
УДК 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. „Aktualne problemy w współczesnej nauce.
(28.06.2013 - 30.06.2013) - Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour»,
2013. - 148 str.

ISBN: 978-83-63620-04-2 (t.1)

Zbiór raportów naukowych. Wykonane na materiałach Międzynarodowej Naukowo-
Praktycznej Konferencji 28.06.2013 - 30.06.2013 roku. Warszawa.
Część 1.

УДК 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: 978-83-63620-04-2 (t.1)

"Diamond trading tour" ©

SEKCJA 3. NAUK BIOLOGICZNYCH.(БИОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ)

1. Власов В.В., Конуп Л.О., Чистякова В.Л, Конуп А.І 6
ВИЯВЛЕННЯ ВІРУСНИХ, БАКТЕРІАЛЬНИХ І ФІТОПЛАЗМОВИХ ХВОРОБ
ВИНОГРАДУ НА ПІВДНІ УКРАЇНИ
2. Мачавариани Н.Г., Терехова Л.П. 9
НОВЫЙ МЕТОД ВЫДЕЛЕНИЯ АКТИНОМИЦЕТОВ ИЗ ПОЧВЫ
3. Столяр И.В. 13
МЕД СЕВЕРНОГО ПОЛЕСЬЯ ЖИТОМИРЩИНЫ

SEKCJA 4. WETERYNARIA (ВЕТЕРИНАРНЫЕ НАУКИ)

4. Чудак Р.А., Вознюк О. І.,Скоромна О. І., Подолян Ю. М.,
Поліщук В.О. 15
ФІЗІОЛОГІЧНИЙ СТАН ТА ЯКІСТЬ МОЛОКА У КОРІВ РІЗНОГО РІВНЯ
ПРОДУКТИВНОСТІ ,
5. Скоромна О. І., Вознюк О.І., Подолян Ю. М. 19
АМІНОКИСЛОТНИЙ СКЛАД М'ЯСА КУРЧАТ-БРОЙЛЕРІВ ЗА
ВИКОРИСТАННЯ ПРОБІОТИКА

SEKCJA 5. GEOGRAFICZNY NAUKI(ГЕОГРАФИЧЕСКИЕ НАУКИ)

6. Баклагин В. Н..... 24
ОБОСНОВАНИЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СЕТОЧНОЙ ОБЛАСТИ С
ГОРИЗОНТАЛЬНЫМ ШАГОМ СЕТКИ 1000 М ПРИ МОДЕЛИРОВАНИИ
ГИДРОТЕРМОДИНАМИКИ ОНЕЖСКОГО ОЗЕРА

SEKCJA 7. JOURNALISM.(ЖУРНАЛИСТИКА)

7. Житкова А.Э., Лавинский Р. А..... 28
ПОТРЕБЛЕНИЕ И СМИ: СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

SEKCJA 8. ART (ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ)

8. Ропецький В.А. 30
СЛОВО ПРО ОРГАНІЗАЦІЮ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ ЛЬВІВЩИНИ
9. Худякова Е.С. 35
ИСТОРИЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ВОСКА В ТЕХНИКЕ СТАНКОВОЙ
ЖИВОПИСИ И ВОСКО-СМОЛЯНОЙ МАСТИКИ В РЕСТАВРАЦИИ
СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ И РОССИИ
10. Шоколо И.Н. 40
РУССКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ XVII-XVIII ВВ: ПРЕДПОСЫЛКИ
ПОЯВЛЕНИЯ И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ. ИСТОРИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ
ПАТРИАРХА ФИЛАРЕТА
11. П'ятницька-Позднякова І.С. ,Зварич А. А. 45

12. Генадис М.Е.,Цзю Э.Г. 52
ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ НА УРОКАХ МУЗЫКИ

SEKSCJA 9. NAUK HISTORYCZNYCH. (ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ)

13. Савчук Б. П. 56
ЕЛЕМЕНТИ КОЗАЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ В ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО
«ПЛАСТУ»

14. Палійчук У. В. 58
СТАН САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ (1940-1980-ті
роки)

15. Савченко С. П. 62
ТОМАС ДЖЕФФЕРСОН КАК ДЕЯТЕЛЬ КУЛЬТУРЫ

16. Садыкова Р. О. 65
ДОГОВОРНО-ПРАВОВАЯ ОСНОВА ПАРТНЕРСКИХ ОТНОШЕНИЙ
ЕВРОПЕЙСКОГО СОЮЗА И ЯПОНИИ

17. Мельничук І. А. 68
ЗАКОРДОННІ ТА ВІТЧИЗНЯНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ХVІ - ПОЧ. ХХ СТ. ПРО
УКРАЇНСЬКЕ КОЗАЦТВО ТА КОЗАЦЬКУ СТАРШИНУ РЕЧІ ПОСПОЛИТОЇ
ТА ВІЙСЬКА ЗАПОРОЗЬКОГО

18. Сініцький А.Ц. 77
ІДЕЯ ДЕРЖАВНОСТІ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ ПЕРІОДУ
СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

19. Курдина Ю. М. 89
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ГУТНИЦТВА НА
ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ

20. Татаринев С.И., Руденко С.А. 93
РОЛЬ ЗЕМСТВ В СБОРЕ НАЛОГОВ В БАХМУТСКОМ УЕЗДЕ ВО II
ПОЛОВИНЕ XIX- НАЧАЛЕ XX СТОЛЕТИЙ

21. Ованесян И.Г. 101
ХРИСТИАНСТВО В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУР ЗАПАДА И РОССИИ

22. Ованесян И.Г. 106
ПОСЛЕДСТВИЯ РАЗВАЛА СССР

SEKSCJA 11. ZARZĄDZANIA. MARKETING. (МЕНЕДЖМЕНТ. МАРКЕТИНГ)

23. Шарафиева К. Ш. 109
МЕРОПРИЯТИЯ С ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ, КАК СПОСОБ
ФОРМИРОВАНИЯ ИМИДЖА ФАКУЛЬТЕТА ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

24. Кужель В. В. 111
ПРИНЦИПИ ДЕРЖАВНОГО РЕГУЛЮВАННЯ ДОВГОСТРОКОВОГО
ЕКОНОМІЧНОГО РОЗВИТКУ АПВ

ПОД- СЕКЦІЯ 1. Декоративное искусство.



Ропецький В.А.

Кафедра книжкової графіки та дизайну друкованої продукції
Українська академія друкарства
вул. Підвальна, 17, 79020, Львів, Україна
тел.: 067 6726497

СЛОВО ПРО ОРГАНІЗАЦІЮ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ ЛЬВІВЩИНИ

Запропоноване дослідження присвячено описові історії створення Львівського державного обласного центру народної творчості, подано характеристику його культурно-освітньої роботи (з'ясовано внутрішній механізм організації методичної роботи), репрезентовано колектив Центру як генератора творчого процесу. У цій статті наголошено на актуалізації творчих організацій, необхідності їхнього збереження та розвитку на прикладі ЛДОЦНТіКОР.

Ключові слова: народна творчість, методологія, Львівський обласний центр.

Повернення в історію розвитку західноукраїнської культури, а саме періоду «золотого» вересня 1939 року, дає можливість переосмислити створення певних структур, центрів, управлінь, які у своїй основі об'єднували науковців та творчу інтелігенцію Галичини. Ці структури мали виконувати роль локомотива культурного та мистецького прогресу тогочасного суспільства. І ми не можемо сьогодні забути результати цих об'єднань: з одного боку неабиякі досягнення в методології розвитку етнографічної культури, національних традицій в хоровому, хореографічному та образотворчому мистецтвах, вивченні фольклору, народної творчості і ремесел, розвитку народних промислів, а з іншого боку – це репресії, арешти, тюрми, або ж довге особисте творче мовчання, пригнічення і знищення індивідуальності.

Саме 29-го грудня 1939 року постановою Ради народних комісарів Української РСР «Про організацію Львівського обласного будинку народної творчості» у Львові було створено Будинок народної творчості, який, попри задум радянської влади – спочатку зібрати, а потім знищити, або тримати під контролем прогресивних, національно-свідомих митців, все ж таки став справжнім культурно-

освітнім центром, що протягом багатьох років виконував іншу місію – відродження, збереження та відкриття для усіх регіонів України народного мистецтва Галичини.

Тому для працівників культури та аматорів народного мистецтва Львівщини Львівський державний обласний центр народної творчості і культурно-освітньої роботи був і є базою для формування та розвитку народних традицій львівського краю. Ця авторитетна науково-методична установа займає провідне місце у Всеукраїнській системі методичного керівництва клубними та народними закладами.

Львівському державному обласному центрові народної творчості належать найпрогресивніші практичні пропозиції щодо відродження національної культури, розвитку народної творчості, зокрема, самобутнього аматорського музичного, пісенно-хорового, драматичного, хореографічного, декоративно-ужиткового мистецтва, вивчення й відродження фольклору та запровадження призабутих звичаїв й обрядів українського народу, зокрема в Прикарпатському краї.

Саме з ініціативи Обласного центру народної творчості і культурно-освітньої роботи були повернуті до життя найкращі виховні, дозвілєві та просвітницькі форми роботи, народжені ще в минулому сторіччі в українському товаристві «Просвіта», а клубним закладам відновлено їх національну назву – Народні доми. Водночас запропоновано нові галузі виховної роботи – національно-патріотичне і християнське виховання населення, які згодом було схвалено Міністерством культури України, – і як новаторські форми рекомендовано запровадити клубним закладам України.

Творчий колектив Обласного центру народної творчості координує роботу і надає консультативно-методичну допомогу 1370-ти Народним домам, 20-ти районним методичним центрам та близько 6 тисячам художнім аматорським колективам, значна частина яких (за високу виконавську майстерність) удостоєні почесних звань «Народний» і «Зразковий».

Опорою Центру є працьовитий колектив професіоналів з великим досвідом роботи і науково-творчим потенціалом: **Володимир Квітневий** – письменник, член Національної спілки письменників України, Заслужений працівник культури України; **Ольга Дуляба** – член Національної спілки кобзарів України, Заслужений працівник культури України; **Володимир Кузик** – член Національної спілки журналістів України; **Володимир Городиський** – Заслужений артист України; **Надія Шклярська** – редактор культурно-просвітницького вісника «Животоки»; провідні методисти: Людмила Антончик, Андрій Волошин, Марта Грицик, Ірина Гуреш, Оксана Качмар, Агнеса Ропецька, Алла Шемелець, Мирослава Петринєць.

В історію Центру народної творчості вписали свої сторінки такі відомі в Україні особистості: поети Ростислав Братунь та Ірина Калинець, письменники і політики Володимир Яворівський і Богдан Горинь, відомий у Польщі режисер Збігнев Хшановський.

У скарбницю золотого фонду Львівського державного обласного центру народної творчості і культурно-освітньої роботи на довічно увійшли імена класиків професійного і аматорського мистецтва Миколи Колесси, Євгена Козака, Анатолія Кос-Анатольського, Євгена Вахняка, Юрія Сінгалевича, Ярослава Чуперчука та багатьох інших.

Значну роботу здійснено в царині фольклору. Якщо на початку 80-их років ХХ ст. було зроблено перший крок у цьому напрямку, то згодом її було розвинуто,

визначено основні напрями діяльності, цілі та методи. Вагома роль у цьому належить колишнім працівникам, які виявили себе ініціативними, обізнаними та відданими справі пошуку, збереження і популяризації фольклору та народної обрядовості. Цих людей, ще дотепер пам'ятають у селах та містечках області, а саме: Ярослава Сала, Тамару Саенко, Тараса Сливинського, Галину Моту, Орісю Гавриш, а також **Володимира Кузика**, якому належить провідна роль в організації роботи з фольклору на теренах області від самих її початків. Під його керівництвом і за безпосередньої участі було здійснено реорганізацію науково-методичного відділу у відділ фольклору та етнографії, визначено основні засади діяльності, пріоритетні завдання, закладено основи співпраці з науковими, творчими установами, яка виявилася багатолітньою і плідною. Упродовж вісімнадцяти років він здійснює роботу над популяризацією найкращих зразків народної творчості на хвилях Львівського державного обласного радіо в музичних програмах «Животоки», «Аколада», «Світ музики», «Світлиця», а також «Реалії села», багато з яких увійшли до золотого фонду Львівського радіо.

Фахівці відділу фольклору ще 1979-го року започаткували обласне свято фольклору «З народної криниці», яке проводять і досі. Першими в Україні з ініціативи В.Кузика звернули увагу і на сімейну художню творчість, започаткувавши у 1986-му році обласне свято «Родина». Від початку 90-х рр. проводять обласні свята фольклору «Мале Полісся», «Бойківське подвір'я», «Де гайка лунала», а свято зимового фольклору українців «Ой, радуйся, земле...» набуло вже регіонального масштабу і є всі підстави, аби воно набуло статусу всеукраїнського, а згодом і міжнародного.

Плідною стала тісна співпраця з провідними науковцями – фольклористами Львівського національного університету імені І.Франка професором **І.Денисюком**, доцентом, головою фольклористичної секції НТШ **М.Чорнопиським**, професорами Інституту народознавства НАН України **Р.Кирчівим**, **В.Соколом**, професором Львівської Національної музичної академії імені М. Лисенка **Б.Луканюком**, Народним артистом України **М.Колессою** та багатьма іншими. Упродовж останніх 15-ти років для керівників фольклорних колективів та методистів РНД завдяки фахівцям відділу фольклору проведено цілий цикл наукових конференцій, семінарів-практикумів, нарад з найактуальніших питань роботи над фольклором.

Хорові, музичні, хореографічні, фольклорні, драматичні колективи Львівщини успішно виступають на Всеукраїнських, обласних та міжнародних сценах, беруть активну участь у конкурсах не лише в Україні, але й за кордоном. Останній найбільший успіх став у творчому звіті аматорських колективів Львівщини в жовтні 2009 року на сцені Національного палацу мистецтв «Україна» в м. Києві.

Без практичної допомоги провідних працівників Центру не обходиться жодне із запланованих до проведення свят. Окрім вище названих фольклорних фестивалів, проводять й обласні огляди-конкурси, серед них: хореографічних колективів «Свитазівські притупи», читців поезії Т.Г.Шевченка, театральних колективів «Театральне Надбужжя» та «Борислав сміється». Особливу подією для аматорського театального мистецтва Львівщини стала участь переможців обласного огляду-конкурсу «Театральне Надбужжя» у XIV Всеукраїнському фестивалі театального мистецтва «Від Гіпаніса до Борисфена», який щорічно відбувається у м. Очакові Миколаївської області. Народний драматичний театр Народного дому с. Оселя Яворівського району і його керівник Марія Малець серед

тридцять колективів з різних куточків України отримали Дипломи Лауреата І ступеня. Дипломантом цього ж фестивалю став Народний драматичний театр Народного дому м.Судова Вишня Мостиського району, керівник – Валентин Дребот. Не можна не згадати перемогу на Всеукраїнському конкурсі акторської майстерності ім. Миколи Яковченка у м. Прилуки (І тур) та в м. Київ (ІІ тур). Лауреатом ІІІ ступеня цього конкурсу став учень музичної школи м. Радехова Львівської області Остап Халавко, вчителями і наставниками якого були Юрій Чеков та Оксана Качмар. Гідно представили аматорську Львівщину на Всеукраїнському конкурсі читців поезії Т.Г.Шевченка у м. Києві переможці обласного огляду-конкурсу: Петро Рудик (с.Вислобоки Кам'янка-Бузького району) став Лауреатом ІІІ ступеня, Олег Захарко (с.Старий Розділ Миколаївського району) та Софія Богуцька (м.Мостиська) – дипломантами Всеукраїнського конкурсу.

Святами пісенної творчості для хорових і вокальних колективів є традиційні музичні фестивалі і огляди-конкурси ім. Миколи Лисенка, ім. Миколи Леонтовича, ім. Станіслава Людкевича, ім. Михайла Вербицького; літературні урочистості, присвячені творчості Тараса Шевченка, Маркіяна Шашкевича, Лесі Українки, Івана Франка та інших. А бандурне мистецтво репрезентує традиційний фестиваль «Грай, моя бандуро».

Із перших днів заснування Центру було створене і об'єднання народних майстрів та художників аматорів. Серед його перших членів та наставників були відомі на сьогодні живописці, графіки, скульптори. Такі майстри народної творчості, як *Ольга Возниця, Ярослава Заневчик, Марія Брикса, Андрій Сухорський, Степан Кишак, Василь Одрехівський, Поліна Криницька* назавжди залишаться творчим обличчям організації. Сьогодні на їх місце прийшли інші молоді майстри та художники, серед яких багато вихованих ними учнів та послідовників. Щороку об'єднання репрезентує свій творчий доробок в інших областях України, бере участь в загальноукраїнських ярмарках та фестивалях, не менше зацікавлення викликають вирази народних майстрів і на міжнародних виставках та фестивалях.

Провідний методист Центру *Агнеса Ропецька* організувала і провела декілька міжнародних пленерів чорнолощеної кераміки в с. Гавареччина, що на Золочівщині. Серед його учасників були, як і досвідчені майстри цього особливого різновиду гончарних промислів, так і студенти, молодь, народні умільці, що само собою вже є хорошим результатом цього заходу. *Зацікавлення молоді народними ремеслами, можливість спробувати себе, доторкнутись до творчого процесу створення чуда є тим особливим способом зв'язку між історією, традицією, генетичною пам'яттю та образотворчою культурою майбутніх поколінь.*

Яскравим акордом в досягненнях Львівського державного обласного центру народної творчості і культурно-освітньої роботи став виступ аматорських хореографічних, музичних, вокальних та фольклорних колективів, виставка народних ремесел у творчому звіті Львівщини, що відбувався в Національному палаці мистецтв «Україна» міста Києва. За оцінкою вибагливого київського глядача та не менш прискіпливих і визнаних мистецьких фахівців, ЛДООЦНТ і КОР була визнано одним із найкращих.

Історія Львівського державного обласного центру народної творчості і культурно-освітньої роботи – багатогранна, насичена і цікава, тільки з перспективи

Aktualne problemy w współczesnej nauki

часу ми можемо усвідомити вагу такої установи, її місію, роль у суспільстві.

Отже, очевидно, що сьогодні ми є свідками того, як активно втрачається напрацьована за роки матеріально-методична база організації, і пересвідчуємося в необхідності збереження та існування центрів народної творчості. Тому на сьогодні, вважаю, виникла гостра потреба вивчати історію створення та методичну роботу народних центрів і по регіонах, каталогізувати їх, а також вивчати творчі колективи регіону.

Література: Статтю сформовано на основі архівних матеріалів та власних матеріалів, зібраних під час обіймання посади директора цієї організації.

Худякова Е.С.

Студентка 4 курса.

Российская Академия Живописи, Ваяния и Зодчества Ильи Глазунова

Факультет реставрации живописи

Кафедра реставрации станковой масляной живописи

ИСТОРИЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ВОСКА В ТЕХНИКЕ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ И ВОСКО-СМОЛЯНОЙ МАСТИКИ В РЕСТАВРАЦИИ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ И РОССИИ

Воск – природный долговечный материал, широко применявшийся в живописи и изготовлении художественных произведений. Техника, процветавшая в Египте и Античной Греции не одну тысячу лет, носила название энкаустики – техника вжигания красочного пигмента в воск, применявшегося в качестве связующего вещества. Остатки античных росписей, фаюмские портреты, христианские иконы, исполненные в технике энкаустики, поражают своей изумительной сохранностью. [4,стр.201]

Как реставрационный материал воск известен очень давно. Традиционное применение «глутеней» (различные составы на основе воска) насчитывают не одну сотню лет в реставрации произведений, написанных на деревянной основе и холсте. В 18 веке парижский реставратор Кляузнер применял метод реставрационных заделок «нейтральным воском» холодным путем, стертыми на скипидаре и нефти восковыми красками, хранимыми в тубиках. Художник Muntz провел серию всесторонних экспериментов, основанных на использовании принципов, определяющих ценность воска, как защитного и «заживляющего» слоя. Художник Muntz провел свой первый опыт в 1757 году, а в 1760 он представил полное описание результатов своих экспериментов.

Художник Muntz позже пытался развить возможность использования воска с обычной техникой масляного письма, он ставил эксперименты с масляным письмом на холсте, пропитанном воском, но слой воска, по его мнению, служил преградой, препятствующей быстрому впитыванию масляных красок [1, стр.19].

Пути применения воска, как реставрационного материала шло путем использования воска в соединении со смолой для придания жесткости и адгезивных свойств воску при укреплении и дублировании картин. Укрепление красочного слоя воско-смоляной мастикой подходит для картин в следующих случаях:

1. При расслоении двух масляных поверхностей (отслоение красочного слоя от масляного грунта), когда клеевое укрепление не дает необходимого эффекта.
2. При повреждении основы плесенью и образовании химически активной среды, т.е в тех случаях, когда клей теряет свои клеящие свойства.
3. В случаях образования вздутий красочного слоя и грунта от соседний холста, если клеевое укрепление неэффективно.

4. При образовании вздутий и ожогов красочного слоя.

5. При шелушении или отслаивании красочного слоя, находящегося не на металлическом основании.

В 1947 году по инициативе академика И.Э. Грабаря была начата реставрация росписи М.А.Врубеля «Надгробный плач» в Кирилловской церкви XII века в Киеве. Он был исполнен художником по толстому масляному грунту, положенному на штукатурку. Красочный слой росписи имел недостаточно прочную связь с гладким масляным грунтом и в неблагоприятных температурно - влажностных условиях начал осыпаться. Художники- реставраторы отделили живопись с грунтом от стены, после чего отправили в Москву, где она поступила в центр им. И.Э.Грабаря.

Методика реставрации картины заключалась, в том что с одновременным выравниванием поверхности шло укрепление красочного слоя воско- смоляной мастикой с проглаживанием теплым утюгом.

Живопись дублировали на воско-смоляную мастику, реставрация была завершена тонированием утрат красочного слоя восковыми красками в манере автора. Для наблюдения и проверки результатов реставрации роспись находилась в мастерской полтора года. За это время, как в дублировке, так и в тонировке не произошло никаких изменений.[5,стр.44-47]

В реставрационных мастерских России, Советского Союза было исполнено немалое количество работ с использованием красок на основе воска «холодным способом», например реставратором ГЦРХМ С.Я.Бабкиным была удачно проведена большая реставрация сильно поврежденного группового портрета Морковых кисти Тропинина. Эта техника дала возможность исправить испорченную живопись на картинах Ге «Петр и Алексей», «Что есть истина?», Грабаря «Март» и Фешина «Хоровод». Наиболее крупные трещины и выпадения рельефных мазков на этих картинах заделаны «энкаустикой» с подражанием авторской фактуре. Главное преимущество в том, что реставрационные поправки могут быть легко смыты чистым скипидаром, а при умелой подготовке красок - не чернеют.

«Холодный способ» представляет собой следующее: на толстый картон выдавливают из тюбика краску и оставляют в таком виде продолжительное время. Поскольку картон сильно впитывает масло, положенная на него краска «обезмасливается» и превращается в густую матовую пасту. В отдельном сосуде растворяют воск в скипидаре до густой вазелиновой массы и с ней обезмасленную краску перетирают на мраморной плите или стекле. К ней можно добавлять даммарный или мастичный лак. В процессе работы с этими красками можно пользоваться в качестве растворителя скипидаром. Этими красками хорошо работать по предварительным акварельным или темперным заправкам. А если необходимо соблюдение фактуры, близкой к оригинальной, целесообразно пользоваться «горячим способом». Сущность этого приема заключается в том, что краски, находящиеся в твердом виде, разогревают на электропалитре и смешивают кистью (подогреваемой воздуходувкой) или электрическим каутером. У этого каутерия меняют наконечники в зависимости от характера работ. Проведенные опыты по применению такой техники давали хорошие результаты, как горячим так и холодным способом.[4,стр.156]

Но одновременно звучала критика воска в реставрации. Пропитка воском

или восковой смолой может менять тональное состояние красочного слоя и снижает коэффициент условного преломления на столько, что это существенно меняет тона и качественное состояние красок. К сожалению принцип, отработанный художником Muntz не был принят реставраторами 19 – начала 20 веков. Потемнение красочного слоя в картонах Мантеньи после реставрации может служить общим примером в истории реставрации или консервации. В 1931 году картины, написанные темперой на гипсовом холсте, были покрыты тяжелым слоем желтого воска, который навсегда затемнил красочный слой, снизив яркость красок и общее качество картины. [1, стр.21]

Экспериментально доказано негативное влияние воска на все элементы живописного произведения, в связи с чем на конференции ICOM в 1975 году применение воска для реставрации станковой масляной живописи было признано нежелательным и приведены следующие доказательства на основе наблюдений за поведением картин:

- некоторые из восков ускоряют деструктивные процессы;
- холст, пропитанный воском, становится более хрупким;
- если воск проник на оборот холста, он адсорбирует пылевые загрязнения, которые трудно удалить;
- наиболее существенным недостатком этого материала является невозможность проведения повторной реставрации каким-либо другим реставрационным материалом;
- изменяет цвет и фактуру красочного слоя;
- воскодержащие адгезивы способствуют развитию пластических деформаций. [3, стр.27]

Несмотря на этот запрет использование воска и воско-смоляных композиций для реставрации станковой масляной живописи, в некоторых странах (Франция, Германия) эта технология до сих пор находит широкое применение, особенно при реставрации поздней живописи.

Техника дублирования прослеживается с 17 века в Европе. Методы дублирования, осуществленные в Париже в конце 18-ого столетия, были предоставлены Баптистом Пьером Лебренем, инициатором и организатором отдела восстановления Центрального Художественного Музея (теперь Лувр). В 1794 французское правительство попросило его составить список традиционных мер по восстановлению, чтобы уладить спор о различных методах дублирования. Очень немного известно о происхождении методики дублирования на воско-смоляную мастику, и что мы действительно знаем, является противоречащим. В 1757 француз Пернети описал процедуру в своем «Словаре». С другой стороны, это было очевидно изобретено Амстердамским реставратором по имени Хопмен в 1870. Однако, «Вечерние Часы» Рембранта уже были дублированы с воском в 1854. Известный, фактически, как «голландский метод» процедура дублирования получила широкое распространение в течение 19-ого столетия, особенно севернее Альп. С 1930-х началось развитие методики, стали применять в реставрации электрический утюг со встроенным термостатом, например, для выравнивания смолы воска. В 1949 был изобретен первый стол с подогревом, а год спустя стол с подогревом и вакуумом, который с 1960 выпускался серийно. В 1964 году специалистами Хаком «изобретен» стол низкого давления и в 1974 Читеденом и Персиваль-Прескотом вакуумный

конверт.

С начала 1970-ых синтетические массы вытеснили воско - смоляную массу и постепенно стали применять в дублировании. Используя эти связующие материалы, реставраторы были в состоянии уменьшить три фактора риска: давления, высокой температуры и влажности. Синтетические смолы с низкой точкой плавления дают возможность не использовать высокую температуру при дублировании.

В рецептуре восковых смесей встречаются различные виды: карнаубский воск, синтетический воск, церезин (отбеливаемый минеральный воск), в то время как добавленные смолы включают колохониум, даммару, добавленные бальзамы включают Венецианский скипидар, Канадский бальзам, и бальзам Элеми; другие добавленные компоненты включают терпентин, льняную нефть, глицерин. Цель дальнейшего дополнения таких компонентов как мел, джутовое волокно, и/или опилки древесины состояла в том, чтобы достигнуть стабильного соединения холстов с наполнителем и предотвратить отпечатывание авторского холста с дублировочным. [2, стр.54-58]

II. Практическая работа

На основе изучения применения и использования воско- смоляной мастики, как адгезива (как в классическом старом способе укрепления, так и в дублировании), на кафедре реставрации станковой масляной живописи поставлена задача практического изучения этого традиционного реставрационного материала воска на экспериментальном «старом» образце картине - панно «Декоративный орнамент» Н.х., начало XX века, (собрание РАЖВиЗ), исполненной масляными красками по масляному грунту, с традиционным повреждением - многочисленными расслоениями красочного слоя и грунта. Данное произведение является одной из 3-х картин, поступивших в реставрацию на кафедру без подрамников, под профилактической заклежкой из микалентной бумаги. Поскольку произведения были изначально наклеены, как элемент украшения в интерьере на стенах, на обороте холста полностью сохранился слой штукатурной массы светло-коричневого цвета толщиной 2 мм. На двух картинах по решению реставрационного совета было принято удалять слой штукатурной массы с оборота при помощи скальпеля без размягчения штукатурного слоя. Так как произведения остаются на кафедре станковой масляной реставрации, в виде технологического эксперимента, с оставшейся работой были проведены пробы и принято решение удалять массу с оборота при помощи смывки для старых лаков и красок фирмы Abbeizer. В процессе разработана методика послойного удаления штукатурной массы, в результате которой была проведена расчистка оборота. Данная методика дала удовлетворительный результат, что позволило максимально сохранить авторскую основу, не повредив ее. В результате расчистки на обороте картины после снятия штукатурной массы в переплетениях нитей основы осталась тонкая пленка штукатурки в состав которой входило масляное связующее и микро остатки восковых веществ, по причине входящих в состав смывки замедлителей испарения подобных парафину. Масляный грунт образовавший большое количество очагов расслоения красочного слоя по всей площади произведения, - были причинами выбрать из всех адгезивов и использовать восковой состав для укрепления и дальнейшего экспериментального дублирования картины на холст с применением воско-смоляной массы.

По ходу реставрационного процесса возникли трудности и с удалением старой профилактической заклейки, а укрепление на 4 % осетровый клей прошло безуспешно, в связи со вздутиями и отставанием красочного слоя и грунта от основы в момент укрепления.

Была поставлена проба на удаление профилактической заклейки с одновременным укреплением красочного слоя и грунта на воско-смоляную мастику. Данная методика позволяет одновременно удалить профилактическую заклею теплой водой, вытягивая излишки клея с красочного слоя, не давая слою размягчиться.

После снятия микалентной бумаги мы наносили воско-смоляную мастику с целью укрепления участков красочного слоя и грунта. Для приготовления воско-смоляной мастики употребляют очищенный от примесей пчелиный воск, из смол употребляют даммару или канифоль (1:1,воск\смола). Весь процесс укрепления можно разделить на 3 этапа: нанесение на поврежденный участок красочного слоя мастики при помощи шпателя с подогревом; удаление излишек мастики; удаление мастики тампоном, смоченным в бензине (желательно удалять через 2-3 дня). Вместо шпателя можно применять подогретый скальпель, мастихин.

В последствии, после окончания реставрации можно будет наблюдать за произведением, что позволит сделать сравнительные выводы о применении методик по расчистке оборота, укреплению и дублированию с применением традиционного состава воско-смоляной массы.

Список литературы

1. David Bomford, Mark Leonard. Issues in the Conservation of Paintings, Los Angeles, 2004.
2. Knut N. The restoration of painting. Berlin, 1999
3. Н.К. Голейзовский, Е.Ю.Иванова. Новые методы реставрации станковой масляной живописи. Москва, 1979 г.
4. Е. В. Кудрявцев. Техника реставрации картин. Москва, 2002г.
5. Реставрация станковой масляной живописи(основные методы).Москва, 1977.



Шоколо Инесса Николаевна

Студентка 6 курса
Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова,
Факультет реставрации живописи, кафедра реставрации станковой
масляной живописи.

РУССКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ XVII-XVIIIВВ: ПРЕДПОСЫЛКИ ПОЯВЛЕНИЯ И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ. ИСТОРИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ПАТРИАРХА ФИЛАРЕТА

На сегодняшний день в искусствознании выделяется около десяти поджанров портрета, и одним из них является портрет исторический. Порой происходит путаница понятий, в которой за исторический портрет принимается любой портрет исторического лица. Но здесь стоит внести ясность в само понятие исторического портрета, из которого следует, что при создании портрета автор основывается не на письме с натуры, а обращается к воспоминаниям, документальному, литературно-художественному материалу, а также собственному воображению[1,стр.20], то есть портрет пишется после смерти изображенного, и именно поэтому грань с такими поджанрами как портрет посмертный и портрет-ретроспектива довольно тонкая.

Истоки исторического портрета, как и портрета в целом, мы можем встретить в искусстве древности и античности. А вот обозначить наиболее тесную связь в живописи исторического портрета с портретом посмертным, а точнее погребальным, мы можем уже на примере позднеантичных фаюмских портретов, служивших надгробными изображениями, и писавшимися уже не с натуры, а по памяти, и собственным впечатлениям.

Далее исторический портрет имеет место быть и в Средние века и в эпоху Ренессанса, в эпоху Просвещения и классицизма обращение к идеалам римской античности вновь возрождает интерес к личности, как к творцу истории. Но все же исторический портрет помимо своего существования в контексте определенных эпох, выдвигающих более или менее ту или иную историческую личность, существует в контексте серий родовых и династических изображений, где отдельная личность – это часть целого, часть серии.

Примером исторического портрета, как портрета из родовых серий-галерей может служить так называемый польский сарматский погребальный портрет, создаваемый после смерти одного из членов семьи и участвующий в погребальной церемонии, после которой портрет оставался в саркофаге или занимал свое место в родовой галерее [8, стр.207-209]. И такой исторический портрет «участвует» в создании частной истории.

А вот о формировании истории государства в лицах хотелось бы поговорить на примере династических портретных серий, созданных в России в XVII-XVIII веке, в период формирования нового светского искусства под западноевропейским влиянием.

Увеличение политических и экономических связей с Западной Европой с 16 века привели и к проникновению в русскую культуру тенденций нового для Руси светского искусства, постепенно отрывающегося от церковного канона. В этих условиях русская иконопись переживает значительные изменения. Икона теряет свою ясность, как знака-символа, насыщаясь декором, литературностью сюжета и трансформируясь под давлением знаний о перспективе и анатомии. Эта трансформация в форме и нарастающий интерес к человеку, как к исторической личности приводит к зарождению нового жанра, нового искусства – искусства портрета. Пройдя от портретов-икон (Портреты царя Феодора Иоанновича и князя-воеводы Скопина-Шуйского), фряжского письма и парсуны, лишь ко второй половине XVII века портрет в гравюре в живописи отделяется от церковного искусства и начинает свой самостоятельный путь. И этот путь портрет начинает на службе у верховной власти в форме именно исторического портрета.

Исторический портрет, явившись одной из первых форм русского светского портрета, уже к середине 17 века и в гравюре и в живописи, приобретает одну из своих функций – изображение не только отдельно взятого исторического лица, а создание династических серий правителей России. И здесь каждый портрет помимо самостоятельной художественности, историчности и содержательности, подчинен общему замыслу серии, который по словам Чубинской В.Г «раскрывается полностью лишь всей совокупностью составляющих их портретов. Отдельные изображения в сериях соотнесены друг с другом общностью замысла и образного содержания.

Начавшееся во второй половине XVII в. серийное воспроизведение портретных образцов достигает своего пика в Екатерининское царствование и не утрачивает актуальности на всем протяжении существования династии Романовых, со временем переходя к тиражным печатным изданиям от «Пантеона Российских государей» Ефима Филипповского, увидевшего свет в 1805 – 1807 гг. до «Лицевого сборника дома Романовых», вышедшего в 1913 г.».

Примером ранних династических серий могут служить лицевая рукопись «Титулярник» или иначе «Корень Российских Государей», изготовленный в посольском приказе мастерами иконописцами Оружейной палаты в 1672 – 1673 годах. Рисован он водяными красками царским «изографом» Иваном Максимовым.

А также портретная серия из Оружейной палаты, выполненная неизвестным художником во 2-й пол.18 века, на основе исторического сочинения Феофана Прокоповича «Родословие великих князей и царей Российских».

В Екатерининское время создается портретная галерея в Чесменском

дворце, включившая в себя рельефные изображения русских князей и царей, а также живописные полотна с портретами Европейских монархов и самой Екатерины II.

И в этом же 18 веке с проникновением идей просвещения и в подражание монаршему дому начинают создаваться портретные собрания и усадебные галереи в знатных дворянских домах, принадлежавшим Голицыным, Меньшиковым, Куракиных, Воронцовых, Шереметевых и др. и здесь уже исторический портрет перемешивается с прижизненными портретами дворянского рода.

Но при этом исторический портрет, как часть династической серии, в любом собрании занимает почетное место и помимо тиражирования определенного образа исторического лица на государственном уровне, происходит копияное тиражирование этого образа и внутри усадебных коллекций. Таким образом на определенное историческое лицо складываются иконографические типы, которые применяются вплоть до конца 19 века.

Так приведем пример развития иконографии портрета отца первого царя из рода Романовых Филарета Никитича.

Изображений патриарха Филарета Никитича, когда он еще был просто боярином Феодором Никитичем Романовым мы не имеем и судить об его внешнем виде за это время, можем лишь по описаниям современников. Таковых дошло до нас ... только одно ... в «Сказаниях Массы и Германа»... в молодости Федор Никитич был очень красив, ко всем приветлив и при том он так хорошо сидел на коне, что все видевшие его приходили в изумление». Кроме того, он был настолько хорошо сложен, что московские портные того времени, желая сказать, что платье сидит на нем хорошо, говорили будто бы: «ты второй Федор Никитич»[7, стр.12].

А вот портретов «святейшего патриарха Филарета Никитича» известно нам на сегодняшний день шесть в произведениях живописи и не менее пяти в гравюре 17-19 вв., так же в собрании Русского музея хранится миниатюрный портрет на эмали 19 века из серии государственных деятелей.

В целом портреты можно разделить на два типа: первый – Филарет - патриарх, в святительском облачении, соответствующем его сану, второй – «великаго государя», - в царском одеянии. Второй тип имеет вариации, но об этом позже.

Итак, первый тип восходит к портрету, созданному Иваном Максимовым в «Титулярнике» 1672-73 гг., через 40 лет после смерти изображенного. Таким образом, уже первый портрет-прототип является портретом-образом исторической личности, а не портретом конкретного человека, с присущими ему индивидуально-психологическими характеристиками. В этом портрете Филарет изображен в саккосе, кресчатом омофоре, в митре, увенчанной крестом. На груди крест. В левой руке раскрытая книга. Внизу справа на книге: «и призри сие/ ... и виждь и/ посети вино/ градъ сей, и/ его же насади/ десница твоя»

Описываемый портрет стал прототипом для живописного портрета 18 века из собрания музея ростовского кремля .

По данному типу еще встречаем лубочное произведение конца 19 века.

А вот тип Филарета-государя рассмотрим в двух иконографиях. Общим здесь является облачение Филарета в царские одежды платну и поверх одетую барму и панагию.

В 1790-е гг. по заказу князя Белосельского-Белозерского

гравировался портрет патриарха Филарета Романова, выполненный Иоганном Готлибом Зейфертом (1761—1824), этот портрет вошел в графическую серию государственных деятелей, созданную князем, а позже подаренную Троице-Сергиевой Лавре

А образцом для создания живописных портретов по-видимому стала

На сегодняшний день известно три живописных портрета-реплики, первый из собрания Кусково, второй ныне в собрании Эрмитажа, третий - в Петергофе. Смело можно утверждать, что первым из них был создан портрет из собрания Кусково по заказу Шереметьевых, на обороте имеется надпись хранителя портретной галереи 18 века, сообщающая помимо данных лица изображенного, номер в соответствии с которым картина размещалась в галерее [5, стр. 526-527].

Также датировке помогают данные описи 1780-1790 гг, в которых данное произведение имеет место быть.

Второе произведение, хранящееся сейчас в Эрмитаже датируется нач. 19 века и является копией с кусковского портрета, о чем говорит совпадение по размерам картины и совпадение лицевой маски.

Портрет же ныне в собрании Петергофа явно более поздний по живописи, близкий по размеру и сегодня имеющий форму овала, приданную ему в процессе реставрации послевоенного Петергофа, и в результате включения изображения Филарета в ряд династических портретов, что потребовало надставок по краям авторского холста и дописания кисти руки. Здесь стоит отметить, что портрет из собрания Эрмитажа, поступил из Этнографического музея, а портрет из Петергофа из Музеев Кремля. Возможно предположить, что эти портреты были заказаны также Шереметьевыми для Останкинского дворца в Москве и Графского дворца на Фонтанке в Петербурге, откуда и поступили в нач. 20 века в Музеи.

В собрании графики ростовского кремля есть графический лист 19 века с изображением Филарета похожим на портреты описанной выше иконографии, но только патриарх изображен стоящим у стола и опирающимся на руку, держащую крест, подобное изображение и на эмали из Русского музея, которая также может происходить из мастерских Ростова.

Второй вариацией Филарета-государя является иконография изображения Федора Никитича в царском одеянии ниже колена, без головного убора (митра справа относительно зрителя на столе), но с крестом в руке. Не приводя оснований Трутовский В. В статье « Патриарх Филарет Никитич и некоторые памятники его в Москве. Изданной в Святильник. 1913. », приписывает данный тип А. Антропову 1772 г. А также упоминает о картине из Оружейной палаты с изображением Федора Никитича со скипетром в руке, привезенной туда из Коломенского дворца. Данных об этом произведении на сегодняшний день нет.

Но нам известна картина Тютрюмова Никанора выполненная в середине 19 века, возможно в период его службы при дирекции императорских театров. Ныне находясь в собрании Гатчины, была передана из Павловского дворца, гипотетически это мог быть великокняжеский заказ, хотя доказательств этому на данный момент не найдено. Особенность этого произведения в том, что во второй руке Филарет держит епископский жезл.

Еще одним примером подобной иконографии может быть портрет из

Сийского монастыря, изображение которого было сфотографировано в нач.20 века Обществом Образование.

Итак, рассмотрев предпосылки зарождения исторического портрета в русском искусстве, затронув вопросы его развития и на примере увидев переход бытования исторического портрета от «царского» к «частному», можно сказать, что не смотря на форму, пришедшую под влиянием Западной Европы в 16-17 веке, содержание и применение основывались на русской традиции и образцы, возникшие в 17 -18 веках, развивались скорее в роли копий и аналогов, теряя понятие авторства, тем самым создавая иконографический тип на определенное историческое лицо, который несмотря на развитие академической школы до конца 19 века был актуален.

Список литературы.

1. Басин Е. Я. К определению жанра портрета // *Советское искусствознание*. — М., 1986. — В. 20.
2. Белецкий П. Украинская живопись XVII-XVIII вв, Ленинград: Искусство, 1981
3. Зингер Л. С. Путь к портрету-типу // *Художник*. — 1980. - В. 9.
4. Лебедев А. К., *Русская историческая живопись до октября 1917 г. [Альбом]*, М., 1962;
5. Преснова Н.Г. Портретное собрание графов Шереметевых в усадьбе Кусково. Альбом-каталог, М.: Минувшее, 2001
6. Тананаева Л.И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко, М.: Наука, 1978
7. Трутовский В. Ст. « Патриарх Филарет Никитич и некоторые памятники его в Москве», М: Святильник. 1913
8. Г. Хафнер Выдающиеся портреты античности. 337 портретов в слове и образе, М: Прогресс, 1984

П'ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва
Миколаївського національного університету ім. В.О.Сухомлинського

Зварич Анна Анатоліївна

аспірантка спеціальності 26.00.01 «Теорія та історія культури»
МНУ ім. В.О.Сухомлинського //Україна, м. Миколаїв, вул. Нікольська, 24//

УДК 781.2

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОЇ МОВИ У ПРАЦЯХ М. АРАНОВСЬКОГО

Анотація: у статті висвітлюються теоретичні аспекти дослідження музичної мови російського музикознавця М.Арановського, окреслюються основні положення теорії музичної мови, а саме: природа музичного тексту, його структурні рівні, співвідношення тексту з музичною мовою та мовленням, одиниці музичного тексту, дериваційні процеси в його структурі.

Ключові слова: музична мова, семантика, музичний синтаксис, контекст.

Постановка проблеми. Однією з важливих та дискусійних проблем сучасного музикознавства є дослідження сутності музики, що базується на змістовному (ідеальному) та виражальному (матеріальному) рівнях. Парадоксальність ситуації полягає у виявленні закономірностей, що функціонують на різних рівнях музичної системи, адже дослідникам необхідно довести наявність мови в музичному мистецтві, констатуючи при цьому відсутність в музиці ознак, атрибутивних для мови. Це викликає необхідність створення єдиної, універсальної теорії, в межах якої можливе вивчення закономірностей розвитку музичної мови.

Аналіз джерел досліджень і публікацій. Питання, пов'язані з аналізом музики як мовної системи висвітлено у працях Б.Асаф'єва, Б.Яворського, Л.Мазеля, Е.Назайкінського, В.Медушевського, які досліджували функції засобів музичної виразності. Тема «музичної мови» є провідною у працях Ю.Кона, який досліджував місце мовної системи музики в ряду інших мов, розкривши різні аспекти побудови музичної мови ХХ ст. М.Бонфельд розкриває сутність музичної мови, апелюючи до проблеми музичного мислення. **Метою даної статті** є аналіз, узагальнення та систематизація основних теоретичних аспектів концепції музичної мови, запропонованої видатним російським ученим М.Арановським, який у побудові своєї теорії музичної мови використав досягнення лінгвістики та літературознавства (роботи Ф.Соссюра, Р.Якобсон, Е.Бенвеніста, Р.Барта, М.Бахтіна, В. Шкловського, Ю. Кристевеї та ін), спираючись на специфіку музики.

Виклад основного матеріалу дослідження. З точки зору М.Арановського, якщо музичні звуки підпорядковуються системі правил, що визначають їх «поведінку», то таку систему правомірно вважати мовою, яка має набір одиниць, містить граматику, фактично виконує функції мовної системи - служить для створення тексту. Про те, що дослідник розглядає музику як особливу мову, свідчить

використання ним понять, запозичених з мовознавства, а саме: лексема, синтагма, дериват, семантичний синтаксис, мова, контекст, інтертекст, метатекст. Проте, використання цієї термінології не підміняло традиційних методів аналізу музики.

Проблеми дослідження музичної мови та внутрішньої семантики музичних структур М.Арановський піднімає у своїй першій праці «Мелодика Прокоф'єва», а в подальшому в статті «Мислення, мова, семантика», в яких музична мова представлена як система: «будь-який комунікативний акт може здійснюватися тільки за умов, якщо є мова, здатна утворювати текст повідомлення і при цьому знайома як відправнику, так і одержувачу...Отже, для того, щоб здійснився музично-комунікативний акт потрібна наявність музичної мови як системи, що формує, а точніше - породжує тексти музичних повідомлень» [2;91].

Акцентуючи увагу на музичній мові не як наборі засобів, а певній системі, «що інтегрує взаємодіючі підсистеми, які мають різні функції при побудові тексту, але працюють злагоджено і одночасно»[2;95], М.Арановський знаходить спільні риси з вербальною мовою, зокрема:

– за функцією – комунікативна функція як вербальної, так і музичної мов;

– за способом виникнення – природно-історичний шлях виникнення вербальної та музичної мов у процесі людської діяльності;

– за способом побудови (за структурою) – синтаксис музичної мови містить стандартні моделі музичних структур, з яких складається текст: мотиви, синтагми, фрази (спостерігається повна аналогія синтаксичним структурам вербальної мови);

– за способом існування – подвійне буття музичної мови з наявністю реальних і абстрактних одиниць (фонем, морфем, синтагм), що підкреслює її зв'язок з вербальною мовою;

– за принципом кодування інформації – музична мова як система породження текстів, яка володіє визначеними правилами, є функціональним аналогом вербальної, адже містить в собі все необхідне для створення тексту.

Подібність музичної мови з вербальною й іншими видами кодуючих систем обумовлено тим, що передача будь-якої інформації пов'язана з її квантуванням. «Мова накладає свою структуру на інформацію, розчленовуючи її на «порції» – кванти й одночасно об'єднуючи їх в цілісне повідомлення» [2;104]. Музичний твір, так само як і вербальний текст, сприймається у вигляді безперервного потоку, який членується на фази, а останні мають дрібніші складові. Таким чином, музичну мову М.Арановський розуміє як систему, призначену для формування звукових структур, а усі історичні типи музичних мов відрізняються один від одного принципами звукоорганізації. Музична мова будується як система граматики, одні з яких керують висотною, тобто фактично просторовою частиною музики, інші її часовими параметрами. Отже, основними механізмами музичної мови М. Арановський визначає «граматики» і моделі.

При цьому граматичною одиницею є не лише звук, але співвідношення звуків, що дістали в теорії музики назву функцій ладів: «тут цілком панують співвідношення» [3;23], що розосереджені на різних рівнях музичної мови. У музичній мові традиційного типу як системі М.Арановський розрізняє 6 рівнів:

Актуальні питання в сучасній науці

1. організацію співвідношень звуків, що історично склалася в межах октави, іменовану тональністю з її двома різновидами (мажор, мінор) ладів, де співвідношення виражаються у вигляді тяжінь, а тяжіння визначають місце і значення кожного звуку (функцію в системі);

2. проєкцію тональної системи у вертикаль, яка дає розвинену систему функціональної гармонії, що значно ускладнює тональність, доповнюючи її звуки багатьма новими властивостями;

3. горизонтальний і вертикальний аспекти звукової організації, які утворюють основу музичної мови епохи гомофонії - гармонійну тональність, - як систему, що керує поведінкою звуків, тобто фактично розгортанням звукового континууму;

4. кореляцію з гармонійною тональністю граматики метру, якій підкоряється тимчасове розгортання звукового континууму;

5. синтаксис, тобто систему розчленовування і об'єднання первісних структурних одиниць: мотивів, синтагм, фраз, надфразової єдності; музичний синтаксис об'єднує в собі як звукопросторову, так і звукочасову системи утворення структурних одиниць, які, рухаючись по ієрархічних сходах, призводять до композиційного рівня;

6. композиційну систему, що інтегрує усі попередні і керує структурним формуванням цілісного музичного тексту та базується на часовому розгортанні музичного континууму і співвідношеннях між його складовими.

Таким чином, співвідношення розосереджені на різних рівнях музичної мови, яка є джерелом не лише структурного розгортання музики, але й її семантики. «Завдання музичної семантики полягає в тому, щоби визначити якість і специфіку значень текстових структур. З цього виходить, що природа розуміння і інтерпретації повинна відповідати природі значень. І якщо ми із самого початку постулювали специфіку таких значень, то тим самим стверджуємо і своєрідність музичної семантики в цілому» [5;316].

Семантику, обумовлену самою природою музичної мови, М.Арановський правомірно називає інтрамузичною. Звуки, слухові уявлення апріорі наділені тими значеннями, які вони отримують у межах граматик, де ці стосунки виступають як абстрактні, потенційні, а переходячи в текст, перетворюються в контекстуальні і можуть значно відрізнитися від початкових, граматичних. Як елемент граматики звук однозначний, а перетворюючись на елемент контексту, він виявляється па перетині полів відразу багатьох граматик, стає носієм множинних системних зв'язків і стосунків, а звідси враження високої семантичної багатозначності кожного звуку. Інтрамузичну семантику М.Арановський вважає началом екстрамузичної, адже завдяки їй відбувається реалізація позамузичних сенсів, що виникають понад інтрамузичною семантикою. Музика входить в коло екстрамузичної семантики граматично організованою і семантично підготовленою, самостійною системою значень. Головним носієм музичної семантики вчений небезпідставно вважає інтонацію, в існуванні якої він виділяє дві форми: текстову і позатекстову.

Узаконивши поняття «музична мова», вчений ставить під сумнів її знаковий характер на протигагу традиційним музично-семіотичним дослідженням, що відносять музику до знакових структур «...залишається з'ясувати, чи є це

утворення системою знаків» [2;100]. Автор робить висновок: «система, що виконує функції мови, не має рівня знаку. Мабуть в цьому і полягає її специфіка» [2;104], аргументуючи це твердження тим, що до музичної мови не можна застосовувати «традиційні поняття знаку і значення». Звукові комплекси музичної мови, на думку М.Арановського, не мають «стійких семантичних стереотипів» і в цьому сенсі «жодна з цих структур не може бути названа знаком в повному розумінні цього слова, тому що не має денотата» [2;103-104]. До них можуть бути віднесені лише «наспівивисимволи», «окремі звороти з більшою, або меншою фіксованістю виразного значення, наприклад інтонація «стогону», «Шубертівська» секста». В цілому ж, «музична мова є незнаковою семіотичною системою» – комунікативною, але не знаковою системою. Дослідник посилається на французького лінгвіста Бенвеніста який стверджує, що мовна система не обов'язково повинна оперувати знаками в їх класичному вираженні (до яких відноситься слово-поняття), тому цілком достатньо того, що вона оперує деякими одиницями, з яких утворюється ієрархія одиниць різних рівнів, що беруть участь у формуванні структур.

Апелюючи до праць Ю.Лотмана, який вперше до ряду властивостей музики зарахував реляційну семантику, або семантику співвідношень, дослідник ще раз доводить незнакову природу музичного мистецтва: «Реляційне значення відрізняється від значення, що виникає в знаковій ситуації тим, що елементи музичної тканини не мають денотатів. Вони отримують свої функції учасників семантичних процесів тільки через стосунки з іншими, подібними до них» [2;111]. Таким чином, окремий звук не є знаком й, відповідно, не має значення, але його семантична функція розкривається тільки за умов наявності співвідношення з іншими звуками, тобто контексту. Отже, матеріалом, що утворює систему музичної мови, вчений визначає ті зв'язки між музичними звуками, що історично формуються і відбираються практикою, створюючи ієрархію стосунків між впорядкованими елементами. Зв'язок поступово перетворюється на стереотип, стає «єдино можливим», «єдино правильним», і в тому випадку коли він реалізується текст сприймається як «правильний».

Під стереотипом зв'язку М.Арановський розуміє такий зв'язок між елементами тієї, або іншої підсистеми музичної мови, що історично склався й існував у певному соціальному середовищі, певну епоху та який забезпечує «правильну», з точки зору його норм, структуру тексту. «Стереотипізація пронизує усю систему музичного мислення знизу доверху, починаючи зі зв'язків між окремими звуками і закінчуючи жанрами.

Стереотипи лежать в основі ладових структур, керуючи поведінкою ступенів, їх тяжінням; стереотипам підкоряються форми звуковисотного руху, утворюючи типові мелодичні структури..., норми розчленування музичної мови на мотиви, фрази, речення; стереотипічна фактура (наприклад, у фортепіанній музиці віденських класиків, романтиків), що створює набір «готових» формул-деталей; прикладом дуже жорсткої системи, що виникає на основі стереотипізації, може служити функціональна гармонія; стереотипізації піддається навіть область інтонації, що добре відомо з фольклору, розважальних жанрів, але що має місце і в професійній «серйозній» музиці; по суті, стереотипами є також музична форма (структура) і жанр (тип функціонування), але і те й інше виходить за рамки музичної мови» [2;106].

Вищесказане дозволяє автору дати визначення музичної мови, під чим він розуміє «...породжуючу систему, що ґрунтується на стереотипах зв'язків» [2;106]. Формування стереотипів забезпечує розвиток системи музичної мови, а їх закріплення й існування упродовж тривалого часу має стабілізуюче значення. В той же час, стереотип може відігравати і консервативну роль, ставати перешкодою на шляху еволюції музичної мови.

Наступним етапом у розробці теорії М.Арановського стала його праця «Синтаксична структура мелодії» [4], що містить як оригінальну, так і авторську методичку мелодичного аналізу, найважливішими положеннями якої є:

цілісність та індивідуалізованість музичної форми мелодії;

- потенційна здатність мелодики до самостійного існування;

- автономність мелодії як акту музичної мови.

Дослідник аргументує ці твердження посиланням на фольклор, в якому мелодія існує в самостійному вигляді (пісенний жанр). Так формується методологічна установка М.Арановського, відповідно до якої «мелодія є первинною формою музичного висловлювання» [1;15], основною одиницею якого є аналогічне вербальній мові речення. В термінологічній системі М.Арановського музичне речення, як і в лінгвістиці, означає цілісну одиницю мовлення, що виражає відносно закінчену думку і включає в себе рівень синтагм. Саме термін «синтагми» М.Арановський увів замість невизначеного, з точки зору масштабу і структури, поняття «фрази» зазначивши, що «семантичні можливості синтагми безмежні» [4;179]. Новим стало використання понять «тоноцентр» (головний носій виразності синтагми) і «мотив» (первинна, неподільна структурна одиниця мелодії, що ґрунтується на одному тоноцентрі і організована в часі однією ритмічною групою). Дослідник вважає, що на формування мелодичної синтагми, передусім у вокальній музиці, вплинула мовна ситуація з її паузами і цезурами. Для підкріплення таких висновків автор апелює до структурної лінгвістики Ф. де Соссюра, де бінарність синтагми є основою ієрархії мовних одиниць.

Наголошуючи на семантично значимих одиницях музичного тексту, М.Арановський застерігає від отождолення понять мелодії і «фактурного ланцюга». Мелодія - структура з гранично високою семантичною концентрацією, якою не володіє фактурний ланцюг. Досліджуючи структуру мелодії, автор розрізняє в ній сегменти трьох типів:

- простий сегмент є елементарною мікроструктурою, розчленовування якої веде до переходу на рівень розрізнених звуків; він вважається семантичною одиницею у тому випадку, якщо входить в мелодичну структуру та виступає структурно самостійною одиницею; семантична функція простого сегменту залежить від двох чинників: контексту та місця, яке він займає в мелодичній структурі.

- складний сегмент є мікроструктурою, що складається з двох, або декількох простих; його семантична функція залежить від того, в яку структуру він входить - в мелодію, або у фактурний ланцюг;

- надскладний сегмент (найчастіше надскладний сегмент ідентичний фразі) складається з простих, або складних сегментів, головна відмінність якого полягає в тому, що він може бути кваліфікований як *мелодія*; він завжди є семантичною одиницею та означає досягнення того першого рівня цілісності, який дозволяє

говорити про цілісну інформацію.

М.Арановський у своїх дослідженнях оновлює розроблені Л.Мазелем і В.Цуккерманом уявлення про масштабні закономірності в структурі речення: норма квадратності, що відповідає чотирьом синтагмам, має масу варіантів в їх поєднаннях. Логіку масштабних структур автор пов'язує з мовними закономірностями. Друга частина книги «Синтаксична структура мелодії» [4] присвячена аналізу музичної форми на різних рівнях, в основі якої лежать граматичні (текстові) і неграматичні (контекстні) засоби сегментації. До перших автор відносить лад, гармонію і метр, де останньому надає головне місце та зазначає, що «будучи абстрактною системою часової організації музики, метр містить теоретично необмежені можливості розчленовування, що може бути подовжене «в глибину» і розширене «в ширину» по відношенню до тієї області середніх значень, які представлені тактом і внутрішньотактовою пульсацією» [4;254]. До неграматичних засобів автор відносить ритм, звуковисотність, темп, динаміку, артикуляцію, а перехід музичної мови в мовлення відбувається шляхом перетворення граматичних значень на контекстуальні.

Формування семантики є функцією контекст, адже семантика елементів музичного цілого, на думку вченого, носить суто контекстуальний характер: «Оскільки контекст реалізується в часі і, відповідно, в ньому розкривається система стосунків, що належить йому, то семантика одиниць, що входять в нього є такою, що «рухається», «становиться» в часі» [4;119].

Подібної думки дотримується Б. Гаспаров наголошуючи, що «один і той же стійкий зворот, який пройшов тривалий історичний шлях семантизації, будучи оточений різними музичними «обставинами», може набувати різні контекстуальні смислові відтінки» [2;85].

М.Арановський стверджує, що володіння музичною мовою є несвідомим, інтуїтивним, оскільки музична свідомість, як і мовна, формується стихійно, в процесі онтогенезу, в результаті впливу музичної дійсності, в спілкуванні з музикою, що функціонує в даному соціальному середовищі. «Текст, що сприймається, передусім, кваліфікується як музика. Далі він неусвідомлено кваліфікується в якості «правильного» тексту, тобто того, що відповідає нормі та навпаки, текст, що не сприймається вважається «неправильним», адже існуючі в ньому зв'язки не представлені в інтуїтивному знанні, вихованому нормою» [2;110]. М.Арановський апелює до інтуїтивного мислення, а не до понятійно-логічного, вважаючи істотною особливістю музичної мови, елементи якого пізнаються не за співвіднесеністю з означуваним, а за своєю матеріальною формою, що чуттєво сприймається, де «сприйняття є не чим іншим, як актуалізацією колись інтуїтивно засвоєних елементів системи, що абстрагувалися. З тієї ж причини вихід за межі системи оцінюється як порушення норми і викликає внутрішній опір» [2;113].

Висновки. Отже, основоположні праці М.Арановського без перебільшення можна назвати ключовими в сучасному музикознавстві в аспекті визначення проблем музичної мови, музичної семантики, музичного мислення. У власній теорії музичного тексту дослідник використав досягнення лінгвістики та літературознавства, що розширило його методологію та сприяло виникненню цілісної теорії музичного тексту, в якій багато явищ знайшли своє пояснення. Концепція музичної мови

висвітлює такі питання, як природа музичного тексту, його структурні рівні, співвідношення тексту з музичною мовою та мовленням, одиниці музичного тексту, дериваційні процеси в його структурі. При цьому автор не нав'язує наукову концепцію, а виводить її з самої природи музичного мистецтва.

Використана література:

1. Арановский, М. Г. Мелодика Прокофьева. Исследовательские очерки / М. Арановский; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. А. Черкасова. Л.: Музыка, 1969. - 231 с.
2. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика//Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. Составитель и редактор М. Г. Арановский. М., «Музыка», 1974. - 335 с.
3. Арановский М. Музыка и мышление//Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: КомКнига, 2007, С.23.
4. Арановский М. «Синтаксическая структура мелодии». М.,1991. – 314 с.
5. Арановский М.Г. Тезисы о музыкальной семантике//Музыкальный текст: структура и свойства. М., «Композитор», 1998. – С.315-342
6. Григорьева. М.Г.Арановский: учение о мелодии //Вестник РАМ им.Гнесиных, №1, 2012. – С.1-7
7. Кон Ю.Г. К вопросу о понятии «музыкальный язык»//От Люли до наших дней. Изд-во «Музыка», Москва, 1967. – С.93-104.
8. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М., 1986. – 530 с.
9. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. - М.: Музыка, 1972. - 384 с.
10. Рыжкова Н. Теория музыкального текста М.Г. Арановского//Вестник РАМ им.Гнесиных, №2, 2011. – С.1-10.

RYATNITSKAYA-POZDNYAKOVA I., ZVARYCH A.

THEORETICAL ASPECTS OF MUSICAL LANGUAGE RESEARCH BY M.ARANOVSKIY

Abstract: *the article highlights the theoretical aspects of research of musical language by Russian musicologist M.Aranovskiy, determined by postulates of the theory of musical language: the nature of musical text, its structural levels, the interrelation of text with musical language and parole, derivational processes in its structure*

Keywords: *musical language, semantics, musical syntax, context*

Генадис М.Е.

Старший преподаватель кафедры музыки
Филиал СГПИ в г. Ессентуки

Цзю Э.Г.

Старший преподаватель кафедры музыки
Филиал СГПИ в г. Ессентуки

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ НА УРОКАХ МУЗЫКИ

На современном этапе развития педагогического образования остаётся актуальной проблема формирования современной личности, отвечающей требованию нового времени. Только высокообразованная, с большим потенциалом, самостоятельная, творческая, социально-активная личность способна оказывать положительное воздействие на свою жизнь и окружающий мир. В связи с этим кардинально пересматриваются методы и приёмы педагогического воздействия, творчески перерабатываются тематическое содержание и структуры программ. Большая роль в учебном процессе отводится современным информационно-коммуникационным технологиям, в том числе и на уроках художественно-эстетического цикла, в данном случае – музыке.

Информационные технологии позволяют по-новому использовать и обогащать методические возможности урока, придавая ему современный уровень. Мультимедийные средства очень удобны не только для усвоения учебного материала, но и для активизации познавательной деятельности, реализации творческого потенциала учащихся, развития интереса к музыкальной культуре, неотъемлемой части всей духовной культуры.

Музыкальная педагогика в настоящее время открывает для себя новые направления исследований использования ИКТ:

·информационные технологии в процессе обучения на уроках музыки: применение мультимедиа в проектах; вопросы компьютерного анализа музыкальных произведений; информационный подход к содержанию музыкальных произведений и т.д.;

·информационные технологии в музыкальном творчестве: их значение в актуализации творческого потенциала;

·информационные технологии в музыкальном образовании: практическое освоение компьютерной музыки, нотных редакторов; использование музыкально-компьютерных технологий и электромузыкальных инструментов в современном образовательном процессе;

информационная культура учителя музыки: оптимальное программное обеспечение профессиональной деятельности; информационные технологии в самообразовании музыканта.

ИКТ включают в себя следующие компоненты, необходимые для успешного

обучения учащихся: телевизионное изображение, цвет, анимация, графика, звук. Грамотное использование компьютера помогает решить дефицит наглядных пособий (причём демонстрационный зрительный ряд помимо развивающей выполняет функцию эмоционально-эстетического фона восприятия музыки), преобразить традиционные учебные предметы, оптимизировав процессы обучения, а главное, подняв на неизмеримо более высокий уровень сам урок, отражая один из главных принципов современного образования - принцип фасцинации (принцип привлекательности).

Формами овладения информационно – коммуникационных технологий на уроках музыки может стать выполнение докладов, презентаций, тестов, подбор музыкального, иллюстративного - тематического и другого информационного материала. Одной из ведущих технологий, используемой на уроках музыки является метод проектов, в основе которого лежит умение ориентироваться в информационном пространстве и самостоятельно конструировать свои знания. Учитель может подсказать источники информации, направляя мысли учеников для самостоятельного поиска. Цель использования этих форм - организовать наиболее благоприятные условия обучения, глубины познания и привлечение абсолютно всех учащихся в общую работу.

Для реорганизации учебного процесса на основе современных информационных технологий разрабатывается множество новых учебных программ, учебных пособий, дидактического материала. Но даже опираясь на уже традиционные программы (ред. Е.Д.Критской, Г.П.Сергеевой Т. С. Шмагиной; ред.Т.И. Науменко, В.В. Алеева) возможно самостоятельно применять информационные технологии, делая урок интереснее и значимее. При этом помимо педагога к работе привлекаются учащиеся, получая и выполняя посильные задания. Например, изучая тему «Три кита» ведут нас в сложный жанр балета», формулируются достаточно конкретные задачи : найти в справочнике термин «балет», его определение и отличительные особенности, вспомнить характеристики ранее прослушанных музыкальных произведений, найти необходимый фрагмент с помощью электронных носителей, рассказать о нём, выразить наиболее яркие впечатления, пережитые во время прослушивания. В заключение самостоятельно сформулировать вывод из всей собранной информации о своеобразии и сложности изучаемого жанра. Другой пример: изучая тему «Музыкальные инструменты» в контексте симфонической сказки «Петя и волк» С. Прокофьева, дети находят в мультимедийной энциклопедии историческую справку о происхождении любого задействованного инструмента, его звучании и особенностях. Все энциклопедические статьи сопровождаются видео-звукорядом. Таким образом, учащиеся получают подтверждение полученной информации.

При подготовке к таким урокам огромную помощь в работе оказывают компьютерные диски, например такие, как «Энциклопедия классической музыки» («Интерактивный мир»), «Шедевры музыки» и другие электронные справочно - энциклопедические издания («Кирилл и Мефодий»), «Энциклопедия театра» – «Опера», «Балет» («Эконики»), сборники произведений различных композиторов («Дискавери»), «Terra Musikalis» («ГиперМетод»), серия «Музыка и живопись для детей» («Alisa Group») любая мультимедийная продукция по искусству компании «Новый диск» и т.д. Также

используются компьютерные музыкальные программы, которые не только позволяют слушать музыку в качественной записи, просматривать фрагменты произведений видеозаписи, дают доступ к большому блоку информации, связанной с миром искусства, но и позволяют работать с электронным материалом, адаптируя его к имеющимся мультимедийным средствам. Музыкальные программы: «Музыкальный класс» – компании New Media Generation», «Шедевры русской живописи», «Шедевры музыки» – «Кирилл и Мефодий», а также освоение новых компьютерных программ, таких как Cakewalk, Band-in-a-box, Finale, Sound Forge и т.д. позволяет еще больше расширить возможности педагога. Программы: Adobe Photoshop используется для обработки репродукций картин, WinOnCD 6 – для форматирования музыкальных отрывков из формата .cda в формат.mp3, PowerPoint – для создания презентаций; программа Creative Smart Recorder для перевода в цифровой формат магнитофонных записей, программа WaveStudio 7 для шумоизоляции с готового файла; конвертер для перевода CD, Midi в MPEG File; программа JetAudioTrimmer для обрезки музыки. Возможности мультимедиа-ресурсов с каждым днём увеличиваются.

Итак, практика показала, что применение компьютерных технологий на уроках отличается высокой результативностью и способствует развитию следующих аспектов:

- повышению интереса учащихся к учебным занятиям в целом;
- росту познавательной активности учащихся в процессе обучения;
- воспитанию активности и самостоятельности;
- формированию у учащихся эстетического отношения к искусству и жизни;
- развитию музыкального восприятия;
- обогащению музыкального опыта, музыкальной культуры учащихся;
- развитию навыков глубокого, личностно-творческого постижения нравственно-эстетической сущности музыкального искусства;
- овладению интонационно-образным языком искусства на основе взаимосвязей между различными видами искусства;
- личностному развитию учащихся;
- изменению самооценки учащихся;
- дальнейшему углублению педагогического сотрудничества;
- оптимизации учебного процесса на основе его информатизации.

В заключении отметим, что развитие общества сегодня диктует необходимость использовать новые информационные технологии во всех сферах жизни. Современная школа не должна отставать от требований времени, а значит, современный учитель должен использовать новые информационные технологии в своей деятельности. Но применение ИКТ на уроках музыки не должно быть самоцелью. Применяя новые информационные технологии на уроке музыки, нельзя забывать о том, что это урок общения с искусством, и такая мысль должна оставаться основной.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алиев Ю. Б., Безбородова Л. А. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях. - М.: АКАДЕМИЯ, 2002г.

Актуальные вопросы в современной науке

2. Астафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. - Л., 1973 г.
3. Кларин М.В. Педагогическая технология в учебном процессе. Анализ зарубежного опыта. – М.: Народное образование, 1998.
4. Селевко П.К. Современные преподавательные технологии: Учебное пособие. – М.: Народное образование, 1998.