різнобічної творчої діяльності Віктора Овода в контексті розвитку музично-виконавського народно-інструментального мистецтва регіону засвідчує непересічний вклад Майстра у розвій музично-культурного життя Східної України, у велику справу відродження національно-культурного розвію незалежної України, розвитку музичної культури, професійної музичної освіти та формуванні духовного світу сьогоднішніх музикантів, музичних педагогів краю.

Література

1. Дейнега В. Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів / В. Дейнега // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 22: Муз. вик-во. – Кн. 8. – С. 119–129.
2. Костенко Т. Симфонія творчості // «Запорізька правда» від 20.04.1993р.
3. Мартинюк Т. В. Музичний професіоналізм північного Приазов'я XIX-XX століть(Пять поглядів на геосоціокультурну динаміку Запорізького краю). Мелітополь. – 2003. 608 с. С.224-226, 442-449;
4. Мартинюк Т.В. Н.І.Боева, Ю.М.Бай. Соціоестетичні портрети музичних діячів Запорізького краю / Теоретичні та практичні питання культурології. Вип. VII. – Мелітополь: Сана, 2002;
5. Откидач В.М. Національні традиції в оркестровому виконавстві // Культура України: 36.статей: Вип. 3 / Під ред.проф. М.В. Д'яченка, проф. В.М. Шейка. – Х.: ХДІК, 1996. – С. 114-124.

Пушкарюк С.Т.

аспірант

Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

МИСТЕЦЬКІ ТРАДИЦІЇ ХОРОВОГО СПІВУ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ

Мистецтво хорового співу України другої половини ХХ – початку ХХІ століття є одним із найвищих надбань національної музичної культури. Вже з кінця ХІХ ст. високий рівень загальної та спеціальної музичної освіти Дніпропетровського краю, художньо-естетична багатоплановість концертно-виконавської практики в навчальних та культурних закладах регіону, усталення власних традицій у сфері музичної культури, зокрема мистецтва хорового співу, ставили тодішній Катеринослав в один ряд такими культурно-історичними центрами України, як Київ, Харків, Львів та Одеса.

Однак не менш актуальним компонентом підтримання досягнутого рівня є дослідження сьогоdnішнього хорового виконавства регіону у всій різноманітності естетичних установок, процесів та тенденцій у виконавстві, формах організації хорових колективів, пошуках звукових еталонів епохи, розвитку регіональної музикознавчої думки в галузі хорознавства.

Історично-культурний відлік становлення музично-культурного життя Дніпропетровщини (Катеринославщини – у складі Російської імперії) починається з часів появи та дії на Запоріжжі січових, монастирських, церковно-парафіяльних шкіл, що функціонували більш ніж при 60-ти церквах, збудованих козаками [3, с.48-57].

В розвитку мистецтва хорового співу регіону і вихованні професіональних кадрів (особливо на початковому етапі) незаперечне місце посідала церква. Церковний спів вивчали всі без винятку учні церковно-приходських шкіл. Хори початкових і середніх духовних навчальних закладів Катеринославщини, як і в інших регіонах України, свого часу були єдиним засобом музичного виховання обдарованої молоді в кінці ХУІІІ – першої половини ХІХ ст.

З відкриттям позацерковних навчальних закладів протягом ХІХ ст. мистецтво хорового співу набуває світського характеру. У другій половині ХІХ ст. фактично всі навчальні заклади краю мали свої учнівські хори. Участь цих хорів в концертах товариства, у міських вечорах та заходах пам'яті видатних діячів науки та мистецтва стає регулярною. У репертуарі учнівських хорів – складні й різноманітні твори західноєвропейських, російських та українських композиторів, українські народні пісні та пісні інших слов'янських народів. Були поширені сумісні виступи учнівських та церковних хорів разом зі знаними гастролюючими та місцевими солістами. Хор під керівництвом В.Пергаментя – перший професіональний хоровий колектив краю – відіграв суттєву роль у становленні та розвитку хорового мистецтва Катеринославщини. Значний внесок у цей процес внесли аматорські хори товариства «Просвіта», особливо хор під орудою В.Петрушевського. Діяльність

просвітянських хорів була спрямована на відродження та розвиток української народної та професійної музичної творчості, а концертно-виконавська діяльність місцевих хорів доповнювалась виступами гастролюючих колективів. Ця практика активізувалась з початку ХХ ст. і стала звичним явищем. На Катеринославщині гастролювали знані російські та українські хорові капели: М.Агренової-Славянської, Г.Давидовського, В.Завадського, М.Кобрина, М.Лисенка, Д.Славянського.

Різноманітність форм, художньо-естетична багатоплановість концертно-виконавської практики, високий рівень загальної та спеціальної музичної освіти краю, його культурних традицій, дають підставу стверджувати, що Катеринослав з кінця ХІХ ст. стає помітним культурно-історичним центром України поряд з Києвом, Харковом, Львовом та Одесою. Серед знаних діячів музичної культури України виявимо І.Паторжинського, вихованця місцевих духовного училища, семінарії, а також консерваторії [1].

Від початку ХХ ст. – до середини 40-х рр визначними культурно-мистецькими подіями в цей історичний проміжок часу стали заснування консерваторії в Катеринославі у 1919 році (на жаль її діяльність охоплювала короткий період з 1919 по 1923 рр.), відкриття Дніпропетровської філармонії (1936), а також організація симфонічного оркестру (1939) [5, с. 3-7].

Від другої половини ХХ спостерігається професіоналізація музичної культури регіону, а про високий рівень музичної культури регіону свідчить надзвичайно плідна творча діяльність таких художніх колективів: симфонічного оркестру Дніпропетровської філармонії, театру опери та балету (відновлений у 1974 році) [2]. У 1977 році було створено обласне відділення Спілки композиторів України, що стало можливим завдяки наявності великого мистецького потенціалу краю, його музично-педагогічної, хорово-диригентської, композиторської та виконавської шкіл.

Суспільно-історична обумовленість та еволюційні зміни в галузі музичної творчості, засобів створення і популяризації музики, зародження та розвиток музичної освіти, формування художнього світогляду і особистісних творчих якостей виконавців і композиторів в Придніпровському краї, дозволяє нам стверджувати, що на межі ХХ–ХХІ століть хорова культура стає потужним інструментом відновлення і подальшого розвитку духовних традицій і патріотичного виховання молоді та подолання інших складних соціо-культурних проблем сучасного етапу становлення Української державності.

Сьогодні ці традиції продовжуються в творчій діяльності багатьох аматорських та професійних колективів краю [4, с. 5-16]. Хорове мистецтво сьогодні представляють Народна хорова капела ім. Ромена Ролана м. Дніпропетровська під художнім керівництвом заслуженого діяча мистецтв України, лауреата премії ім. А. Штогаренка О. Переверзева, хор Храму Іверської Ікони Божої Матері м. Кривий Ріг (регент В. Очковський), ще 39 творчих колективів з Дніпропетровська, Кривого Рогу, Павлограда, Марганця, Новомосковська, Першотравенська, хорові колективи з Новомосковського і Царичанського районів. Серед них особливе місце належить Молодіжному Камерному хору “Юність”, заснованому 1972 року. Незмінним художнім керівником та диригентом хору від дня його заснування є заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії ім. А. Штогаренка - Олександр Переверзев. Один з провідних аматорських хорів області та України більше трьох десятиріч успішно демонструє

високі зразки культури українського хорового співу далеко за межами Батьківщини. “Юність” - єдиний хор області – лауреат усіх(!) всесоюзних фестивалів та конкурсів народної творчості за період колишнього Союзу (1977, 1980, 1982, 1985, 1987, 1990рр.), республіканських та обласних заходів, лауреат та дипломант міжнародних та Всеукраїнських конкурсів та фестивалів за роки Незалежності. Ці непересічні досягнення знаного митця та очолюваних ним колективів переконливо свідчать про неперервність духовних та мистецьких традицій козацького краю. Значним важелем розвитку хорової культури краю є регіональні мистецькі ініціативи. Багато знаних хорів України беруть участь у Всеукраїнському фестивалі духовних піснеспівів «Від Різдва до Різдва», що проводиться у м. Дніпропетровську. За минулі роки на фестивальной сцені виступили близько 27000 учасників професійних, аматорських, церковних та дитячих колективів багатьох міст України. Рік від року все більш популярним стає фестиваль, який віднині називається «Наддніпрянські пасхальні піснеспіви» і збирає щороку більш як 40 колективів з усієї України, серед яких і хорові капели ім.Р.Роллана (керівник Олександр Переверзев) та університетська «Просвіта» (керівник Сергій Губа), народний хор ветеранів «Подвиг» (керівник В'ячеслав Таран), дорослий та дитячий хори Свято-Тихвінського жіночого монастиря (дорослий посів друге місце, регент – матінка Ангеліна Ничипорук), мішаний хор та чоловічий «Благовіст» храму Святого Рівноапостольного князя Володимира (керівник Інна Ткач) та багато інших.

Як бачимо, музична культура хорового співу сучасної Дніпропетровщини, що зароджувалась і формувалась в козацьких фольклорних традиціях, пов'язаних з географічним розташуванням регіону, розвиваючись пізніше у промисловому губернському центрі російської імперії – місті Катеринославі і сучасному Дніпропетровську, Кривому Розі, Павлограді, інших містах та селах області набула подальшого розвитку, а популяризація хорової культури серед усіх прошарків української спільноти сьогодні стає значущою складовою реалізації програми гуманітаризації та гуманізації системи освіти й виховання молоді, коли становлення музичної культури краю відбувається у тісному взаємозв'язку з фольклорними, релігійно-духовними традиціями Дніпропетровщини, що ґрунтується на засадах професійної музичної педагогіки, засвідчує поступове і неухильне набуття мистецтвом хорового співу краю неповторних рис.

Література.

1. Грінченко М. Історія української музики. –К.,”Спілка”, 1922.- С.102
2. Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки (1898 – 2008)/ під.заг. ред. Т.Медведнікової. Д.: АРТ-ПРЕС, . 208с.+32с.вкл.
3. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI-XVIII ст. / Я.Ісаєвич / Українське музикознавство. Вип. 6. – К., 1971. – С. 48-57.
4. Рябцева І. Цілісність функціонування соціомузичного простору як визначальна ознака сформованості регіональної музичної культури Придніпров'я // Музикознавча думка Дніпропетровщини, вип. 1. – Дніпропетровськ: Юрій Сердюк, 2005. – С. 5 – 16.
5. Царегородцева Л. З історії музичного життя Катеринослава – Дніпропетровська кінця XIX – початку XX сторіччя, публікація І. Рябцевої // Музикознавство Дніпропетровщини, вип. 1. – Дніпропетровськ, 2002. – С. 3 – 7.

РОЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ У ЕСТЕТИЧНОМУ ВИХОВАННІ ОСОБИСТОСТІ

Вихід України на світовий інформаційно-культурний простір об'єктивно спонукає до інтенсивного процесу взаємобміну духовними і естетичними цінностями між національними культурами. Але у міру просування цього процесу, виникає потреба ствердити унікальність своєї культури та мови, спираючись на національні традиції і цінності, оскільки це робить нашу культуру єдиною і неповторною. Саме тому виникає гостра необхідність пошуку ефективних механізмів, форм і засобів виховання особистості і відпрацювання шляхів його здійснення етнокультурними засобами.

Одним із найважливіших завдань освітянських закладів в умовах національного відродження України постає виховання гармонійної, духовно багатой та національно свідомої особистості. У Державній національній програмі «Освіта» (Україна ХХІ ст.), наголошується, що без подолання девальвації загальнолюдських цінностей, нігілізму та відірваності освіти від національних джерел немислиме виховання справжнього громадянина [4].

Таке завдання надає особливого значення вдосконаленню процесу естетичного виховання дітей в загальноосвітній школі та дитячому садку. У зв'язку з цим зростає вагомість розробки питань використання мистецтва, зокрема, музичного, яке в образно – звуковій формі відбиває та узагальнює досвід емоційного ставлення до життя.

Тому музично-естетичне виховання засобами українського музичного фольклору розглядається нами як невід'ємна частина національного виховання, визначальним чинником якого є успадкування молодим поколінням багатства духовної скарбниці народу, його самобутньої ментальності. Залучення молодих громадян країни до народної музики є одним з важливих шляхів естетичного виховання, оскільки музика особливо відчутно впливає на почуття людини, а через почуття - і на її ставлення до навколишніх явищ [1, с.12].

Естетичне виховання в музичній етнопедagogіці та практиці тісно пов'язане з моральним. Саме в народних творах знаходимо переплетіння почуттєвого (емоційного) та словесного (раціонально-логічного) впливів на дитину. Люди, особливо в молодому віці, включені в систему народно-пісенної традиції, обрядів і звичаїв, виховуються у відповідності з внутрішніми їх потребами непомітно, природно й просто.

Діячі української культури Г. Сковорода, Т. Шевченко, І. Франко, Л. Українка та інші високо цінували усну народну творчість, зокрема дитячий фольклор, як важливий фактор виховання і всебічного розвитку особистості. Вагомий вклад у теорію і практику естетичного виховання засобами музичного мистецтва внесли М. Лисенко, Б. Яворський, М. Леонтович, Я. Степовий, П. Козицький та інші,

які вважали народну музику, дитячу творчість, ефективним виховним засобом загальноестетичного розвитку особистості, її залучення до мистецтва і дійсності.

Процеси становлення освіти і виховання в Україні породжують нові умови розвитку національної культури, зокрема українського музичного дитячого фольклору як її джерела. Важливим засобом надбання і передачі соціального досвіду є народна музика, яка входить сьогодні у всі сфери виховної роботи, збагачуючи особистість емоційно цінним ставленням, викликаючи потребу в художньо - творчій діяльності.

Естетичне виховання нерозривно пов'язане із розвитком вищих почуттів, що виявляють гуманістичне ставлення людини до дійсності. Людина найбільш повно розкривається через особливості її ставлення до дійсності. Як відзначають психологи О.В.Киричук, І.С.Кон, формування суспільної спрямованості ціннісних орієнтацій особистості є найважливішою умовою гармонійного розвитку і розвинутих естетичних якостей. З розвитком музичного досвіду у дітей з'являється емоційне ставлення до музики, вдосконалюється слух, народжується творча уява. Переживання дітей набувають своєрідної естетичної забарвленості [2, 83]. Як відомо, спілкування з народним музичним мистецтвом активізує сферу почуттів люди, залучаючи її до надбання духовної культури. Саме народна музика, яку вирізняє з усіх видів мистецтв емоційність, процесуальність, відсутність будь-якої наочної конкретності та предметного зображення, якнайбільше вимагає від слухача чутливості, фантазії, спостережливості, співпереживання музичному образу, водночас формуючи в ньому ці якості. У народній музиці, як у певному вияві людського буття, безпосередньо і переконливо втілюються різноманітні чуттєві стани людини. Тому спілкування з нею значно збагачує смислотвірні ресурси особистості, розширює внутрішні зони свободи, продукує ті структури особистісного буття, що можуть стати опорою для внутрішнього втілення творчої активності, відкритості, гармонійності, бути матеріалом, навіть ґрунтом самотворення. Як вияв внутрішнього світу людини, народна музика може поставати своєрідною аурою особистості, аналогом її буття. Вплив народної музики на психіку особистості - глибокий і диференційований, що засвідчує унікальність та неповторність як кожного, хто сприймає, так і виконуваних музичних творів[5, с.39].

Оскільки народну музичну творчість характеризує колективність і безіменність створення, усна традиція, існування часто багатьох варіантів того самого наспіву у різних регіонах, передові діячі вітчизняної культури, які не були байдужі до збереження національних скарбів, уважно вивчали й записували зразки народної музичної творчості. М.Лисенко, Я.Степовий, М.Леонтович, І.Воробкевич, О.Нижанківський, К.Стеценко, Л.Ревуцький, П.Козицький, В.Верховинець, А.Вахнянін у своїй музично-педагогічній діяльності дотримувались визначальної ролі фольклору в становленні та налагодженні системи музичного виховання дітей.

Суть народного традиційного мистецтва полягає в спадкоємності, безперервності існування в часі. Воно тісно пов'язане з життям та побутом людей, їхніми звичаями, навколишньою природою. Саме ці фактори визначають особливості його художньої мови і напрями художніх промислів. Українська народна творчість виникла і збагачувалась одночасно з історичним розвитком українського народу. Вона є тою вихідною точкою, з якої починається історія культури українського

народу, отже й історія української музики. Багато композиторів класиків і сучасних композиторів черпали натхнення у народній творчості, обробляли народні пісні, включали народні мелодії до своїх монументальних творів, тим самим даючи нове життя народним пісням.

Музичне мистецтво, порівняно з іншими видами мистецтва, володіє найбільш специфічною системою виражальних засобів, які підпорядковані строгій логіці. Саме завдяки цій системі, котра фіксує надзвичайно високий рівень художнього мислення, музика спроможна не тільки відтворювати характерний емоційний стан людини, але й виражати в образній формі опосередковане ставлення людини до дійсності [3, с.24].

Народна пісня слугує ефективним засобом естетичного виховання особистості. Для здійснення процесу музично-естетичного виховання, як засобу формування соціально відповідальної, творчої особистості, що є спадкоємцем етнічної і національної культури, як складової загальнолюдської культури, доречно гармонізувати систему засобів виховної роботи, насичувати її морально-естетичними цінностями української традиційної народної культури. За таких умов українська традиційна народна культура стає об'єктом діяльності дітей і педагогів. Ми вважаємо перспективним сприяти всебічному вихованню дошкільнят та молодших школярів, спираючись на досягнення української традиційної народної культури. Увібравши безцінний досвід попередніх поколінь, вона несе високий виховний потенціал, а діяльнісний підхід до української традиційної народної культури розгортає широкі можливості для здійснення процесу гармонійного музично-естетичного виховання підрастаючого покоління [5, с.34-40].

Сьогоднішня сфера музичної освіти покликана задовольняти зростаючі запити молодого покоління, забезпечувати необхідні можливості для самостійної художньої творчості молоді, розвивати здібності, формувати високі естетичні смаки. Можна без перебільшення стверджувати, що в процесі формування гармонійно розвиненої особистості, який розглядається державою як одне з найважливіших завдань сучасної педагогіки неocenену роль може і повинна виконати належним чином налагоджена система музичного виховання, що завдяки творчому підходу до успадкування, збереження і подальшого розвитку музичного мистецтва, заснованого на українських народних традиціях здатне піднятися на новий вищий щабель свого розвитку.

Література

1. Дьяченко Н.Г. и др. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях / Н.Г.Дьяченко, И.А. Котляревский, Ю.А.Полянский. – К.: Музична Україна, 1987. – 110с.
2. Гумінська О. О. Уроки музики в загальноосвітній школі: Методичний посібник. – Тернопіль: Навчальна книга. – Богдан, 2003. – 104 с.
3. Левшина И. С. Как воспринимается произведение искусства (Из опыта социологических исследований). – М.: Знание, 1983. – 96 с.
4. Національна доктрина розвитку освіти України у ХХІ столітті. – К.: Шкільний світ, 2001. – 16 с.
5. Ростовський О.Я. Концепція музичного виховання школярів на основі української національної культури // Художня освіта і проблеми виховання молоді. – К.: ІЗМН, 1997. – С.34-40.

Паславська Людмила
професор кафедри графічного дизайну і реклами
Інституту дизайну і ландшафтного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Київ, Україна)

КОМПОЗИЦІЙНІ СИСТЕМИ ДЕКОРУВАННЯ КЕРАМІЧНИХ МИСОК В УКРАЇНІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Актуальність теми. За умов сучасної активізації глобалізаційних процесів, є проблемним питання відродження та сприяння подальшому розвитку етнічних, національних мистецьких традицій в образотворчому мистецтві, дизайні, зокрема в відродженні та подальшому розвитку народних гончарних промислів України. Саме регіональний підхід до вивчення історії формування краєзнавчих документальних ресурсів дає можливість простежити як загальну динаміку, так і специфічні риси, а відтак – спрогнозувати подальший розвиток краєзнавчих традицій формування мистецтва української кераміки.

Мета статті – комплексно розглянути базові основи художнього формоутворення глиняних мисок на базі традицій та культурної спадщини основних гончарних осередків регіонів центральної України: Київщини, Полтавщини, Поділля.

Об'єктом дослідження визначено мотиви та сюжети, орнаментальні композиції та колорит у контексті образної виразності та семантико-символічної наповненості традиційних українських керамічних мисок регіонів України кінця ХІХ – початку ХХ століть. Обрана тема базується на аналізі орнаментально-композиційної системи декорування керамічних мисок у контексті традиційного мистецького оздоблення глиняних виробів та визначення основних художньо-виражальних особливостей декорування української кераміки.

В основі функціонального призначення орнаменту є його естетичні характеристики, які визначають знаково-символічну природу орнаменту в цілому. Аспектом психологічної значущості орнаментального мотиву є символ, який завершується графічним знаком. Орнамент складається з певних композиційних правил, дотримання яких є обов'язковим для будь-якого творця. Ці правила характеризують місцевість, час, традиції.

Майже в усіх народів орнамент використовувався як оберіг. Його наносили на найважливіші і найуразливіші місця: на основу дома, на знаряддя праці, предмети інтер'єру, посуді, особливо часто його використовували в народному костюмі. Дослідження показали, що більшість народів зберігають національні орнаментальні традиції і в сучасному мистецтві, наприклад: традиційні форми та засоби декорування української кераміки, килимів, писанок, вишиванок та інше.

Розглянемо найпоширеніші мотиви орнаменту - обереги, які мали функціональне призначення оберігати людину, тварину, оселю, територію тощо. Формотворення таких орнаментів бере свій початок на базі архітепових форм: кола, трикутника, квадрата. З часом ці форми ускладнювалися, наповнювалися новим

змістом. Людина намагалася використати закономірності, які лежали в природі, брала їх від природи і створювала нові орнаментальні форми. Орнамент може складатися з одного або кількох декоративних елементів чи фігур. Групу декоративних елементів, яка повтором створює орнамент, називають декоративною ланкою.

В орнаменті завжди виражаються художні особливості стилю доби, які характерні для орнаментальних форм, їхнього ритму та колориту, а також рис національної й місцевої своєрідності. Наприклад: для орнаменту деяких північних народів характерний мотив ялинок; вірменського орнаменту – мотив граната та винограду; російського орнаменту – плетіння різної конфігурації; українського – пишна декоративна квітка. Орнамент у своїх формах не вирішує самостійного художнього завдання, а є лише одним із засобів художньої виразності орнаментованого твору.

Розуміння символів та значення орнаментів зокрема на гончарних виробках можливо завдяки дослідженню міфологічних джерел, реконструкції релігійних уявлень епохи та виявленню основних елементів культу предків та усвідомлення їх ролі у стародавньому світогляді про світобудову. Так поступово, на основі давніх знакових систем, можна проаналізувати, як розвивалася та формувалася система символів та символіки орнаментальних побудов. У всіх народів знакові символи, перші орнаментальні побудови максимально збереглися на виробках з глини, каменю. Протягом усієї історії розвитку людства, насамперед розмаїття виробів з глини, були носієм митецької культури народу. Вони формувалися в процесі пізнання навколишнього середовища через досконалість естетичних форм та загадковість явищ природи, через життєво-необхідні потреби, соціально-економічні умови.

Символічні аспекти елементів декорування керамічних мисок, значення зображувальних символів носять умовний характер, вони формуються (складаються) в силу традицій. Поняття орнаменту віддзеркалює різноплановий і багатовимірний період культурного розвитку людства та має свою специфіку розвитку на сучасному етапі. Саме тому в статті зазначена тема розглядається на виробках з глини – українських мальованих мисках кінця XIX – початку XX ст.

Вивчення літературних джерел та ознайомлення з численними пам'ятками гончарного мистецтва, зокрема керамічними мисками базових гончарних осередків зазначених регіонів України, дає підстави зазначити, що семантика форми і декорування залежить передусім від функціонального призначення посуду (миски), а художня виразність й особливість його декорування – від митецької місцевої традиції. Декорування керамічних виробів є митецькою спадщиною та генетичним кодом будь-якої етнічної та національної спільноти людей. Основою декорування керамічних мисок регіонів України зазначеного періоду є різновиди орнаментально-композиційних вирішень. Розмаїття декоративних композицій створюється засобами різних орнаментів: геометричного, геометризвано-рослинного, рослинного, антропоморфного, зооморфного, орнітоморфного.

На основі аналізу збережених пам'яток та літературно-архівних джерел стало можливим виділити композиційні системи декору: стрічкові, доцентричні, вазончикові, віночкові, розеткові, гребінчасті, довільні. Декорування виконувалося різними технічними прийомами: продряпуванням, витискуванням, лощенням, ріжкуванням, розписуванням. Характерними засобами декорування керамічних мисок є символіка елементів декорування, мотиви орнаментальних побудов, композиційні структури

орнаментальних побудов та специфіка технології виготовлення керамічних мисок (колір глини, барвників тощо). Композиційну побудову керамічних мисок визначають аналітичні та синтетичні аспекти композиції: аналітичні – її конструктивність, а синтетичні аспекти – цілісність.

Звернення до життєдайних джерел народного мистецтва, до збереження та оновлення всіх його видів і жанрів - це усвідомлення свого родоводу, духовних традицій, це відродження українського народу. Декоративне мистецтво - це особлива галузь художньої творчості, яка підпорядкована своїм законам розвитку, має свою особливу художньо-образну мову. Основною метою є естетичне освоєння матеріального світу, художнє оформлення довкілля. Митці своїми творами намагаються естетично прикрасити побут людини, її життєдіяльність, сповідуючи основний принцип єдності краси і доцільності. Водночас, декоративне мистецтво стає образною основою життя, формує естетичні погляди людини, активно впливає на емоції, думки й почуття. Про те, якою сприйнятливою є «душа народу до всього прекрасного», писав Олесь Гончар. Він зазначав, що будь-яка вжиткова річ у руках народного художника стає мистецьким твором.

Гончарство – один із найдавніших видів народного ремесла, воно несе в собі незбагненно цінну інформацію про етнографічні особливості побуту найдавніших племен і народів, що заселяли нашу землю в минулому. Українська мальована миска - унікальне явище художньої творчості нашого народу. В оздобленні мальованих мисок українці досягли неперевершених успіхів і створили низку справжніх шедеврів, які можна поставити в один ряд зі славною італійською майолікою, дельфтським фаянсом, виробами кераміки Сходу. У декоруванні керамічної миски кінця XIX – початку XX ст. переважає центрично-симетрична композиція. Орнаментальні мотиви komponуються навколо дзеркала, на якому розміщується розета. Іноді його центр посилюється колом, рідше - спіраллю або асиметричною фігурою. Часто дзеркало миски (денце) взагалі не має декору, орнаментальний мотив починається в основі стінок смугою фляндрівки, вузькими смужками, розетою тощо. Нерідко елементи розпису зі стінок «опускаються» на дзеркало, залишаючи вільним його центр. Переважно в декоруванні на вінцях стінок мисок розміщується «кривулька», а у верхній частині - вузькі лінії. Тектонічна форма в народній творчості ґрунтується на традиційному практичному досвіді, що зумовлює обрання матеріалу, типу, художньої структури та конструктивної розробки форми. Як справедливо вважають Є. Антонович, Р. Захарчук-Чугай, М. Станкевич, у декоративно-ужитковому мистецтві розрізняють такі об'ємно-просторові тектонічні структури, як: каркасна – суцільна і складна конструкція; монолітна – конструкція з одного матеріалу; оболонкова – структурна форма із тонких матеріалів [1, с. 47].

Найчастіше декор української мальованої миски підкреслює конструктивні особливості форми (денця, вінця, береги виробу). В орнаментально-композиційній системі декорування мисок переважають центричні, вертикально орієнтовані композиції та вільне розміщення елементів (кольорові цятки, плями, лінійний ритм контурного малюнка, обрамлення у вигляді концентричних кіл, кривулок тощо), композиційно підпорядкованих структурі основного орнаментального образу. Загалом гончарна миска прикрашалася різними способами. Основним із них є орнаментальний розпис, колірна гама якого зазвичай будується на поєднанні різних кольорів - білого, зеленого, коричневого, іноді чорного. Простий, утилітарний,

посуд розписують в один-два кольори. Дотримуючись традицій, що передавалися з покоління в покоління, кожний майстер водночас додавав щось і своє, зокрема, до орнаментальних мотивів та їхніх варіантів. Неполив'яний посуд, тобто теракотовий, має колір випаленої глини, що залежить від властивостей гончарської та кількості доданої білої глини. Посуд чорного кольору – задимлений – гончарі виготовляють, застосовуючи спеціальну технологію випалювання. Декорують чорний посуд способом орнаментального полірування. На Поділлі у такий спосіб оздоблювали гончарні вироби у селищах Вовківці, Товсте. Поліруванням, витискуванням, частково й ліпленням виконувався геометричний або геометризований орнамент, що складається з прямих, косих, хвилястих та півкруглих елементів. Полив'яний посуд (миски, полушки) вирізняється розмаїттям поліхромного декору.

Найбільш поширеним способом розпису керамічного посуду є так зване «ріжкування». При нанесенні орнаменту у такий спосіб велику роль відіграє чергування кольорів та елементів орнаменту. На теренах Тернопільщини і Хмельниччини горизонтально нанесені різком різнокольорові лінії через певні відстані прядрапують вертикально, по сирому, внаслідок чого утворюється хвилеподібний поліхромний декор, який називають фляндрівкою.

Декоративні елементи, орнаментальна композиція в цілому зумовлюються призначенням виробу, практичним його застосуванням. У декорі, виконаному на гончарному крузі, переважають геометричні елементи: крапки, прямі, хвилясті, зигзагоподібні лінії, що повторюються в ритмічному їхньому нанесенні, а також стилізовані рослинні узорі. У відкритому посуді, зокрема мисках, важливим чинником орнаментування є архітектонічна побудова виробу: денце, пружок, відкрита, розхилена поверхня миски. Саме тектоніка «підказує» доцільність вибору композиційних засобів орнаментального декорування (ритм, контраст, симетрія, асиметрія, динаміка, статика). При цьому вирішальну роль відіграє художня традиція, яка пізнається й освоюється в процесі творчої практики і забезпечує раціональне використання соціокультурного досвіду.

Полтавщина. Характерні мотиви орнаментальних побудов опішненських мальованих мисок: «лиштва», «гребінчики», «сосонки», «дряпинка», «овесець», «волочок», «зірочки», «крапельки», «яблучка», «фіалочки» і т. ін. Розмаїття та неповторність декорування кожної миски створюється за рахунок різних поєднань та комбінацій.

Київщина. Декор мисок с. Гнильця Звенигородського р-ну Черкаської обл. будується на грі гнучких контурних ліній із використанням рослинних та геометричних мотивів: «гребінці», грона винограду, квіти, подвійні листочки (так звані «заячі вушка»), зображення птаха. Розписам притаманні чітка симетрія та вишукана рівновага.

Поділля. Подільські гончарі, як і скрізь в Україні, застосовували рослинні й геометричні орнаменти, зображення птахів, риб, іноді людей (Кіблич, Бубнівка) і навіть сюжетні сценки (Бар). Популярні такі мотиви, як «кривулька», «капанка», «косиці», «сосонки», квіти, «спускалки», «заячі вуха», великі й малі крапки, різноманітні смуги, риси, які в кожному осередку трактуються своєрідно, хоч трапляються не лише в межах Поділля, а повсюдно в Україні. Характерними виключно для Поділля є «вилogi», «індичі хвости», «карбики» тощо.

Українські мальовані миски були одним із найважливіших елементів художнього ансамблю традиційного житла українців, а нині вони залишаються окрасою музеїв і свідчать про невичерпний творчий потенціал нашого народу. Народне мистецтво в оновленій формі, насичене новим змістом, стає надбанням всього народу. Традиції народного розпису і народного малярства розвиваються і в наш час. Зацікавленість народною творчістю визначає розвиток сучасного українського мистецтва. Ця особливість найбільше характерна для художників декоративно-прикладного мистецтва, де діють правила, засновані на тих самих принципах, що і народне мистецтво – матеріал, функція, техніка виконання, декор. У сьогоденній практиці українського декоративно-прикладного мистецтва професійне та народне часто йдуть поруч, взаємно доповнюючи і збагачуючи одне одного. Сучасний художник знаходить у народному мистецтві те, що найбільш відповідає його творчому потенціалу і матеріалу, з яким він працює. Цікавим є сам процес творчого переосмислення, коли у витонченому декорі керамічних виробів бачиш той глибинний зв'язок, який об'єднує народного майстра і художника професіонала, показати красу і силу народного мистецтва.

Висновки. Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає у сприянні розвитку культурного рівня національних традицій на сучасному етапі розвитку суспільства. Зазначено, що поняття орнаменту віддзеркалює різноплановий і багатовимірний розвиток мистецтва. Орнаментально-композиційна система декорування керамічних виробів є мистецькою спадщиною та генетичним кодом художньої традиції української культури, фундаментом для виховання фахівців декоративного мистецтва та дизайну на сучасному етапі. Синтез у композиційних побудовах керамічних мисок визначається аналітичними та синтетичними аспектами композиції. Аналітичні аспекти композиції визначають її конструктивність, а синтетичні аспекти – цілісність. Закон тектонічної форми в народній творчості закладено у традицію, що дає змогу визначити матеріал, тип художньої структури та конструктивну розробку форми.

Список використаних джерел:

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1992. – 272 с.
2. Берестова В. Симметрия и искусство орнамента/ В. Берестова, И. Яглом// Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 340 – 345.
3. Біляшівський М. Деяко про українську орнаментику/ М. Біляшівський// Народна творчість та етнографія. – 1989. – № 4. – С. 52 – 55.
4. Гурська А.С. Мова та грамати́ка українського орнаменту: навч.-метод. посібник/ А.С.Гурська. – К.: Альтернатива, 2003. – 144 с.
5. Лащук Ю.П. Розвиток орнаменту опішнянської кераміки/ Ю.П. Лащук// Народна творчість та етнографія. – 1963. – №4. – С. 68 – 67.
6. Маначурова Н.Д. Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР/ Н.Д.Маначурова; за заг. ред. Є.Катоніна. – К., 1952. – 180 с.
7. Найден О. Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція/ О.Найден. – К.: Наукова думка, 1989. – 162 с.
8. Орнамент всех времён и стилей: в 2-х т. – М.: АРТ Родник, 2004.

9. Павлуцький Г. Історія українського орнаменту/ Г. Павлуцький. – К., 1927. – С. 25.
10. Пошивайло О.М. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна/ О.М.Пошивайло. – К.: Молодь, 1993. – 408 с.
11. Селівачов М. Українська народна орнаментика ХІХ–ХХ століть: дис... док. мист./ М.Селівачов. – К.: НАН України, 1996. – 421 с.
12. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М.Р. Селівачов. – К.: Редакція вісника «Ант», 2005. – 400с.
13. Фріде М. Форма і орнамент посуду з Поділля/ М.Фріде// Науковий збірник Ленінградського товариства дослідників української історії письменства та мови. – К., 1928. – С. 81–92.
14. Шилов Ю.О. Джерела витоків Української культури/ Ю.О.Шилов. – К.: Аратта, 2002.– 272 с.

Прищенко Світлана

кандидат технічних наук, професор,
зав. кафедри графічного дизайну і реклами
Інституту реклами Міжнародної кадрової академії
(Київ, Україна)

ВІЗУАЛЬНА МОВА РЕКЛАМИ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ СУСПІЛЬСТВА

Актуальність теми. Дослідження культурно-естетичної компоненти рекламної галузі має за мету систематизацію візуальних засобів рекламного інформування і комплексне визначення їхньої функціональної та зображальної специфіки у комунікативному просторі сучасного суспільства, який значно ширший, ніж десять років тому. В перше десятиліття ХХІ ст. відбулися суттєві зміни уявлень про дизайн і рекламу у зв'язку із процесами глобалізації та одночасної етнокультурної ідентифікації, гіперспоживанням і паралельним зниженням загальнокультурного рівня суспільства.

Рекламу, не зважаючи на її головну комерційну функцію, визнано явищем культури, оскільки її візуальна мова стає логічним відображенням соціокультурного стану суспільства у певний період. На жаль, у більшості випадків сучасні засоби рекламного інформування не сприяють формуванню світогляду, розвитку художнього мислення, естетичному сприйняттю дійсності тощо. У.Боумен зазначав, що «візуальна мова не є самоціллю – форма, простір і візуальна взаємодія стають засобами для візуалізації ідей [2]». На підставі аналізу сучасних рекламних звернень можна чітко виокремити дві основні тенденції візуалізації: перша – ідеологічна орієнтація споживачів середнього класу на «життя в стилі люкс», друга – орієнтація на масового споживача, швидке привертання уваги, надзвичайна яскравість та строкатість рекламних звернень. Консюмеризм став ідеологією постмодерна, засоби масової інформації пропагують гедоністичний стиль життя та споживчий тип особистості [5, с. 321].

Генезис рекламної графіки як форми соціокультурних комунікацій зумовлений низкою чинників, серед яких основними детермінантами є економічні, політичні, соціальні і культурні етапи розвитку суспільства:

- прагматичні, залежно від існуючих товарно-економічних відносин, розвитку каналів комунікацій і конкретних комерційних завдань;
- культурологічні, залежно від соціокультурних реалій певних форм суспільних систем і національно-психологічних аспектів ментальних груп;
- естетичні, залежно від ідеологічних платформ та історичних процесів розвитку суспільства, що впливали на трансформацію соціальних структур, духовної та матеріальної культури, а також на формування мистецьких стилів.

Мета статті – дослідити візуальну мову реклами як відображення

соціокультурної сфери суспільства.

Рекламу індустрію ми розглядаємо не з позицій економіки, маркетингу чи менеджменту, а з точки зору художньо-естетичного рівня реклами постіндустріального суспільства в умовах глобальної кризи масового споживання кінця ХХ – початку ХХІ ст. Стан наукової розробки проблеми свідчить про недостатній рівень досліджень художньо-естетичних аспектів реклами. Науковці гуманітарного та мистецтвознавчого напрямків не розкривають вплив мистецтва на рекламну графіку і детермінанти формування її стилістики. Їхні поодинокі роботи мають описовий характер, не надають уявлення про закономірності розвитку візуальної мови реклами та не спрямовані на дизайнерів рекламної галузі.

Тому в процесі комплексного дослідження стилістики візуальних рекламних комунікацій авторкою визначено наступні методологічні підходи:

1. **Системно-структурний метод** уможливилує дослідження рекламного дизайну, як галузі діяльності, і на рівні аналізу окремих чинників, і на рівні їхнього синтезу.
2. **Соціокультурний метод** до еволюції зображальних засобів рекламного інформування дозволить розуміти рекламну графіку як відображення процесів зародження і розвитку реклами у рамках визначених культурних формацій, що призвели до появи сучасної масової культури та розгалуженої рекламної індустрії.
3. Рекламну графіку слід розглядати не лише як явище культури на рівні констатації факту або як створення зовнішньо привабливого зображення, а як похідний продукт, обумовлений сукупністю цінностей і норм конкретного історичного періоду певного регіону, застосовуючи **аксіологічний метод**.
4. **Історико-мистецтвознавчий метод** має значення у розкритті вагомого впливу мистецьких стилів на рекламну творчість і створенні візуальної рекламної продукції.
5. **Кольоро-графічний метод** необхідний для стилістичного аналізу організації рекламної площини (композиційного, колористичного та шрифтового вирішень).

Посилаючись на думку українсько-польського дослідника Р.Сапенька, який розглядає комунікативні, семіотичні і культурно-естетичні аспекти реклами та зазначає, що «...стрижнем і ядром рекламного звернення є аксіологічний комплекс, за допомогою якого реклама може доторкнутися до індивідуальних цінностей і прагнень споживачів. Цей комплекс стає базисом для всіх інших елементів світу реклами [8, с. 255]», слід додати, що сучасна реклама активно формує моду на певний стиль життя, соціальну поведінку, принципи споживання та моральні норми. Проте сучасна реклама змішує ідеали, цінності, культурні зразки, персонажів з різних епох і культур, «наслідуючи», «запозичуючи», «відтворюючи» [8, с. 258].

Візуальна мова реклами зазнала значних змін – сучасний вигляд рекламних звернень суттєво відрізняється від реклами ХІХ століття і за зображальними засобами, і за методами психологічного впливу на споживача. Узагальнення і класифікація фактичного матеріалу рекламних звернень ХVІІІ–ХХІ століть дозволяє дійти висновків про суттєве запозичення рекламою, а згодом і дизайну, стильових ознак образотворчого і декоративно-прикладного світового мистецтва. Реклама

еволюціонувала від ілюстративного супроводу комерційної інформації до появи нових стилів (або псевдостилів) у рамках масової культури II пол. XX – початку XXI ст. У цьому контексті виявлено суттєві недоліки рекламної графіки: перевагу стереотипності, примітивності, вульгарності та фактичну відсутність національного іміджу багатьох країн, панування поп-арту, кітчу, еkleктики. І хоча основне завдання реклами – привернути увагу потенційного споживача до одного з багатьох, як правило, однакових товарів, і створити йому позитивний імідж для кращого довготривалого запам'ятання, засоби візуалізації здебільшого мають низький естетичний рівень. «Відбулася значна комерціалізація, що позначилася на стані та характері масової культури. Внаслідок відчутних економічних труднощів, складнощів початку процесу державотворення, що переживала наша держава наприкінці 80–90-х рр. минулого століття, Україна втратила контроль над виробництвом власного масового культурного продукту та його поширенням, віддавши це майже повністю на відкуп західним, насамперед американським, та російським виробникам [7]».

Також слід навести маловідомий факт, що про декаданс масової культури у 1970-х роках зазначав один з найвідоміших російських мистецтвознавців В.Глазичев у роботі «Проблема массовой культуры». Аналізуючи тенденції західних концепцій масової культури, він підкреслював ідеологічність їхніх конструкцій, які мають чітку та однозначну спрямованість на консюмерізм, на певні універсальні цінності «членів єдиного клубу споживачів»: «...всеобщность массовой культуры придаёт ее характеристикам абсолютную доминантность, вытесняя и подавляя элитарно-культурный идеал творческой личности и замещаая его идеалом «человек потребляющий» (homo-consumens) [3]».

Відомий соціолог Е.Морен вважав, що основоположний вплив реклами полягає в тому, що вона «...превращает товар в подобие наркотика, словно впрыскивает в него дурманящее снадобье, благодаря которому приобретение товара мгновенно вызывает у покупателя чувство облегчения, граничащее с эйфорией, и надолго закабалает его. Если рекламное объявление оптимально по замыслу и форме, оно должно одновременно вызывать восторг и тревогу, создавать томительно предчувствие удовольствия и желание во что бы то ни стало его получить [4, с. 5-6]».

Болгарська дослідниця А.Петрова також розглядає проблему престижу в поведінці споживача як підтримку ідентифікації особистості в соціальній ієрархії [9]. Мода стає соціальною нормою споживання. Орієнтація людини на групу товарів люкс подається як прагнення до покращення якості життя. Цілеспрямовано формується «глобальний» споживач, якому нав'язуються універсальні стандарти.

Основна проблема рекламної творчості полягає в знаходженні балансу між комерцією та естетикою реклами. Рекламна філософія спрямована на отримання прибутків, що є найголовнішою складовою рекламного процесу. Проте культурологічні, світоглядні та морально-психологічні складові не менш важливі. Саме на них базується «платформа» візуалізації рекламної ідеї. У сучасних умовах орієнтація виробництва на регіональні групи споживачів, суттєва зміна політики збуту обумовили і кардинальну зміну завдань та характеру реклами: на перший план виходять та стають актуальними соціально-психологічні, культурні й естетичні чинники. Визначення образності як специфічного засобу створення іміджу з позицій певного естетичного ідеалу є ключовим для розуміння процесу проектування

міфічного образу у рекламному дизайні. Багатьом споживачам потрібні не рекламовані товари, а їхні іміджі, символи престижу, можливість у такий спосіб наслідувати певний стиль життя. Модель поведінки, залежно від соціальної моди, та, відповідно до цього, стиль споживання – це відображення певного світогляду, системи цінностей, ієрархії внутрішніх настанов, які сформувалися в їхній свідомості.

Мало дослідженим залишається візуально-мовний код рекламних комунікацій. Реклама стає знаком і продається не сам товар, а його символічне ототожнення. Ж.Бодріяр критикував сучасне суспільство, що стало суспільством споживання, в якому все матеріалізується в знаках і речах. Ним виокремлено два види споживання: один вид задовольняє необхідні потреби людини, інший є знаковим споживанням, який став своєрідним кодом, мовою соціального спілкування, здебільшого демонстративним та нескінченим [1]. На думку Бодріяра, кітч має свою основу як тип масової культури: художні форми тепер не створюються, а лише варіюються, повторюються. Безсилля ж у створенні нових форм і є симптомом загибелі мистецтва. Філософ доходить висновку, що сучасне мистецтво перебуває в стані «заціпеніння» – у ньому варіюються давно відомі форми, відбувається нескінченна їхня комбінація. Купуючи, людина реагує не на відмінності товару або послуги, а на відмінності їхньої знакової суті. Поширюються й маніпулятивні прийоми психологічного впливу на споживача, тобто нині суттєві форми подачі рекламної інформації переважають за когнітивні. Окремого поглибленого дослідження потребують рекламні технології щодо прийомів візуалізації рекламної ідеї (використання асоціації, алегорії, метафори, метонімії, гіперболи тощо) з метою створення художнього образу у рекламі.

Як альтернатива глобалізаційним процесам з їхнім прагненням до стандартизації і асиміляції культурних особливостей, у дизайні та рекламі актуалізувались процеси самоідентифікації націй. Одним із напрямків наукових досліджень у галузі дизайну є вивчення впливу етномистецьких, і зокрема, колористичних традицій на сучасну проектну культуру. Співвідношення національного та інтернаціонального у дизайн-діяльності та у рекламних комунікаціях є актуальними і доволі неоднозначними питаннями. Дослідження цільової аудиторії з огляду на менталітет мають велику прогностичну силу у рекламі, тому що психоемоційні особливості є усталеним чинником і поширюються на значні маси населення. В кожній країні є й свої культурні традиції, зневага яких призводить до краху всієї рекламної стратегії фірми. На жаль, в українських дизайн-розробках кінця ХХ – початку ХХІ ст. здебільшого можна побачити механістичне запозичення мотивів селянського мистецтва та накладання їх на позанаціональні об'єкти друкованої і зовнішньої реклами, упаковки, сувенірної продукції. Сформувалося і закріпилося негативне явище псевдонаціоналізації (наприклад, псевдоукраїнський, псевдоруський, псевдояпонський, псевдосхідний стилі).

Протягом ХХ ст. домінували поняття інтернаціональної сутності дизайну, тому найбільш цікаві дизайнерські формотворчі винаходи в еру індустріального виробництва були саме інтернаціональними. Втім, нині, коли виробники орієнтуються на малотиражовані вироби, вже стає можливим розмежування національної стилістики. Використання етномотивів у рекламній графіці повинно бути не «прикрашанням» рекламної продукції, а пошуками національної форми,

збереженням регіональних культурних цінностей у сучасному житті, оскільки темпи глобалізації призводять до стирання культурних кордонів. Саме тому дизайнери багатьох країн почали використовувати етнічні мотиви. Виокремимо два основних проблемних аспекти застосування етномотивів у дизайні та рекламі будь-якої країни:

- семантичний – якість і достовірність інтерпретації етномотивів власної культури у різновидах дизайну та реклами, тобто обґрунтований органічний зв'язок «форми та змісту»;
- іміджевий – візуальна ідентифікація держави у світовому просторі, впізнання її товарів і послуг.

Рекламна графіка є різновидом функціонально спрямованої комунікативної діяльності, проте її стилістика викликає багато зауважень з естетичної точки зору. В умовах соціокультурної динаміки можна спостерігати деяку «розмитість» стилєвих напрямків або взагалі їхню відсутність, що узагальнено визначається терміном «постмодернізм» як наявність характерного еkleктизму в постіндустріальному суспільстві. Слід зазначити й про те, що нині межі мистецтва та кітчу розмиті, як ніколи раніше, тому особливо проблемним виявляється питання про естетичні параметри та критерії оцінки сучасного мистецтва та рекламної продукції.

Постмодернізм має власні типологічні ознаки: використання будь-яких готових форм від художніх до утилітарних, поширення фотографії і комп'ютерних спецефектів, свідоме порушення співрозмірних величин зображальних елементів, запозичення ідей з інших видів мистецтва, рімейк, інтерпретація, комбінація, фрагментарність, епатаж, інсталяція, колажність та тиражування. Нині рамки постмодернізму розширено, відбувається формування нових стилістичних тенденцій в архітектурі, мистецтві, дизайні та рекламі за рахунок свідомого синтетичного підходу у використанні різноманітних елементів, поширюються іронія і надання старим формам нового контексту, сутність гармонії ускладнюється, збільшується різноманіття жанрів, переосмислюються художні традиції, не заперечуються співіснування різних культурних систем і діалог культур.

Рекламна продукція епохи постмодерну створюється з використанням стилістичних принципів постмодернізму. Проте сучасного споживача важко зацікавити простими зображеннями товарів, необхідними стають творчі підходи та прагнення додатково дати ще й естетичне задоволення, спонукати до певного «розшифрування» рекламних звернень. На думку відомого болгарського рекламиста Х.Кафтанджієва сутність постмодерністських підходів, які застосовуються й в теорії комунікацій, полягає в тому, що «... не існує гарних і поганих комунікацій, знакових систем, кодів та ін. – їхня цінність визначається виключно конкретною комунікативною ситуацією [6, с. 8]».

Отже, досліджуючи рекламну графіку у широкому контексті, особливу увагу звертаючи на художньо-естетичні проблеми рекламної діяльності як форми соціокультурних комунікацій, доходимо висновків, що використання зображальних засобів у рекламі повинно бути обумовленим орієнтацією на цільову аудиторію з урахуванням певних естетичних ідеалів та етнокультурних традицій. Найближчим часом уже потрібна переорієнтація на більш тонкі підходи до споживача: більш індивідуальні, більш коректні, більш естетичні.

Список використаних джерел:

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления; пер. с фр. С.Занкина/ Ж.Бодрийяр. – М.: Изд. Рудомино, 1995. – 168 с.
2. Боумен У. Графическое представление информации. – М.: Мир, 1971. – 225 с.
3. Глазычев В.Л. Проблема «массовой культуры» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.glazychev.ru/publications/articles/1970_problema_mass_cult.htm.
4. Дейан А. Реклама; пер. с фр./ под общ. ред. В.С.Загашвили/ А.Дейан.– М.: АО Изд. группа «Прогресс», 1993. – С. 5–6.
5. Зверева Е.А. Роль масс-медиа в распространении консюмеризма как идеологии постмодерна [Электронный ресурс]/ Журнал социологии и социальной антропологии.– Режим доступа: http://www.jourssa.ru/sites/all/files/volumes/2011_5/Zvereva_2011_5.pdf.
6. Кафтанджиев Х. Гармония в рекламной коммуникации. – М.: Эксмо, 2005. – 368с.
7. Кушнарьюва М.Б. Основні тенденції розвитку масової культури в сучасній Україні в контексті глобалізації: аналітичний огляд [Електронний ресурс] / Українські культурні дослідження. – Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2009-7.php#kuh8.
8. Сапенько Р.П. Искусство рекламы в современной культуре: монография/ Р.П.Сапенько. – К.: Типография «Клякса», 2005. – С. 249.
9. Петрова А. Престижно потребление и мода// Годишник Софийского университета «Св. Климент Охридски», Кн. «Психология». – 2010. – Т. 99. – С. 91–102. (на болг. языке).

Сенчук Тетяна

професор кафедри графічного дизайну і реклами
Інституту реклами Міжнародної кадрової академії
(Київ, Україна)

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИТОКИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ДИЗАЙНУ

Постановка проблеми. У ХХ столітті динамічний розвиток індустріалізації та урбанізації, стандартизація масового виробництва та розвиток засобів масової комунікації визначив специфіку розвитку художньо-проектної культури на сучасному етапі євроінтеграційного розвитку в цілому. Саме протягом зазначеного періоду дизайн як сфера художньо-промислової діяльності, остаточно сформувався в самодостатній вид професійної діяльності, в якому визначилися загальні принципи дизайну в розвинутих промислових країнах світу. З огляду на тенденції євроінтеграційного розвитку дизайну, на сьогодні актуальними та важливими є питання узгодження вимог дизайну та дизайнерської освіти в Україні, відповідно із болонськими угодами. Найбільш важливим аспектом творчої художньо-проектної діяльності дизайнера є образне мислення та наявність набутих навичок «висловлювати» свої дизайнерські задуми.

Мета статті – висвітлити культурологічні аспекти становлення та розвитку дизайну в контексті об'єктивних світових тенденцій.

Проблематика зазначених питань досліджувалася в трьох напрямках: культурологічних аспектів становлення дизайну в контексті еволюції розвитку художньо-проектної культури людства в цілому; становленні дизайну як сучасного виду професійної діяльності; особливостей сучасного етапу розвитку.

Культура. Кожний культурно-історичний етап еволюції та розвитку людства має своє призначення та специфіку. В перехідний період зміни суспільного устрою зростає зацікавленість та усвідомлення попередніх досягнень та визначення пріоритетних питань подальшого розвитку. Різні форми культури співіснують, доповнюють або заперечують одна одну. За різними класифікаціями культуру поділяють на світову та національну (етнічну), масову та елітарну, субкультури, контркультури тощо.

Культура за своєю природою є інтернаціональною. Кращі досягнення національних культур всіх народів та всіх часів є надбанням світової культури. Світова культура, в свою чергу, активно впливає на розвиток національних культур. Процеси взаємовпливу та взаємопроникнення є складними і неоднозначними, мають свої закономірності розвитку. В суспільстві постійно відбувається зміна поколінь. Процес засвоєння окремим індивідом кожного нового покоління певних знань, норм та цінностей є важливим та складним. За певних обставин людина опиняється в певному культурному середовищі, в якому засвоює систему знань, цінностей, норм поведінки тих чи інших форм культури епохи, в якій він проживає. Такий процес адаптації до нового називається **інкультурацією**. Складні процеси інкультурації

людини вивчає наука «культурна антропология». Засновником її вважається американський антрополог та етнолог Франс Баас (1858–1942). Головні напрямки цієї науки полягають в дослідженні процесів інкультуризації людини в умовах різних культур. У процесі інкультуризації основним є вплив природного і культурного середовища на духовний світ людини та специфіка національних культур. Розглянемо це детальніше.

Масова культура на даному етапі розвитку суспільства характеризується тим, що більшість людей отримують уяву про сучасний образ життя, кар'єру, стиль поведінки, характер відношення між людьми через засоби масової інформації. Масова культура не є культурою окремого класу або соціальної групи, не має національних ознак. Вона орієнтована на масового користувача, загальнодоступна і не потребує особливих знань. В основі своєї масова культура є носієм матеріальної культури.

Елітарна культура є своєрідною опозицією до масової культури, вона вже є носієм не лише матеріальної, а і духовної культури. Елітарна культура завжди випереджає рівень масової культури. Коло її споживачів складає високоосвічена частина суспільства, інтелектуальна еліта, професійна, духовна інтелігенція. Прийоми і новаторські ідеї елітарної культури з часом збагачують і масову культуру. Елітарна культура в своїй основі є автономною та формується за етнографічними, національними, конфесійними, професійними, функціональними ознаками. Елітарна культура на сучасному етапі впливає на відродження національних культур, усвідомлення їх значення та шляхів розвитку. Такі процеси протистояння активно відбуваються в кризові періоди та є основою для виникнення і розвитку контркультур.

Субкультура. Суспільство завжди неоднорідне за своїм складом. Воно поділяється на різні соціальні групи: національні, демографічні, елітарні, професійні тощо. Кожна з цих груп має свою специфіку, систему цінностей, норми поведінки, які не поділяються іншими членами суспільства. Такі локальні культури називаються субкультурами. Різновиди субкультур: міська, сільська, молодіжна, пенсійна, елітарна, професійна тощо.

Національна культура. Для національних культур характерним є походження групи людей та усвідомлення нею своєї приналежності до рідної культури, особливості психологічного складу та специфіка колективного менталітету. Такі групи людей проживають в конкретному природно-історичному середовищі, адаптація до якого є обов'язковою умовою їхнього виживання. Специфіка національних культур полягає в накопиченні культурних відмінностей, збереження попереднього досвіду в часі та передачі такого досвіду наступним поколінням. У такий спосіб формується специфічний для кожного народу штучний світ культурних об'єктів та явищ.

Контркультура. Виникнення контркультур завжди супроводжується протистоянням фундаментальним принципам домінуючої культури. В світовій культурі в різні часи, в різних країнах зазначене протистояння набувало різних форм – від пасивних до екстремістських. Контркультури народжуються в результаті усвідомлення кризи культури попереднього періоду та на базі існуючих там контрстановок. Кризові явища, як правило, є періодом об'єктивного критичного аналізу, який дає можливість визначити пріоритетні цінності людства та їх напрямки розвитку, тобто розпочинається новий цикл такого розвитку. Як самостійне явище,

контркультура виникла в формі християнства в Римській імперії, світська культура – в епоху Відродження, романтизм – в епоху Просвітництва, масова культура – в період технічної революції тощо. Складні та неоднозначні процеси відбуваються і на сучасному етапі розвитку культур. У процесі культурних змін народжуються, фіксуються та розповсюджуються різні елементи культурного досвіду.

Аналітично-дослідницький підхід до сфери творчої діяльності розширює наука про мистецтво (категорії, закони, закономірності, правила). В основі таких змін лежать інновації, культурна спадщина, культурна дифузія (запозичення), синтез тощо [2]. Динаміка змін в напрямку цих культурних явищ представляють собою сукупність різних процесів та неоднорідність їхніх спрямувань.

Дизайн. Будь-яка творча діяльність людини має безпосереднє відношення до художньої культури. Дизайн є одним із видів художньої діяльності, твори якого поєднують естетичні та практичні якості. Дизайн біфункціональний, тобто має подвійне призначення: художнє (естетичне) та прикладне (практичне, ужиткове). Саме така біфункціональна якість дизайну бере свої витoki ще в далеку давнину. Якщо усвідомити та осягнути сенс творення в широкому розумінні, об'єктивно та історично розширено розглянути витoki та еволюцію розвитку явища «дизайн» у сучасному розумінні, то можна зазначити, що поняття про дизайн наближається до загальнокультурного явища та художньої культури зокрема. При цьому, художня культура є однією з древніх форм культури. Художня культура є одночасно і продуктом людської діяльності, і умовами існування людини, формування її духовного світу. Це означає, що культура, з одного боку формує той чи інший тип особистості, а з іншого – особистість створює, змінює, відкриває щось нове. На основі специфіки матеріалів, які використовуються для образного моделювання дійсності, формуються та розвиваються різні види мистецтв: література, музика, живопис, скульптура, архітектура, дизайн тощо.

Художня культура. Специфіка художньої культури полягає в тому, що вона візуалізує, віддзеркалює об'єктивний світ в образно-символічних формах. Зазначений вид духовної культури являє собою сукупність установок, способів та дій, спрямованих на створення художніх цінностей, їх зберігання та розповсюдження. Здатність людини моделювати світ і формувати образи, які виражають відчуття та переживання – є в основі художньої культури. Людина може не лише образно відображати дійсність, а також образно її змінювати. На цій основі формується фундамент художньої діяльності людини. В широкому розумінні – це художні промисли, декоративно-ужиткове мистецтво, дизайн тощо.

Умовно можна виокремити форми людської (дизайнерської) діяльності: самодіяльна форма (архаїчне формоутворення), реміснича форма, промислово-індустріальна форма, інноваційно-експериментальна форма, ексклюзивна (творча) форма [3]. У ремісничий період існував нерозривний зв'язок між процесом створення форми будь-якого предмету та процесом її виготовлення. Принцип ремісничої форми є базовим у всіх інших, окрім промислово-індустріальної форми. Такі радикальні зміни в процесі людської діяльності відбувалися протягом ХІХ ст. Почалося застосування машин та численне тиражування виробів з прототипів у вигляді креслень, моделей, дослідних зразків, закладалися основи розвитку промислового виробництва. ХІХ століття було початком індустріалізації та прискореного прогресу.

Саме розвиток промислового виробництва визначив необхідність розподілу процесів на дві відокремлені частини: **проектну та виробничу**. Проектна частина передбачала одноразовий процес створення оригінальної форми будь-якого зазначеного предмету у відповідності до специфіки її виготовлення. Виробнича частина передбачала багаторазове копіювання з оригінальної проектної форми. Такий розподіл потребував постійної кординації дій та комплексного підходу у відповідності до форми, функції, технології виготовлення та культури виробництва. На прикінці XIX – початку XX ст. формувалася нова сфера художньо-проектної діяльності – дизайн, поширювалася нова професія – дизайнер, дизайн у XX ст. став невідомою складовою художньої культури.

На початку XXI ст. дизайн перетворився на складну систему, яка забезпечує процес створення та функціонування в суспільстві художніх цінностей, організації та трансформації штучного середовища людини. В епоху глобалізації та інформації розпочався новий етап розвитку дизайну та формування його складових: культури проектної та технологічної (виробничої), в основі якої лежить суспільна функція. **Технологічна культура** є основою дизайну та означає не лише виробничі технології, але й доцільну організацію будь-якої діяльності людини. В цілому, сучасний дизайн дає можливість становленню та самобутньому розвитку національних культур, і одночасно створює самостійну лінію світового культурного розвитку людства.

Сучасний підхід у дизайн-проекуванні – це пошук нових зв'язків між людьми в процесі створення та освоєння штучного (предметного) середовища. Взаємовідповідності функції, конструкції та форми можуть бути цілісними лише в соціокультурному середовищі. Отже, суспільна функція, конструктивне мислення та естетичні критерії лише тоді цілісні, коли вони виражають вищі досягнення свого часу.

Розуміння універсального середовища у всі часи було неоднозначним та складним. Досвід різних культур підтверджує, що природа та штучне середовище, як продукт людської діяльності, є в постійній залежності одне від одного. Основою таких взаємовідностей є функціональна залежність, яка потребує постійного оновлення форми. Конфлікт між формою, як формою предмету, і як формою середовища концентрує багато художніх проблем свого часу.

Вагомий внесок до розвитку дизайну XX ст. зробила Японія, де система дизайн-освіти у англо-німецькому розумінні взагалі відсутня. Сприятливі умови для розвитку потужних осередків дизайнерської діяльності виникають там, де традиційна культура художньої діяльності поєднується з інтенсивним розвитком промислового виробництва. Характерною особливістю японської художньо-проектної культури є динамічне зростання дизайнерських навчальних закладів та формування національної школи дизайну на основі традицій в японських промислах та ремеслах.

У другій половині XX ст. конфлікт між національними (етнічними) культурами та інноваційними основами естетики науково-технічного прогресу визначив новий етап розвитку сфери дизайну і в східно-азіатському регіоні. З давніх часів світ поділяється умовно на два культурних полюси: Схід і Захід. Взаємодія між ними, збагачення одне одного новими досягненнями та специфіка відмінностей є характерними і на сучасному етапі їхнього культурного розвитку, визначає полярні

(протилежні) моделі культурної ідентичності. Західна культура більш однорідна і в основі своїй об'єднана однією релігією – християнством. Східна культура, на відміну, від західної культури, неоднорідна та визначає такі обособлення як: Схід буддистський, Схід мусульманський, Схід арабський. В кожному з них є своя специфіка та суттєва відмінність в образі життя цих народів. На сучасному етапі в період глобалізації, полярність між Сходом та Заходом менш конфліктна, але не менш вагома, продовжується боротьба за збереження унікальності та самобутності національних культур.

Для східної культури на сучасному етапі характерні: традиціоналізм, релігійно-міфологічна свідомість та канонізація засобів мислення, консерватизм та аскетизм, обмеження особистості суспільними системами, визначення соціального статусу та суспільної ієрархії. Для західної культури основними цінностями є інновації та динаміка розвитку, раціоналізм, індивідуалізм, принципи демократії у суспільстві, повага до приватної власності. Доцільно зазначити, що збереження етнічних та національних традицій є тенденцією на сучасному етапі розвитку дизайну в світі в цілому.

Нині дизайн вирішує ширше коло соціальних питань і технічних аспектів виробництва, які вдосконалюють та забезпечують життєдіяльність людини та суспільства в цілому. На початку XXI ст. систематизувалася та розвинулася наука про дизайн та його спеціалізації у професійній діяльності. Сучасні культурологічні дослідження специфіки дизайн-діяльності являють собою складний комплекс наукових досліджень, різних дизайнерських шкіл, фахових дисциплін, напрямків та підходів до вирішення проблем у дизайні.

Процеси глобалізації та інтернаціоналізації у дизайні набули спрямування до ліберізації та пошуку резервів у національній основі культури. Відродження, збереження, а головне – усвідомлення ролі ментальних традицій є потужним резервом успішного розвитку дизайну в Україні. Український дизайн базується на національних принципах декоративно-прикладного мистецтва, трансформовані для сучасної системи концептуальних проектних вирішень в етнодизайні. Доцільно в даному контексті порівняти теоретико-методологічні підходи та практичний досвід українського етнодизайну та унікальний досвід розвитку національної школи дизайну в Японії на основі традицій в японських промислах та ремеслах. Повага і відповідальне ставлення до власної культурної традиції, вивчення досвіду досягнення інших культур дали можливість розробити, теоретично обґрунтувати, сформувати свій стиль розвитку японського дизайну, визначити своє місце на загальносвітовому ринку дизайнерських ідей та продуктів.

Феномен взаємодії двох протилежних явищ: глобалізації та національних тенденцій і висуває принциповим питанням екологічну культуру розвитку людства на сучасному етапі. Для створення естетичного цілісного предметно-просторового середовища, яке відповідає вимогам людства на сучасному етапі розвитку, актуальним є не просто проектування технічних засобів, а, насамперед, середовища (ситуацій), в якому пріоритетними постануть питання екології та збереження традицій національних культур.

Висновки. Проведене дослідження дозволило розглянути витоки дизайну в контексті культури та зазначити специфіку його формування в самостійний

вид професійної діяльності, дослідити еволюцію розвитку дизайну і становлення його в світі як інтернаціональної науки. Виявлено, що дизайнерські процеси в культурному розвитку суспільства є динамічними та неоднорідними, вони мають свою територіальну та національну специфіку.

Список використаних джерел:

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
2. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: монографія. – Х.: ХДАДМ, Колорит, 2005. – 244 с.
3. Дизайн: Словник-довідник / Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України; за ред. М.Яковлева. – К., Фенікс, 2010. – 384 с.
4. Розенблюм Е. Художник в дизайне. – М.: Искусство, 1974. – 176 с.

ТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ ХУДОЖНЬОГО КОЛЕКТИВУ ЗАСОБАМИ КОСТЮМА

(За матеріалами сценічного костюма з елементами традицій українського народного одягу)

Будучи однією з антропологічних констант існування людини, український народний одяг увібрав соціокультурний досвід етносу, який за допомогою семіотичної системи транслюється в соціум. Саме тому танцювальні та музичні колективи часто представляють Україну через комплекси народного одягу.

Факт існування фольклорного стилю в сучасному сценічному і побутовому костюмі поставив перед дослідниками питання про принципи й засоби адаптації мистецької традиції народного вбрання до нових культурних реалій. Відомі дослідження сценічних костюмів, створених за мотивами українського народного одягу, стосуються методики мистецтвознавчого аналізу [1, с. 100], розкривають художні особливості сценічних костюмів з елементами традицій [2], частково висвітлюють проблеми трансформації першоджерела [3, с. 258–262; 5, с.2, с.51–53; 6, с. 289–297] та символіку сценічного одягового коду [4, с. 87–90].

Поза увагою дослідників залишилося з'ясування композиційних принципів підбору костюмів для колективу артистів. Дане дослідження має за мету визначити особливості творення художнього образу музичного і хореографічного колективів засобами костюма.

На художньо-стильове вирішення сценічних костюмів з елементами традицій впливає пластика, амплітуда і ритм рухів артиста, світлово-тональне наповнення сцени і візуальне сприйняття об'єктів на відстані. Крім того є інші чинники, які обумовлюють підбір костюмів для танцювальних та музичних колективів: створення сценічного одягу в умовах промислового виробництва та розвиток проектування і моделювання одягу на професійній основі, актуальні тенденції побутовому одязі тощо.

Під впливом перелічених факторів сформувалися певні типи сценічного костюма, що в різній мірі зберегли традиційні елементи народного вбрання. За принципом відтворення традицій народного одягу в сценічному костюмі виділяємо групи костюмів-реконструкцій, костюмів-стилізацій і еkleктичні.

Найдавніший тип сценічного костюма — український автентичний одяг (його копія або реконструкція традиційного народного вбрання).

Перші українські народні хори та ансамблі пісні і танцю як сценічний костюм застосовували традиційний святковий одяг. Крім економічного фактора таке вирішення має і соціально-психологічну причину. Одягання святкового вбрання спрямоване на створення урочистої атмосфери, значущості події. Крім того, одяг

допомагав глядачеві розкрити етнографічне першоджерело сценічного дійства.

Схожість та однотипність комплексів традиційного одягу певного регіону одягу, обумовлена колективними уявленнями про естетику, на сцені має здатність візуально об'єднувати колектив артистів у цілісну композицію.

Пояснення явища знаходимо у Макса Вертгеймера — одного із засновників гештальтпсихології: «Чим більше частини картини схожі одна на одну за ознаками, які сприймаються візуально, тим ймовірніше вони будуть сприйматися як розміщені разом. Властивостями які сприяють групуванню елементів може виступати схожість за розміром, формою, розташуванням частин тощо» [7, с. 6].

На теренах західних областей України на поч. ХХІ ст. десятки фольклорних колективів виступають на сцені у святковому, рідше повсякденному традиційному одязі своєї місцевості. Вибір костюма продиктований режисерським задумом. Артисти-аматори колективу с. Старий Гвіздець Коломийського р-ну Івано-Франківської обл., які виконують фольклорні твори в постановках «Толока: дуплення кукурудзи» одягнуті відповідно буденно: сорочки вишиті тільки на комірі, манжетах, пазусі та вузькою орнаментальною смугою — на уставці; передню запуску замінює фартух з темної візерунчатої тканини промислового виробництва. На голову артистки пов'язують маленькі хустки з дрібним орнаментом «по-молодицки», а чоловіки вкривають голови солом'яними капелюхами без прикрас. Для достовірності постановки взуття на сцені артисти не мають, адже на Покутті чоботи селяни рідко взували до повсякденного одягу.

Проте для постановках жниварських обрядів учасники фольклорних гуртів одягають комплекс святкового одягу. Крім бажання підкреслити видовищність сценічного дійства, таке вирішення концертного костюма має культурно-історичне підґрунтя. Зажинки, жнива, а особливо обжинки, українці супроводжували урочистими обрядами, вдягаючись святково [8, с. 47; 9].

Часто різновікові за складом учасників художні колективи одягають на сцену костюми, що побутували на певній території в різний час. Так сценічний костюм старших членів фольклорного колективу «Родина» с. Підвисоке складають реконструкції ансамблів традиційного одягу Покуття: «цирковані» жовтим шовком сорочки, смугасті опинки і крайки. Дівочі костюми відрізняються від жіночих не тільки головним убором і багатшою вишивкою рукавів, а й поясним вбранням — «шальяновими спідницями». Таке вирішення сценічних костюмів теж має культурно-історичне обґрунтування. Схильність до сприйняття новизни в одязі характерна, до наряджання, більше для молодих, що відображене у фольклорі та дослідженнях етнографів [9, с. 27–426; 10, с. 29; 11 с. 120–139; 12, с. 64–75].

Професійні колективи теж використовують раритетне народне вбрання як концертний костюм. Учасниці колективу «Намисто» з м. Калуш Івано-Франківської обл. виконують лемківські, бойківські, гуцульські, опільські та буковинські пісні в обробці. З репертуаром пов'язаний і вибір концертного костюма. Костюми артисток «Намиста» мають різні силуетні вирішення. На нашу думку, відмова від головного убору і використання однакового взуття сприяють візуальній цілісності групи виконавців. Традиційні головні убори українців дуже різноманітні за формою, кольором і фактурою [13], в комплексі народного вбрання часто виступають акцентом. Використання великої кількості яскраво-виражених елементів може позбавити

колектив візуальної цілісності, на яке спрямований підбір схожих за силуетом жіночих костюмів. Крім того, об'єднуючим фактором є спільні риси локальних типів народного вбрання: — біла сорочка, вишита на комірці, уставках і манжетах.

Другий тип сценічного костюма, створеного за мотивами народного вбрання — «стилізація». Стилізація народного вбрання як творчий прийом по створенню сценічного одягу трактується мистецтвознавцями і дизайнерами неоднозначно. Найпоширеніші тлумачення терміну «стилізація» в одязі: 1) свідоме використання ознак того чи іншого стилю при проектуванні виробів; 2) пряме перенесення найвиразніших візуальних ознак культурного зразка на річ, яка проектується, найчастіше в її декор 3) створення умовно-декоративної форми шляхом наслідування зовнішнім формам природи або характеристики предметів [14, с. 15].

Стилізація регіональних комплексів традиційного вбрання за принципом «узагальнення» яскраво простежується в костюмах Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. П. Вірського (м. Київ). Локальний архетип народного вбрання відтворений у сценічному одязі як узагальнений комплекс найпоширеніших рис традиційного одягу етносу чи етнографічної групи. Він знаходить вираз у посиленні контрасту колірного та силуетного вирішення, збільшенні окремих частин костюма (наприклад, вінків, ширини рукавів, довжини спідниць тощо), розширенні орнаментальної площі та елементів декору. Характерною ознакою стилізованого костюма є збільшення і повтори мотивів орнаментів на різних частинах костюма: сорочках і спідницях чи запасках, або штанах і плечовому одязі, що в традиційному комплексі одягу не зустрічається (рис. 1). Такі костюми створюються на етнографічній основі, але не пов'язані з якимось конкретним прототипом комплексу традиційного українського вбрання. Так сценічні костюми для виконання гуцульських танців часто складаються з стилізації космацьких запасок, верховинських кептарів і сорочок.

Аналізуючи вбрання артистів українських ансамблів пісні і танцю найперше відмічаємо різний підхід до створення сценічних костюмів для статичної групи виконавців — хору, оркестру і динамічної — танцювальної. Це пояснюється відміними вимог до певних типів костюмів, обумовлених практичними функціями. Складні акробатичні рухи та підтримки, певним чином визначають напрями створення сценічного костюма для балетної групи ансамблю: відмова від цілковитого повторення традиційного крою, використання сучаснішого силуету, заміна цільновикроеного рукава на вшивний, збільшення ширини рукава та поясного одягу (штанів і спідниці), укрупнення декоративних деталей, посилення контрастів, але за умови збереження кольорової гами й основних засад формування ансамблю традиційного одягу.

Вимоги образно-характеристичної конкретності і танцювальності нерідко вступають між собою в протиріччя. Хорова і танцювальна групи Національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» одягнуті різний поясний одяг. Учасниці хору — у вузьких опинках, а танцюристки вбрані у трапецевидні спідниці з пришитою по низу оборкою. Виразна, сповнена динаміки театралізація, технічне збагачення лексики (аж до віртуозних трюків), розширення образно-тематичних меж сучасних хореографічних постановок дещо виправдовують таку сценічну інтерпретацію традиційного вбрання. Крім того, декоративні елементи на поясному жіночому одязі танцюристок гіперболізовано збільшені, через що

відволікають увагу глядачів від нехарактерних для гуцульського вбрання форм. При різних силуетних вирішеннях костюмів хорової і танцювальної груп ансамблю композиційна цілісність сценографії досягається за рахунок подібності решти складових і декору та кольорової організації костюмів.

Майже у всіх ансамблях пісні і танцю жіноче поясне вбрання хорової і танцювальної групи відрізняється за довжиною. Вкорочення спідниць, обгорток, запасок не тільки забезпечує свободу руху танцівниць, а й візуально робить фігуру в костюмі динамічнішою в порівнянні з довгим одягом хористок. В свою чергу подовжена форма спідниць збільшує декоративну площу костюмів співачок, які об'єднуються в цілісну композицію, утворюючи мальовничий фон, що вигідно «подає» танець.

Розширення тематики народної хореографії поставило перед творцями костюма вимогу не тільки забезпечувати зручність при виконанні складних рухів, а й вдосконалювати засоби його виразності. Світ сценічної образності диктує свої закони відображення дійсності, засновані не на буквальному відображенні реалій, а на вірності метафоричному, опоетизованому відображенні життя. Згідно цього, художній образ як специфічний спосіб відображення, осмислення й інтерпретації об'єктивної дійсності стає загальною формулою мислення в проектуванні сценічного одягу. Наприклад, оригінальні головні убори з фіолетовими квітами використані в хореографічній постановці „Ой зацвіли фіалочки” Гуцульського ансамблю пісні і танцю значною мірою допомагають розкрити зміст концертного номера.

Узагальнений, колективний образ у хореографії будується всіма учасниками. Для узагальнення відбираються найбільш яскраві зовнішні та внутрішні характеристики тих чи інших осіб — молоді дівчата, сміливі козаки, веселі гуцули тощо. Ці ознаки деперсонізують через синхронність танцювальних рухів артистів і однаковими костюмами. Уніфікація костюмів масовки підкреслює його емоційне, а не образотворче значення, відповідає єдності та спільності всієї танцювальної композиції. Завдяки однаковому зовнішньому вигляду артистів глядач краще сприймає малюнки танцю.

Якщо в постановці народного танцю є сольні партії, то костюми їх виконавців мають певні відмінності в деталях і кольорах. Вбрання солістів узгоджуються за кроєм і кольором з костюмами інших виконавців і залежно від змісту постановки поєднуються за принципом єдності або контрасту форми і кольору.

Принципи компонування костюмів впливають на сприйняття концертного номеру, наповнюючи сценічні дійства додатковими кольоровими ритмами, додаючи їм різноманітних інтонацій. Один з номерів Буковинського ансамблю пісні і танцю артистки хору і танцювальної групи виконують у костюмах які складаються з тунікоподібних сорочок, вишитих бісером і чорних горботок з тканим рослинним орнаментом. Узори сорочок не повторюються, а горботки відрізняються тільки довжиною. Чергуючись у хороводі, співаки і танцюристи «вибудовують» зигзагоподібну лінію низу і забезпечують цілісне звучання калейдоскопа сорочкових орнаментів. У цьому номері костюм є ніби сполучною ланкою в синтезі декоративного мистецтва і лексики всієї хореографічної постановки (рис. 2).

Художник, який створює костюми для естрадних виконавців, в своїй діяльності не копіює форми народного костюму, а досягає виразності і образності

методом осмислення першоджерела засобами асоціативної уяви. В уяві предмети, явища, образи володіють не тільки наочністю, конкретністю, властивою сприйняттю, в деякій мірі вони є в уже узагальненими, абстрагованими образами реальної дійсності. При відновленні раніше баченого предмету в уяві, він відображається не у всіх деталях, як при візуальному сприйнятті, проходить відбір найбільш характерних, важливих для даного предмету властивостей і ознак [15; 83]. Такий принцип образного вирішення традицій в концертному в одязі спостерігаємо у моделях костюмів Алли Дутковської, створених у співавторстві з Василем Зінкевичем для ВІА «Смерічки». За основу вони обрали народний одяг гірської частини Буковини [16, с. 154–169].

Дівочі костюми складаються з довгих білих платтів і коротких жилетів, оздоблених аплікацією з червоної шерсті, яка імітує ручну вишивку. Для солістки Маї Ісак Алла Дутковська створила довге червоне плаття з геометричним білим декоруванням по горловині та рукавах. Концертний костюм, в якому Софія Ротару та учасники ВІА «Смерічки» знімалася у музичному фільмі «Червона рута» має схоже стильове вирішення: довге червоне плаття з двома білими вставками на рукавах і кептарик оздоблені вишивкою. Композиція орнаментів на рукавах успадкувала принцип розміщення вишиття традиційних дівочих сорочок. Пластика і контрастне поєднання червоного і білого кольорів створюють урочистий образ святкового костюма. Елементи костюмів узгоджені між собою за принципом контрасту. Доповнюють костюми декоративні пояси і модні на той час масивні прикраси .

В чоловічих костюмах прочитуються мотиви гуцульських сердаків: фактурний декор на грудях доповнюють стрічкові орнаменти-зубчики, розміщені по конструктивних лініях. З народного одягу в сценічних костюмах Алла Дутковська втілила не самі елементи крою, колористики чи декору, а їх «емоційне» звучання, яке зумовило гостроту сприйняття костюму як мистецького твору. Художниця звернула увагу на ті властивості народного одягу, які відкривають перед глядачами можливість емоційного освоєння народного мистецтва вбрання: розмаїтті внутрішнього членування (конструктивні лінії), що представляють інтерес точки зору не тільки раціональності, а й краси і також багате декоративне оздоблення народного одягу, відчуття матеріалу та досвід використання його властивостей для досягнення художньої виразності речі, здатність пластично і декоративно організувати ансамбль.

Сценічний костюм, як і його архетип — народний одяг, володіє унікальною якістю — спроможністю широко і швидко реагувати на події в житті народу, на зміну естетичних та ідеологічних течій.

З ідеологічних міркувань на зовнішній вигляд артиста і манеру поведінки на сцені накладалися певні обмеження. Типовим концертним одягом ВІА 70-80 х рр. були однотипні, часто — однакові костюми. Щоб означити фольклорне спрямування репертуару, на піджаки, жилети і плаття наносили «народні мотиви»: спрощені орнаменти, виконані в техніці аплікації і машинної вишивки, доповнені китичками, кутасами і блискітками.

У кінці 80-х рр. сценічні однострої естрадних колективів, змінилися на підбір костюмів за принципом колекції. Кожен костюм включений в систему-колекцію, отримує свою роль і місце в сценічній візуальній композиції. Яскравим прикладом колекційної організації сценічних костюмів є вбрання фолк-рок-синтез

гурту «Заграва»¹ м. Коломия, виконані Петром Сахром та Володимиром Блащуком за ескізами художника Андрія Шпака. Інтерпретація традиційного одягу Гуцульщини здійснена автором та виконавцями з урахуванням актуальних тенденцій в костюмі 80-х рр. XX ст. Більшість ансамблів сценічного вбрання склалися з вишитої сорочки та білих або червоних нешироких штанів, заправлених у чоботи. Концерний плечовий одяг модного на той час прямого силуету з великими надбавками на свободу руху мав багато спільних рис з традиційними сердаками і мантою: цільнокроєний рукав, традиційне розміщення декору, колорит. Доповнювали костюми смугасті ткані пояси і капелюхи. Автори костюмів для прикрашання капелюхів, декорування плащів і кількох сорочок використали ткані пояси. Повтори смугастих декоративних ліній додали цілісності колекції сценічних костюмів і утворили своєрідну ритмічну структуру, співзвучну музичним ритмам. Це має значення для посилення емоційного впливу на глядача. Синтез музики, вокалу, сценічного освітлення і декоративно-прикладного мистецтва костюма творять художню емоцію.

Окремим напрямом створення сценічного костюма є еkleктика. Еkleктика в сценічному костюмі — явище поширене і неоднозначне. Еkleктичність костюмів фольклорних колективів може бути викликана економічними умовами чи необхідністю ілюструвати події. Еkleктика в костюмах професійних фольк-гуртів теж може мати економічні причини чи бути результатом незнання, або нерозуміння традицій в одязі. Проте змішання стилістики в одязі часто використовують і свідомо, як засіб моделювання сценічного образу.

У колекціях дизайнерів початку XXI ст. часто зустрічаються костюми, які поєднують у собі різноманітні матеріали: шовк і грубе бавовняне полотно, парчу і твід, натуральне хутро та прозорий шифон тощо. Сучасні сценічні стилісти теж вбачають в еkleктиці необмежені можливості для пошуку новизни.

Російський історик і теоретик костюма Олександр Васильєв вважає, що еkleктика призначена для тих, хто хоче виділитися з маси. «Еkleктика і кітч — явища не менш значимі, ніж мода. Вони будуються на основі тих же стильових рис і також повноцінно приймають участь у стилетворчому процесі» [17, с. 49].

Еkleктичність костюмів найчастіше використовують молодіжні гурти, що виконують фольк-рокову музику. Елементи традиційного одягу в еkleктичному сценічному костюмі не завжди зберігають свою первину репрезентативну функцію. Так костюми відомого етно-гурту «Даха-Браха» складаються з вишитих сорочок і спідниць «з бабусиних скринь», які доповнюються високими каракулевими шапками-кучмами і великою кількістю намиста. Іноді сорочки й спідниці замінюють сучасними білими весільними сукнями», або костюмами з фраками, але шапки одягають майже завжди. Одягання чоловічої шапки до жіночого весільного вбрання у сценічному костюмі не має первісного семантичного значення «підкорення чоловікові» [18, с. 6]. Високі шапки-кучми — частина іміджу «Дахи-брахи», знак, який привертає увагу глядача. Продюсер використав одяг з метою демонстрації характеру сценічного шоу.

Висновки

1 Гурт «Заграва» м. Коломия — Лауреат Першого фестивалю «Червона Рута», який відбувся 17-24 вересня 1989 року у м. Чернівці. Електронний ресурс. Режим доступу:

<http://www.youtube.com/watch?v=W40t6PSJ0tg&feature=relmfu>

Підбір сценічних костюмів для колективу артистів є вагомим засобом творення візуального сценічного образу і зумовлений його репертуаром. Концертне вбрання, створене за мотивами українського народного одягу, по відношенню до першоджерела можна поділити на три великі групи: автентичне вбрання або його копії, костюми-стилізації та ансамблі з еклектичним поєднанням різностильових елементів одягу.

Композиційну цілісність візуального сценічного образу фольклорного колективу забезпечують спільні стильові риси комплексів традиційного одягу. Застосування комплексу українського святкового вбрання спрямоване на створення урочистої атмосфери, значущості події.

Стилізація регіональних комплексів — узагальнений комплекс найпоширеніших рис традиційного вбрання етносу чи етнографічної групи. На художньо-стильове рішення сценічних костюмів впливає освітлення сцени, закономірності візуального сприйняття і концепція твору, утилітарна функція сценічного костюма, тенденції в побутовому одязі та економічний фактор. Сцена «корегує» первинний зміст традиційного вбрання відповідно до сценічного образу. Інтерпретація традиційного вбрання означає розширення психологічних інтенцій костюма: романтичність, агресивність, неохайність, еротичність стають знаками художнього образу виконавця. Сценічний костюм, завдяки певним композиційним, колористичним, пластичним і ритмічним сполученням, порядку та ритму їх розміщення здатен викликати певні емоційні переживання.

Художник, який створює костюми для естрадних виконавців, в своїй діяльності не копіює форми народного костюму, а досягає виразності і образності методом осмислення першоджерела засобами асоціативної уяви.

Еклектика в костюмах часто спричинена незнанням традицій в одязі, відсутністю художнього смаку або економічним фактором. Проте часто використовується артистами як засіб моделювання епатажного або комічного сценічного образу, направлено на підкреслення нетрадиційного, виконання українського фольклору роковими гуртами. Крім того, моделюючи свій імідж, публічні люди шоу-бізнесу перш за все намагаються створити виразний сценічний образ, який добре запам'ятовується глядачами, тому їх орієнтирами часто служать не власні бажання, а зацікавленість публіки.

Головна ж сутність народних традицій в сценічному костюмі — це сила естетичного впливу народного прикладного мистецтва, його декоративність, мажорний настрій, той самий оптимізм, що передаються глядачеві будь-якого часу незалежно від тимчасових естетичних уподобань.



Література

1. Цимбала Л. Національні традиції в сучасному моделюванні костюму: особливості мистецтвознавчого аналізу / Цимбала Л. // Мистецтвознавчий автограф. — Львів, 2007. — № 2. — С. 97–101.
2. Білан М.С. Український стрій : Навчальний посібник / М. С. Білан, Г. Г. 74

- Стельмашук. — Львів : Фенікс, 2000. — 325с.
3. Ніколаєва Т.О. Український костюм. Надія на ренесанс / Тамара Ніколаєва — Київ : Дніпро, 2005. — 320 с.
 4. Косміна О. Ю. До проблеми етно-соматичної символіки сучасного сценічного одягового коду / О. Ю. Косміна // Тіло в текстах культур. — Київ : Асоціація етнологів, 2003. — С. 83–88.
 5. Пігель Ю. Р. Сценічний костюм львівських театрів кінця ХХ–початку ХХІ століття. Художні особливості, пошуки образності / Юлія Пігель — Львів : АЗ-АРТ, 2008. — 144 с. 3 іл.
 6. Гурдіна В. В Трансформації українського традиційного вбрання в дизайн сценічного костюма: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.07 «Дизайн» / Гурдіна Владислава Василівна. — Х.: МОН, молоді та спорту Укр. Харківська держ. акад. дизайну і мистецтв, 2012. — 20 с.
 7. Вертгеймер М. Продуктивное мышление: Пер. с англ. С. Д. Латушкина; ред. Э. М. Пчелкина / Вертгеймер Макс. Общ. ред. С. Ф. Горбова и В. П. Зинченко. Вступ. ст. В. П. Зинченко. — Москва : Прогресс, 1987. — 336 с.
 8. Zawadzki W. Obrazy Rusi Czerwonéj / Wladyslaw Zawadzki. — Poznan, 1869. — 82 s.
 9. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис у 2-х ч. Ч. 2. / Олекса Воропай — Київ : Оберіг, 1993. — С. 474–572 с.
 10. Жартівливі пісні (родинно-побутові) / [Упорядники О. І. Дей, М. Г. Марченко (тексти), А. І. Гуменюк (мелодії)]. — Київ : Наукова думка, 1967. — 800 с.
 11. Шухевич В. Гуцульщина / проф. Володимир Шухевич // Матеріали до українсько-руської етнології. Том II. — Львів, 1899. — 148 с.
 12. Орел Л. Традиційний національний одяг українців у дзеркалі народної пісні: Нариси, етюдів / Орел Лідія. // Народна творчість та етнографія — 1996. — № 2–3. — С. 64 — 75.
 13. Стельмашук Г. Г. Традиційні головні убори / Г. Г. Стельмашук. — Київ : Наукова думка, 1993. — 240 с.
 14. Ермилова В. В. Моделирование и художественное оформление одежды / В. В. Ермилова, Д. Ю. Ермилова. — Москва : Академия, 2001. — 180 с.
 15. Козлова Т. В. Художественное проектирование костюма / Козлова Т. В. — Москва: Лег. и пищ. пром-сть, 1982. — 224 с.
 16. Костишина М. В. Український народний костюм Північної Буковини / М. В. Костишина. — Чернівці : Рута, 1996. — 192 с.
 17. Козлова Т. В. Стиль в костюме ХХ века / Козлова Т. В., Ильчева Е. В.— Москва : Совъяз Вефо, 2003. — 150 с.
 18. Kolberg O. Zwyczaje i obrzędy weselne z Polesia / Kolberg Oskar. — Kraków : Druk. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1889 — 38 s.

