

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ЛУГАНСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

## **МАГІСТЕРСЬКІ ЧИТАННЯ – 2012**

**МАТЕРІАЛИ  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

**26 жовтня 2012 р.**

**Луганськ**

**УДК 781.1:792:02**

**ББК 85.31+78.30**

**М12**

**Магістерські читання – 2012** : матеріали наук.-практ. конф.  
М24 (Луганськ, 26 жовт. 2012 р.). – Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2012. –  
120 с.

У матеріалах збірника висвітлюються актуальні проблеми музичної науки, театрального мистецтва та бібліотечно-інформаційної діяльності.

Для викладачів, магістрантів, студентів старших курсів ВНЗ культури і мистецтв.

**УДК 781.1:792:02**

**ББК 85.31+78.30**

**Відповідальний редактор:**

В. Л. Філіппов

**Редакційна колегія:**

І. М. Цой,  
Н. В. Колотовкіна,  
Я. Л. Масольд

Рекомендовано до друку науково-методичною комісією  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
(протокол № 2 від 3 жовтня 2012 р.)

Матеріали доповідей та повідомлень, розміщені до збірника,  
друкуються мовою оригіналу.

**Відповідальний за випуск:**

І. М. Цой

© Луганська державна академія  
культури і мистецтв, 2012

ЗМІСТ

<i>Абанина М.</i> Театральний сезон 1935 – 1936 гг. Луганского театра оперы и балета.....	5
<i>Афанасьєва О.</i> Уява як головний компонент творчої діяльності студентів театральних ВНЗ.....	8
<i>Боброва В.</i> Из музыкальной биографии Э. Т. А. Гофмана.....	11
<i>Бондаренко Н.</i> Організаційно-дозвільні заходи як метод формування інноваційного клімату бібліотеки.....	14
<i>Воротынцева Л.</i> Пятая симфония Г. Канчели как вторая ступень микроцикла в триаде: Первая, Пятая и Седьмая симфонии в аспекте динамики трагического.....	16
<i>Гаркуша Н.</i> Історичні типи й форми української сім'ї.....	18
<i>Гребенік К.</i> Упровадження інноваційних технологій у сучасному театральному процесі.....	21
<i>Губарева В.</i> Особливості естетичного розвитку дітей дошкільного віку засобами театального мистецтва.....	24
<i>Гусарова О.</i> Вокальные сочинения Ф. Шуберта в фортепианной транскрипции Ф. Листа: особенности толкования авторского текста...	28
<i>Деба С.</i> Жанрова стратифікація лемківського фольклору на Луганщині.....	31
<i>Демчишина Я.</i> Библиотека 2.0 как средство интеграции в информационную среду.....	34
<i>Іваненко Ю.</i> Художня мова спілкування в ігровій діяльності.....	37
<i>Кайряк Д.</i> Електронне видання як сучасне джерело знання.....	40
<i>Костенчук А.</i> Вишивка як духовний символ українського народу.....	43
<i>Костенчук Т.</i> Венеціанський карнавал і загадкова маска.....	47
<i>Костюкова Ю.</i> Романтический контраст в структуре фортепианного цикла «Крейслериана» Р. Шумана.....	49
<i>Кравченко Д.</i> Особенности музыкального языка рок-группы «Ария».....	52
<i>Кувічка І.</i> Сучасні проблеми створення українського бібліографічного репертуару.....	55
<i>Курченко Н.</i> Электронные библиотеки и электронные ресурсы: создание и использование.....	57
<i>Куценко С.</i> Традиції і новації краєзнавчої діяльності центральної районної бібліотеки.....	60

<i>Лаитур В.</i> Весняний цикл свят.....	64
<i>Лехтєр О.</i> Довідково-інформаційне обслуговування у ВНЗ з використанням електронних ресурсів (на прикладі наукової бібліотеки Луганського національного університету імені Тараса Шевченка).....	66
<i>Лобова Д.</i> Становление вокальной школы в контексте русской церковной музыки.....	69
<i>Луценко Е.</i> Инструментальный театр современного украинского балета (на примере балета Е. Станковича «Ночь перед Рождеством»).....	71
<i>Малюков А.</i> Феномен фольклорного театру як наукова проблема.....	74
<i>Малюков А.</i> Фольклорний театр як чинник збереження й трансляції традиційної культурної спадщини.....	77
<i>Михайлова А.</i> Традиции патрилинейности в лирических песнях донских казаков Луганской области.....	81
<i>Нагорная С.</i> Проблема жанра в мюзиклах Э. Л. Уэббера.....	84
<i>Перехода Б.</i> Технологія режисерської постановки масових політичних заходів.....	91
<i>Рыкунова Д.</i> Анализ творчества современных деятелей искусства Луганской областной филармонии в контексте развития луганской эстрады XXI века.....	95
<i>Свида С.</i> Инновационные изменения в работе массовой библиотеки...	97
<i>Сергеева М.</i> Использование современных технологий для формирования краеведческих фондов.....	100
<i>Сливина Д.</i> Три прочтения. Тарас Бульба в одноименной опере Н. В. Лысенко, в музыке к спектаклю музыкально-драматического театра С. П. Турнеева и его же симфонических фресках «Тарас Бульба».....	102
<i>Труфанова О.</i> Актуальні проблеми формування бібліотечних фондів.....	104
<i>Царук І.</i> Формування фонду краєзнавчих документів публічних бібліотек.....	108
<i>Шиліна О.</i> Проблеми та перспективи формування повнотекстових баз даних наукової бібліотеки.....	110
<i>Ярмаркіна В.</i> Музично-постановча компетенція режисера: від слухача до професіонала.....	113

*М. Абанина*

### ТЕАТРАЛЬНИЙ СЕЗОН 1935 – 1936 ГГ. ЛУГАНСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА

Оперное искусство Украины получает значительное развитие в 20 – 30-х гг. XX в., что связано с открытием новых театров оперы и балета. До этого времени Киевский театр оперы и балета был единственным в стране, а с середины 20-х гг. открываются театры в Харькове и Одессе. Следуя основным принципам культурной политики советского государства, с целью популяризации классической музыки организуются Правобережная и Левобережная передвижные оперы.

Именно от передвижной оперы берет начало история Луганского театра оперы и балета. Архивные материалы свидетельствуют о том, что в 1939 году театр был утвержден как стационарный. Деятельность Луганского театра значительно повлияла на становление профессионального музыкального и балетного искусства на востоке Украины. Можно смело утверждать, что благодаря работе театра складывается исполнительская школа, традиции которой сохраняются и сегодня.

Сезоны 1935 – 1936 гг. ознаменованы творческим взлетом Луганского театра оперы и балета. К этому времени определился репертуар, наметилась эстетика театра, почти полностью завершилось формирование состава.

Интересен тот факт, что театр был популярен не только в Донбассе, но и в других областях Украины. На сцене театра в 1935 году с большим успехом шли двенадцать оперных спектаклей русских, украинских и зарубежных композиторов. А в 1936 году репертуар включал уже 18 опер. Подробную информацию о репертуаре 1935 – 1936 гг. мы находим в постановлениях и приказах этих лет [1; 2].

Анализ репертуара Луганского театра оперы и балета свидетельствует о том, что в этот период режиссеры-постановщики обратились к достаточно сложным по исполнению и масштабным постановкам. Исполнение таких опер, как «Паяцы» и «Аида» Дж. Верди, «Борис Годунов» М. Мусоргского, возможно, лишь когда оркестр, состав солистов, хор и балет имеют достаточно высокий уровень мастерства. Сложные по исполнению партии солистов, развернутые хоровые и балетные сцены, виртуозность оркестра являются обязательным требованием для постановки вышеназванных опер.

Формирование репертуара контролировалось государством и подвергалось строгой цензуре, поэтому обязательным стало введение в репертуар современных опер и балетов, темы которых были связаны с революционными событиями и страницами истории советского народа. В репертуарных списках 1934 – 1935 гг. мы находим сведения о постановках оперы «Разлом» В. Фемелиди и балетов «Красный мак» Р. Глиэра, «Ференджи» Б. Яновского. В протоколе заседания художественного совета Донецкого театра оперы и балета от 6 июля 1936 года значится решение ввести в репертуар оперу И. Дзержинского «Тихий Дон» [3].

Удивительно, что на сцене Луганского оперного театра была поставлена опера молодого композитора Д. Шостаковича «Леди Макбет». После первой премьеры в 1934 г. руководство коммунистической партии запретило ставить оперу в театрах. Такое постановление действовало со второй половины 1930-х до 1950-х годов. «Это музыка, которая построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова. Это — перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт „мейерхольдовщины” в умноженном виде» [4].

Оперный театр находился в процессе развития, поэтому оперы ставились в том варианте, который к 30-м гг. уже был установлен на сцене Киевского, Харьковского, Одесского оперных театров. Автор исключает возможность экспериментальных поисков в постановках классических оперных спектаклей. К 1935 – 1936 гг. сложилась основная творческая группа, в состав которой входили директор театра А. Гольцман, художественный руководитель и оперный режиссер Н. Боголюбов, дирижеры А. Ерофеев и М. Купер, режиссеры А. Здиковский, С. Давидович, К. Бердинский, балетмейстер М. Цейтлин, хормейстер В. Трахимович, художник А. Власюк.

Особенно следует отметить Н. Боголюбова, который работает в театре со дня его открытия и вошел в историю искусства как один из выдающихся дирижеров XX века. Его творческая деятельность была связана с оперными театрами в Одессе, Баку, Тбилиси, Свердловске, Горьком. Н. Боголюбов оставил свои воспоминания в мемуарах, которые были несколько раз изданы. Ему принадлежит постановка 150 опер.

Ведущим дирижером и заведующим музыкальной частью театра был Александр Ерофеев. В связи с 35-летием его творческой деятельности в газете «Социалистический Донбасс» (1935 год) опубликована статья: «Блестящий дирижер и музыкант, вдумчивый и внимательный педагог, Александр

Гаврилович 17 лет был директором Полтавского музыкального техникума и подготовил много блестящих артистов, работающих сейчас в оперных театрах Союза... Со времен революции Александр Гаврилович также активный общественный деятель, организатор украинских музыкально-художественных коллективов» [5, с. 6].

В этот период начинает работать в театре на должности дирижера Валентин Чернов, которому поручены спектакли «Фауст» Ш. Гуно, «Риголетто», «Травиата» Дж. Верди.

Среди ведущих солистов театра следует назвать такие имена, как Т. Собецкая, Ю. Сабинин, А. Мейер, В. Старостинецкая, Т. Егунова, М. Орбанд, В. Борищенко, С. Никитенко, Н. Лотоцкая.

В архивных документах мы находим сведения о солистах, которые исполняли ведущие партии в оперных спектаклях. В сезоне 1935 г. Василиса Старостинецкая (драматическое сопрано) исполняет партию Аиды в одноименной опере Дж. Верди, партию Тоски в опере Дж. Пуччини, партию Оксаны в опере «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского. Солистка оперы Александра Мейер исполняет партию Графини в опере П. Чайковского «Пиковая Дама», няни в опере «Евгений Онегин», Сузуки в опере Дж. Пуччини «Чио-чио-сан». Драматический тенор Мирон Иосифович Орбант исполняет партию Андрея в опере «Запорожец за Дунаем», Пинкертон в опере «Чио-чио-сан».

В 1935 г. состав труппы пополняется целым рядом вокалистов, которые приезжают в Луганск из Москвы, Одессы, Харькова и других городов: В. Лютников (лирический тенор), К. Павлова-Минива (драматическое сопрано), В. Бессарабенко (бас), Е. Кравченко (лирическое сопрано).

Состав оркестра включал 39 музыкантов, оркестр не только сопровождал оперные спектакли, но и давал собственные концерты, в которые включал исполнение оперных увертюр, фрагментов и отдельных оркестровых номеров.

Творческие достижения театра были отмечены рецензиями и статьями в столичной прессе, а также в прессе тех городов, где театр с большим успехом гастролировал. Театр оперы и балета был награжден грамотами и получил приглашения на будущий сезон в Полтаву, Кременчуг и другие города.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. ГАЛО, Р – 917, оп. 1, д. 16, л.л. 22, 23, 24.
2. ГАЛО, Р – 917, оп. 1, д. 16, л. 145.
3. ГАЛО, Р – 917, оп. 1, д. 18, л. 11.
4. Сумбур вместо музыки: редакционная статья об опере Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» // Правда. – 1936. – 28 янв. – С. 2 – 3.

5. 35 лет работы в искусстве товарища Александра Гавриловича Ерофеева // Социалист. Донбасс. – 1935. – №75 (804). – С. 6.

*О. Афанасьєва*

## УЯВА ЯК ГОЛОВНИЙ КОМПОНЕНТ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ ТЕАТРАЛЬНИХ ВНЗ

У сучасних трактуваннях творчого процесу велику увагу приділяють не стільки принципу діяльності, скільки принципу взаємодії, оскільки діючий підхід ґрунтується на відповідності мети й результату, а творчість, навпаки, виникає в умовах неузгодженості мети й результату.

Творчість як один з видів діяльності й креативність як стійка сукупність рис, що сприяють пошуку нового, оригінального, нетипового, забезпечують прогрес громадського розвитку. На рівні громадських інтересів креативність дійсно розглядається як евристичний спосіб життєдіяльності, але на рівні соціальної групи поведінка творчої особистості може бути оцінена як вид діяльності, що не узгоджується з нормами й принципами, прийнятими в цьому співтоваристві людей. Творчість може розглядатися як форма поведінки, що не узгоджується з прийнятими нормами, але що при цьому не порушує правові й моральні принципи [5, с. 315].

Розвиток творчих здібностей знаходиться в тісному взаємозв'язку з таким психічним процесом, як уява. Істотні зміни в розвитку уяви в підлітків відмічав і Л.С. Виготський. Він говорив про те, що під впливом абстрактного мислення уява «йде у сферу фантазії». Говорячи про фантазію підлітків, Л.С. Виготський відмічав, що «вона звертається в нього в інтимну сферу, яка ховається зазвичай від людей, яка стає виключно суб'єктивною формою мислення, мислення виключно для себе». У зв'язку з підвищенням інтелектуального розвитку підлітка прискорюється й розвиток уяви. Зближуючись із теоретичним мисленням, уява дає імпульс до розвитку творчості студента.

Мері Уорнок у своєму дослідженні стверджувала, що «вирощування уяви ... має бути головною метою освіти» і що «ми зобов'язані виховувати уяву передусім» [1, с. 167]. Уява є творчим актом завдяки її зв'язку з мисленням. Наявні в суб'єкта знання сприяють формуванню нового образу. Ці образи вимагають оцінки, відбору, узагальнення. Уява й мислення взаємопов'язані. Вони взаємозумовлюють одне одного в пізнавальних актах. Також уява як психологічний процес дозволяє представити результат праці до її початку. При



цьому не лише кінцевий продукт, але й усі проміжні стадії орієнтують людину в процесі її діяльності. На відміну від мислення, яке оперує поняттями, уява використовує образи. Її основне призначення – перетворення образів, щоб забезпечити створення нової ситуації чи об'єкту, які не існували раніше. Уява – це відображення реальної дійсності в нових, несподіваних, незвичних поєднаннях і зв'язках.

Уява включається в тому випадку, коли відсутня необхідна повнота знань і визначити свідомістю результати діяльності за допомогою організованої системи понять (мисленням) неможливо. Оперування образами дозволяє «перестрибнути» через якісь не до кінця ясні етапи мислення і все-таки уявити собі кінцевий результат [2, с. 43].

Роль уяви в процесі творчого пізнання можна визначити як один із способів використання наявних у людини знань для отримання нових знань, як перенесення знань з однієї галузі в іншу, властивості якої мають бути вивчені для вирішення пізнавальних завдань. Мислення у формуванні образів уяви відіграє провідну роль, оскільки відбиває найбільш суттєві, закономірні й загальні зв'язки дійсності. Типові прийоми мислення стали основою для створення методів активізації пошуку творчих рішень.

У зв'язку з цим постає питання: яка саме уява може сприяти творчій діяльності людини, а саме студента театрального ВНЗ? Юрій Гергардович Тамберг розрізнув кілька видів уяви:

1. Що відтворює – це представлення образів за задалегідь складеним описом, наприклад при читанні книг, віршів, нот, креслень, математичних знаків. Інакше цей вид уяви називають репродуктивним, відтворюючим, згадуючим.

2. Творче – це самостійне створення нових образів за власним задумом.

3. Некероване – це те, що називають «буйною фантазією», недоладністю, набором незв'язаних безглуздостей [3, с. 100].

Але, на відміну від фантазії, уява є процесом, що перетворює відображення дійсності, при якому в результаті аналізу початкового матеріалу відбувається перегрупування інформації та синтез можливих моделей мислення. Саме тому важливо знати методи й прийоми, які розвивають творчу уяву, а також закони, правила тієї області діяльності, де працює творча особистість. Під «творчістю» Л.С. Виготський розумів діяльність людини, яка створює щось нове. Професор С.О. Новосолов вважає, що творче навчання – це спеціально організована система передачі творчого досвіду та прийому творчого досвіду поколінь через

виховання творчої особистості та навчання творчості, а також результат, продукт цієї системи.

І саме для студентів творчих спеціальностей у ВНЗ така система може існувати. Бо творчий потенціал конкретної людини може бути оцінений за багатьма критеріями: а) здібності до виділення нагальної проблеми й до її вирішення; б) ступінь оригінальності мислення; в) ступінь критичності мислення; г) ступінь розвитку творчої уяви, культура мислення; г) легкість асоціювання; д) ступінь сформованого мислення [1, с. 189].

Розвиток творчої ініціативи, самостійності, творчої діяльності в студентів, створення нових суспільно або індивідуально корисних творчих проектів є найважливішими завданнями сучасного вищого навчального закладу. На вирішення цих завдань повинна бути спрямована технологія особистісно орієнтованого навчання студентів, тобто технологія, що передбачає розвиток творчих здібностей особистості. Ця технологія формує види діяльності й відповідні здібності до вирішення конкретних завдань. У результаті здійснюється перехід від підготовки фахівця-виконавця до підготовки фахівця, спроможного до самостійного вирішення творчих проблем. Розвивати особистість як суб'єкт творчої діяльності, за Давидовим, означає розвивати уяву, оскільки саме вона є центральним механізмом генерації нових ідей. В.В. Серіков вважає, що при реалізації особистісно орієнтованого навчання з'являються різні особистісні функції. Серед них такі: 1) здатність вибирати; 2) рефлексія (здатність оцінювати свої дії); 3) відповідальність. Труднощі, що мають місце при дослідженні уяви, об'єктивні й пояснюються тим, що уява пов'язана з емоційною сферою і «вплітається» в усі форми пізнавального процесу, виступаючи компонентом сприйняття, представлень, мислення. Рівень розвиненості уяви залежить і від обсягу знань, і від інтелектуальних здібностей суб'єкта. Наявні в суб'єкта знання сприяють формуванню нового образу. Формою прояву діяльності уяви є наочне представлення [4, с. 76]. І перш ніж приступати до впровадження «розумного» навчання як оптимально організованої дидактичної системи, потрібно навчити студентів правильно мислити, тобто закласти основи самостійного мислення. А в умовах навчання, що розвиває та виховує, це означає не лише виховувати потребу в знаннях, озброювати системою знань, умінь і навичок, але й сучасними способами пізнання.

Головний принцип формування мислення студентів – системність. Усі основні компоненти розумового розвитку (цільовий, змістовний, операційний, мотиваційний і контрольний-корекційний) нерозривно пов'язані між собою:

знання – основа розумового розвитку; чим доцільніші способи добування знань, тим вони повноцінніші; навчання з цікавістю, із захопленням активізує процес мислення, виховання позитивних якостей особистості. Якщо, користуючись аналогією, цілеспрямовано здобути знання можна представити у вигляді фундаменту будівлі, то способи розумової діяльності – це знаряддя праці, а мотиви діяльності – це енергія, яка рухає будівельниками. Але якщо в цій системі не буде якогось компонента, то не буде й «будівлі».

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Киран И. Воображение в области преподавания и обучения / И. Киран. – М. : Наука, 1987. – 368 с.
2. Маслов П. М. Воображение как основной компонент творческого процесса / П. М. Маслов. – Минск : Изд-во БГУ, 1977. – 244 с.
3. Тамберг Ю. Г. Развитие творческого мышления ребенка / Ю. Г. Тамберг. – М. : Речь, 2002. – 176 с.
4. Радомский В. М. Психолого-педагогические методы развития творческого потенциала студентов и воспитание творческих качеств / В. М. Радомский ; под общ. ред. В.П. Попова. – Самара, 2010. – 230 с.
5. Дружинин В. Психология : учебник для гуманитар. вузов / В. Дружинин. – СПб. : Питер, 2001. – 656 с.

*В. Боброва*

#### ИЗ МУЗЫКАЛЬНОЙ БИОГРАФИИ Э. Т. А. ГОФМАНА

Эрнст Теодор Амадей Гофман – немецкий писатель, композитор и художник романтического направления. Уже с юношеских лет в Гофмане пробуждается яркая творческая одаренность. В нем обнаруживается значительный талант живописца. Художник Земан дает ему уроки живописи и рисунка. Особенно ученику удаются гротесковые карикатуры. Но главной его страстью, которой он остается верен на протяжении всей своей жизни, становится музыка. Кантору и соборному органисту Христиану Подбельскому Гофман обязан знанием теории музыки и совершенной игрой на фортепиано. Это был странный, но оригинальный человек. Друг отца Гофмана смотрел на мальчика как на живое напоминание об отце, укрепляя в нем дух сопротивления педантичному дяде. Подбельский много сделал для музыкальной жизни Кёнигсберга. Он сам открыл много музыкальных талантов и содействовал их первым шагам в искусстве. Играя на многих инструментах (арфе, скрипке, фортепиано), Эрнст основательно изучил теорию композиции и стал не только талантливым исполнителем, дирижером, но и автором целого ряда музыкальных

произведений. В истории музыки большую известность получила опера «Ундина», которая с большим успехом была поставлена в 1816 году на берлинской сцене. Опера написана на сюжет поэтической романтической сказки в то время очень популярного в Германии романтика Фукера.

Годы учения отмечены первыми литературными опытами. Но литературное творчество еще мало интересует Гофмана. На первом месте для него остается музыка.

Э. Т. А. Гофман родился 24 января 1776 года в Кенигсберге в семье прусского королевского адвоката Кристофа Людвигу Гофмана. Отец был способным человеком с художественными наклонностями, но подверженным перепадам настроения. Хотя мальчик почти его не знал, но интерес к музыке и музыкальные способности передались по наследству.

Кенигсберг в тот период богатый город – столица Восточной Пруссии. В городе есть свой театр, выходят журналы, пользующиеся известностью во всех немецких землях. Центром просветительской мысли стал университет, в котором долгое время преподавал Иммануил Кант. Гофмана привлекает театр, манящий своей загадочностью. Здесь с восторгом и восхищением мальчик впервые услышал «Дон Жуана» Моцарта, познал все очарование подмостков, заключавших в себе целый мир. В 1805 году он изменяет свое имя, прибавляя «Амадей», тем самым выражая восторг и уважение к Моцарту. Когда мальчику было три года, его родители разошлись, и он воспитывался в доме бабушки по материнской линии под влиянием своего дяди-юриста О. В. Дерфера, человека умного и талантливого, склонного к фантастике и мистике. В 1782 – 1792 гг. Гофман учится в реформаторской городской школе в Кенигсберге, где знакомится с сыном пастора Готлибом Гиппелем. Товарищеские отношения обоих школьников стали началом дружбы, продолжавшейся всю жизнь: ее оборвала лишь преждевременная смерть знаменитого писателя. Теодор Готлиб фон Гиппель, ставший несколько десятилетий спустя советником-референтом при прусском канцлере Гарденберге и создавший весной 1813 года исторический призыв «К моему народу», неизменно помогал Гофману, нередко оказывавшемуся в весьма затруднительном положении, самоотверженно используя с этой целью свои правительственные связи в Берлине.

Уже в детстве у мальчика проявились способности к музыке и рисованию. Но, не без влияния дяди, Гофман выбрал себе стезю юриспруденции, из которой всю свою последующую жизнь пытался вырваться и зарабатывать искусствами. Отто Вильгельм Дерфер, который, не имея никакого представления о

внутреннем мире мальчика, стремился лишь приучить его к послушанию и порядку, надеясь, что Гофман повторит его путь. К числу немногих радостей, выпавших на долю Гофмана в однообразной и безутешной его юности, принадлежали домашние концерты, которые устраивал дядя вместе с родственниками и друзьями. Одним из господствующих жанров немецкого музыкального романтизма становится бытовой романс, тесно связанный с новой поэтической лирикой Германии, близкой подлинной народной поэзии. В салонах звучала музыка Франца Шуберта, Амадея Моцарта, Людвиг Бетховена. Именно они разбудили в маленьком Эрнсте любовь к искусству, позднее ставшую самой большой страстью его жизни. Конечно, мальчик скоро понял, что в домашних музыкальных вечерах, устраивавшихся дядей, музыка служила лишь приятному развлечению и отдохновению от забот, но юноша благоговейно впитывал в себя произведения великих мастеров, и открывавшийся перед ним мир был несравненно богаче будней. Для него эти концерты были ожидаемым событием. Несмотря на определенные интересы в области искусства, в университете Гофман вынужден был из практических соображений изучать юриспруденцию и избрать профессию, традиционную в его семье. Он прилежно и с большим успехом штудирует право. Став чиновником юридического ведомства, проявляет незаурядное профессиональное дарование, заслужив репутацию исполнительного и способного юриста. Но бесспорно, прав был друг писателя Т. Г. Гиппель, свидетельствовавший, что «Гофман рассматривал изучение юриспруденции только как средство обеспечить себе в ближайшее время кусок хлеба и покинуть дом своей бабки. Душа же его принадлежала искусству» [2, с. 1]. В 1800 году Гофман с успехом окончил юридический факультет в Кёнигсбергском университете и выбрал государственную службу. В этом же году Теодор Гофман покинул Кёнигсберг и до 1807 года работал в разных чинах. В свободное время занимался музыкой и рисованием. Впоследствии попытки его зарабатывать на жизнь искусством приводили к бедности и бедствиям.

Когда Гофмана приглашают занять место капельмейстера в Дрездене (в 1813 г.), он с огромным удовольствием соглашается, так как получает возможность отдаться любимому делу. После 1815 г. он потерял это место и вынужден был снова поступить на ненавистную службу, уже в Берлине. Однако новое место и давало заработок, и оставляло много времени для творчества.

По мнению Гофмана, высшим воплощением искусства является музыка, и прежде всего потому, что музыка может быть менее всего связана с жизнью, с реальной действительностью. Он развивает многие идеи Ф. Шлегеля и Новалиса, например учение об универсальности искусства, концепцию романтической

иронии и синтеза искусств. Музыкант и композитор, художник-декоратор и мастер графического рисунка, писатель Гофман близок к осуществлению идеи синтеза искусств. Творчество Гофмана в развитии немецкого романтизма представляет собой этап более обостренного и трагического осмысления действительности отказа от ряда иллюзий йенских романтиков, пересмотра соотношения между идеалом и действительностью.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гофман Эрнст Теодор Амадей [Электронный ресурс] / Э. Т. А. Гофман. – Режим доступа :  
<http://ru.wikipedia.org/wiki/>
2. Дмитриев А. С. Э. Т. А. Гофман [Электронный ресурс] / А. С. Дмитриев. – Режим доступа :  
[http://gofman.krossw.ru/html/dmitriev-gofman-ls\\_1.html](http://gofman.krossw.ru/html/dmitriev-gofman-ls_1.html)
3. Сафрански Р. Жизнь замечательных людей [Электронный ресурс] / Р. Сафрански. – Режим доступа :  
[http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/150965/Safranski\\_-\\_Gofman.html](http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/150965/Safranski_-_Gofman.html)
4. Э. Т. А. Гофман: жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / пер. с нем., сост. К. Гюнцеля. – М. : Радуга, 1987. – 464 с.

*Н. Бондаренко*

### ОРГАНІЗАЦІЙНО-ДОЗВІЛЬНІ ЗАХОДИ ЯК МЕТОД ФОРМУВАННЯ ІННОВАЦІЙНОГО КЛІМАТУ БІБЛІОТЕКИ

Останнім часом поряд із традиційними напрямками роботи бібліотеки активно впроваджуються новітні форми діяльності. Бібліотечна інновація є оригінальною, нестандартною ідеєю, методикою або проектом, які виходять за межі існуючих канонів і традиційних форм і відображають новий підхід до змісту й організації бібліотечного обслуговування, до технології управління бібліотекою. Основними видами інноваційної діяльності, які бібліотека реалізує в своїй повсякденній роботі, є заходи, пов'язані із втіленням технологічних, маркетингових й організаційних нововведень [4].

Важливим чинником інноваційного розвитку бібліотеки є формування її інноваційного клімату. Інноваційний клімат – це особливі умови, в яких розкривається творчий потенціал бібліотечного персоналу та усуваються перешкоди психологічного та організаційного характеру, що лежать на шляху реалізації інновацій [3]. Різним питанням роботи з бібліотечними кадрами в аспекті втілення інновацій присвячено роботи таких учених, як Є. Гусева, Б. Елепов, Є. Качанова, М. Очковська.

Мета цього дослідження – розгляд організаційно-дозвільних заходів як одного з методів формування інноваційного клімату в колективі бібліотеки.

Головною умовою розвитку професійної бібліотечної сфери є підняття престижу й авторитету професії бібліотекаря у суспільстві, неможливого без корінного перевороту в професійній самосвідомості бібліотекарів. Тому для розвитку інноваційної діяльності потрібне формування особливої інноваційної культури, що створює атмосферу активності, експериментаторства, закріплює творчість і новаторство в якості базових ідеалів для співробітників і характеризується готовністю до ризику, здатністю до вирішення нових виробничих завдань [2]. Також важливими умовами його створення в організації є культивування у персоналу творчого й активного ставлення до роботи, відповідальності за її результати. Творчість – один з компонентів бібліотечної професії, а отже, невід'ємна частина бібліотечних інновацій.

Особливе місце у створенні інноваційного клімату відводиться внутрішньо-організаційним дозвільним заходам. Психологічний комфорт – це обов'язкова складова відносин у колективі, що дозволяє розкрити творчі здібності персоналу [1]. Тому для багатьох бібліотек традиційним є проведення в бібліотечному колективі свят (дня бібліотеки, календарних свят, конкурсів), спільних туристичних поїздок, відпочинку на природі. Ці заходи засновані на спільній творчості та націлені на згуртування колективу, формування у персоналу почуття "єдиної команди". Ефективність цього методу була виявлена під час спільного виїзного заходу Луганської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О. М. Горького, який проходив з метою допомоги у розвитку та зміні іміджу сільських бібліотек. У процесі активної роботи було помітно, що цей захід не тільки згрупував колектив обласної бібліотеки, але надав можливість бібліотекарям розкрити власний творчий потенціал.

Мотивацією до нових звершень можуть бути заохочення, проте співробітників необхідно нагороджувати не стільки за результат, скільки за прагнення до його досягнення. Пасивність співробітників – "хвороба" багатьох бібліотек. Отже, для створення інноваційного клімату важлива особлива неформальна атмосфера співробітництва, в якій кожен співробітник відчуває себе членом єдиної команди. Це дозволяє йому без побоювання пропонувати до обговорення нові ідеї, сміливіше йти на ризик. Отже, з метою ефективного стимулювання активності працівників у напрямку розвитку інноваційної стратегії, необхідно розробити та втілити в життя програму формування інноваційного клімату, яка повинна вмещувати план організаційно-дозвільних заходів для бібліотечного персоналу.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Елепов Б. С. Роль библиотек в концепции устойчивого развития / Б. С. Елепов, О. Л. Лавринюк // Библиотеки и современное общество. – СПб. : 1996. – С. 151 – 164.
2. Качанова Е. Ю. Инновационно-методическая работа библиотек : учеб. пособ. / Е. Ю. Качанова. – СПб. : Профессия, 2007. – 336 с.
3. Качанова Е. Ю. Инновации в библиотеках / Е. Ю. Качанова; науч. ред. В. А. Минкина. – СПб. : Профессия, 2003. – 318 с.
4. Очковская М. С. Инновации как качественный фактор экономического роста : автореф. дис. ... канд. экон. наук : спец. 08.00.01 / М. С. Очковская. – М. : МГУ, 2006. – 26 с.

*Л. Вортынцева*

### **ПЯТАЯ СИМФОНИЯ Г. КАНЧЕЛИ КАК ВТОРАЯ СТУПЕНЬ МИКРОЦИКЛА В ТРИАДЕ: ПЕРВАЯ, ПЯТАЯ И СЕДЬМАЯ СИМФОНИИ В АСПЕКТЕ ДИНАМИКИ ТРАГИЧЕСКОГО**

В симфоническом творчестве грузинского мастера, представленного семью симфониями, где первая, согласно определению автора, является Прологом, а последняя Эпилогом, образуется микроцикл с динамикой трагического. В этой связи интересно рассмотреть Пятую симфонию как второе звено в процессуальности усиления трагизма от Пролога к Эпилогу.

Сочинение имеет свободную форму, где явно прослеживаются три раздела, основанных на сопоставлении лирического и трагического начал, что стало характерной чертой стиля композитора. В подобной смене трепетного сокровенного тематизма и посягающей на человеческое начало в его облике внешней агрессии отзеркаливаются конфликты современного мира.

В первом разделе лирическая сфера несёт в себе живое человеческое начало и раздвоена на два полюса. На одном — лейттема клавесина, навеянная музыкой барокко и воспринимаемая в контексте симфонии как что-то совершенное, но очень далёкое, безвозвратно потерянное. На другом полюсе — напевная, но до боли щемящая мелодия, окрашенная в тёплые тона дерева на *ppp* в среднем регистре (ц. 15). В начале симфонии она только формируется, робко напоминая о своей сущности. Но уже с т. 3 становится очевидным, что этим образам уготована гибель. Здесь заявляет о себе незримая грозная сила в виде нисходящей лавины звуков на *fff* деревянных духовых и струнных инструментов. Напоминая о себе дважды и пытаясь разрушить клавесинную тему, она раскрывает злой лик в первой кульминации в ц. 3, где грохочут литавры, весь



оркестр разрывается волнообразными пассажами, ударные вместе с медью акцентируют каждую долю. От первоначальных проникновенных тем не остаётся и следа. Действие разворачивается как в подлинной трагедии: кластерный удар на сильной доле вызывает новую волну разбушевавшейся злобной стихии всего оркестра (тт. 19 – 23). И, как часто принято у Г. Канчели, — провал в бездну, где лишь одинокая арфа роняет на *ppp*, как две капли *e* (ц. 4, т. 6).

В следующем фрагменте (ц. 4, т. 6 – ц. 13) наблюдается постепенная концентрация трагического начала. В ц. 6 предпринимается новая попытка уничтожения светлого полюса драмы пресловутыми зловещими волнами всего оркестра, куда включаются имитирующие их спад устрашающие выкрики труб (ц. 7), вызывающие звучание всей медной группы в кадансе (ц. 8), который завершает эту волну развития. И наконец, третья самая мощная фаза разрушения живого человеческого бытия (цц. 9 – 13) выливается в главную кульминацию первого раздела с грохотом ударных, завыванием деревянных духовых и струнных, громогласными ударами меди, после чего возникает утвердительное декларирование уже встречавшегося ранее мотива каданса.

Второй раздел (ц. 14) – это реакция на только что свершившееся. Он наполнен ощущением пустоты и серости, осознанием неизбежного и полным смирением. Альт и арфа воплощают внутренний диалог с самим собой, повторяющие один и тот же звук *e*, они воспринимаются как сожаление и оставленный без ответа вопрос. В роли ответа звучит одна из самых поэтичных мелодий симфонии – второй полюс лирики (цц. 15 – 20). Здесь же постепенно формируется вальс, который у Г. Канчели, как правило, несёт что-то необыкновенно светлое, но навсегда утраченное. Его мелодию поёт тусклый тембр альтовой флейты, приобретающий значение лейттембра. В ц. 21 её реплика звучит как предупреждение о надвигающейся катастрофе. В этом убеждает мерцание остинато арфы, нарушаемое неожиданными вскрикиваниями струнных (т. 155). Они становятся всё более агрессивными на фоне остинато дерева. В эту разноголосицу включаются знакомые волнообразные пассажи струнных и деревянных духовых, периодически образуя вертикали, разбивающие монотонные долбящие повторы *tutti* (тт. 169 – 183). Реплика клавесина (т. 176) как бы пытается встать на пути грозной силы, словно стараясь поддержать её, опять возникают блики лирических тем-образов (цц. 25 – 27), а с ц. 28 прорисовываются очертания сарабанды. Это полное смирение, воплощённое в повторяющихся кадансах, подчёркнутых трелью на слабой доле и в дальнейшем разрастающихся до небывалых масштабов трагедии.

В сопряжении со зловещими волнами дерева, взрывами ударных трели, переходящие в остигатное движение валторн, воссоздают похоронную процессию. Кажется, будто пало всё поколение. В ц. 29, т. 4 трели на *rrrr* у дерева воспринимаются как отзвук свершившейся катастрофы и в то же время как переход к заключительному разделу.

Завершающий «уход в тишину» (ц. 30) утрачивает эпически-обобщающее и «примиряющее» значение. Финал монолитен. В пустоте повисает одна нота, затихающая мгновение спустя, словно оставляя висеть в воздухе извечно неразрешимый вопрос, созвучный высказыванию современного музыковеда Н. Зейфас: «Из незапамятного эпического прошлого музыка выводит нас в очень непростой современный мир, где мы сами должны найти своё место» [1, с. 193].

В результате исследования становится очевидной динамика трагического начала, заявлявшего о себе вначале короткими всплесками гнева и вылившегося в разрушительную силу, посягающую на человеческое духовное начало.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Зейфас Н. Гия Канчели в диалогах / Н. Зейфас. – М. : Музыка, 2005. – 587 с.

*Н. Гаркуша*

### ІСТОРИЧНІ ТИПИ Й ФОРМИ УКРАЇНСЬКОЇ СІМ'Ї

Сім'я — це об'єднання людей на основі шлюбу або кровної спорідненості, які пов'язані між собою спільністю побуту та взаємною відповідальністю. Виникнення й розвиток української сім'ї досліджені ще недостатньо. Наука досі не відповіла остаточно на питання, які тип і форма сім'ї були первісними в Україні: чи був невпорядкований у статевих відносинах гурт жінок і чоловіків, чи стосунки будувалися на груповому подружжі, у якому всі чоловіки певної групи були чоловіками всіх жінок тієї ж групи. Не виключена можливість існування на початках поліандрії (від гр. *polys* — численний і *andros* — чоловік) — одна жінка мала кількох чоловіків; полігамії (від гр. *polys* — численний і *gamos* — шлюб) — багатоженства або моногамії — один чоловік мав лише одну жінку.

Сім'я завжди була основою суспільства, тому тип і форма її залежать від національних особливостей народу, соціальних та економічних відносин і змінюються разом з ними. Відомі нам історичні та археологічні матеріали свідчать про існування в Україні моногамної сім'ї від часу заселення її території.

Ця форма сім'ї є найпоширенішою й на сучасному етапі.

Тип моногамної сім'ї визначається кількістю шлюбних пар і кровно споріднених членів у ній. За цією ознакою українські сім'ї можна поділити на прості, які ще називають «малими», «елементарними», «індивідуальними», «нуклеарними» (від лат. *nucleus* — ядро), і складні, що відомі також під назвою «великі», «нерозділені».

Проста сім'я складається з однієї шлюбної пари (чи одного з батьків) з неодруженими дітьми (або без них). Вона може бути кількох різновидів: подружня пара; повна сім'я — батьки та діти; неповна сім'я — один з батьків і діти.

Серед українців традиційно переважали різні підтипи простих сімей. Найбільш поширеною в Україні в ХІХ — на початку ХХ ст. була повна проста сім'я. Дуже рідко зустрічалися сім'ї, які склалися лише з подружжя. Питома вага таких сімей серед інших типів наприкінці ХІХ ст. становила лише 7%.

Інколи в українських селах траплялися неповні сім'ї. Як правило, вони виникали внаслідок смерті одного з подружжя і дуже рідко — через розлучення. Єдина причина розлучення, яку певною мірою могла якщо не виправдати, то хоча би зрозуміти громада, — це відсутність дітей. Загалом у народі засуджувалася невірність, люди були проти розірвання шлюбу. Такої ж позиції дотримувалася церква.

Що ж до козацької сім'ї, вона відзначалася глибоким демократизмом, рівноправністю чоловіка й жінки, духовними традиціями. Керуючись лицарськими чеснотами, чоловік, як правило, робив поступки дружині в розв'язанні багатьох сімейно-побутових питань, створював їй психологічний комфорт. Це благотворно впливало на виховання дітей, хлопчиків і дівчаток. Усвідомлення матір'ю необхідності захисту України від чужоземних загарбників, виживання в тяжких, нерідко екстремальних умовах (під час визвольної війни, повстання, проживання в прикордонній смузі та ін.) зумовлювало те, що вона виховувала у своїх синах мужність, твердість і рішучість, інші вольові якості характеру. Виховуючи на козацькому фольклорі, вона не лише співала відомі пісні про козаків, їхні бойові походи, а й творила нові, якими переливала в душі дітей глибину своїх почуттів, мук і страждань, віру і надію на щасливе життя.

Часом чоловіки, ходячи у військові походи, не поверталися додому і в інших краях створювали нову сім'ю, у якій жили «на віру» (без церковного шлюбу). У селі такі невінчані подружжя не вважалися за сім'ї. До них ставилися негативно, оскільки такий крок вважався гріхом.

Вдови і вдівці з дітьми, які становили основну частину неповних сімей, намагалися якомога швидше одружитися. Щоправда, у народі засуджувалося повторне одруження раніше, аніж через рік по смерті чоловіка чи жінки. Часто траплялося, коли вдови і вдівці, які були сусідами, об'єднувалися на чоловічі та жіночі роботи.

Особливістю розвитку української родини є постійне прагнення до створення окремої індивідуальної сім'ї. Це пояснюється певними психологічними рисами і своєрідністю національного характеру: українець найвищою цінністю вважає свободу, приватну власність і господарство, хоч би на крихітному клаптику землі. Саме любов'ю, саме прагненням до незалежності та свободи кожної окремої сім'ї та народу в цілому й визначається велика чисельність козацтва на українських землях, які потрібно було захищати від загарбників.

Як показує практика протягом багатьох сторіч, сім'я — невід'ємний осередок суспільства, і неможливо зменшити його значення. Жодна нація, жодне цивілізоване суспільство не обходилося без сім'ї. Недалеке майбутнє суспільства також не мислиться без сім'ї. Для кожної людини сім'я — початок початку. Поняття щастя майже кожна людина пов'язує, насамперед, із сім'єю: щасливий той, хто щасливий у своєму домі. Сім'я — це й результат, і ще більшою мірою — творець цивілізації. Це найважливіше джерело соціального та економічного розвитку суспільства, і козацтво не було винятком.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Соціологія : підручник / за ред. В.М. Пічі. — 3-тє вид., стереотип. — Л. : Новий Світ-2000, 2006. — 280 с.
2. Соціологія / В. І. Волович, Г. Т. Головченко, М. І. Горлач та ін. — Х. : Видав. будинок «Фактор», 2006. — 767 с.
3. Кравченко А. И. Социология : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. — Екатеринбург : Деловая книга, 1998. — 381 с.
4. Соціологія : підручник / І.С. Дзюбка, К.М. Левківський, В.П. Андрущенко та ін. — К. : Вища шк., 1998. — 415 с.
5. Социология : учебник для вузов / под ред. В.Н. Лавриненко. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : ЮНИТИ, 2000. — 407 с.

*К. Гребенік*

## УПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ

У театрі на межі ХХ – ХХІ століть відбулися істотні зміни, що торкнулися всіх боків його діяльності, пов'язані із застосуванням інформаційних технологій. Сучасний театр стає на інноваційний шлях розвитку, використовуючи досягнення нових технологій у базових складниках постановочного процесу: режисерській експлікації, створенні ескізів декорацій і костюмів, а також у здійсненні сценографічного рішення вистав. Завдяки впровадженню новітніх технологій у театральному процесі з'являються унікальні форми вистав, нові театральні спеціальності, специфічні технології постановочної творчості й театральної справи в цілому.

Крім того, новітні технології сценографічних рішень надають змогу вдосконалювати процес здійснення гастрольної діяльності, що розширює можливості обміну культурних зв'язків між народами, а також культурними центрами та віддаленими регіонами.

Також інформаційні технології в сценографії збільшують діапазон можливостей створення унікальної форми вистав у навчальному театрі. Їхнє використання в навчальному процесі також сприяє оптимізації часових і матеріальних ресурсів.

На сучасному етапі виникла потреба не тільки в дослідженні художньо-технологічних можливостей інформаційних технологій у постановочному процесі, але й визначення значення терміна «інноваційні технології».

Під поняттям «інноваційні технології» ми розуміємо комплекс технічних засобів, які забезпечують створення цілісного художнього образу вистави на різних його етапах, а саме: ескізування – застосування різноманітних графічних комп'ютерних програм; сценічне – використання проєкційних дисплеїв та екранів, мультифункціональних світлових приладів тощо.

Аналіз літературних джерел дозволив виявити велику кількість наукової, історичної, науково-популярної, мемуарної літератури з театального мистецтва, які присвячені творчості майстрів театального мистецтва, творчим та організаційно-практичним аспектам створення творів сценічного мистецтва.

Дослідженню специфіки художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття присвячено праці К. З. Акопяна, М. А. Аріарського, О. С. Запесоцького, С. Є. Зуєва, М. С. Кагана, С. Т. Махліної, М. А. Хренова,

Т. Ю. Шехтер, Ю. М. Шора, О. К. Якимовича та інших. У цих дослідженнях розглянуто проблеми розвитку культури в епоху глобалізації, питання взаємодії видів мистецтва, діалогічності культури, протистояння і взаємовпливу елітарної і масової культур [1, с. 74 – 80].

У роботах Ю. В. Борєва, О. С. Запесоцького, Я. Б. Йоскевича, Г. В. Костіної, К. Е. Разлогова висвітлено культурологічні та естетичні аспекти взаємодії людини і соціуму з досягненнями науково-технічного прогресу. Ці науковці досліджують як загальні питання вказаної теми, так і питання адаптації особистості в мистецькому середовищі, перетвореної досягненнями нових технологій [5, с. 211 – 225].

Теоретичному аналізу проблем сценографічної творчості присвячено праці В. В. Базанова, В. Й. Березкіна, В. Є. Бикова, М. М. Громова, Г. Кайзера, В. М. Шеповалова, М. Г. Еткінда та ін. [2, с. 89 – 93; 4, с. 55 – 59]. У них приділено увагу питанням розвитку, аналізу функцій і типології світової та вітчизняної сценографії.

Особливого значення в контексті проблематики нашого дослідження набувають наукові доробки, присвячені творчості сучасних театральних художників (Д. Боровського, Є. Капелюша, П. Каплевича, М. Китаєва, В. Окунєва, О. Шишкіна та ін.).

З огляду на те, що в центрі уваги нашого дослідження є інноваційні технології в сучасному театральному процесі та їхнє безпосереднє впровадження в поетапний процес створення єдиного цілісного художнього образу вистави, дуже цінними є наукові дослідження, предметом яких є аналіз художнього образу вистави та положення про діяльність усіх форм сценографічної творчості; концепції єдності знакових засобів у сценографії; стадій розвитку просторового чинника та його рівневої організації в театральній декорацийній мистецтві (Ю. М. Барбой, А. О. Михайлова і В. М. Шеповалов) [3, с. 107 – 110; 10, с. 152].

Крім того, дослідження питань техніки і технологій театральних декорацій; практичні рекомендації зі створення театральних макетів і втілення його на театральній сцені були втілені в дослідженнях театрознавцями і практиками театральній декорацийній мистецтва: В. В. Базанова, О. Д. Понсова, В. Я. Ривіна, В. А. Соллогуб, М. М. Сосунова, К. Уінслоу [6, с. 127 – 134; 9, с. 20]. У роботі В. В. Базанова проаналізовано конструктивно-технологічні принципи побудови театральних декорацій, досліджено естетичні функції театральної техніки, дається класифікація матеріально-технічних, речових та художніх засобів, за допомогою яких організується сценографічна робота і визначається пластичний стиль вистави [2, с. 43 – 47].

О. В. Степанов, О. В. Чернишов у своїх роботах розглядають засоби художньої виразності, що застосовуються у сценографічному мистецтві (лінія, пляма, симетрія, асиметрія, формоутворення та інше), проблеми стилізації, а також категорії якісної та кількісної міри, пропорційності, супідрядності, масштабу [8, с. 171 – 179].

Суттєве значення для вивчення проблеми впровадження новітніх технологій в сучасній театральній діяльності набувають монографії К. В. Градової, Ш. Джексона, Р. В. Захаржевської, Р. М. Кирсанова, Ф. Ф. Комиссаржевського, Т. Б. Серебрякової, які висвітлюють такі аспекти визначеної проблеми, як технологія м'яких декорацій, історія і типологія сценічного костюма тощо [7, с. 36 – 42].

Водночас у теоретичній спадщині й практиці сучасного театру є досить багато проблем, що дозволяють бачити сценографію як усю сукупність просторового рішення вистави. Отже, за результатами проведеного теоретичного аналізу можна зробити висновок про те, що існує велика кількість теоретичних доробок театральних теоретиків та практиків щодо визначеної нами проблематики дослідження. Проте переважна більшість таких досліджень містять в собі лише деякі її аспекти, що не дають загального уявлення про роль та методи впровадження інноваційних технологій у театральному процесі на сучасному етапі.

Отже, аналіз літературних джерел щодо даної проблематики безперечно підтвердив актуальність предмету нашого дослідження та надав можливість визначити генеральні напрями подальшої розробки цієї наукової проблеми.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ариарский М. А. Прикладная культурология / М. А. Ариарский. – СПб. : ЭГО, 2001. – 288 с.
2. Базанов В. В. Сцена, техника, спектакль / В. В. Базанов. – Л. – М. : Искусство, 1963. – 120 с.
3. Барбой Ю. М. К теории театра / Ю. М. Барбой. – СПб. : СПбГАТИ, 2008. – 240 с.
4. Березкин В. И. Искусство оформления спектакля / В. И. Березкин. – М. : Знание, 1986. – 128 с.
5. Запесоцкий А. С. Гуманитарная культура и гуманитарное образование / А. С. Запесоцкий. – СПб. : ИГУП, 1996. – 320 с.
6. Рывин В. Я. Таблицы и графики для расчетов элементов театральных конструкций / В. Я. Рывин. – СПб. : СПбГАТИ, 2006. – 117 с.
7. Серебрякова Т. Б. Мягкие и аппликационные декорации / Т. Б. Серебрякова. – М. : Искусство, 1952. – 51 с.
8. Степанов А. В. Объемно-пространственная композиция / А. В. Степанов. – М. : Архитектура-С, 2007. – 254 с.
9. Уинслоу К. Новые технологии для макетов театральных декораций / К. Уинслоу // Сцена. – 2004. – № 4. – С. 20 – 21.

10. Шеповалов В. М. Становление теории сценографии и ее роль в науке о театре / В. М. Шеповалов // Искусство и эстетическая культура : сб. науч. тр. – СПб., 1992. – С. 149 – 157.

*В. Губарева*

### **ОСОБЛИВОСТІ ЕСТЕТИЧНОГО РОЗВИТКУ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ ЗАСОБАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Сучасна наукова думка розглядає мистецтво як один з провідних освітніх впливів на формування особистості дитини, її світогляду, духовного потенціалу. Воно має велике виховне та пізнавальне значення для людини, тому що дозволяє їй значно розширити свій життєвий досвід, задовольняти свої зростаючі інтереси до навколишнього світу й соціуму, формує її духовний світ. Мистецтво є одним з генеральних чинників у процесі естетичного виховання особистості. Особливе місце серед великої кількості видів мистецтв займає мистецтво театру, оскільки воно зосереджує в єдине ціле засоби виразності різних мистецтв (акторського, музичного, хореографічного, образотворчого тощо).

Великий інформаційний матеріал, на який багато в чому спирається наше дослідження, міститься у теоретичному осмисленні досвіду С. Гіппіус, Н. Горчаковим, П. Єршовим, Ю. Завадським, Б. Захавою, М. Кнебель, Ю. Кренке, В. Неміровичем-Данченком, С. Зразковим, Н. Сац, К. Станіславським, Г. Товстоноговим, В. Топорковим, М. Щепкіним, А. Ефросом та ін., який доводить ефективність занять театральної діяльністю з незмінно позитивним результатом на всіх вікових періодах життя людини [4, с. 15].

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. проблема використання засобів театру в розвитку та вихованні дітей дошкільного та молодшого шкільного віку в різних аспектах розглядається низкою дослідників Росії та України (Н.П. Андрєєва, В.М. Рождественська, Є. Ганелін, І. Масанділова, Н. Миропольська, Р. Короткова, Л. Некрасова, Т. Полякова, І. Фузейнікова та ін.).

У працях зазначених дослідників розглядаються, насамперед, можливості театального мистецтва в художньо-естетичному та загальнокультурному розвитку дітей, хоча питання формування естетичного смаку дітей дошкільного віку через театральні методики та прийоми висвітлюються в більшості з них досить побіжно.



Естетика — наука про загальні закономірності художнього освоєння дійсності людиною, суть і форми відображення дійсності й перетворення життя за законами краси.

Складниками цієї науки є дослідження сутності естетичного як вияву ціннісного ставлення людини до дійсності (специфіка, природа, творчий потенціал естетичного), а також засад і результатів художньої діяльності людини (своєрідність, природа художнього таланту, самобутність мистецтва).

Предметна сфера естетики як науки (природа естетичного, художнього таланту, художньої творчості особистості) окреслює мету, завдання, зміст естетичного виховання особистості, критерії оцінки її естетичного розвитку.

Будучи спрямованим на формування творчої особистості, здатної адекватно сприймати прекрасне й потворне, наділеної чуттям міри у творенні художніх цінностей, естетичне виховання передбачає розвиток почуттєвої сфери особистості, з якою тісно пов'язаний її моральний світ.

Формування естетичного смаку дітей дошкільного віку являє собою один з базових компонентів загального естетичного виховання, сутністю якого є естетичний розвиток людини.

Естетичний розвиток особистості — процес становлення і вдосконалення естетичної свідомості та естетичної діяльності особистості.

Естетичний розвиток має на меті формування естетичної культури особистості — своєрідного сплаву особистісних якостей, які зумовлюють критерії її оцінювання прекрасного й потворного, вияв чуття міри у власній творчості. Під впливом суспільних умов, виховання, взаємодії з прекрасним естетична культура особистості постійно змінюється, в одних випадках збагачуючись, сягаючи висот, в інших — збіднюючись, примітивізуючись. Естетичну культуру особистості утворюють такі компоненти:

1. Естетична свідомість — сукупність поглядів, знань, суджень, оцінок, ідей, ідеалів; її основою є естетичне сприймання — процес відображення сутності предметів і явищ естетичної дійсності, співвідношення сприйнятого зі сповідуваними особистістю критеріями.

Естетичне сприймання в процесі осмислення явищ і предметів дійсності трансформується в естетичні погляди — думки, судження, уявлення про прекрасне й потворне, які є основою ставлення до явищ буття загалом і явищ мистецтва зокрема. Спираючись на естетичні погляди, особистість визначає для себе естетичний ідеал — соціально зумовлений взірець досконалості, який є орієнтиром в оцінюванні естетичних явищ і власної художньо-творчої діяльності.

2. Естетичні потреби — внутрішня необхідність в осягненні певних естетичних цінностей і розвитку певних умінь. Маючи у своїй основі естетичні почуття — спричинені взаємодією з естетичними цінностями (творіннями природи й людського таланту) емоції людини, естетичні потреби втілюються в естетичних смаках — здатності особистості до індивідуального відбору із сукупності естетичних явищ і предметів тих, які найбільше відповідають її поглядам та ідеалам, породжують позитивні відчуття в процесі сприймання.

Усі ці якості не даються людині від народження, а є результатом зовнішніх виховних впливів, самовиховання, художньо-творчої практики.

3. Естетична діяльність (практика) — безперервний процес формування й реалізації певних творчих умінь, навичок, здібностей, гармонізації себе і світу.

З огляду на це естетичне виховання можна розглядати як системну діяльність, спрямовану на розвиток чуттєвої сфери особистості, її вмінь сприймати, оцінювати явища естетичної дійсності за законами краси, збагачувати в процесі їхнього сприймання свій внутрішній світ, оволодівати законами творчості й творити. Важливим складником цього процесу є естетична освіта — процес засвоєння мистецьких знань, умінь і навичок.

Усі ці якості особистості необхідно розвивати вже в ранньому дитинстві, зосереджуючись на певних напрямках, добираючи засоби, форми й методи з огляду на вікові особливості дітей, передусім на особливості їхнього естетичного сприймання.

Естетичне сприймання є специфічною діяльністю, під час якої в дітей дошкільного віку формується здатність до пізнання об'єктів навколишнього світу з естетичних позицій. На його основі формується художнє сприймання — пізнання дійсності засобами різних видів мистецтва. Завдяки художньому сприйманню дитина пізнає себе, свої взаємини з навколишнім світом в «уявному полі» художніх образів шляхом емоційної ідентифікації.

Динаміка становлення естетичного сприймання дошкільнят залежить від їхньої здатності до емоційно-естетичного переживання, яка має специфічні особливості в ранньому, молодшому, старшому дошкільному віці [3, с. 25 – 27].

Особливості розвитку естетичного сприймання в ранньому й молодшому дошкільному віці. У цей період важливо забезпечити своєчасний розвиток чутливості сенсорного апарату дитини, сформувати емоційний відгук на сприймання найяскравіших якостей і властивостей предметів та явищ. Дитину приваблюють ритмічні рухи, музичні звуки, яскраві кольори, виразна міміка, ласкавий голос дорослого. Наприкінці другого року життя малюк починає розрізняти веселу й сумну мелодії, швидкий і повільний темп, голосне й тихе

звучання музики. Ці явища пов'язані з розвитком мовленнєвого спілкування, засвоєнням етичних еталонів, формуванням ігрової та елементарної художньої діяльності (музичної, образотворчої, читання віршів тощо).

У молодшому дошкільному віці елементарна художня діяльність дитини має ознаки естетичного характеру, а її естетичний розвиток пов'язаний з індивідуальним досвідом та її інтересами. У своїх творах дитина намагається досягти образності, виявляє елементи самостійності, творчої активності.

Важливим напрямом естетичного виховання дітей дошкільного віку є художнє виховання – виховання особистості засобами мистецтва, завданнями якого є: 1) систематичний розвиток естетичного сприймання, почуттів і уявлень дітей; 2) залучення дітей до діяльності у сфері мистецтва, виховання прагнення вносити елементи прекрасного в побут, природу, власну діяльність; 3) розвиток художньо-творчих здібностей у різних видах діяльності.

Естетичне виховання тісно пов'язане з вихованням почуттів. Усі види мистецтва, краса природи сприяють розвитку естетично насиченого сприймання, яке викликає хвилювання, радість.

Отже, естетичне виховання — це організація життя й діяльності дітей, що сприяє розвитку естетичних почуттів дитини, формуванню уявлень і знань про прекрасне в житті й мистецтві, естетичних оцінок й естетичного ставлення до світу.

Зупинимось на особливостях розвитку естетичних сприймань дітей середнього дошкільного віку. У середньому дошкільному віці діти зацікавлюються настроєм творів мистецтва, помічають зв'язок між змістом твору і його виражальними засобами, починають вибірково ставитися до жанрів мистецтва й конкретних творів, порівнювати їх. Багато з них виявляють художні інтереси, прагнення до творчості, відчувають радість від створення найпростіших віршиків, пісеньок, малюнків. Дорослі повинні максимально підтримувати ранні творчі прагнення дітей, стимулювати розвиток художньо-творчої практики, дбати про збагачення дітей життєвими враженнями, досвідом у різноманітних видах художньої практики.

Крім того, існують особливості розвитку естетичних сприймань дітей залежно від вікових етапів дошкільного періоду життя людини. У старшому дошкільному віці дитина глибше сприймає твори мистецтва, у неї може розвинутися музичний слух або поетичний хист, вона виявляє здатність помічати й емоційно відзиватися на виражально-зображувальні засоби творів мистецтва, пояснювати особливості, оцінювати музичні, літературні, художні, драматичні твори.

Важливе значення в естетичному розвитку старших дошкільників має розвиток уяви, яка забезпечує формування естетичних переживань і творчої діяльності дитини. На перших порах уява поширюється на зовнішні дії з предметами, створює

образ не до його втілення, а в процесі діяльності. Згодом формуються розумові форми творчої активності: діти створюють образ у своїй уяві перед утіленням його в малюнок чи грі. Формування естетичного переживання охоплює розвинені емоції, роботу мислення та уяви, потребу в естетичній діяльності.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Акулова О. Театрализованные игры / О. Акулова // Дошк. воспитание. – 2005. – № 4. – С.24.
2. Антипина Е. А. Театрализованная деятельность в детском саду / Е. А. Антипина. – М. : Сфера ТЦ, 2003. – 122 с.
3. Артемова Л. В. Театрализованные игры дошкольников / Л. В. Артемова. – М. : Просвещение, 1990. – 125 с.
4. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л. С. Выготский. – 3-е изд. – М. : Педагогика, 1991. – 93 с.

*О. Гусарова*

**ВОКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ Ф. ШУБЕРТА В ФОРТЕПИАННОЙ  
ТРАНСКРИПЦИИ Ф. ЛИСТА: ОСОБЕННОСТИ ТОЛКОВАНИЯ  
АВТОРСКОГО ТЕКСТА**

В современном музыковедении жанру музыкальной транскрипции посвящено немало научных исследований (Б. Бородин, М. Борисенко, Н. Давыдов, Н. Иванчей, Н. Пронина, Л. Ройзман). Изучение особенностей транскрипторского наследия Ф. Листа в указанной литературе дается обзорно, что открывает перспективу научного поиска, выявляя его актуальность. Вместе с тем интерес к фортепианным транскрипциям венгерского романтика продиктован новаторским отношением композитора к инструменту, его поэтике, а также популярностью этих произведений в учебном и исполнительском репертуаре музыкантов.

Целью работы является выявление особенностей транскрипторского творчества Ф. Листа на примере фортепианных транскрипций вокальных сочинений Ф. Шуберта «В путь», «Нетерпение», «Серенада».

В музыковедческой науке сложились широкое и узкое понятия транскрипции. В узком смысле транскрипцию понимают как жанр, сущность которого заключается в использовании композиторами известных мелодий и переработке их, как правило, в виртуозном плане с сохранением формы оригинала. В широком понимании транскрипции представляют собой различные виды переработки ранее созданных произведений.

Феномен фортепианной транскрипции представляет собой важнейшую часть транскрипторской сферы, широко распространенной в музыке. Транскрипции объединили композиторское и исполнительское начала, а их лучшие образцы прочно утвердились в мировой музыкальной культуре и подтвердили свою непреходящую ценность. Песни Ф. Шуберта продолжили свою жизнь не только в форме вокальных миниатюр, но и в виде полноценных инструментальных сочинений, в каждом из которых первичный музыкальный материал трактован с различной степенью авторской свободы. Слияние же творческих потоков двух гениев – Шуберта и Листа – позволило превратить небольшие вокальные миниатюры в настоящие шедевры фортепианной литературы, пользующиеся огромной популярностью у исполнителей. Рассмотрим некоторые из них.

В транскрипции песни «В путь» можно наблюдать переход от строгого типа транскрипций к свободному. Вначале Лист буквально сохраняет авторский текст, прибегая к незначительному изменению штрихов. Мелодия песни оставлена в том же регистре, в некоторых местах мелодические звуки «подсвечены» созвучиями в среднем пласте фактуры. Аккомпанемент максимально приближен к оригиналу (за исключением глубоких басов, отсутствующих из-за явного неудобства при исполнении). Во втором куплете отмечаем незначительные преобразования. Линия баса становится более рельефной за счет фактурного уплотнения. Партия голоса растворяется в восходящих пассажах, которые представляют собой октавное дублирование основной темы. В результате все большего завоевания пространства транскрипция приобретает сходство с виртуозным этюдом.

Ф. Лист расширяет форму за счет повторения отдельных фраз (2 т. после второго куплета). В третьем куплете содержатся более значительные преобразования. Так, к мелодическому голосу, находящемуся в том же регистре, присоединяются дублирующие голоса (басы и виртуозная линия верхнего голоса). Это кульминационное проведение выстроено по возрастающей динамической линии. Максимальная точка напряжения приходится на слова «...колеса, колеса». Лист добавляет сравнительно небольшое заключение из 12 тактов, представляющее собой общие формы движения на фоне неизменного аккомпанемента.

В этой транскрипции композитору удалось посредством небольших изменений в фактуре, динамике, формах изложений превратить куплетную форму в законченное сочинение со своей драматургией.

В транскрипции «Нетерпение» отмечаем смену тональности – с A-dur на B-dur. У Шуберта песня написана в куплетной форме, где при повторении музыкального материала изменяется только поэтический текст. Это позволило Листу создать фактурные вариации на заданную тему. В первом куплете фактура оригинала сохраняется за исключением незначительного уплотнения среднего голоса. Лист сглаживает шубертовские пунктиры до триолей, что облегчает работу исполнителя и меняет настроение пьесы. После первого куплета Лист дописывает 8-тактовый проигрыш, разграничивающий куплеты. Второй куплет представлен в новом фактурном облике (мелодия отдана в средние голоса). Партия правой руки насыщена восходящими интервальными пассажами. В основе третьего куплета – полиритмическая группа четыре на три. Мелодия рассыпается в блестящих арпеджио обеих рук. Кульминация приходится на конец этого куплета, где тема звучит в октавном дублировании на фоне россыпи аккомпанемента.

Ещё более виртуозной по средствам исполнения является транскрипция песни «Серенада» из сборника «Лебединая песнь». Композитор сохраняет тональность оригинала, усложняя фактуру в каждом куплете. Автору удалось сохранить ту тонкость душевных переживаний, которая присутствует у Шуберта. Лист в данном случае почти не прибегает к изменениям – он словно собирает трёхстрочную запись в две строки, уплотняя фактуру в некоторых местах. Дополнением у Листа становится отсутствующий у Шуберта третий куплет, помещённый в середину формы и служащий своего рода отыгрышем, имитирующим пение соловья. Значительные преобразования внесены композитором в последний куплет. Мелодия усилена аккордовой фактурой, общий диапазон расширяется, повествование приобретает черты рапсодичности.

В транскрипциях шубертовских песен Лист и сохраняет эмоциональную непосредственность оригинала и вместе с тем значительно преобразует звуковую палитру сочинения. Они не только не уступают оригиналу, но и в некоторой степени превосходят его. Являясь скорее «вольными», чем «буквальными» (Г. Коган), они максимально приближены к «духу подлинника» и поэтому обладают огромной художественной ценностью.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Б. Б. Бородин. – М., 2006. – 37 с.
2. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. Ю. Борисенко. – Х., 2005. – 20 с.
3. Иванчей Н. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века: автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения: спец. 17.00.02

«Музыкальное искусство» / Н. Иванчей. – Ростов-н/Д., 2009. – 24 с.

4. Пронина Н. Фортепианная транскрипция: проблемы теории и истории жанра : автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н. В. Пронина. – М., 1985. – 26 с.

*С. Деба*

### ЖАНРОВА СТРАТИФІКАЦІЯ ЛЕМКІВСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ НА ЛУГАНЩИНІ

Лемки – це етнографічна група українців, які здавна жили на обох схилах Східних Бескидів (Карпати), між річками Сяном і Попрадом та на захід від Ужу. У 1944 – 1945 роках вони були переселені зі своїх етнічних територій (Польща – Лемківщина, Холмщина, Підляшшя та Надсяння) на територію України. Однією з 17 областей, які стали притулком для лемків, була Луганська (Ворошиловградська) область. Обіцянки влади про земельну та матеріальну допомогу не були виконані, і люди залишилися в скрутному становищі. Погіршував ситуацію духовний бар'єр між релігійними за своїм світоглядом лемками та атеїстично налаштованим місцевим населенням, особливо владою. Кількість переселених встановити не вдалося, але безперечним фактом їхнього проживання на території нашої області є заснування селищ Переможне й Карла Лібкнехта в Лутугінському районі та села Переможне в Новоайдарському районі. Викладачем, доцентом ЛДАКМ Тетяною Іванівною Теремовою та студентами цього ВНЗ було здійснено кілька фольклорних експедицій у ці селища. Результатом є записи пісень, обрядів лемків, розповіді з життя представників цієї етнічної групи, які безпосередньо були переселені з території Польщі. Зібраний музичний матеріал і став основою нашого дослідження.

Вивченню культурної спадщини лемків присвячено небагато музикознавчих та краєзнавчих праць. Стаття А.В. Макарової «Лемки на Луганщині» містить систематизований архівний матеріал від 1944 до 1947 року, який стосується безпосередньо переселення русинів у цей історичний період. Стаття Є. Гайової «Лемківське весілля» докладно описує порядок весільної дії лемків, які проживають у селах Стричави, Княгиня, Смерекове, Стужиця Великоберезнянського району Закарпатської області. Також тут наведено приклади текстів весільних пісень. О.В. Скиба та Т.В. Петрушина у своїй статті «Лемківські весільні пісні с. Переможного Лутугінського району Луганської області» розглядають символіку весільних

пісень, деякі поетичні приклади музичного фольклору лемків, систематизують їх у групи по тематиці (за класифікацією Ф. Колесси). У цих дослідженнях відсутня музична характеристика особливостей пісенних жанрів та нотні приклади, тому висвітлення саме цього ракурсу є **актуальним** на даний момент. Дослідження та збереження народної традиції лемків складає основну **ідею** роботи, **метою** якої є визначення локально збережених жанрів лемківського фольклору. Для досягнення поставленого завдання використані історичний, історико-типологічний, музикознавчий, структурно-функціональний методи.

1. Стратифікація лемківського фольклору на Луганщині передбачає деякі відмінності від загальноукраїнського. У першу чергу, це локальність збереження пісенної традиції. По-друге, релігійний напрямок семантичного навантаження. По-третє, відмінності в жанрах, які було збережено при переселенні. Лемківський фольклор Луганщини репрезентує обрядові пісні як найдавніший та архаїчний шар народної творчості. Обрядові пісні представлені колядками, пасхальними, весільними піснями. Також збереглося багато ліричних пісень, які розподіляються на родинно-побутові, соціально-побутові та ліро-епічні балади.

2. **Різдво** в лемків – це свято народження Ісуса Христа. І хоча лемки інколи називають його Колядою, майже нічого спільного з язичницьким це свято не має. Обряди русинів спрямовані на релігійну тематику свята. Це відображується у відсутності побутових колядок, у характері проведення театральних сценок, у виконанні тільки різдвяних пісень протягом зимових свят, у тематиці пісень (різдвяних колядок), які розповідають про народження Ісуса та про його матір Святу Діву Марію. Музичні характеристики визначають рухливі темпи, розвинену широкоамбітусну мелодію з м'якими ходами на терцію, квінту, сексту та стрибками на кварту. Зустрічаються оспівування, секвенції, рух по мажорних та мінорних тризвуках, різноманітні інтонаційні комплекси (трихорди, тетрахорди, пентахорди).

3. **Пасха** (гр. *πάσχα*, лат. *Pascha*, іврит (פסח) [*Pesah*] — «проходження повз»), або день воскресіння Ісуса Христа, – найстаріше християнське свято. Великдень – одне з найбільш улюблених і непохитних у своєму виконанні свят лемків. Пасхальні пісні мали різне призначення. По-перше, це були пісні, які виконувалися протягом служіння в церкві. По-друге, це були пісні, які співали жінки вдома: їх зміст складала розповіді про страждання Ісуса на хресті та молитви Марії за свого сина. Пасхальні пісні насичені епітетами. Музична мова репрезентує різноманітні інтонаційні комплекси (трихорди та пентахорди), чітке окреслення ладових функцій, ходи не терцію та кварту, фігури оспівування,



поряд зі сталою ритмікою використовуються синкопи на відносно сильних та слабих долях та фермати.

4. **Весільна обрядовість** українців належить до найбільш стійких етнокультурних явищ, у яких до наших днів збереглися архаїчні уявлення та вірування, окремі елементи різних історичних форм шлюбу та сімейних взаємин. Весілля лемки грали весь рік, окрім православних постів. Весільний обряд лемків має багато спільних рис із традиційним українським весіллям – час проведення, сценарій весільної дії, тематика обрядів, пісень та ладкань. Але є й індивідуальні риси: широкий амбітус (секста, октава), розмаїття інтонаційних комплексів – трихорди, тетрахорди, пентахорд, гексахорд, ходи на терцію та кварту.

5. Лемківська **лірика** представлена родинно-побутовими, соціально-побутовими піснями та ліро-епічними баладами. Інтерес до ліричної сфери обумовлений тематикою жанру, що безпосередньо пов'язано з тяжким життям селян. У різні часи люди передавали саме в пісні свої найглибші думки, соціальні проблеми та сімейні негаразди. Найбільш поширений серед лемків жанр соціально-побутової лірики, розквіт якої припадає на повоєнні роки, після переселення лемків. Вони описують тугу та сум селян за рідною землею й досі подумки повертаються додому. Музичні особливості мають певні відзнаки від загальноукраїнських прикладів: ладове забарвлення – мажор та гармонічний мінор, чітке окреслення ладових функцій TSD, оспівування, м'які ходи на терцію, кварту, квінту та сексту, синкопований ритм.

6. Після проведеного аналізу ми вбачаємо у фольклорі лемків багато як індивідуальних, так і спільних рис з загальноукраїнськими жанрами. Багато традицій лемківські жанри наслідували від професійного західноєвропейського мистецтва. Це виражається у секвенційній будові музичного матеріалу, у чіткому функціональному визначенні, у ладовому забарвленні (натуральний мажор та гармонічний мінор).

У наш час постійно підвищується інтерес представників тієї чи іншої етнічної групи до знань своєї власної історії, культури, способу життя, традицій. Процес етнічного відродження повинен завершитися завоюванням гідного положення кожної етнічної групи в поліетнічному організмі нашої держави.

Ця робота може бути використана в курсі вивчення фольклору у навчальних закладах різних рівнів акредитації та корисною для краєзнавців, музикознавців, композиторів, керівників професійних та аматорських колективів, окремих виконавців.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Гайова Є. Лемківське весілля / Є. Гайова // Народна творчість та етнографія. – Вип. 1. – К., 2008, – 125 с.
2. Грица С. Трансмисія фольклорної традиції : етномузикологічні розвідки. – К. – Тернопіль : Астон, 2002. – 236 с.
3. Колесса Ф. М. Музикознавчі парці / Ф. М. Колесса. – К. : Наук. думка, 1970. – 592 с.
4. Макарова А. В. Лемки на Луганщині / А. В. Макарова // Фольклор, література та мистецтво Сходу України в системі етнокультурних вимірів : зб. наук. пр. – Вип. 4. – Луганськ, 2006, – 207 с.
5. Скиба О. В. Лемківські весільні пісні с. Переможного Лутугінського району Луганської області / О. В. Скиба, Т. В. Петрушина // Фольклор, література та мистецтво Сходу України в системі етнокультурних вимірів : зб. наук. пр. – Вип. 4. – Луганськ, 2006. – 207 с.
6. Теремова Т. І. Музыкальний фольклор Луганщини в етнокультурном измерении / Т. І. Теремова // Методологічні особливості формування професійних якостей студентів : зб. наук. пр. – Х., 2004, – 308 с.

*Я. Демчишина*

**БИБЛИОТЕКА 2.0 КАК СРЕДСТВО ИНТЕГРАЦИИ  
В ИНФОРМАЦИОННУЮ СРЕДУ**

В XXI веке вектор развития профессиональных коммуникаций библиотечного сообщества четко направлен на овладение спецификой виртуальной коммуникационной среды. В профессиональных кругах приобретают актуальность вопросы расширения спектра каналов и средств коммуникации в информационной среде Всемирной сети. Кроме того, затрагиваются проблемы медиатизации библиотечно-информационных учреждений, рассматриваются вопросы развития интерактивного взаимодействия информационных структур, возможности создания общих баз и банков информационных объектов, исследуются пути повышения квалификации персонала библиотек через освоение интернет-систем, технологий онлайн-сервиса и формирование на этой основе единого библиотечно-информационного пространства. Это приводит к изменению в стратегиях формирования профессиональных компетенций библиотекарей. Первоочередным является вопрос определения особенностей современных веб-технологий и возможностей их внедрения в повседневную практику библиотечной деятельности.

Качественные изменения библиотечно-информационной сферы, связанные с использованием веб-технологий, исследовали Ф. Воройский, О. Елицина,

А. Земсков, А. Лаврик, И. Огнева, А. Пурник, Ю. Самодова, Д. Соловьяненко, Г. Юдина, Т. Ярошенко. Зарубежный практический опыт использования в деятельности библиотек технологий Web 2.0 как средства трансформации библиотеки в электронную среду изложен в трудах M. Casey, J. Z. Davis, D. Fichter, J. Furner, G. Hart Lauree, C. Hauschke, S. Lohre, N. Ullmann, R. L. Roberts, St. Watt, R. Holley и др. При этом следует отметить необходимость детального анализа проблемы внедрения новейших веб-приложений в работе публичных библиотек.

Поэтому целью данного исследования является рассмотрение вопросов внедрения в практику работы публичных библиотек технологии «Web 2.0» как средства их интеграции в современную электронную среду.

Термин «Библиотека 2.0» на данный момент не имеет четкого определения, несмотря на ряд попыток его описать, хотя он и остается чрезвычайно популярным и дискуссионным в вопросах развития библиотечного дела XXI века [6].

При всем разнообразии заявлений можно выделить два различных понимания концепции Библиотеки 2.0. В узком понимании сущность такой библиотеки заключается в использовании ее сотрудниками инструментов web-2.0 (блоги, вики, социальные сети и т. д.) – сервисов, позволяющих легко создавать, изменять и публиковать контент любого рода (текст, видео, аудио), собирать и объединять его. С помощью этих сервисов пользователи могут устанавливать отношения, общаться, сотрудничать друг с другом. Применение технологий web-2.0 в библиотеках может способствовать созданию концептуально иных сайтов, баз данных, электронных каталогов и т. п. [4].

В более широком понимании Библиотека 2.0 представляет собой совершенно новую философию, в которой пользователь становится равноправным участником библиотечного процесса. Это означает, что пространство библиотеки (реальное или виртуальное) становится более интерактивным, единым, отвечающим потребностям сообщества [1].

Можно назвать массу примеров активного использования в библиотеках возможностей технологий 2.0 и оказания услуг читателям в соответствии с изменением модели поведения нового поколения пользователей, для которого web – это не только источник информации, но и место общения, сотрудничества и самовыражения.

Наиболее ярким примером внедрения технологий веб 2.0 в библиотечную деятельность является работа в социальных сетях. Социальная сеть – это интерактивный многопользовательский веб-сайт, контент которого наполняется

самими участниками сети. Сайт представляет собой автоматизированную социальную среду, позволяющую общаться группе пользователей, объединенных общим интересом. Популярными в использовании являются такие социальные сети, как Вконтакте, Одноклассники, Мой мир, Facebook. В практике библиотек применяются для решения следующих задач: поиск и подбор персонала; общение с реальными и потенциальными пользователями; профессиональное общение и профессиональное развитие; методическая помощь; организация и проведение конференций, семинаров, тренингов; маркетинговая деятельность; электронные выставки; публикация новостей и анонсов мероприятий и т. д. [2].

Следующим, не менее популярным веб-приложением в библиотечной деятельности является блог. Блог – это веб-сайт, основное содержимое которого – регулярно добавляемые записи, содержащие текст, изображения или мультимедиа. Блог также является новым маркетинговым инструментом, позволяющим найти нового потенциального пользователя. Блог отличается от стандартного новостного сайта тем, что позволяет подписаться на новостные потоки, что дает возможность, не посещая ежедневно сотни страниц, всегда быть в курсе событий. Популярными сервисами являются [blogger.com](http://blogger.com), [livejournal.com](http://livejournal.com), [liveinternet.ru](http://liveinternet.ru) и др. Основные возможности применения в практике библиотеки следующее: обзоры книг; дискуссии на профессиональные темы; списки полезных электронных и физических источников; планы, положения и другие официальные документы и т. д. [3].

По словам Патрика Дановски, сотрудника Немецкой государственной библиотеки: «Термин «Библиотека 2.0» означает не только использование технологии, принятой в Web 2.0. Библиотека 2.0 становится важным участником мира Web 2.0. Потенциал развития этой технологии колоссальный, деятельность в этой области охватывает огромные масштабы информационного пространства, поэтому будьте готовы – превращайтесь в библиотекаря 2.0. Будьте готовы принять интеллектуальную помощь и содействие ваших читателей. Читатели могут стать нашими новыми партнерами, они могут помочь нам улучшить обслуживание» [6].

Таким образом, можно утверждать, что дальнейшее развитие деятельности библиотек является возможным благодаря использованию широкого спектра новейших веб-технологий. Рассмотрены некоторые из них, которые позволят работать над новыми направлениями деятельности библиотек. Этот перечень можно продолжить многочисленными примерами веб-технологий, отличающимися возможностями и совместимостью с разными платформами,

которые являются отдельными программными продуктами или онлайн-сервисами, не требующие установки. Предложенные «классические» и «только рожденные» технологии следует принимать во внимание библиотекам для того, чтобы вовремя сориентироваться в направлении коммуникационного взаимодействия библиотек и общества, а также развивать свою деятельность, популяризировать и продвигать свои услуги и продукты новому поколению, регулировать уровень информационной культуры и потребностей современного общества.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотека 2.0 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://scholibrary-stranger.blogspot.com/2008/01/20.html>.
2. Ефимова Е. А. «Библиотека 2.0»: 2. продолжаем разговор [Электронный ресурс] / Е. А. Ефимова // Совр. библиотека. – 2010. – № 1. – Режим доступа : <http://rusu-library.blogspot.com/2010/04/20.html>
3. Ефимова К. Блог как инструмент библиотечного маркетинга: зачем и как использовать блоги для продвижения библиотечных сервисов [Электронный ресурс] / К. Ефимова. – Режим доступа : <http://uraledu.ru/node/26597>
4. Скалабан А. В. Технологии Web и Web 2.0 как средства интеграции библиотек в современную электронную среду / А. В. Скалабан // Науч. и техн. б-ки. – 2011. – № 3. – С. 23 – 35.
5. Солов'яненко Д. Бібліотека-2.0: концепція бібліотеки другого покоління / Д. Солов'яненко // Бібл. вісн. – 2007. – № 5. – С. 10 – 21.
6. Сорокин И. В. Технологии Web и Web 2.0 как средства интеграции библиотек в современную электронную среду [Электронный ресурс] / Сорокин И. В., Скалабан А. В. – Режим доступа : <http://www.gpntb.ru/win/inter-events/crimea2010/disk/93.pdf>
7. Casey M. E. Library 2.0: Service for next-generation library / M. E. Casey, L. C. Savastinuk // Library Journal. – Vol. 131, Is. 14. – P. 40 – 42.
8. O'Reilly Tim What Is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software [Virtual resource]. – 2005. – Oct. 30. – Access path : [www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html](http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html).

*Ю. Іваненко*

#### ХУДОЖНЯ МОВА СПІЛКУВАННЯ В ІГРОВІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Проблеми ігрової діяльності, а також вивчення феномену гри, що виховує та цікавить мільйони людей, нерідко потрапляли й потрапляють у коло уваги дослідників як різних напрямів і наук, так і різних періодів історичного розвитку суспільства. Зокрема, гра досліджувалася в царині філософії, психології,

культурології, соціології, педагогіки та інших наук. Саме це дає змогу зрозуміти, що гра є особливим чинником соціокультурної діяльності людини.

Однією з найвідоміших праць, присвячених грі, стала книга нідерландського мислителя Йогана Хейзінги (1872 – 1945) «*Homo ludens* («Людина, яка грає»)» [8], у якій наголошується, що гра є ігровим моментом культури, а не ігровим моментом у культурі. Суттєвий висновок у роботі Й. Хейзінги полягає також у тому, що «культура виникає у формі гри, вона розігрується від самого першопочатку».

Необхідно підкреслити, що в цьому контексті поняття гри не обмежується побутовим значенням цього слова, а звертається до вищих форм гри, до соціальних ігор, у яких можна побачити різноманітні форми ігрової діяльності, такі як змагання, перегони, видовища, вистави, турніри, маскаради, процесії і таке інше.

Щодо ігрової суті діяльності, то Хейзінга акцентував увагу на мові як найпершому й найвищому інструменті культури, який створює людина. При цьому, надаючи життю словесного вираження, людство створює свій поетичний світ, перетворюючи реальність на більш розроблену та прикрашену форму, яку можна назвати святковою або художньою.

Ігрова концепція культури в подальшому розвивалася також у працях представника німецької герменевтики Ганса-Георга Гадамера [1], який вважав, що людська культура немислима без елемента гри, оскільки гра є однією з функцій людського життя.

У працях сучасних дослідників святкової культури А. І. Мазаєва [5] і К. Ж. Жигульського [2] гра розглядається як матеріальний вияв спілкування. Але сам феномен спілкування та його тлумачення як поняття є складним та залежить від науково-теоретичних критеріїв вивчення. Так, у психологічному словнику спілкування визначається як «взаємодія двох або більше людей, яке складається з обміну між ними інформацією пізнавального або афективно-оціночного характеру» [6, с. 228]. В іншому словнику [7] спілкування розглядається як складний багатоплановий процес встановлення та розвитку контактів між людьми, яке породжене необхідністю в спільній діяльності.

Та лише завдяки дослідженням М. С. Кагана [3], який створив філософську теорію спілкування, гра розглядається як художня мова спілкування й має сигнально-знаковий характер, що забезпечує рівень взаємодії між партнерами. Їй властива комунікативність, яка забезпечує вплив на учасників свята, не включених безпосередньо до ігрової діяльності. Комунікативність гри дозволяє розглядати її не тільки як художню мову спілкування, але і як мову взаємодії.

Розгляд гри як художньої мови спілкування дозволяє говорити про неї як про особливу семіотичну систему, яка органічно пов'язана з іншими системами свята. З точки зору семіотики гра – це знакова система, яка підлягає певним структурним правилам. Кожен її структурний рівень – це самостійна система. Гра може бути охарактеризована як сукупність семіотичних систем. До першого ряду семіотичних систем ігрової мови спілкування належать системи засобів взаємодії, до другого – впливу, до третього – семіотичні системи художніх мов, які використовуються в грі і як резонатори, і як оформителі семантичного поля ігрового спілкування. Трьохрядна структурна класифікація гри як мови художнього спілкування характеризує її соціальне явище, незалежне від індивіда. Кожен ряд структури мови художнього спілкування має специфічну знакову систему. Знаки вживаються для впорядкування інформації як у взаємодії, так і в комунікації, а також у якості святково-масових засобів спілкування. За їх участю організуються знакові вираження стосунків учасників ігрового спілкування у святковій культурі.

Провідну роль у процедурах формування художньої мови спілкування в культурі займає методологічний принцип ситуативної нормативності.

Ситуаційні норми чи правила гри визначають склад, характер, комбінації «ситагми» ігрових дій. Різноманітність ігрових правил, на основі яких здійснюється реалізація художньої мови спілкування, визначає її варіативність у святковій культурі. Варіативність гри як мови спілкування формує святкову мовну поліфонію, яка розширює сферу спілкування людини у порівнянні з буденним, несвятковим.

Шлях розвитку гри як художньої мови спілкування, згідно з Д. Б. Ельконіним [9], іде від конкретної предметної дії до узагальненої ігрової дії, від неї до рольової дії. Символістське тлумачення гри як мови спілкування спирається на розуміння феномену «символ», описаного О. Ф. Лосєвим [4]. Гра як оперування символами передбачає, що стосунки, використані в грі, змінюються символами. Багатозначність тлумачення цих символів формує провідний принцип реалізації ігрової мови спілкування – принцип імпровізації.

До цього слід додати ще й імпровізацію, яка вбачає вільну комбінацію ігрових дій. Свобода побудови синтагми художньої мови спілкування – це факт персоналізації, яка відображає індивідуальну позицію ставлення особистості до тієї чи іншої ситуації.

Отже, участь в ігровому спілкуванні визначає індивідуальний стиль мови взаємодії. Можна з цього зробити висновок, що художня мова спілкування займає почесне місце в ігровій діяльності.

Виховуючи режисерів естради та масових свят, на нашу думку, необхідно звернути увагу на підготовку студентів до участі в проведенні сучасних форм ігрових масово-розважальних програм, урахуваючи теоретичні знання та практичні навички як процесів спілкування, так і ораторського мистецтва, художнього мовлення, режисури, драматургії та методики ігрової діяльності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гадамер Г. Г. Истина и метод основы философской герменевтики Г. Г. Гадамер ; пер. с нем., общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
2. Жигульский К. Ж. Праздник и культура: праздники старые и новые. Размышление социолога / К. Ж. Жигульский. – М. : Прогресс, 1985. – С. 336.
3. Каган М. С. Человеческая деятельность: опыт системного анализа / М. С. Каган. – М. : Политиздат, 1974. – 328 с.
4. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.
5. Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление: опыт историко-теоретического исследования / А. И. Мазаев. – М. : Наука, 1978. – 392 с.
6. Психологический словарь / под ред. В. В. Давыдова, А. В. Запорожца, Б. Ф. Ломова и др. – М. : Педагогика, 1983. – 448 с.
7. Психология : словарь / под ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. – М. : Педагогика, 1990. – 494 с.
8. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга ; пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова ; коммент. Д. Э. Харитоновича. – М. : Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.
9. Эльконин Д. Б. Психология игры / Д. Б. Эльконин. – М. : Педагогика, 1978. – 304 с.

*Д. Кайряк*

#### ЕЛЕКТРОННЕ ВИДАННЯ ЯК СУЧАСНЕ ДЖЕРЕЛО ЗНАННЯ

Багато користувачів бібліотечно-інформаційного простору не бачать різниці між електронними документами, електронними ресурсами та електронними виданнями. Але всі ці поняття мають принципові відмінності. Метою нашого дослідження є аналіз видання електронного походження як інноваційного виду публікації, виявлення його характерних особливостей і перспектив.

Теоретичні та практичні аспекти проблеми використання електронних видань розкривають у працях такі автори, як В. Вуль, О. Литвиненко, О. Лопата, В. Теремко, Л. Туровська, Т. Ярошенко.



Зафіксовано кілька варіантів формулювання сутності електронних носіїв інформації. **Електронний документ** – інформація, зафіксована на матеріальному носії у вигляді набору символів, звукозапису або зображення та призначена для передачі в часі та просторі з використанням засобів обчислювальної техніки, електрозв'язку з метою зберігання та суспільного використання [1]. **Електронні ресурси**, у свою чергу, являють собою сукупність, множину (колекції) електронних документів. **Електронне видання** – це видання, записане на носій інформації, розраховане на використання за допомогою електронних технічних пристроїв, що являє собою електронний документ (групу електронних документів), яке пройшло редакційно-видавниче оброблення, призначене для розповсюдження в незмінному вигляді та має вихідні відомості [3]. Існує інше визначення електронного видання – це **публікація**, представлена як сукупність даних (текст, статичні та рухомі зображення, звук), записаних у цифровій формі на машинному носії або в пам'яті комп'ютера та призначених для сприйняття людиною за допомогою спеціальних апаратних і програмних засобів [2]. Як бачимо, перше визначення більш містке та коректне, оскільки важливою властивістю електронного видання, яка відрізняє його від електронних документів, є редакційно-видавниче оброблення та наявність вихідних відомостей. Отже, тільки повністю зверстане видання, що зберігається в пам'яті комп'ютера або в спеціальному запам'ятовувальному пристрої тривалого збереження, має право називатися електронним.

Електронні публікації посідають усе більш значне місце у сфері зберігання, оброблення та передачі інформації. Щоб детально проаналізувати різноманітність електронних видань (ЕВ), потрібно розглянути їхню класифікацію. Вона представлена в міждержавному стандарті ДСТ 7.83 – 2001 «Електронні видання. Основні види та вихідні відомості» (Україна не входить до числа країн, які проголосували за його прийняття). За цією класифікацією ЕВ розрізняють таким чином.

1. За наявністю друкованого еквіваленту:
  - ✓ електронний аналог друкованого видання;
  - ✓ самостійне електронне видання.
2. За природою основної інформації:
  - ✓ текстове (символьне) ЕВ;
  - ✓ образотворче ЕВ;
  - ✓ звукове ЕВ;
  - ✓ програмний продукт;

- ✓ мультимедійне ЕВ.
- 3. За цільовим призначенням:
  - ✓ офіційне ЕВ;
  - ✓ наукове ЕВ;
  - ✓ науково-популярне ЕВ;
  - ✓ виробничо-практичне ЕВ;
  - ✓ нормативне виробничо-практичне ЕВ;
  - ✓ учбове ЕВ;
  - ✓ масово-політичне ЕВ;
  - ✓ довідкове ЕВ;
  - ✓ ЕВ для дозвілля;
  - ✓ рекламне ЕВ;
  - ✓ художнє ЕВ.
- 4. За технологією розповсюдження:
  - ✓ локальне ЕВ;
  - ✓ мережеве ЕВ;
  - ✓ ЕВ комбінованого розповсюдження.
- 5. За характером взаємодії користувача та ЕВ:
  - ✓ детерміноване ЕВ (параметри, зміст і спосіб взаємодії з ним визначені видавцем і не можуть бути змінені користувачем);
  - ✓ недетерміноване (інтерактивне) ЕВ (параметри, зміст і спосіб взаємодії з ним прямо чи опосередковано встановлюються користувачем).
- 6. За періодичністю:
  - ✓ неперіодичне ЕВ;
  - ✓ серіальне ЕВ;
  - ✓ періодичне ЕВ;
  - ✓ ЕВ, яке продовжується;
  - ✓ оновлюване ЕВ (випуски такого видання мають однакову назву та частково співпадаючий зміст, кожний наступний випуск містить у собі решту актуальної інформації і повністю заміняє попередній).
- 7. За структурою:
  - ✓ однотоমне ЕВ;
  - ✓ багатотоমне ЕВ;
  - ✓ електронна серія.

Звичайно, як і друковані видання, електронні мають свої переваги та недоліки. Почнемо з переваг. По-перше, до них належать компактність і портативність – можливість зберігання на новітніх носіях десятків і сотень тисяч

видань. Це може бути вирішенням однієї з проблем сучасних бібліотек – нестача приміщень. По-друге, використання мультимедіа (звук, відео, анімація) роблять електронне видання більш функціональним. Розвинений пошуковий механізм і зручна навігація, що досягаються за допомогою гіперпосилань, відіграють важливу роль у сприйнятті інформації користувачем. Інноваційні технології дають змогу змінювати окреслення та розмір шрифту. На публікування електронних варіантів видань витрачається набагато менше часу та коштів порівняно з паперовими, тому видання електронного походження мають низьку вартість розповсюдження, а це означає їхню доступність. Приємним є той факт, що сучасні видання допомагають захистити навколишню природу, тому що для їхнього виготовлення не використовують папір, заради якого вирубують ліси. Недоліків у електронних видань набагато менше. У першу чергу до них належить необхідність спеціального обладнання (комп'ютер з відповідним програмним забезпеченням, дисковод або USB-порт; кабель чи модем для роботи в локальній чи глобальній мережі; eBook). Незручності завдає підвищена стомлюваність під час роботи з монітором. Нетрадиційність представлення інформації викликає труднощі в користуванні для людей зрілого та похилого віку.

Таким чином, електронні видання мають більше переваг, ніж недоліків. А це дає підстави вважати, що з часом електронні видання перетворяться на найпоширеніше і найулюбленіше джерело знань.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вуль В. А. Електронные издания [Електронний ресурс] / В. А. Вуль. – Режим доступу : <http://www.hi-edu.ru/e-books/>. – Загл. с экрана.
2. Ноль Л. Я. Информационные технологии в деятельности музея [Електронний ресурс] / Л. Я. Ноль. – Режим доступу : [http://museolog.rsuh.ru/noI\\_kniga.html](http://museolog.rsuh.ru/noI_kniga.html). – Загл. с экрана.
3. Теремко В. Стратегічні випробування електронною книжністю / В. Теремко // Вісник Кн. палати. – 2011. – № 4. – С. 1 – 5.

*А. Костенчук*

### ВИШИВКА ЯК ДУХОВНИЙ СИМВОЛ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Відродження української національної культури диктує необхідність розв'язання завдань щодо творення, збереження, поширення та вивчення духовних набутоків нації.

---

#### МАТЕРІАЛИ

#### НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

У невичерпній спадщині духовної культури нашого народу є особлива, винятково важлива її частина – вишивка. З нею пов'язана вся багатовікова історія українського народу, його творчі пошуки, радість і горе, його перемоги й поразки, сподівання на майбутнє.

Вишивка – це духовний символ українського народу, рідного краю, батьківської оселі.

Перші згадки про вишивку зустрічаються в давньогрецьких істориків. Мабуть, ніколи не зможемо довідатися, хто й коли вперше втілював у вишивці красу природи, свої почуття, любов до рідної землі. Однією з причин цього є те, що тканини недовговічні, і наука позбавлена можливості точно визначити час виникнення цього виду мистецтва, тому ми змушені приймати на віру здогадки й припущення дослідників.

Зразки найдавнішої вишивки в музеях Європи відносять до V ст. н. е., а пам'ятки української вишивки збереглися лише за кілька останніх століть.

Дані археологічних розкопок, свідчення літописців і мандрівників минулого доводять, що початки мистецтва вишивання на території, яку займає сучасна Україна, сягають сивої давнини і розвиток його не переривався ніколи – починаючи з незапам'ятних часів і до наших днів.

Мистецтво художньої вишивки дуже високо цінували за часів Київської Русі. Наприкінці XI ст. Анна-Янка – дочка великого князя Всеволода, сестра Володимира Мономаха, як свідчать дослідники, заснувала в Києві (в Андріївському монастирі) школу, де дівчата вчилися вишивати золотом і сріблом. З літописів дізнаємося, що вишивала також і княжна Анна – дружина Київського князя Рюрика Ростиславича. Клапті тканин, гаптованих золотом, було знайдено також під час розкопок Десятинної церкви в Києві. Зображення на фресках, мініатюрах, рукописних книг також є свідченням глибокої історії мистецтва вишивання.

У XVI – XVII ст. потужна хвиля відродження української культури стимулювала розвиток різних видів мистецтва, у тому числі й *української* вишивки. Майже в кожній хаті ткали полотно й шили з нього одяг, а вишивка була найпростішим способом прикрасити тканину. З XVIII ст. мистецтво вишивання активно розвивається.

Кінець XIX – початок XX ст. – це період, коли вишивка набула масового застосування на жіночому й чоловічому одязі, вишивання, образний, орнаментальний лад набувають чітко означених рис.

В останні роки спостерігається підвищений інтерес до народної вишивки. Етніка швидко увійшла в моду завдяки фестивалям, виставкам, які проводяться як у Києві, так і по всій Україні.

Вишивка – класичний вид українського народного мистецтва, що розкриває невичерпне багатство творчих сил народу, вершину його мистецького хисту. Дивовижне багатство художньо-емоційних рішень української народної вишивки зумовлене тим, що вона широко виступає в різноманітних варіантах як прикраса тканин одягового, побутового, інтер'єрно-обрядового призначення.

Українська народна вишивка славиться багатством технік виконання. Слово *вишивка* походить від слова «шити».

Вирішальний вплив на характер орнаментальних мотивів чинять різноманітні вишивальні шви, так звані «техніки», яких відомо в Україні близько ста. Окремі вишивальні шви характерні тільки для тих чи інших етнографічних районів України, а інші зустрічаються також у білоруських і російських вишивках.

Складна техніка «низі» з її різновидами («занизування») дійшла до нас із глибин століть. Імовірно, що колись вона була панівною, а може, і єдиною технікою. Вишивальні шви, виконані в цій техніці, у наш час широко відомі по всій Україні, але найчастіше використовуються у вишивках Поділля. Вишивці в цій техніці притаманні специфічні форми та колір.

Для Чернігівщини та Київщини найхарактернішими старовинними швами є «набирування» – це шви, що шуються зліва направо дуже дрібними стібками і нагадують бісерні вишивки. Орнамент чіткий, простий, завжди геометричний.

Майже по всій Україні відома техніка «вирізування», що комбінується з «лиштвою». Вирізування виложується білими та сірими нитками, на Поділлі – кольоровими. Ця техніка поєднувалася з іншими способами вишивання.

Українській народній вишивці притаманні також інші шви: стебнівка, кучері, вирізування, мережка тощо, які раніше часто поєднувалися в одному узорі. Так, лиштва з мережками або вирізуванням дає один з художньо найдосконаліших типів вишивки, що він особливо поширений по Полтавщині, Київщині, Поділлі.

На початку ХХ ст. вищеназвані техніки дещо витісняють швом «хрестик». Узори хрестиком звичайно вишиваються дещо грубіше, ніж заволіканням або низзю. Проте окремі майстри досягають у техніці «хрестик» значних мистецьких успіхів.

Вишивка – це орнаментальна скарбниця колективного генія. У ній утілено дива народної вигадки, фантазії, геометризований метод зображення краси землі, природи, сонця, людини.

Сучасна народна вишивка розвивається на основі традиційної спадщини минулого й досягнення художньої культури українського народу. Її розвиток проходив у єдиному русі сучасного народного мистецтва, підпорядковуючись його загальним засадам.

Вишивка – продукт унікального народного мистецтва, що віддзеркалює багатовікову культуру українського народу. Вишивка найчастіше зображується на рушниках та вишиванках. Вишиванка займає особливе місце в національній культурі і користується попитом як серед іноземних туристів, так і серед самих українців.

Вишиванка використовується не лише в побуті, а й на сценах сучасної естради, театрів, кіно, що свідчить про інтерес та небайдужість до культурних набутків нації. А це ознака кожного культурного народу.

Творчість сучасних майстрів виявляє їхній глибокий зв'язок із традиціями народної вишивки, збереження й подальший розвиток її художньо-образної структури. Головне те, що сучасна вишивка зберігає світ, поглиблює образну змістовність і доводить, що народне мистецтво – це велике надбання нашої культури, і наше завдання – зберегти культурну спадщину, щоб вона не лежала мертвим капіталом у запасниках музеїв.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко В. М. Українські народні традиції в сучасному одязі / В. М. Бойко. – К., 1970. – 136 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис / О. Воропай. – К. : Оберіг, 1991. – 440 с.
3. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка / Р. В. Захарчук-Чугай. – К. : Наук. думка, 1988. – 192 с.
4. Матейко К. І. Використання в сучасному одязі елементів традиційного вбрання / К. І. Матейко, С. Й. Сидорович // Нар. творчість та етнографія. – 1963. – №. 2. – С. 14 – 20: іл.
5. Супруненко В. Народина: витоки нації, символи, вірування, звичаї та побут українців / В. Супруненко. – Запоріжжя : Берегиня, 1993. – 289 с.

*Т. Костенчук*

## ВЕНЕЦІАНСЬКИЙ КАРНАВАЛ І ЗАГАДКОВА МАСКА

Коли людина вперше вдягла маску? Умовна мова масок майже забута, як і її історія. До наших днів дійшли лише ритуальні маски різних племен, маски танцю й маски карнавалів. Маска робить людину невпізнаним, вона пов'язана з радістю перевтілень і можливістю примірити на себе будь-яку роль.

Карнавальні маски за свою тисячолітню історію не одноразово змінювали форму та розміри. Її робили з кольорової шкіри, оксамиту, золотої та срібної фольги.

Кожен рік напередодні весни гучна хвиля карнавалів прокочується по всьому світу. Ні один з усіх відомих карнавалів світу не зрівняється з венеціанським ні за старовиною, ні за популярністю, ні за розмахом. На десять днів площі і вулиці, канали та мости цього унікального міста світу перетворюються на величезну сцену, на якій розгортається захоплюючий спектакль – венеціанський карнавал.

Коріння його йде в далеке язичницьке минуле, саме ж слово «карнавал» походить від латинського *carus naualis* – так називали ритуальний віз-корабель, на якій у Європі ще в бронзовому столітті возили до свята ідолів родючості. Головним прототипом сучасних карнавалів стали давньоримські сатурналії. У дні, присвячені богу врожаю і родючості Сатурну, римляни влаштовували свята, немов воскрешаючи золотий вік загальної рівності та процвітання. Різниця між рабом і паном тимчасово стиралася – раби бенкетували за одним столом нарівні з вільними громадянами, а пани підносили їм вино. На дні свята обирали псевдокороля, який наприкінці сатурналій або повинен був накласти на себе руки, або гинув від ножа, вогню чи петлі.

З приходом християнства сатурналії, як і багато інших язичницьких обрядів, було заборонено, але сама ідея свята перевтілення зрівнює всіх його учасників, пережила століття й розцвіла з новою силою в європейських карнавалах. Кожен карнавал відрізняється своїми особливостями. Серед усіх карнавалів особливо виділяється венеціанський карнавал.

Достеменно відомо, що вже в XIII столітті останній перед початком Великого посту день був оголошений днем урочистостей і народних гулянь, а ще два століття по тому у Венеції було створено спеціальний щорічний фонд збору коштів для проведення карнавалу, що став на той час невід'ємною частиною життя міста. Усе населення Венеції приходило в дні свята на площу Сан-Марко

взяти участь у загальних веселошах і подивитися на виставу. Спочатку спеціально натреновані собаки билися з биками, потім на зафарбовану кров'ю площу висипали акробати, блазні й танцюристи, а завершував дійство пишній феєрверк. Уже тоді, в продовження традицій римських сатурналій, у дні свята всі його учасники ставали рівними. Маска, карнавальний костюм, приховуючи справжній вигляд свого власника, дозволяли йому робити все, що завгодно, незважаючи на титули і звання, а головне – нітрохи не переймаючись наслідками цього для своєї репутації.

З плином часу маски спочатку копіювали язичницькі «личини», пов'язані з культом родючості, згодом стали змінюватися, відображаючи найважливіші події в житті міста, а карнавали перетворилися на святкування найвидатніших досягнень венеціанців. Так, тему для багатьох наступних карнавалів дала велика перемога, здобута Республікою в битві з турками 1571 року. Відлуння тієї моди докотилося й до наших днів, адже й тепер у карнавальному натопі на Сан-Марко раз у раз промайне пишній тюрбан або яскраві широкі шаровари.

У XVIII столітті головними дійовими особами венеціанського карнавалу стають герої італійської комедії дель арте: на вулицях з'являються сотні й тисячі Арлекіно, П'єро, Панталоне, а чарівна Коломбіна стає емблемою карнавалу. Тоді ж виникла й донині збереглася традиція відкривати карнавал, запускаючи з дзвіниці Сан-Марко прив'язану до тонкої нитки паперову голубку – Коломбіну, що вибухає в польоті, обсипаючи всіх присутніх на площі дощем із конфетті.

У дні карнавалу все місто потрапляло під неподільну владу маски: у масках не тільки веселилися, а також ходили на службу й за покупками, у театри й на побачення.

У святкові дні місто перетворювалося до невпізнання, його життя з установ, крамниць і майстерень бурхливої строкатою хвилею виливалося на вулиці.

Але, як це не сумно, за розквітом завжди приходить занепад, і навіть такій, здавалося б, глибоко укоріненій традиції, як венеціанський карнавал, не вдалося уникнути цієї гіркої долі. Падіння Венеціанської республіки, постійно зростаюча боротьба католицької церкви з «язичницькими святами» – усе це поступово підточувало його ще недавно могутнє дерево. Нарешті, коли в 1797 році французькі війська зайняли Італію, декретом Наполеона карнавали було заборонено, причому на тривалий час. Але Венеція не могла й не хотіла назавжди попрощатися зі святом, яке протягом кількох століть був душею міста.

Як це не дивно, початок його відродженню поклав банальний комерційний розрахунок. Після другої світової війни Венеція стала одним з головних туристичних центрів Європи. У місті відкрилося безліч нових готелів, кафе і



ресторанів, але незабаром з'ясувалося, що майже всю зиму вони простоювали даремно. І ось наприкінці 70-х виникла ідея відкрити легендарний карнавал.

У 1980 у небо над площею Сан-Марко знову підносилася паперова голубка. З тих пір кожен рік в самому кінці зими Венецію знову заливає хвиля приїжджих, яких стає в кілька разів більше, ніж самих городян. Веселий і відчайдушний дух карнавалу, який майже два століття протомився в забутті, знову опинившись на волі, стрімко набрав утрачені сили.

Закінчується карнавал спаленням опудала й загальними танцями все на тій же площі Сан-Марко. Наступного дня десятки тисяч гостей залишають Венецію. Місто затихає, щоб через рік знову на десять днів вибухнути буйством барв, фонтаном веселоців і закрутити своїх нових гостей у бурхливому потоці карнавалу.

Лише Венеціанському карнавалу масок властиві магія, містика та загадковість, що зробило його унікальною культурною подією світового рівня. Хотілося б створити такого типу карнавал і в Україні – зі своїм колоритом, звичаями, символікою та культурою.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью / С. С. Аверинцев. – М. : Наука, 1976. – С. 17 – 64.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1990. – 528 с.
3. Воронько О. „Ох, карнавал – дивовижний бал!” / О. Воронько // Краєзнавство. Географія. Туризм. – 2004. – № 6. – С. 1 – 3.
4. История Европы. Т. 2. – М. : Наука, 1992. – 808 с.
5. Немирович-Данченко В. И. Маскарад / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1961.
6. Танцера І. В. Народна сміхова культура / І. В. Танцера // Все для вчителя. – 2003. – № 13 – 14. – С. 60 – 61.
7. Шендрік А. І. Теорія культури / А. І. Шендрік. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, Единство, 2002. – 519 с.

*Ю. Костюкова*

### РОМАНТИЧЕСКИЙ КОНТРАСТ В СТРУКТУРЕ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «КРЕЙСЛЕРИАНА» Р. ШУМАНА

Немецкая романтическая культура эпохи романтизма открыла миру имена таких выдающихся композиторов, как И. Брамс, Р. Вагнер, К. М. Вебер, Ф. Лист, Ф. Мелдьсон-Бартольди, Ф. Шуберт, Р. Шуман. Творчество этих авторов

является замечательной иллюстрацией эстетики романтизма, все их произведения наполнены глубоким содержанием и до сегодняшнего дня включаются в исполнительский репертуар музыкантов всего мира.

Актуальность исследования обусловлена интересом, возникшим в последние годы к изучению особенностей индивидуального стиля композиторов с точки зрения культурологического аспекта. Отражение тенденций, характерных для эстетики той или иной эпохи, помогает глубже понять в отдельно анализируемом произведении связь композитора с его временем, а также расширить представление о специфике проявления музыкального направления в индивидуальном творчестве. Фортепианный цикл Р. Шумана «Крейслериана» является одним из самых популярных произведений композитора как среди слушателей, так и среди пианистов-исполнителей. Поэтому подробное изучение этого цикла в контексте немецкой романтической музыки позволяет приблизиться к авторскому замыслу. Цель данной работы – выявление особенностей романтического контраста в фортепианном цикле «Крейслериана» Р. Шумана.

Несмотря на то, что творчество Р. Шумана в достаточной мере исследовано учеными разных стран (среди отечественных наиболее известны труды Б. Асафьева, Н. Владыкиной-Бачинской, В. Галацкой, Д. Житомирского, А. Меркулова и др.), циклу «Крейслериана» посвящено не так много работ (можно назвать исследования К. Вернера, А. Лахути, О. Леонтьева).

Фортепианный цикл «Крейслериана» был написан Р. Шуманом в 1844 – 1845 гг., в период расцвета идей романтизма. По мнению многих художников того времени, именно музыка могла выразить поистине духовную жизнь человека. Фортепианное наследие Р. Шумана считается наиболее успешной страницей в творческой жизни музыканта. Произведения, созданные в 40-е гг. XIX в., можно назвать вершиной творчества Шумана-композитора.

В качестве одного из основных в фортепианном цикле «Крейслериана» автор использует принцип контраста. Являясь одним из основных приемов создания романтического художественного образа во всех видах искусства, в музыке он проявляется в характеристике двух противоположных образов лирического героя. В «Крейслериане» находят свое выражение оба типа героя, а контрастность помогает композитору наиболее ярко и полно раскрыть собственное восприятие мира.

Принцип контраста свойственен не только музыкальной деятельности Р. Шумана. В «Новой газете», которую музыкант успешно возглавлял на протяжении 10 лет, публиковались критические статьи, авторами которых были

некие Флорестан и Эвсебий. Первый в своих работах стремился найти недостатки при разборе анализируемых произведений, второй – наоборот, отмечал достоинства музыки. Под этими псевдонимами печатал статьи сам Р. Шуман. Итак, две противоположности, его романтическая сущность проявлялись в критическом творчестве.

Таким же образом и в «Крейслериане» прорисованы два контрастирующих характера: первый – глубоко лирический, задумчивый, второй – волнующийся, страстный. Это яркие портреты-впечатления, рожденные в свободной импровизации в духе, по высказыванию Д. Житомирского, «романтически свободной смены настроений» [1, с. 269]. Такое противопоставление образов в «Крейслериане» является и элементом, который придает циклу целостность, подчеркивает единство всех его частей. Лирический герой при всей насыщенности внутренних переживаний одновременно и спокойный, и страстно волнующийся. Так, в драматических частях цикла чувствуется лиризм и тонкая мелодическая линия.

Композиционно фортепианный цикл Р. Шумана также построен по принципу противопоставления. Оба образа, которые экспонируются в первой пьесе этого сочинения, далее развиваются и контрастно варьируются на протяжении всего цикла. Более того, каждый из типов героя вступает в некое противоборство, доминируя не только в разных частях, но и внутри каждой из пьес цикла. Так, например, первая часть носит динамический, эмоционально бурный характер, а средняя пронизана чувственной лиричностью; и наоборот – спокойное, мягкое, певучее начало второй пьесы противопоставляется среднему эпизоду, которому свойственна энергия порыва, страстность, мятежность.

Подобная организация цикла обуславливает картинность «Крейслерианы». Как отмечает А. Лахути: «Картинность заключена в яркости, законченности и обособленности сопоставляемых частей, а также в их взаимной контрастности, благодаря которой индивидуальность каждой из них выступает в резко очерченном виде» [2, с. 213]. Именно такой способ раскрытия образа является характерной особенностью романтической музыки Р. Шумана.

Таким образом, можно сделать вывод, что принцип контраста раскрывает содержание произведения, является способом развития драматургии фортепианного цикла Р. Шумана «Крейслериана» и отражает особенность индивидуального стиля композитора.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Житомирский Д. Роберт Шуман / Д. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.
2. Лахути А. О роли образного контраста в «Крейслериане» Шумана / А. Лахути // О музыке: проблемы анализа. – М. : Музыка, 1974. – С. 209 – 218.

---

#### МАТЕРІАЛИ

*Д. Кравченко*

## ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА РОК-ГРУППЫ «АРИЯ»

Рок-музыка, ставшая неотъемлемой частью современной культуры, давно является предметом исследовательского внимания. На сегодняшний день существует множество работ, посвященных различным проблемам рок-культуры в целом и рок-музыки в частности (Г. Кнабе, А. Козлов, В. Кузьмина, В. Конен, Р. Костелянец, Э. Леонтьева, Л. Переверзев, А. Порфирьева, В. Сыров, В. Ткаченко, А. Троицкий, Д. Ухов, А. Цукер и др.).

**Актуальность темы** нашего исследования определяется наличием многих подходов к изучаемой проблеме, нуждающихся в критическом осмыслении. Интерес к всестороннему изучению рок-музыки привлекает, начиная с 70-х годов XX века и по настоящее время, социологов, философов, культурологов. Кроме того, проблема представляет интерес в связи со своеобразным развитием и трансформацией различных проявлений рок-музыки в России.

**Объект** исследования – российская рок-группа «Ария».

**Предмет** исследования – особенности музыкального языка коллектива.

**Цель** статьи – проанализировать творчество рок-группы «Ария», дать характеристику музыкальным направлениям и стилям, к которым относится музыка мэтров российского рока. Основная задача нашего исследования состоит в том, чтобы комплексно рассмотреть музыкальные произведения группы, определить их главные черты и составляющие музыкального стиля.

«Ария» (дата образования – 31 октября 1985 года) – культовая рок-группа, успех которой способствовал развитию соответствующего направления «тяжёлой» музыки в России. «Тяжёлой» называется музыка, «которая чаще всего воспроизводится с помощью определённых наборов инструментов, среди которых: ударная установка, бас-гитара, электрогитара» [6, с. 273].

Группа начинала играть, подражая таким классикам металла, как Ассерт, Rainbow, Scorpions, Deep Purple, Iron Maiden [1].

Основным жанром «Арии» является традиционный хэви-метал в его «английской» школе (классический хэви-метал британского «разлива»). Основы хэви-метал были заложены такими рок-коллективами, как «Лед Зеппелин», «Блэк Сэббэт», «Гранд Фанк Рейлрод», «Дип Перпл», «Блю Чиэр» [3].

О. Феофанов обратил внимание на тот факт, что выражение «хэви-метал» впервые появилось в романе американского писателя Уильяма Берроуза «Naked Lunch» в 1959 году, где «он использует этот термин для описания резкой, непривычной музыки» [5, с. 47]. Далее исследователь разъясняет, что «широкое распространение термин получил после песни американской группы «Степпенвульф» «Born to be wild» (1968), в которой есть слова «heavy metal thunder», то есть «гром тяжелых орудий» [Там же].

Для музыки стиля хэви-метал характерны: «средний или ускоренный темп, значительная агрессия, центральная роль соло-гитариста, продолжительные и техничные гитарные соло. Вокал, как правило, высокий» [6, с. 286].

Композициям «Арии» характерны «галоповые» гитарные риффы, высокий вокал, продолжительные гитарные соло, плотная ритм-секция бас-гитары и ударных. Главенствующим инструментом является электрогитара. В игре задействованы также клавишные, ударные, бас-гитара. Один из основных мелодических приёмов, используемых музыкантами в своём творчестве, – техника риффов («короткие повторяющиеся музыкальные партии гитары» [4, с. 21]). Риффы поддерживают ритм-секцию, нередко попадая в унисон с линией бас-гитары.

В зависимости от состава группы композиции «Арии» носят различный характер. Одно время группа использует русские гармонические и мелодические обороты. «Арии» также присуща склонность к лирическим рок-балладам («Потерянный рай», «Штиль», «Осколок льда»).

Немногим позже в репертуаре «Арии» снова начали преобладать «тяжёлые» композиции, а также появились некоторые элементы пауэр-металла, хотя сами музыканты отрицают причастность группы к этому жанру. **Пауэр-метал** (от англ. *Power chord* – «аккорд из звуков в квинту и октаву») – «одно из направлений металла, сложившееся во второй половине 80-х годов XX века. Пауэр-метал характеризуется более высокой скоростью исполнения, чем «классический» хэви-метал» [6, с. 210]. Основные атрибуты жанра – «скорость, сложность и мелодичность гитарных партий, чистый высокий вокал» [3, с. 40].

Российский исследователь рок-музыки А. Платонов в одной из своих работ обратил внимание на то, что композитор Виталий Дубинин в книге «Легенда о динозавре» отметил «напевность и мелодизм вокальных линий песен «Арии», свойственные русской народной песенной традиции» [4, с. 28]. Кроме того, на «Арию» оказала влияние классическая музыка. В некоторых композициях («Игра с огнём», «На службе силы зла») цитируются фрагменты из классических произведений Бородина, Паганини и др.

Средняя длина песен составляет около 4,5 – 6 минут. Самым коротким треком является «Мания Величия» – 1 минута 49 секунд, а самым длинным – «Игра с Огнём» – 9 минут 4 секунды.

Тематика текстов «Арии», которые сочиняются профессиональными поэтами, близка к традиционной для стиля группы. Среди постоянных тем – обращение к теме войны, истории, религиозной мистики и ужасов, а также любовной лирике. Исследователи творчества группы «Ария» считают «одной из самых постоянных тему Апокалипсиса, конца света или разрушительной катастрофы, представленную почти в каждом альбоме в разных вариациях («Это рок», «Воля и разум», «На службе силы зла», «Смотри!», «Ворон», «Последний закат»))» [2, с. 43].

В репертуаре «Арии» имеются песни мистического, религиозного характера («На службе силы зла», «Игра с огнём», «Антихрист», «Зомби»). Пиком этой тенденции стал альбом «Кровь за кровь», полностью посвящённый теме сверхъестественного.

Все тексты «Арии» написаны и исполняются на русском языке. Однако существуют английские версии некоторых из них. Большая часть текстов группы написана поэтами Маргаритой Пушкиной и Александром Елиным.

Таким образом, творческий стиль рок-группы «Ария» характеризуется стремлением выработать свой неповторимый музыкальный «почерк». При этом музыканты придерживаются канонов стиля «хеви-метал», подражают его особенностям и манере исполнения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Кто есть кто в советском роке : иллюстрированная энциклопедия отечественной рок-музыки / А. Алексеев, А. Бурлака, А. Сидоров. – М. : Останкино, 1991. – 264 с.
2. Евграфов П. Артур Беркут (экс-«Ария»): По жизни с улыбкой (рус.) // InRock. – 2011. – № 5 (50). – С. 43 – 46.
3. Кнабе Г. С. Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры / Г. С. Кнабе // Кнабе Г. С. Избранные труды. Теория и история культуры / Г. С. Кнабе. – М. – СПб. : РОССМЭН, Летний сад, 2006. – С. 20 – 50.
4. Платонов А. Н. «Энергетическая подзарядка» или подделки под рок / А. Н. Платонов. – М. : «КЖ» Молодая гвардия, 1987. – 34 с.
5. Феофанов О. А. Рок-музыка вчера и сегодня. Очерк / О. А. Феофанов. – М. : Дет. лит., 1978. – 158 с.
6. Югин И. Рок-лексикон : словарь рока и популярной музыки / И. Югин. – М. : Галин А. В., 2011. – 304 с.

## СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ СТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО БІБЛІОГРАФІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ

В умовах розвитку інформаційного суспільства проблеми національної ретроспективної бібліографії активно розглядаються вітчизняними бібліотекознавцями та бібліографознавцями. Такий інтерес зумовлений перш за все бажанням зберегти національну пам'ять народу та показати історичний розвиток нації засобами національної ретроспективної бібліографії. Сьогодні це стало можливим, бо доступ до всіх фондів спецховищ та архівів з набуттям Україною незалежності став відкритим [1]. Незважаючи на вже набутий досвід створення репертуару української книги, тобто Українського бібліографічного репертуару (УБР), перед бібліотеками досі залишаються невирішеними проблеми його доопрацювання та поповнення. Співробітники Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського В. Омельчук та Д. Устиновський називають такі сучасні проблеми УБР: «...заповнення лакун ретроспективного універсального національного бібліографічного обліку у вигляді електронних баз даних, доступних через комп'ютерну мережу, а також їх опублікування у вигляді електронних або друкованих видань; створення системи зведених каталогів, що враховують українську книгу, яка зберігається у фондах вітчизняних і зарубіжних бібліотек; формування системи електронних інформаційних ресурсів ретроспективної національної бібліографії України, яка передбачає уніфікацію програмного й технологічного забезпечення для створення інформаційних продуктів та ін.» [2, с. 9]. Таким чином, актуальність цієї теми зумовлена необхідністю створення повного бібліографічного репертуару української книги, який має засвідчити внесок українського народу в скарбницю світової цивілізації.

Перші спроби створення універсальних ретроспективних показників, які вважають основою УБР, було здійснено в першій половині XIX століття окремими особами, серед яких М. О. Максимович, М. Ф. Комаров, І. О. Левицький, Д. І. Дорошенко та ін. Пізніше великий внесок щодо створення репертуару української книги зробили такі заклади, як Книжкова палата України, Національна парламентська бібліотека України, Одеська національна наукова бібліотека ім. О. М. Горького, Харківська державна наукова бібліотека ім. В. Г. Короленка та ін. Очолила роботу зі створення УБР Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського [3; 4]. На сьогоднішній день робота зі

створення УБР має систематичний характер та є складовою частиною комплексної програми «Документальна пам'ять України».

Незважаючи на всі зрушення, проблеми, що постали нині перед УБР, вимагають обговорення та вирішення. В електронну еру залишається актуальною проблема забезпечення обліку електронних носіїв інформації (мережевих та на CD-ROM). Залишається невирішеною проблема повного обліку видань у покажчиках поточної національної бібліографії та створення кумулятивних покажчиків, які також могли б стати суттєвою засадою для створення ретроспективної національної бібліографії України [2]. Великим досягненням у галузі національної бібліографії стане створення відкритої електронної бази даних репертуару української книги, доступ до якої стане можливий через мережу Інтернет.

Для розв'язання поставлених проблем необхідно:

- вивчити досвід створення національної бібліографічної продукції;
- опрацювати теоретико-методичну базу;
- створити єдиний методичний центр;
- налагодити координацію дій;
- забезпечити належне технічне устаткування бібліотек та інших установ, які займаються створенням УБР;
- організувати курси підвищення кваліфікації для співробітників бібліотек та ін.

Досліджуючи цю тему, можна сказати, що проблеми складання Українського бібліографічного репертуару постійно знаходяться в полі зору бібліотечної спільноти, завдяки чому можна бути впевненими у їхньому вирішенні, бо саме національний репертуар є незамінним джерелом вивчення української культури та її збереження. Головним результатом дослідження стало чітке уявлення про проблеми, які постають на шляху створення повного репертуару української книги, а також визначення подальших напрямків вирішення цих проблем. На основі проведеного дослідження можна зробити висновок, що лише організоване та планомірне вирішення проблем створення УБР на рівні держави зможе зберегти національну пам'ять українського народу та передати її наступним поколінням.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Кононенко В. А. Національна ретроспективна бібліографія України (з досвіду НІБ України) [Електронний ресурс] / В. А. Кононенко ; інтернет-сайт Національної б-ки України ім. В. І. Вернадського. – Режим доступу : <http://www.nbuv.gov.ua/articles/crimea/2007/111.pdf>. – Назв. з екрану. – Дата звернення: 28.09.12.



2. Омельчук В. Національна бібліографія України – пріоритетний напрям наукової діяльності Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського / В. Омельчук, Д. Устиновський // Бібл. вісн. – 2011 – № 2. – С. 3 – 10.

3. Швецова-Водка Г. Бібліографічні ресурси України : стан, проблеми розвитку / Г. Швецова-Водка // Бібл. вісн. – 2000. – № 4. – С. 2 – 5.

4. Швецова-Водка Г. М. Бібліографічні ресурси України: загальна характеристика : навч. посібник / Г. М. Швецова-Водка. – Рівне : Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, 2000. – 205 с.

*Н. Курченко*

### **ЭЛЕКТРОННЫЕ БИБЛИОТЕКИ И ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ: СОЗДАНИЕ И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ**

Сохранение информации во времени или пространстве – важнейшая задача. Не вызывает сомнения, что заметное ускорение темпов общественной жизни, обуславливает необходимость постоянного усовершенствования деятельности всех общественных институтов, структурной модернизации. Электронные библиотеки – передовой фронт информационного общества. Обращение к теме создания и функционирования электронных библиотек, информации о них, доступности для использования обусловлено осознанием важности сохранения культурного наследия и передачи традиций для прогрессивного и гармоничного развития науки, общества, личности во всех их проявлениях.

Проблемы создания электронных библиотек рассматривались в работах А. И. Земского, Я. Л. Шрайберга, Ф. С. Воройского, А. Б. Антапольского, Г. А. Кейглер, Т. В. Майстрович, Е. С. Кожевниковой и других. Вопросам изучения электронных ресурсов, отличающихся по содержанию, характеру информации, способу представления, объему, структуре, типу носителя, функциональности, исходному целевому назначению, посвящены публикации Т. В. Майстрович, О. Л. Лаврик, Т. А. Калюжной, О. С. Булычевой, Е. С. Кожевниковой, Г. А. Евстигнеевой и других.

По мнению ученых, создание электронных библиотек влечёт за собой необходимость разрешения множества традиционных и вновь возникающих вопросов, обусловленных электронным документным пространством. Как справедливо замечают специалисты, в настоящее время работа с электронными изданиями ведётся в условиях значительной терминологической, типологической, правовой, технологической неопределённости, а сама идея

електронної бібліотеки базується на ще не устоявшійся концепції, подлежащій систематическому перегляду і оновленню.

Можно заметить, что создание электронных библиотек и соответствующих информационных инфраструктур активно происходит по всему миру. Под электронной библиотекой понимается распределенная информационная система, позволяющая надежно накапливать, сохранять и эффективно использовать разнообразные коллекции электронных документов, доступные в удобном для пользователей виде через глобальные сети передачи данных. Начало созданию электронных библиотек было положено в 60-е годы в Соединенных Штатах Америки.

По мнению ученых, электронная библиотека – упорядоченная коллекция разнородных электронных документов (в том числе книг), снабженная средствами навигации и поиска. Электронные библиотеки могут быть универсальными, стремящимися к наиболее широкому выбору материала, и более специализированными, нацеленные на собираніе авторов и типов текста, наиболее ярко заявляющих о себе именно в Интернете.

Под электронными ресурсами мы понимаем структурированные массивы электронной информации. Эти ресурсы могут включать в себя электронные фонды (коллекции), базы данных, электронные каталоги, мультимедийные данные и др.

Как отмечал профессор Я. Л. Шрайберг: «Термин «электронная библиотека» известен давно». В течение ряда лет комментаторы предсказывали наступление эры электронных библиотек. Профессор Я. Л. Шрайберг предложил следующее определение: «Электронная библиотека — это совокупность локальных или распределённых электронных ресурсов, объединённых единой идеологией структуризации и доступа». Электронная библиотека не только опирается на коллекции, находящиеся в её собственности, но и работает с коллекциями, ей не принадлежащими.

Приоритетное значение для понимания функций ЭБ имеет возможность обслужить электронным ресурсом локального или удалённого пользователя. С этой точки зрения принципиальное значение приобретают возможность осуществлять доставку документов в электронном формате и наличие свободных мощностей для конверсии [7, с. 26].

Таким образом, по мнению большинства ученых, применение технологий электронных библиотек позволит решить проблему хранения больших и сверхбольших объемов научной, культурной и образовательной информации, осуществить интеграцию разрозненных информационных ресурсов, а также

предоставит возможность хранения ранее не хранимой и безвозвратно теряемой информации (лабораторных журналов, фотографий, изображений, звуковой и видеоинформации).

Электронные библиотеки позволят изменить принцип информационного обслуживания пользователей: они будут получать не только ссылку (библиографию или реферат) на имеющийся электронный документ, но и сам документ (полную копию оригинальной статьи, автореферат диссертации, графический образ картины или технического чертежа, видеозапись проведенного исследования или экскурсии по музею и т. д.). Особое значение имеет использование электронных библиотек для образования и воспитания молодежи и уровня культуры общества.

По нашему мнению, ЭБ призвана обеспечить информационную поддержку украинской науки и производства, представить достижения отечественной науки в мировом информационном пространстве, повысить роль библиотек в информационной инфраструктуре общества, обеспечив наиболее полное и оперативное удовлетворение информационных потребностей всех его представителей во всех регионах Украины.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Боброва Е. И. Современные компьютерные и телекоммуникационные технологии в деятельности вузовских библиотек [Электронный ресурс] / Е. И. Боброва // Культура и общество : Интернет-журнал МГУКИ / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – М. : МГУКИ, 2006. – № гос. регистрации 0420600016. – Режим доступа : <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Bobrova.pdf>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Боброва Е. И. Электронная библиотека творческого вуза / Е. И. Боброва // Информационные недра Кузбасса: труды III регион. науч.-практ. конф. – Кемерово : ИНТ, 2004. – С. 122 – 124.
3. Богданов А. В. Программа «Российские электронные библиотеки» [Электронный ресурс] / А. В. Богданов, О. В. Сютюренко, Ю. Е. Хохлов // Электронные библиотеки : науч. электрон. журн. – 1998, т. 1, вып. 1. – Режим доступа : <http://www.elbib//1998/199801/bhs/bhs.ru.html>
4. Ершова Т. В. Межведомственная программа «Российские электронные библиотеки»: подходы и перспективы / Т. В. Ершова, Ю. Е. Хохлов // Инф. общество. – 1999. – № 3. – С. 21 – 27.
5. Костенко Л. Нові інформаційні технології електронних бібліотек / Л. Костенко // Бібл. вісн. – 2005. – № 6. – С. 25 – 28.
6. Фонотов А. Г. Роль электронных библиотек в передаче технологий [Электронный ресурс] / А. Г. Фонотов, П. П. Якуцени // Электронные библиотеки : науч. электрон. журн. – 1999. – Т. 2, вып. 3. – Режим доступа : <http://www.elbib//1999/199904/fonotov/fonotov.ru.html>
7. Хохлов Ю. Е. О сетевой интеграции информационных ресурсов ведущих библиотек России / Ю. Е. Хохлов // Тематика 96 : материалы Всерос. науч.-метод. конф. – СПб. : Республ. науч. центр комп. телекоммуник. сетей высш. шк., 1996. – С. 26 – 30.

## ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ КРАЄЗНАВЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЦЕНТРАЛЬНОЇ РАЙОННОЇ БІБЛІОТЕКИ

Здобута Україною незалежність і побудова суверенної держави зумовили реорганізацію бібліотечної діяльності, у тому числі й краєзнавчої. Виникли об'єктивні умови для відродження кращих традицій українського бібліотечного краєзнавства, значно підвищилася роль бібліотек у відновленні історичної пам'яті народу, становленні його національної свідомості, вихованні гідності й справжнього патріотизму. Краєзнавча робота стала не декларованим, а насправді пріоритетним напрямом діяльності бібліотек.

Бібліотечне краєзнавство як складник загального краєзнавства має мету виявити, зібрати, зберегти й надати в користування матеріали, пов'язані за змістом з певною місцевістю, яка є рідним краєм для її населення. Ця галузь краєзнавства в теперішній час активно розвивається. У різний час деякі аспекти краєзнавства в бібліотеках розроблялися дослідниками, такими як Е.Н. Бурінська, А.Н. Бученков, Л.М. Вадиковська та інші. Проте всі вони зачіпають бібліографічну сторону краєзнавчої діяльності [3].

Зміст краєзнавчої роботи бібліотек визначається такими основними складовими частинами: формування краєзнавчого фонду, створення довідкового апарату, широка популяризація краєзнавчих видань та наявність краєзнавчої специфіки в оформленні бібліотеки.

Краєзнавча робота районної бібліотеки розпочинається з формування **краєзнавчого фонду**, тобто зібрання літератури про свій край та місцевих видань.

*Краєзнавча картотека* районної бібліотеки відображає як книги в цілому, окремі розділи, статті з книг, так і публікації в періодичних виданнях, присвячені краю, що призначені користувачам.

Краєзнавча картотека складається з трьох основних частин:

- **систематичної**;
- **персоналій** – документи про видатних осіб (місцевих діячів, письменників, митців), час життя та діяльність пов'язані з краєм, згруповані за алфавітом прізвищ;
- **топографічної** – документи про окремі населені пункти, географічні території, об'єкти, розташовані в алфавітному порядку їхніх назв.

Окремих краєзнавчих книг видається мало, а тому працівники центральної районної бібліотеки виявляють інформацію про край шляхом суцільного перегляду всіх надходжень до бібліотеки й вивчення різноманітних бібліографічних джерел. Це дає змогу знайти відомості про район чи село в окремих розділах книг, збірників, на сторінках періодичних видань.

Важливою підмогою в обслуговуванні користувачів є рекомендаційні списки краєзнавчої тематики; закладки; пам'ятки; індивідуальні рекомендаційні списки, складені за потребами певних користувачів (на поглиблення шкільної програми, на допомогу пошуковій роботі студентів, за особистісними інтересами молоді) та збережені бібліотекою як важлива складова її бібліографічного краєзнавчого ресурсу [1].

У бібліотеці створили банки даних з історії, економіки, культури, екології краю. Це **папки-досьє**, до яких включаються вирізки газетних і журнальних статей краєзнавчої тематики, спогади місцевих жителів, літописи рідної землі, альбоми про рідний край тощо.

Про нові надходження читачів інформують за допомогою списків, шляхом експонування на виставках-презентаціях, виставках-анонсах (“Увага! Нова краєзнавча книга”).

Важливим напрямком краєзнавчої діяльності бібліотеки є **бібліографічне інформування**, споживачами якого є органи місцевої влади, учителі, керівники краєзнавчих гуртків тощо.

Бібліотекарі центральної районної бібліотеки також використовують **засоби масової інформації** (місцеві газети, радіо) з метою розповсюдження краєзнавчих матеріалів. **Координують** краєзнавчу роботу ЗНЗ з краєзнавчими музеями, будинками культури, істориками-краєзнавцями, з комітетами у справах молоді, спорту та туризму, громадськими організаціями.

Краєзнавчі документи виділяються із загального фонду в окремий комплекс. Це реалізується, зокрема, шляхом організації **краєзнавчого куточка**, у якому зосереджуються краєзнавчий фонд, постійно діюча книжкова виставка, карта області (карта-схема району) та інші фактографічні й ілюстративні матеріали; краєзнавча картотека; фактографічні картотеки (у випадку їх наявності); альбоми, папки, теки з газетними вирізками; довідкові та бібліографічні видання [2].

Окрему увагу бібліотекарі приділяють популяризації історико-краєзнавчої літератури, літератури про пам'ятки історії і культури, про екологію і охорону природи краю, творчість місцевих письменників. Краєзнавчі матеріали виділені із загального фонду.

Специфіці краєзнавства найбільш повно відповідають комплексні форми популяризації літератури. До них належать **краєзнавчі кімнати, кутки**, де оформлені інформаційні стенди або вітрини, книжкові виставки, на яких представлена література про історичне минуле, буремні роки громадянської і Великої Вітчизняної воєн, знаменні і пам'ятні дати Старобільщини, тематичні папки-досьє, у яких зібрано газетний матеріал з історії району (села), тематичні картотеки. Назви можуть бути різноманітними “О Старобільськ, мій материнський краю! Мій кореню і джерело моє”, “Мій край – найкраще місце на землі”, “Мій рідний край, Старобільськ мій!” тощо. Також **кімнати бойової слави**, які добре зарекомендували себе на практиці й де широко використовуються елементи музейної експозиції, **народознавчі кімнати**, де розміщена імпровізована селянська оселя: українська піч у мальовничих квітах, різноманітний реманент сільського побуту, старовинний український одяг місцевості, вишиті в традиційному народному стилі рушники, домоткані килими тощо.

Перше враження про фонди бібліотеки читач отримує, як правило, з оформлених у ній **книжкових виставок**. Максимально розкриті краєзнавчі фонди, наочно представлені широке і різноманітне коло наявних у бібліотеці краєзнавчих матеріалів – **цикл книжково-ілюстративних виставок**:

- виставка-подорож “Стежками рідного краю”;
- виставка-вікторина “Відкрий для себе рідне село”;
- фото-виставка “Квітни, мій краю”;
- виставка-реклама “Нові матеріали про рідний край”;
- виставка-спогад “Мій край - моя історія жива” з розділами:

Сторінки історії розповідають (про історичне минуле краю);

Рідний край - гордість моя (про славетних земляків);

Земля квітучої краси (про екологію);

У вінку духовної краси Старобільщини (культура, літературне життя);

Наших оберегів кольори (народні традиції, звичаї, побут, фольклор).

У центральній районній бібліотеці розгорнути **постійно діючі виставки** “Немає кращої землі, ніж та, що зветься рідним краєм”, на якій представлені видання, що висвітлюють історичний шлях рідного краю, етнографію, її природу, екологічні проблеми, дані про розвиток економіки й культури, суспільно-політичне життя, новинки художньої літератури. Доповнюють виставки портрети, фотоальбоми, літописи краю, а також предмети народної творчості, побуту, вишиті українські рушники, гончарні вироби та ін.

Більшої ефективності роботі краєзнавчої спрямованості надають **вечори запитань та відповідей, ділових зустрічей** з представниками районної ради, фахівцями-краєзнавцями, працівниками музеїв, під час яких читачі можуть отримати “живу” інформацію про суспільно-політичний та економічний стан у регіоні.

Знайомству з історією рідного краю, його культурою допомагають **краєзнавчі клуби, лекторії** “Краєзнавець”, “Старобільські джерела”, “Берегиня”, форми роботи, які використовують у роботі працівники центральної районної бібліотеки: зустрічі-діалоги з відомими земляками, краєзнавцями, літературознавцями, письменниками, **диспути, уроки історичної пам’яті** “Пам’ятаймо нашу історію”, “Хто ми, звідки родом?”, **історичну подорож** “Мій край, мій народ, його минуле”. У бібліотеках використовують багатий арсенал форм і методів роботи до дня визволення Старобільщини, як-от: **зустрічі з ветеранами, вечори вшанування, вечори пам’яті, уроки мужності, історико-патріотичні альманахи, години безсмертя** на теми: “Привітаймо визволителів нашого краю”, “Відважні сини Старобільська, “Їм вклоняється земля Старобільська”. “Збережемо пам’ять про подвиг земляків”, “За цвіт життя завдячують селяни полеглим і посивілим солдатам” тощо.

Своєрідне краєзнавче “навантаження” має й оформлення інтер’єру бібліотеки – твори місцевих художників, майстрів прикладного мистецтва, флористичні композиції, виконані з місцевих матеріалів, тощо.

Комплексний характер самого поняття “краєзнавство” спонукає бібліотеку і в популяризації літератури про край надавати перевагу **комплексним формам**. До них належать і ті, що давно прижились у бібліотеках (уроки народознавства, тижні та місячники популяризації краєзнавчої книги, краєзнавчі лекторії, уроки пам’яті, краєзнавчі та історико-краєзнавчі читання, зустрічі зі знатними людьми, дослідниками історії та культури краю, літературознавцями, письменниками, літературні краєзнавчі експедиції), і ті, що їх бібліотеки ще тільки впроваджують [1].

Центральна районна бібліотека виступила ініціатором проведення історико-культурної експедиції **“Мій край у всьому неповторний”, “Це та земля, де нам судилось жити”**. Її складовими стали:

Творчий краєзнавчий конкурс “Вулиці нашого району” – молодь збирає літературний та фактографічний матеріал про походження назви своєї вулиці, про яскраві епізоди в її історії, про цікавих людей, які проживали на цій вулиці в різні часи тощо; пише вірші та прозові твори, присвячені своїй вулиці; робить пейзажні замальовки чи фотоколажі і т. п.

Генеалогічне дослідження “Дерево мого роду” – конкурс, у якому взяло участь не тільки юнацтво, а і їхні батьки; роботи, створені за спогадами їхніх родичів – представників старшого покоління, за документами з родинних архівів.

Користувачі центральної районної бібліотеки підготували “Хрестоматію з історії району” – систематизовану добірку газетних вирізок, ксерокопій і бібліографічних посилань на певні сторінки книг.

Конкурс проектів “Яким я бачу свій Старобільськ через ... років”.

Юнацтво залюбки зустрічається в бібліотеці в групах за інтересами “Ровесник”, “Патріот”, де в грі знайомитимуться з історією краю, місцевими звичаями, святковими обрядами пращурів.

Зараз центральна районна бібліотека працює над створенням для молоді лабораторії краєзнавчих студій, де під керівництвом бібліотекаря читального залу його учасники ведуть пошук матеріалів про життя краю в різні часи, про видатних людей краю, популяризують літературу з історії краю серед ровесників.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Астапенко Г. Бібліотечне краєзнавство в системі розвитку культури регіону / Г. Астапенко // Бібл. планета. – 2005. – № 3. – С. 12 – 14.
2. Кушнарєнко Н. М. Бібліотечне краєзнавство : підручник / Н. М. Кушнарєнко. – К. : Знання, 2007. – 502 с. – (Вища освіта ХХІ століття).
3. Кушнарєнко Н. М. Бібліотечне краєзнавство: сутність і структура / Н. М. Кушнарєнко // Вісн. Кн. палати. – 1997. – № 5. – С. 10 – 11.

*В. Лаптур*

### ВЕСНЯНИЙ ЦИКЛ СВЯТ

Слов'янські народи мають величезну духовну та культурну спадщину, яка складається зі звичаїв, традицій, фольклору. Українці не є винятком. Заглиблення в народну обрядовість предків – це святий обов'язок кожного етносу, адже розуміння цінностей свого народу впливає на планування майбутнього, на виникнення нових традицій. Культурна спадщина України неповторна й самобутня. Для кожної пори року, для кожного свята притаманними були свої особливі традиції. Зокрема, багатьма обрядовими діями супроводжується початок весни в Україні.

Весняний цикл календарних свят та обрядів у середовищі українців мав особливе значення, бо пов'язувався з найважливішою життєвою справою –



закладанням майбутнього врожаю. Тому люди за допомогою обрядів та ритуально-магічних дій намагалися всіляко прискорити прихід весни, тепла, дощу.

Розпочинався весняний цикл днем св. Євдокії (Явдохи). Цей цикл включав значну кількість свят: Збірну неділю, Масляну, Благовіщення, св. Юрія, Великдень, день Симона Зілоота, Навський і Рахманський Великдень та ін. Завершувався весняний цикл троїцько-русальною обрядовістю, якою водночас розпочинався літній обрядовий цикл.

Своєрідною емблемою весняної обрядовості в Україні були високопоетичні народні співи — веснянки, що пронизували не одне свято та обрядове дійство. Перше з них — Збірна неділя, яку відзначали на початку Великого посту.

У цей день молодь збиралася на вигоні й обирала з-поміж себе березу — найкращу дівчину, котра мала керувати весняними обрядами. Її функція поширювалася й на ритуали, пов'язані з Масляною.

Кожен день цього тижня був заповнений різноманітними звичаями, які нині вже дещо призабулися. Уранці першого дня Масляної заміжні жінки збиралися або в чийсь хаті, або в корчмі. Одна з них виймала поліно й клала на стіл, інші жінки сповивали поліно, як ляльку. Це означало — народився «Колодій». Після доброго частування, залишивши «Колодія» в шинку, жінки ходили від хати до хати, де були неодружені парубки чи дівчата, і прив'язували їм або їхнім батькам «колодки». Це могла бути цурпалка, кольорова стрічка, хустина — своєрідне покарання за те, що не одружилися протягом недавніх м'ясниць. Ту відзнаку ніхто не смів з себе зняти, поки не дасть викупу — почаствує горілкою в останній день Масляної або подарує писанку на Великдень. Дівчата також ходили чіпляти парубкам «колодку» — кольорову стрічку чи хустину на рукав. Парубки давали викуп грішми, які використовували для влаштування гостини на запусі в останню неділю перед Великим постом. Наступного дня жінки «Колодія» хрестили — знову обходили хати з неодруженою молоддю, щоб була хто не відчепив «колодки».

У середу, справляючи з жартами й сміхом «Колодієві похрестини», гуртом обходили хати, де гостилися варениками з сиром і горілкою. У четвер — день «Колодієвої смерті» — жінки збиралися в гурти, забавлялися й частувалися — щоб «телята водились» і «масло не гіркло». У п'ятницю жінки влаштовували «Колодієві похорони», а в суботу — «оплакували Колодія», хоча і в ці дні, як і в попередні, тривали веселі сільські гостини, головною стравою яких були вареники з сиром та сметаною. Недаремно казали: *«Масляна, Масляна, яка ти мала: якби ж тебе — сім неділь, а посту — одна!»*.

Українські народні свята тісно сплелися з релігійними, тому вже важко відділити народне від язичницького. Але наше завдання передусім відродити народне коріння свят і знайти його призначення в сучасності. Сьогодні це необхідно знати, щоб створювалися нові елементи та використовувалися надалі. Кожен регіон має свої особливості святкування весняних свят, і це робить подібні свята неповторними й позбавляє їх штампів, котрі були їм властиві в минулому.

Отже, розповівши про звичаї і традиції весняних свят, ми можемо дійти висновку, що народ є вмілим вихователем, психологом і педагогом, який ставить собі за завдання виховати наступні покоління розумними, сміливими, добрими, фізично і психічно здоровими, працелюбними та красивими. Народ прагне виховати повагу до старших і до пам'яті померлих, яку слід шанувати.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Булатов Н. О. Обряды и верования древнего населения Украины / Н. О. Булатов. – Киев : Наук. думка, 1990. – 136 с.
2. Булашев Г. О. Український народ у своїх легендах, поглядах і віруваннях / Г. О. Булашев. – К. : Довіра, 1994. – 414 с.
3. Енциклопедія українознавства : у 10 т. / голов. ред. В. Кубійович. – Л. : Наук. товариство ім. Т. Г. Шевченка, 1993 – 2003. – Т. 1. – 1993. – 400 с.
4. Іванченко М. І. Дивосвіт прадавніх слов'ян: науково-популярний нарис / М. І. Іванченко. – К. : Рад. письмен., 1991. – 171 с.
5. Ковальчук О. В. Українське народознавство / О. В. Ковальчук. – К. : Освіта, 1992. – 176 с.
6. Культура і побут населення України : навч. посібник / В.І. Наулко, Л.Ф. Артюх, В.Ф. Горленко та ін. – 2-ге вид. – К. : Либідь, 1993. – 285 с. : 32 іл.
7. Скрипник Г. А. Традиційні уявлення і вірування українців / Г. А. Скрипник // Рад. шк. – 1991. – № 3. – С. 25 – 31.

*О. Лехтер*

### **ДОВІДКОВО-ІНФОРМАЦІЙНЕ ОБСЛУГОВУВАННЯ У ВНЗ З ВИКОРИСТАННЯМ ЕЛЕКТРОННИХ РЕСУРСІВ (на прикладі наукової бібліотеки Луганського національного університету імені Тараса Шевченка)**

Інформаційне обслуговування є обов'язковою функцією бібліотеки. Основним його видом є довідково-бібліографічне обслуговування. Серед найважливіших проблем сучасного інформаційного розвитку – проблема підвищення ефективності сучасного обслуговування. Актуальність теми полягає

у використанні електронних інформаційних ресурсів у довідково-бібліографічному обслуговуванні, що розширює інформаційну базу для виконання всіх типів бібліографічних довідок в усній та письмовій формах, надання бібліографічних консультацій, створення інформаційних продуктів тощо.

У галузі бібліографознавства вагомий внесок у розвиток довідково-інформаційного обслуговування зробили такі вчені, як Г. Швецова-Водка, О. Коршуков, А. Барсук, І. Моргенштерн, Ю. Столяров та ін.

Основним напрямком діяльності довідково-бібліографічного відділу бібліотеки є якісне забезпечення інформаційних потреб користувачів як на традиційних носіях інформації, так і в електронному вигляді.

Одним з головних інформаційних продуктів наукової бібліотеки ЛНУ імені Тараса Шевченка є електронний каталог, що відображає весь фонд бібліотеки та створює основу для виконання різноманітних запитів користувачів. Він забезпечує доступ до ресурсів каталогу локальних та віддалених користувачів бібліотеки. Його важливою складовою є електронна бібліографічна база даних, яка поповнюється шляхом аналітичного розпису журналів та наукових збірників. У ньому представлено більш ніж 26408 статей з різних галузей знань. Також створена електронна база даних “Праці професорсько-викладацького складу кафедр”.

Від якості електронного каталогу залежить ефективність пошуку, тому програма „УФД-бібліотека” постійно потребує вдосконалення.

Ще одним з напрямів роботи довідково-бібліографічного відділу є створення власних бібліографічних електронних довідкових ресурсів у вигляді бібліографічних покажчиків, наприклад: “Професійна підготовка інженерів та інженерів-педагогів”, „Вчені ЛНУ про наш університет”, „Моніторинг освіти”, „Гендер і гендерні дослідження” і письмових довідок (“Методичні рекомендації з написання курсових, дипломних та магістерських робіт”) та розміщення їх на сайті нашої бібліотеки. Вони також надають допомогу в інформаційному забезпеченні навчального процесу ВНЗ.

Автоматизація бібліотеки призвела до появи нової форми інформаційного обслуговування користувачів, такої як довідкове обслуговування в режимі „Віртуальна довідка”. У цьому випадку для передачі інформації користувачам активно використовується електронна пошта, що дозволяє значно економити час. Робітники наукової бібліотеки ЛНУ імені Тараса Шевченка мають невеликий досвід роботи “віртуальної служби”. У нашій бібліотеці “Спитай бібліотекаря” організована не так давно, у 2008 році, і ведеться вона довідково-

бібліографічним відділом спільно з електронним читальним залом. Усі відповіді даються протягом доби. На складні питання, які потребують глибокого наукового дослідження та використання додаткових джерел інформації, яких немає в наявності в бібліотеці, ми не даємо відповіді. Термін виконання може мінятися залежно від складності запиту. Під рубрикою “Ви нас запитували” знаходиться архів виконаних довідок, з яким користувач може самостійно працювати.

Сучасною тенденцією в роботі бібліотек є впровадження нових інформаційних технологій та використання Інтернету. Інтернет інтенсивно впливає на довідково-бібліографічне обслуговування користувачів бібліотек. Співробітниками довідково-бібліографічного відділу було створено “Інформаційно-пошуковий навігатор інтернет-ресурсів психолого-педагогічного напрямку”. Це путівник по сайтах бібліотек (державних, обласних, бібліотек ВНЗ та ін.), які пропонують науково-інформаційні та бібліографічні ресурси, тобто повнотекстові бази даних, таких видів документів, як книги, довідкові видання, статті, списки, покажчики, наукові періодичні видання та видання, що продовжуються, електронні наукові фахові видання та ін. У навігаторі подані також правила або умови пошуку на сайтах. Навігаційна функція Інтернет стала пріоритетною для бібліотеки ВНЗ.

На сьогоднішній день інформаційне обслуговування в бібліотеці вже неможливо уявити без використання новітніх технологій, упровадження нових форм та методів пошуку інформації. Це підвищує оперативність та забезпечує повноту задоволення інформаційних потреб користувачів. При цьому головне завдання бібліографа в часи новітніх технологій полягає у збереженні основних принципів обслуговування, організації ефективного, раціонального, оперативного, диференційованого обслуговування, у тому числі й дистанційного, як студентів, викладачів і співробітників ВНЗ, так й інших користувачів – кваліфікований пошук інформації, її якість та достовірність.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бикова О. В. Віртуальне довідково-бібліографічне обслуговування (досвід бібліотеки ЛНУ ім. Тараса Шевченка) / О. В. Бикова, З. Ф. Ковальова // Сучасна бібліотека в інноваційному освітньому просторі : матеріали наук.-практ. конф. 12 – 13 берез. 2009 р., м. Луганськ / ред. кол.: Ж. В. Марфіна, О. В. Бикова, К. О. Шарамет. – Луганськ, 2011. – С. 155 – 163.

2. Інформаційно-бібліографічне обслуговування користувачів: нові тенденції і проблеми [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://dilovod.com.ua/publ/stati/statti/informacijno\\_bibliografichne\\_obsługovuvannja\\_koristuvachiv\\_novi\\_tendenciji\\_i\\_problemi/4-1-0-571](http://dilovod.com.ua/publ/stati/statti/informacijno_bibliografichne_obsługovuvannja_koristuvachiv_novi_tendenciji_i_problemi/4-1-0-571). – Назва з екрану.– Дата звернення: 28.09.12.

*Д. Лобова*

## **СТАНОВЛЕНИЕ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ЦЕРКОВНОЙ МУЗЫКИ**

Возникновение певческого профессионального искусства на Руси опосредовано принятием христианства. Первоначально ввиду отсутствия специально обученных певчих в богослужении участвовали греческие и болгарские певцы. И вся система богослужения была заимствована из колыбели христианского православия – Византии.

Древние песнопения записывались идеографической невменной нотацией. Невма (в русской традиции – знамя), не имея строго определенного звуковысотного и ритмического значения (что было обозначено контекстом исполняемого текста), содержала информацию о способе исполнения. Толкования исполнения знаков и попевок («как поется») сохранили для нас певческие азбуки Древней Руси. Исполнению пространных вокализаций способствовала система особого фонетического оформления распева. В азбуке инока Христофора, опубликованной Г. А. Никишовым, встречаются распевы на тексты «хебуве», «аненаинеине», характерные для периода расцвета русского знаменного пения. Вполне вероятно, что принцип распева с повторением слоговых гласных звуков и прибавления к ним (вставки) различных согласных является продолжением древней византийской традиции. В пении использовался особый прием звукоизвлечения – хабув, связанный с использованием гортанной буквы «х» и губных, который предполагал пение закрытым и открытым ртом. Относительно исполнительского толкования «аненаек», то согласная «н» помогала оптимальному использованию головного резонатора и играла роль своеобразной настройки на резонатор. Длинные мелодические построения типа фитных разводов учили распевать с акцентированием каждого звука при помощи слога «га» (в быту этот прием называли «гагаканьем») или йотированной гласной «е», выделяя йот в начале каждого звука («ееканье»). После многократного исполнения песнопения с утрированно подчеркнутым ритмом, жестким темпом, достигнув четкости, певцы добивались «гладкости» при помощи легатного, связного пения. Известный параллелизм развития церковной и народной ветвей русского певческого искусства в XV – XVI веках отмечается рядом исследователей.

Необходимо отметить, что русская церковная музыка развивалась в тесной связи с народной песней и последняя оказала значительное влияние на

стилистику, средства выразительности и т. д. Именно к этому времени относится, как полагают ученые, формирование шедевра русского певческого искусства – протяжной песни. Действительно, протяжная песня, уже в своей мелодической фактуре заключающая элементы вокализации, является высоким достижением национального искусства. Она дала отличный материал для формирования своеобразного русского бельканто, характеризующегося мелодией широкого дыхания, ведущего к напевности. В ней заключен источник кантилены – основы вокального искусства. Особенности народной песни является психологизм и неразрывная связь слова и музыки. Следует отметить удивительное своеобразие украшений и подголосков русской народной песни. Это не фиоритуры, а составная часть мелодики, ее существо. Украшения в песне отражали истинно русский характер. В них расппеваются не просто отдельные гласные, а показывается смысл слов, эмоция, содержание, чтобы еще рельефнее оттенить их психологическую весомость.

Эти же приемы в поздних певческих азбуках (в основном, с начала XVIII в.) используются как упражнения при обучении пению. В заголовках музыкально-теоретических руководств они носят название «проука». В азбуках они представляют собой примеры для «проучивания», «уроки», точнее – упражнения для пения. Это назначение и определяет особенности их строения и отношения к традициям знаменного расппева, а также и к западноевропейской музыке. «Проуки» поздних азбук XVIII века представляли собой элементарные образцы «вокализов» для развития голосовой техники.

Линейный принцип развития разновысотных голосов не давал столь же устойчивого принципа вертикальной координации. Внедрение в богослужебную практику «партеса» стало толчком к дальнейшему развитию отечественного певческого искусства. Его новизна состояла не только в самом феномене многоголосного звучания, но и в принципиально иной основе мелодики и ритмики голосовых партий, опиравшихся на фигурации инструментального характера и гармонический обертоновый принцип отношений тонов, и их ритмическую координацию. Впервые обоснование практики сочинения партесных композиций и певческие аспекты стиля изложены в трактате Н. Дилецкого «Идея грамматики мусикийской» (1679). Сформировавшиеся в церкви методики, как отмечают многие исследователи, имеют сходство с методикой обучения оперному пению. Во-первых, медленность темпов, плавность и длительность музыкальных фраз, построенных, главным образом, на средних тонах диапазона; во-вторых, пение преимущественно тихогласное, редко возвышающееся до велегласного и пения высочайшим голосом,

вырабатывало длительное спокойное дыхание. А также умение выдерживать звук в определенном тембре, владеть динамикой звука, не допуская крика и выработать у певца опору голоса на дыхание. Пение в унисон одного и того же настраивало на правильное и свободное звучание. В церковном пении певец приобретал все важнейшие вокальные навыки, поэтому многие из них могли с успехом исполнять итальянские оперы и соперничать с итальянскими певцами. Не случайно поэтому и сходство требований к голосу и упражнений первых русских вокальных школ Г. Я. Ломакина, Ф. Евсеева, М. И. Глинки и А. Е. Варламова с рассмотренными в связи с азбуками и трактатом Н. Дилецкого. С. В. Смоленский, проанализировавший значительный пласт сочинений XVII века, отмечал, что для них характерно как использование «ритмических моделей» народных песен (что особенно заметно в творчестве В. Титова), так и включение в ткань народно-песенных оборотов. Результатом этого процесса стало известное сближение лексики церковной и светской музыки.

В целом, мы приходим к выводу, что русская вокальная школа обрела собственную специфику и своеобразие, т. к. ее становление происходило именно в условиях развития церковной музыки.

Многие исполнительские приемы, используемые в дальнейшем в русском вокальном исполнительстве, сформировались еще в начальные исторические периоды русской церкви.

*Е. Луценко*

## **ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО БАЛЕТА**

**(на примере балета Е. Станковича «Ночь перед Рождеством»)**

Неугасаемый интерес к творчеству гениального сатирика Н. Гоголя подтверждает актуальность его произведений в контексте современных социокультурных процессов.

В связи с эволюцией музыкальной речи в опусах современных авторов темброкolorит в качестве системного явления предстает как важнейший аспект сочинения. В их числе и Е. Станкович. Высокая сосредоточенность композитора на оркестровом потенциале в целом и выразительных возможностях отдельных

инструментов резонирует с явлением интенсификации тембровой выразительности в музыке XX и XXI веков.

В балете «Ночь перед Рождеством», представляющем, по словам Е. Зинькевич, «новую жанровую ветвь украинского балета» [1], мышление художника спроецировано в сторону выявления заложенных в недрах оркестровой ткани палитры красок, играющих разнообразными оттенками, с целью наиболее тонкого и достоверного воплощения концепции произведения.

Чувствуя универсализм гоголевского юмора, композитор передает его различные оттенки от простодушной улыбки до острого гротеска. Для воплощения сюжета автор выбирает жанровую разновидность – балет-пастиччо, позволяющую оперировать разными стилевыми пластами, использовать в произведении музыкальные фрагменты из чужих сочинений в произвольном смещении. Партитура прослоена ассоциативно-пародийными моментами, усиливающими карнавально-игровую стихию балета. К примеру, в сцене Черта с Вакулой (№ 2, тт. 26-30), где слышна его насмешка над кузнецом, звучит лейтмотив Петушка из оперы Римского-Корсакова, а в танце четырех вельмож из дворцового акта балета появляются интонационные намеки на популярную в свое время песню «Не кочегары мы, не плотники».

Широкое применение в звуковом поле сочинения получают «декоративные» инструменты: вибрафон, синтезаторы, челеста, бубенчики и колокольчики, создающие неповторимую «волшебную» ауру. Живописный эффект, обусловленный тембровыми находками, усиливается применением флажолетной техники, разнообразными фиоритурами деревянных духовых, красочными переливами фоновых пластов.

На многих страницах балета рукой мастера отмечена буквально каждая деталь: мелодические фразы – это точные характеристики, сопровождаемые пояснениями автора, что свидетельствует о тонкой, филигранной работе композитора над тематизмом и стремлении посредством симбиоза интонационной и тембровой выразительности метко и конкретно показать то или иное действие героев. «Месяц дразнит Черта» – и в звуковом поле партитуры появляются мелодические «кривляния» в тембре засурдиненных труб; «Вакула крестит Черта» – и трубы в ансамбле с тромбонами и тубой декламируют мелодию в духе церковного хорового псалмодирования. Подобные ремарки в сочетании с высоким градусом тембровой активности намечают вектор сценического решения того или иного эпизода, сюжетной линии и деталей образной характеристики.



Партитура балета насыщена асоціативно-пародійними моментами, розкриваючими карнавальну-ігрову стихію сочинення. К прикладу, кульмінацією любовного томлення в сцені Солохи і Чуба стає тема «Лебедя» Сен-Санса, несподівано представлена перед слухачем в ефемерному звучанні флексатона (піддержанного *frullato* флейти), а потім – вибрана. Її ладонональні орієнтири відсутні. Відмова від звичної логіки остроумно підкреслена звуковим фоном: фігурації виолончелі *pizzicato* і синтезатора, тонально перемагає одна одну і самої мелодії. Вказаний звуковий виразний комплекс трансформує поетичну тему Сен-Санса в бутаторський наряд, який ведма намагає, очаровуючи кожного ухажера.

Яскраві, рельєфні персонажі гоголівської повісті, закодовані в симфонічній партитурі, стають зримими завдяки тембровій ідентифікації окремих інструментів і оркестрових груп. Нежний тембр флейти в поєднанні з прозорим контрапунктом вибрана експонує поетичний образ Оксани. Дістопочтенна Солоха представлена чутливим тембром саксофона *soprano*. Трійця тромбонів з характерним глисандуючим розшаруванням устоек в сукупності з особливостями мелодичного руху створює колективний портрет виваливаються з шинка Чуба, Голови і Дьяка, а також бравих запорожців во дворці у Цариці, що виявляє їх явне родство з тембровим обличчям деревських п'яниць.

Неповторимий національний колорит повісті автор підкреслює за допомогою введення в партитуру відомих фольклорних образів – «Щедрик», «Радуйся, землі», «Ой, сива тая зозуленька» – в різноманітній тембровій убранстві. Супроводжуючи фантастичне дійство, вони акцентують святкову атмосферу відбуваючого в Різдвяну ніч.

Таким чином, в співдружстві з реєстровим аспектом, динамічними градациями і різноманітними способами звуковиділення тембровий компонент створює потужний імпульс для яскравого ідейно-образного рішення балету на театральній сцені, а також хореографічного втілення семантики повісті Н. Гоголя з допомогою інструментального театру композитора.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Зинькевич Е. Симфонічні гіперболи. О музиці Євгенія Станковича / Е. Зинькевич. – Ужгород : Лира, 2002. – 208 с.
2. Соколов Б. Гоголь. Енциклопедія / Б. Соколов. – М. : Алгоритм, 2003. – 544 с.

## ФЕНОМЕН ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕАТРУ ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА

Необхідність наукового осмислення звернення суспільства до етнонаціональних духовних цінностей значною мірою обґрунтовано сучасним станом традиційного мистецтва і ставленням до нього суспільства й держави. На сучасному етапі, на жаль, поняття «фольклор» досить широко розуміється і тлумачиться суспільством та вже не являє собою спонтанної «повсякденної творчості» людей, а постає в сучасному світі структурованим «нібито народним мистецтвом», тобто елементом масової, а не традиційної культури [4, с. 9].

Аналіз феномену фольклорного театру свідчить, що у вітчизняних культурологічних, мистецтвознавчих, історико-етнографічних працях тривалий час це питання не становило особливого інтересу. Народне театральне мистецтво не вивчалось як цілісне явище, і тому нині бракує концептуально зрілих підходів до пояснення багатьох важливих моментів у його розвитку. Зокрема, виникла необхідність визначити межі та зміст понять «народний театр» і «фольклорний театр», які в науковій та навчальній літературі дуже часто вживаються як синоніми. Певна річ, така незручність породжує непорозуміння та плутанину як у дослідників, так і в читачів, які цікавляться народною культурою. Непорозуміння між дослідниками часто-густо виникають через неточність вживання термінів, неповноту визначень, загальність класифікацій.

Насамперед необхідно з'ясувати значення самого поняття «народний театр», яке до певної міри умовне, оскільки цією назвою в науковій літературі користуються для означення різноманітних типів драматичного мистецтва. Елементи театрального мистецтва побутували ще в первісному суспільстві (мисливські дії) і сягають давніх землеробських свят, ігор та обрядів, які супроводжувалися танцями, де були присутні елементи перевтілення, що мали магичний смисл.

Упродовж століть народний театр України пройшов кілька стадій розвитку. За часів Київської Русі розвивався фольклорний театр, тісно пов'язаний з усною народною творчістю. Цей тип народного театру вбирав у себе театральні календарні та побутові обряди, театральні елементи в народних іграх і хороводах, мистецтво скоморохів. Вищою формою фольклорного театру в XVII – XIX ст. були вистави усних народних драм («Цар Ірод», «Цар

Максиміліан і його непокірний син Адольф» або «Трон») і лялькового театру – вертепу [3, с. 1053].

Народним театром, окрім фольклорного, називають ще й непрофесійний театр, у якому виконавцями та глядачами є представники трудових класів. Такий народний театр виник у пореформеній царській Росії, діставши розповсюдження наприкінці XIX – на початку XX ст. Тоді ж з'явилися (у другій половині XIX ст.) і професійні театри «для народу» з особливим репертуаром, які також називалися народними. Діяльність таких театрів була адресована широкому колу глядачів.

У 30-х роках XVII ст. зародився новий тип народного театру – аматорський, який на противагу кріпацькому і театру придворної аристократії був загальнодоступним, демократичним. До його репертуару входили п'єси «шкільного» театру, сатиричні комедії, пізніше – твори професійної драматургії. Такі театри називалися «театрами для народу» або народними театрами. Великого розмаху театральна самодіяльність набула в 1920 – 1930-і роки, коли по селах та містечках, при клубах та хатах-читальнях виникали драматичні гуртки.

Пізніше, на початку 1950-х років, на базі драматичних гуртків заводських та сільських клубів, будинків культури виникали любительські театри, репертуар яких, як і колись, складала п'єси професійних драматургів. Правда, інколи в самодіяльних театрах розігрувалися й фольклорні твори – драми, весільний обряд, сатиричні сценки. Але це було вже «другорядним явищем», адже фольклорні твори, перенесені на сцену, неминуче змінюються: вони не так виконуються й не так сприймаються. Наприкінці 60 – 80-х років XX ст. любительським театрам з постійною трупю та повноцінним репертуаром присуджували звання народних.

Сьогодні народний театр у сучасному значенні цього слова – складний організм, де синтезується творчість драматурга, режисера, акторів, композитора, художника, технічного складу (гримерів, костюмерів, освітлювачів і т. д.). Таким чином, співіснування таких різноманітних явищ народно-драматичної творчості, як фольклорний, непрофесійний, напівпрофесійний та професійний театри, і формує, власне, те естетичне явище, яке визначається поняттям «народний театр». У свою чергу, поняття «фольклорний театр» належить лише до однієї з історично зумовлених, конкретних форм народного театру і вмщує в собі прототеатральні ігрові форми, обрядові дійства й розвинені театральні форми, що виникли й розвивалися за законами анонімної творчості, для яких характерні

варіативність, імпровізаційність, усна текстова передача та інші специфічні ознаки, притаманні фольклору.

Тобто на сучасному етапі виникла потреба в окремому визначенні (розмежуванні) двох цих понять. Так, О. І. Білецький фольклорний театр називав «давнім українським театром», «своєрідним типом народного театру». Російський театрознавець П. М. Берков уточнює, а не розмежовує поняття: «...вираз «народний театр», «російський народний театр» має в театрознавстві та у фольклористиці особливе, спеціальне значення».

Одним з перших на розмежування понять «народний театр» і «фольклорний театр» вказав російський дослідник В. Є. Гусєв: «Варто бачити різницю в природі різних типів «народного театру». Можливо, фольклористиці доведеться «поступитися» цим терміном (оскільки він багатозначний) театрознавству і користуватися терміном «фольклорний театр»; «...доцільно для певного виду власне народної, традиційної драматичної творчості скористатися» ...терміном, що позначає все мистецтво народних мас – «фольклор», і назвати цей вид народного мистецтва “фольклорним театром”» [2, с. 5].

Існує також класифікація сучасного українського вченого-фольклориста Й. Ю. Федаса, який здійснив спробу розмежування в системі «народний театр»: 1) театр з народного життя; 2) власне народний театр (створений самим народом); 3) театр, створений (у дожовтневий час) панівними верствами для насадження своєї ідеології; 4) почесне звання, що надається кращим театрам художньої самодіяльності. Аналіз вищенаданої класифікації свідчить про те, що наведені явища за своєю природою і специфікою вкрай різні.

У своїх словниках Л. І. Барабан та В. В. Дятчук визначають поняття «народний театр» як такий, що «широко побутує серед трудових мас у місті та на селі й органічно пов'язаний з народною творчістю». З цього трактування поняття можна зробити висновок про те, що це поняття лише фольклорного та непрофесійного театрів.

З огляду на соціальну природу фольклору взагалі, В. Є. Гусєв наголошує на тому, що необхідне розмежування народнодраматичної творчості слід розрізняти: 1) дотеатральні, ігрові види фольклору (рядження, обрядові дійства, народно-святкові ігрища, народні ігри); 2) драматичні вистави на основі фольклорного або фольклоризованого драматургічного тексту. Саме до останнього, строго кажучи, на думку В. Є. Гусєва, лише до останнього в наданому розмежуванні може бути віднесене поняття «фольклорний театр».

На думку А. Ф. Некрилової та Н. І. Савушкіної, фольклорний театр є найбільш об'ємним і влучним поняттям, яке визначає народне театральне-

драматичне мистецтво та вміщує в собі сукупність театральних явищ у фольклорі, таких як розігрування фольклорних драм народними виконавцями, лялькові та раєшні вистави, примовляння баляндрасників.

Водночас існують інші визначення та розуміння явища «фольклорний театр». Так, музикознавці, розвинені театральні форми як вертеп, усна народна (фольклорна) драма розглядають як одну з ранніх форм українського музичного театру.

Отже, необхідно констатувати, що на сучасному етапі ще не існує чіткої термінології та її розмежування в науковій думці, що вплинуло на обрання предмету нашого дослідження.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Балашов Д. М. Драма и обрядовое действо (К проблеме драматического рода в фольклоре) / Д. М. Балашов // Народный театр : сб. ст. – Л. : ЛГИТМиК, 1974. – С. 19.
2. Гусев В. Е. Русский фольклорный театр XVIII – начала XX века / В. Е. Гусев. – Л. : ЛГИТМиК, 1992. – 92 с.
3. Мирковский В. Я. Народный театр / В. Я. Мирковский // Театральная энциклопедия. – М. : СЭ, 1964. – Т. 3. – С. 1054 – 1055.
4. Фольклорный театр / сост., вступ. ст., предисл. к текстам и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. – М. : Современник, 1988. – С. 9.

*А. Малюков*

### **ФОЛЬКЛОРНИЙ ТЕАТР ЯК ЧИННИК ЗБЕРЕЖЕННЯ Й ТРАНСЛЯЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**

Актуальність теми дослідження зумовлена гостротою проблеми збереження культури, актуалізації і трансляції її цінностей, а також зростаючою роллю видовищної культури і стійким тяжінням сучасної людини до візуальних форм комунікації. Постійне, безперервне прискорення темпу життя індустріального суспільства, що тягне за собою швидку зміну соціальних пріоритетів і запозичення культурних стереотипів, призвів до руйнування основ, традиційної культури. Розвиток процесів, урбанізації, стандартизації та уніфікації всіх сторін життя призвели до зростання ролі «споживчого», кількісного початку над якісним, до переважання зовнішніх, видовищних форм в художній культурі, наслідком чого стає чітке усвідомлення невідвратної втрати народної культури.

З іншого боку, в цих умовах зростає інтерес населення країни до своєї історії, мистецтва, фольклору значною мірою певним прагненням зберегти, відстояти самобутність. Це пояснюється не тільки світовою модою на

античність, але й посиленням національної самосвідомості, етнічної самоідентифікації, розумінням своєї національної цілісності, соціально-культурної і територіальної.

Необхідність наукового осмислення звернення суспільства до етнонаціональних духовних цінностей значною мірою обґрунтовано сучасним станом традиційного мистецтва і ставленням до нього суспільства і держави. Так, створення за підтримки державних структур системи самодіяльних («будинку культури») і професійних об'єднань, що позиціонують себе як продовжувачів регіональних традицій національного фольклору, носить значною мірою характер авторського вокально-хорової творчості і не відповідає специфіці традиційної культури, переймаючи лише зовнішню форму, не зберігаючи глибинного споконвічного змісту. В результаті фольклор, досить широко розуміється і тлумачиться суспільством та вже не являє собою спонтанної «повсякденної творчості» людей, а постає в сучасному світі структурованим «нібито народним мистецтвом», тобто елементом масової, а не традиційної культури [4, с. 9].

Водночас у світі кінця ХХ – початку ХХІ ст. очевидно підвищення престижності традиційної культури в умовах глобалізації та інформатизації світової спільноти.

Як відомо, фольклор являє собою одне з найважливіших проявів духовної культури. Усна народна поезія, народне сценічне мистецтво (міміка, жести, драматичне дійство при виконанні драматизованих весільних обрядів, похоронних, землеробських ігор, відтворенні билин, казок, при виконанні пісень), хореографічне (народні танці, хороводи), музичне і вокальне мистецтва визначають історико-культурний вигляд того або іншого народу, формують традиції, які є основою самореалізації індивідів і соціальних груп як у традиційному, так і в сучасному суспільстві. Необхідність теоретичного дослідження і практичного втілення фольклорного театру обумовлена важливою роллю фольклору в затвердженні цінностей традиційної культури в сучасному суспільстві, в забезпеченні гармонії процесів спадкування, трансляції соціальної пам'яті, соціально значущого досвіду і знань.

Необхідність створення в сучасному урбанізованому суспільстві основ культурного простору для функціонування фольклорного спадщини, актуалізації традиційних форм святкової поведінки, неодноразово обговорювалася вітчизняними і зарубіжними фахівцями.

У цьому зв'язку є важливим вивчення фольклорного театру як феномена сучасній культурі; діяльність якого спрямована на збереження, підтримання

традицій і трансляцію орієнтованих на канон досягнень національної художньої спадщини, національних культурних цінностей. При цьому дослідження фольклорного театру як явища сучасної культури пов'язане з поданням про нього не тільки як про сукупності «простонародних» (до-театральних обрядово-ритуальних, ігрових, драматичних) дійств, але і як про специфічний соціально-культурний інститут, який виник у результаті деформації народних ритуально-обрядових практик, і нерозривно пов'язаний з існуючим в сучасному суспільстві інституційним і організаційним простором існування традиційних цінностей і діяльнських практик.

Можна констатувати, що сучасна практика актуалізації і трансляції етнокультурної спадщини значною мірою випереджає теоретичне осмислення цих процесів. Фольклорний театр – феномен, наповнений полікультурним, цілком відображає процес «вживання», культурної дифузії архаїчного і сучасного. Фольклорний театр як вид мистецтва і як форма соціальної спільності здатний допомогти сучасній людині в етнічній ідентифікації, створюючи особливий духовний простір для збереження і розвитку народних традицій. Саме це визначає актуальність розробки наукових основ діяльності фольклорного театру в умовах сучасності [3; 4].

Вивчення фольклорного театру в контексті соціально-культурних процесів спирається на існуючу у вітчизняній науці і культурі традицію досліджень в рамках культурології, філософії, соціології, етнології, етнографії та інших наук. Роботи XIX – початку XX століття в цій області переважно присвячені питанням походження, етнографічного опису народного вітчизняного театру. Представлені матеріали цього часу містять спробу осмислення драми як особливого роду (виду) фольклорної культури, представлену в двох аспектах: як початкової, форми українського та російського професійного театру і як проблему літературознавства [2, с. 5].

Історичний аспект появи народного драматичного творчості містять наукові роботи П.Н. Беркова, В.Н. Всеволодського-Гернгросса, Н.Н. Євреїнова, В.В. Каллаша, В.Ю. Крупянської, П.О. Морозова, А.Ф. Некрилової; етнографічний аспект досліджено в працях В.Є. Гусева, Н.Є. Ончукова та ін.

Розгляду художньої специфіки народної творчості, виконавському початку, сутності ігрових явищ у фольклорі присвячено дослідження В.П. Анікіна, П.Г. Богатирьова, Н.Н. Велецької, В.Є. Гусева, Б.С. Лащиліна, А.Ф. Некрилової, Н.І. Савушкіної, В.І. Чічерова.

Опис в художній літературі сцен народного дійства, що інтерпретуються як театр, ми знаходимо в романах Ф.М. Достоевського («Записки из Мертвого

дома»), О.М. Островського («Воевода»), С.В. Максимова («Нечистая, неведомая і крестная сила»), Л.М. Толстого («Юность»), А.А. Шаховського («Двумужница»). Також у мемуарній і епістолярній спадщині С.Т. Аксакова, О.С. Грибоедова, В.Я. Брюсова, Ф.І. Булаєва, О.Є. Измайлова, О.Ф. Писемського, І.С. Тургенева, Ш. Токарявського містяться цікаві відомості і враження про простонародний театр. Опис ряження, сценки народних подань у складі календарних дійств містять твори І.П. Єрьоміна, С.М. Максимова, Ф.О. Нефьодова, А.М. Ремізова, С.С. Писарева, І.Л. Щеглова.

Соціологічний і соціально-комунікативний аспекти розвитку фольклорних традицій знаходять відображення в працях А.А. Зубова, Л.Г. Юніна, Буд. Камерона, Т. Парсонс; В.В. Попова, Р.Р. Почепцова, О.В. Соколова та ін.

Культурологічний аспект особливостей фольклорного театру представлений у працях В. Alambre, А. Банфі, Р. Барта, М.М. Бахтіна, М.О. Бердяєва, Ж.Ж. Кайуа, Д. Клакхона, Д.С. Лихачова, Ю.М. Лотмана, Б. Малиновського, Буд. Фрезера, М. Хайдеггера, Й. Хейзінга, М. Еліаде.

Театрознавчий аспект розгляду питання народної драматичної творчості містять дослідження П.Г. Богатирьова, Н.Н.Велецької, В.М. Всеволодського-Гернгросса, В.Є. Гусєва, Н.Н. Єврейнова, Л.М. Івлєвої, В.Ю. Крупянської, Л.Н. Кулаковського, А.Ф. Некрилової. Осмислення драматичної народної творчості як результат взаємодії літератури і драматургії, і введення в науковий обіг терміну «народний (фольклорний) театр» знаходимо в дослідженнях П.Н. Беркова, П.Г. Богатирьова, В.Є. Гусєва, В.Ю. Крупянської, С.Д. Кузьміної, Г.А. Хайченко. Обґрунтування необхідності розмежування понять «драма» і «драматизм» як характерною жанрової особливості в мистецтві виявляють роботи Д.М. Балашова, В.Є. Гусєва та ін. Зв'язок фольклорного театру з ритуально-обрядовими практиками розкривається в статтях і монографіях А.Д. Авдєєва, Б.М. Асєєва, В.Н. Всеволодського-Гернгросса, Л.М. Івлєвої, Н.І. Савушкіної, М.І. Толстого, Е. Уорнер [1, с. 19].

Незважаючи на численність аналітичних і історико-теоретичних робіт, що розкривають різні аспекти української простонародного мистецтва, фольклорний театр як специфічний феномен сучасної культури до теперішнього часу майже не виступає в якості окремого предмету мистецтвознавчого та культурологічного аналізу.

Традиція як система передачі від покоління до покоління загальноприйнятих, соціально значущих стереотипів, включає в себе: міфологічні, релігійні уявлення людей, ритуально-обрядову практику і фольклор.



Будучи проявом етнічної (фольклорної) свідомості, заснованої на традиційних цінностях, естетичних та етичних нормах, «класичний» фольклор виконує пізнавальну, комунікативну, адаптивну, ціннісно-орієнтаційну, виховну функції в суспільстві, що дозволяє яскраво, влучно й наочно репрезентувати різні аспекти власне етнічної культури. Традиція, фольклор, гра, театр, обряд і ритуал - генетично близькі феномени культури, які в сукупності становлять теоретичну основу інтерпретації, відтворення фольклору взагалі і в діяльності фольклорного театру зокрема.

Фольклорний театр – сучасний термін, що означає вид публічного видовища, дійства, заснованого на фольклорному матеріалі. Театралізація фольклору являє собою практику інституційної і міжособистісної взаємодії з метою організації публічних народних вистав, які зберігають специфічні ознаки традиційного мистецтва (синкретизм, імпровізаційність, вербальність, канонічність).

Феномен фольклорного театру може бути розглянутий у двох аспектах:

1. як театр-інститут, форма творчого об'єднання, спосіб соціальної організації культури;
2. як театр-дійство, сукупність форм і жанрів народної традиційної творчості.

Отже, домінування сучасних візуальних комунікаційних форм над традиційними, вербальними дозволяє розглядати театралізацію фольклору як практику інституційної та міжособистісної взаємодії, сучасний засіб трансляції традиційної культури.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Балашов Д.М. Драма и обрядовое действо (К проблеме драматического рода в фольклоре) // Народный театр : сб. ст. – Л.: ЛПИТМиК, 1974. – С. 19.
2. Гусев В.Е. Русский фольклорный театр XVIII – начала XX века... – С. 5.
3. Мирковский В.Я. Народный театр // Театральная энциклопедия. – М.: СЭ, 1964. – Т. 3. – С. 1054–1055.
4. Фольклорный театр / сост., вступ. ст., предисл. к текстам и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. – М.: Современник, 1988. – С. 9.

*А. Михайлова*

### ТРАДИЦИИ ПАТРИЛИНЕЙНОСТИ В ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ ДОНСКИХ КАЗАКОВ ЛУГАНСКОЙ ОБЛАСТИ

Становление самобытного музыкального фольклора донских казаков происходило в период глобальных исторических преобразований,

непосредственно затронувших ареал их обитания и сопредельные территории. Так, часть Луганской области входила в состав Войска Донского [3]. В работе исследуется лирическая песня в качестве составляющей донского музыкального творчества на территории Луганщины. Данная работа актуальна в свете изучения и осознания собственной культуры как наследия. С ликвидацией казачества умирает казачья традиция, и вместе с ней исчезают культурные феномены устного типа, порожденные сообществами людей, память о которых постепенно стирается. Запись, сохранение, изучение различных фольклорных образцов, в частности донских казачьих песен в среде бытования данной традиции на Украине, а именно на территории Луганской области, является важной задачей национального значения.

Целью работы было проследить развитие донской казачьей лирической песни, которая была отражением жизни и быта вольного народа, проживавшего на территории Луганской области, доселе практически не описанного и не изученного. В России издавна казачья песня являлась объектом самого пристального внимания исследователей, этнографов, фольклористов, писателей, лингвистов [2]. На Украине же более пристальное внимание исследователей уделялось запорожской ветви казачества [1], а жизнь и творчество донских казаков, проживающих на территории нашей страны, оставались в тени. Отсюда возникает необходимость осветить данную область исследования в отечественной фольклористике.

Методология данного исследования является комплексной и определяется спецификой объекта, предмета исследования, его целью и задачами. В работе использовались следующие методы: музыковедческий (при анализе специфических особенностей и внутренних закономерностей жанра лирических песен); герменевтический (способствующий толкованию содержания текстов); компаративный (основанный на сравнении); исторический (опирающийся на историю в качестве метода познания, исследования лирической песни как явления в её последовательном развитии).

В процессе исследования лирических песен донских казаков Луганской области были выявлены их поэтические и музыкальные особенности. Лирическая песня выведена за пределы обрядовых практик и не несет в себе магических функций. Долгая, протяжная лирическая песня воплощает идею завоевания пространства за счет раздвигания его границ и поэтапного расширения композиции. Тщательное пропевание певцами каждого звука напева ведет к отходу от силлабо-тонического способа к образованию внутрислоговых распевов – протяженных мелодических оборотов на один слог, а также вставок-

вокализмов, розпеваємых на гласныя звуки [4]. Гэта разбушае пераоначалныя прапорцы напева, значыльна увелічывае часныя маштабы мелострафы. В казачьей культае, в частнаста в лірычэскай песне, праьявляе сабя так называемая экафільнаста – прыродная арыентаваннаста, котарая в сваей аснове мае шырока прымяняемую сымваліку в паэтычэсках тэктах. Сама песня, как порождение серца и ума, может быть уподоблена излюбленному образу поля. Черты традиционной культуры донских казаков проявляются в «пространственности» [5, с. 17]. Центрированность пространства выражена посредством круга; вечность, «застылость» времени, передается в концентрации (ступенчатом сужении) образа. В казачьей лирической песне нашего региона преобладает куплетная форма без припева. Фактура в донских лирических песнях Луганской области как одnogолосная, так и многogолосная (до трех голосов). Мужской стереотип, идущий от традиции патрилинейности, связан преимущественно с полифоническим темброво-дифференцированным многogлосием. По мелодико-многogлосному складу лирические протяжные песни образуют две неравнозначные группы: песни, которые, по словам самих исполнителей, «не дишканятыся» и песни, которые «дишканятыся» (т. е. исполняются в многogлосной фактуре с солирующим подголоском). В сфере музыкальных особенностей донских казачьих песен Луганской области выявляются следующие устойчивые мелодические обороты – каденции: параллельные октавные, сходящиеся к унисону, расходящиеся к октаве. Темпы в донских казачьих лирических песнях в основном умеренные, это связано с речевой манерой интонирования: песню «рассказывают» или «доказывают». Размер постоянный (чаще двухдольный) и переменный, сочетающий двух- и трехдольность. В процессе работы был проведен анализ ритмоформул – «коротких» форм более 100 песен. В основном ритмика индивидуальна и своеобразна для каждой песни.

Интересная картина стилевых особенностей песен складывается к концу XVIII в. Репертуар внешнего и внутреннего быта расширялся за счет влияния городской культуры. Примерами таких песен могут быть «Горит лампадочка», «В саду-садочке» и более поздняя – «Чудный месяц», в которой ощутимо влияние романсового жанра, но в сочетании с двухголосной формой распева.

Патрилинейная песенная традиция, связанная на начальном этапе своего существования с мужской общиной, сегодня практически сохраняется как в мужских ансамблях, так и в смешанных, и даже в женских. Доминирование мужского начала на социально-бытовом уровне проецируется на все стороны культурной традиции казаков, в частности на исполнительскую (изначально это

чисто мужское исполнение); содержательно-смысловую (образы связаны с военной тематикой, повествование почти всегда ведется от лица мужчины); музыкально-выразительную (патрилинейное начало проникает в музыкальную ткань на уровне ритма – в лирических песнях основополагающим ритмическим принципом является спокойный шаг коня, верного спутника казака, образ поля, как части существования казаков-мужчин накладывает отпечаток на мелодику – волнообразное, горизонтальное развертывание песни в сочетании разновысотных пластов).

Данное исследование может стать полезным для музыковедов, композиторов, руководителей профессиональных и любительских коллективов, отдельных исполнителей, также оно может быть использована в курсе изучения фольклора, культурологии, краеведения в различных учебных заведениях гуманитарного ориентирования.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гарасим Я. І. Нариси до історії української фольклористики : навч. посіб. / Я. І. Гарасим. – К. : Знання, 2009. – 301 с.
2. Листопадов А. М. Песни донских казаков : в 5 т. / А. Листопадов. – М. : Музгиз, 1949. – Т. 3. – 1951. – 487 с.
3. Локотош Б. Н. Очерки истории Луганска / Б. Н. Локотош. – Луганск : Редакционно-издательский отдел обл. управления по печати, 1993. – 149 с.
4. Народное музыкальное творчество / отв. ред. О. А. Пашина. – СПб. : Композитор, 2009. – 567 с.
5. Рудиченко Т. С. Донская казачья песня в историческом развитии / Т. С. Рудиченко. – Ростов-н/Д. : Изд-во Ростов. гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2004. – 512 с.

*С. Нагорная*

#### ПРОБЛЕМА ЖАНРА В МЮЗИКЛАХ Э. Л. УЭББЕРА

К числу важнейших тенденций, характеризующих развитие массовой культуры во второй половине XX в., относится своеобразная экспансия жанра мюзикла, чье воздействие на оперетту и музыкальную комедию, рок-оперу и музыкальный кинематограф неоднократно отмечалось многими специалистами. Особенно впечатляющим оказался взлет мировой популярности мюзикла в конце 1960 – 1980-х гг., когда первенство этого жанра в сфере музыкального театра обозначилось со всей определенностью, что подтвердили и экономическая статистика, и данные социологических опросов.

Музыкальный жанр представляет собой категорию, которая определяет куски музыки как принадлежащие к общей традиции и/или обладающие определенным набором специфических характеристик [3]. (Жанр необходимо отличать от музыкальной формы и музыкального стиля, хотя на практике эти термины иногда используются как взаимозаменяемые.) Музыка (и, соответственно, связанные с ней формы ее воплощения) может быть разделена на жанры с учетом различных критериев. При этом классификации могут быть достаточно произвольны и спорны, и некоторые жанры часто могут перекрываться.

Синтезирующие процессы в музыкально-театральном творчестве Э. Л. Уэббера, а также особенности индивидуальной трактовки жанра мюзикла в уэбберовских произведениях представляют несомненный интерес для исследования. Поэтому цель данной публикации – выявить основные основополагающие принципы жанрово-стилевой специфики мюзиклов Э. Л. Уэббера в контексте общих процессов развития мюзикла последней трети XX в.

Актуальность исследования данного аспекта проблемы заключается прежде всего в том, что жанровая сфера до сих пор находится на «периферии» музыкознания, да и сама категория жанра является одной из наиболее «трудноуловимых» и неоднозначных для разработки, особенно это касается определения и классификации так называемых новых жанров. Определение особенностей воплощения жанра мюзикла в творчестве Э. Л. Уэббера также можно рассматривать как актуальное и перспективное, так как данная проблематика не нашла еще достаточно полного исследования и описания.

Мюзикл – один из самых модных жанров современного музыкального театра. При этом некоторые исследователи считают его просто американской разновидностью оперетты [4]. Представляется, что в этом нет большой ошибки, так как жанрам искусства свойственно развиваться, и оперетта не раз меняла свою национальную и жанровую специфику. Подобно оперетте, мюзикл также обращается к своей аудитории языком современной (для определенного времени) бытовой и эстрадной музыки, но музыкальная форма здесь проще, компактнее. Отсутствуют развернутые многоэпизодные финалы актов, доминирует песенная форма, ансамбли редки, зато часто встречаются сцены солиста или нескольких солистов с хором. Мюзиклам свойственна насыщенность действием, которому подчиняется все: каждая реплика и музыкальный номер, любое танцевальное па и комическая реприза. В мюзикле вокальные и танцевальные сцены должны непосредственно вырастать из

действия и его развивать, т. е. они должны быть необходимы, внутренне мотивированы. Характеры персонажей раскрываются как в пении, так и в танце. Музыкальные и балетные эпизоды перестают быть вставными номерами, становятся частью действия. Музыка, пение, хореография, пластика становятся важнейшими элементами в системе выразительных средств мюзикла, взаимодополняя друг друга.

Мюзикл синтезировал в себе элементы разных жанров: балладной оперы, «театра менестрелей», экстраваганцы, бурлеска, водевиля, ревю, оперетты. Джазу в этом синтезе принадлежит роль катализатора. В процессе исторического развития мюзикла «удельный вес» джазовых элементов возрастает все больше. Исключительное чувство ритма, характерные приемы интонирования и фразировки позволяют придавать американскому мюзиклу особую динамику и своеобразие. При всей синтетичности жанра мюзикла, его видовым признаком не является обязательное наличие в спектакле «разговорных сцен»: есть несомненные мюзиклы, написанные и поставленные как бы в оперной манере, где роли превращаются в партии: это «Порги и Бесс» Л. Бернстайна, «Кошки», «Иисус Христос – Суперзвезда», «Эвита» Э. Л. Уэббера и др. Во избежание путаницы такие произведения зачастую называют «рок-операми». Однако с мюзиклами их роднит прежде всего общий способ актерского существования, когда любое средство актерской техники – танец, вокальный или пластический номер – становится для исполнителя абсолютно органичным в выражении эмоции или мысли. Этот предельно условный, яркий театральный жанр должен непостижимым образом сочетаться с естественностью перехода от одного средства выражения к другому. Кроме того, при высочайшем уровне технического исполнения, постановка вокала или пластики должна быть принципиально иной, нежели в классических музыкальных жанрах: голоса не могут звучать «по оперному», а танец – выглядеть «балетным». Речь, мимика, пластика, танец могут быть только подчинены единой линии сценического поведения, задаче создания цельного образа.

Таким образом, мюзикл как жанр XX века вобрал и отразил важнейшие особенности культуры этого времени, и прежде всего – направленность на развлекательность и массовость. Однако, как было отмечено выше, и до него существовало значительное количество жанров, отвечавших этим критериям. Какие же особенности данного жанра определили его специфику и наибольшую востребованность среди других и сделали возможным обозначить сущностные, на наш взгляд, черты рассматриваемого жанра, порожденные масштабными эволюционными процессами в современной культуре.

Во-первых, отличительной чертой мюзикла стало либретто, основанное зачастую на литературном бестселлере (например, «Ромео и Джульетта» В. Шекспира, «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго и т. п.). Позже в качестве основы для сюжета могли быть использованы известные кинокартины («В джазе только девушки» и др.) или запоминающиеся события, то есть то, что привлекло внимание аудитории и стало актуальным. Либретто настолько важно для мюзикла, что сложилась традиция номинировать лучшие из них на известную литературную премию – Пулицеровскую, а имя автора, как и композитора, обязательно указывается в афише (например, «Звуки музыки» Р. Роджерса и О. Хаммерштейна, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу и А. Лернера и др.).

Во-вторых, сюжетная основа, как правило, опирается не только на развлекательно-увеселительный сюжет с любовной интригой, но и на социально значимые в бытовом, политическом плане аспекты бытия современного человека, затрагивая важные для него вопросы (например, «Вестсайдская история» Л. Бернштейна, в которой затронуты проблемы социально-расовой сегрегации, подростковой преступности и т. п.). Именно эта черта во многом отличает мюзикл от оперетты, для которой свойственно раскрывать любовно-лирическую историю, насыщенную бытовым юмором, сатирой. Мюзикл глубже по качеству затрагиваемых проблем.

В-третьих, в мюзикле для создания художественного образа равнозначны роли музыки, хореографии, актерского мастерства, драматургии, в отличие от оперетты, где значение имеет прежде всего вокальное и актерское искусство.

В-четвертых, в жанре мюзикла находит свою реализацию склонность к синтезирующим взаимодействиям (полисюжетным, полижанровым, полистилевым) и беспрецедентный универсализм в постановочных воплощениях.

В-пятых, для мюзикла характерно амплу артиста «синтетический актер», который должен уметь хорошо петь, танцевать, декламировать, ритмизованно говорить. Примерами такого рода амплу актеров можно считать Джулию Эндрюс, Людмилу Гурченко, Андрея Миронова и др.

К эталонным образцам жанровой специфики можно отнести следующие мюзиклы: «Моя прекрасная леди», «Вестсайдская история», «Кошки» и др. Безусловно, формирование жанра не произошло одномоментно. Жанровые предшественники мюзикла, их специфика, удачные приемы стали органичной частью нового жанра XX в., а влияние того или иного из них так или иначе прослеживается в каждом мюзикле. Например, в «Кошках» – ревю, в «Хелло, Долли» – оперетты и т. п. Надо отметить, что для европейского мюзикла

характерным стало влияние не только развлекательных жанров, но и серьезного – оперы с ее системой, номерной структурой формы (например, мюзиклы «Собор Парижской Богоматери», «Ромео и Джульетта» и др.). Кроме того, на формирование специфики мюзикла в большой степени повлияла историческая и социально-культурная специфика становления институтов искусства в США и особенности собственно театральной индустрии.

Прославленные мюзиклы (взлет мировой популярности мюзикла наиболее ярко проявился в конце 1960 – 1980-х гг.) утвердились на ведущих позициях в рейтингах популярности и коммерческой успешности среди зрелищных искусств, стали «рекордсменами долгожительства» на сценических подмостках. В значительной степени этот взлет был обусловлен персональными достижениями Эндрю Ллойда Уэббера – одного из крупнейших мастеров мюзикла за всю историю последнего. Такие произведения Уэббера, как «Иисус Христос – суперзвезда», «Эвита», «Кошки», «Призрак Оперы», прочно вошли в число выдающихся явлений музыкального искусства XX в. Творчество Э. Л. Уэббера удостоилось высоких оценок со стороны Д. Шостаковича, А. Шнитке,

П. Доминго, А. Петрова, Б. Покровского, других авторитетных представителей современной «классической» элиты. Его художественные открытия предопределили устойчивый интерес к жанру мюзикла со стороны последующих композиторских поколений, включая, среди прочего, и видных представителей «академического» музыкального театра.

Музыкально-театральное творчество Э. Л. Уэббера, как представляется, необходимо рассматривать в историко-эволюционном аспекте, с учетом основных тенденций, присущих развитию мюзикла на протяжении второй половины XX ст., что позволяет выявить важнейшие жанрово-стилистические особенности наиболее значительных мюзиклов Уэббера. Это помогает определить вклад автора в развитие мюзикла, обозначить многообразные «переключки» уэбберовского творчества с художественными исканиями в различных сферах массовой культуры XX в.

Индивидуальная трактовка жанра мюзикла в уэбберовских произведениях (особенно периода конца 1960 – 1980-х гг.) определяется неуклонно возрастающей интенсивностью полижанровых взаимодействий [1], когда важнейшие принципы жанрового синтеза, свойственные творчеству Ллойда-Уэббера, коррелируют с магистральными тенденциями в развитии мюзикла второй половины XX в. – идейно-тематической «центробежностью», этнокультурным «глобализмом», последовательной, все возрастающей



«академизацией» в использовании богатого арсенала выразительных средств. Эволюция полижанровости в произведениях Э. Л. Уэббера сопровождается усилением интегративных взаимодействий, охватывающих все уровни музыкального спектакля, что приводит к формированию своеобразной модификации «тотального театра» [Там же, с. 15].

Вслед за Е. Ю. Андрущенко мы рассматриваем полижанровые взаимодействия в их градации в уэбберовских мюзиклах: полижанровая мутация («Иосиф», «Эвита»); полижанровая амбивалентность («Кошки», «Звёздный Экспресс»); полижанровый синтез («Иисус», «Призрак Оперы»). Исходным пунктом для мутационных процессов в «Иосифе» и «Эвите» становится предумышленная ассимиляция важнейших черт нескольких жанров, способствующая «вариативной» трактовке автором конкретного художественного замысла и смене доминантных жанровых признаков. В результате появился жанр, предрасположенный к универсализму выразительных средств и наделенный огромным синтезирующим потенциалом.

Феномен полижанровой амбивалентности обусловлен введением в классическую модель мюзикла концептуально значимых элементов из другого музыкально-сценического жанра (примером могут быть «Кошки»). В «Кошках», преломляя творческие открытия Дж. Баланчина, Дж. Роббинса и М. Беннета, Ллойд-Уэббер совместно с хореографом Дж. Линн выстраивал сквозную «пластическую драматургию», рассматривая танцевальность как важную составляющую образных характеристик всех персонажей. Первичный «импульс» к подобному решению содержался в поэтических текстах Элиота, где комбинации стиховых ритмов уподоблялись балетным хореосхемам. Ярко выраженная танцевальность не была присуща лишь «музыкальному портрету» главной героини – Гризабеллы, измученной болезнями и пережитыми страданиями. Однако ее проникновенное пение, устремляющееся «от сердца к сердцу», воплощало в себе парадоксальное разрешение драматических коллизий. Не исполнив ни одного танца, Гризабелла провозглашалась «королевой Желлеиного бала», что может свидетельствовать о главной образно-смысловой функции полижанровой амбивалентности. Амбивалентные взаимодействия у Ллойда-Уэббера стали шагом по пути приближения к наиболее масштабному уровню рассматриваемых процессов – полижанровому синтезу, обусловленному интенсивным «диалогом» между классической моделью уже сформировавшегося жанра мюзикла и оперы XIX – XX вв. Синтезирующие процессы достигают наилучшего воплощения в «Призраке оперы» благодаря взаимопроникновению «условного» и «реального» уровней спектакля,

изысканному «балансированию» между правдоподобием и фантастикой. В данном случае важнейшие параметры композиторского замысла: «интеллектуализация» волшебной сказки и мелодрамы, стилистическое «многоязычие» либретто, равновесие внешней действенности и углубленного психологизма, специфическое «единство» структурной организации (чередование замкнутых номеров с протяженными сценами сквозного развития), обширный «диапазон» вокальных жанров, форм, исполнительских средств, «интегративное» взаимодействие симфонического и рок-инструментария – свидетельствуют о доминирующей роли «опероцентристских» тенденций. Однако авторское определение проекта как «мюзикл» связано в то же время с неизбежной редуцированностью названных черт в условиях музыкального театра «легкого жанра» и сложными, многоуровневыми реминисценциями с оперным жанром.

Таким образом, можно отметить, что специфика полижанровости в уэбберовских мюзиклах обуславливается воздействием нескольких магистральных тенденций: 1) композиторский подход эволюционирует, двигаясь от сравнительно простых типологических разновидностей к более сложным; 2) полижанровые процессы в творчестве Э. Л. Уэббера характеризуются ярко выраженной центробежностью: от «легкожанрового» музыкального театра – к балету, кинематографу, опере и кантате, достигая в этом движении уникальных масштабов; 3) возрастающая «академизация» полижанровых взаимодействий позволяет, как представляется, рассматривать мюзикл в качестве «пограничного» феномена, тяготеющего к синтезу многообразных музыкально-театральных традиций.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960 – 1980-х годов: сюжеты, жанр, стилистика : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – музыкальное искусство / Е. Ю. Андрущенко. – Ростов-н/Д., 2007. – 18 с.
2. Костюк Е. Б. Мюзикл / Е. Б. Костюк // Костюк Е. Б. Популярные музыкальные направления и жанры XX века: джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера : учеб. пособие / Е. Б. Костюк. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 2008. – С. 50 – 72.
3. <http://contrabanda.com.ua/specifika-zhanra-myuzikla/>
4. [http://ru.wikipedia.org/wiki/Andrew\\_Lloyd\\_Webber](http://ru.wikipedia.org/wiki/Andrew_Lloyd_Webber)

*Б. Перехода*

## **ТЕХНОЛОГІЯ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ПОСТАНОВКИ МАСОВИХ ПОЛІТИЧНИХ ЗАХОДІВ**

Мова засобів масової інформації кінця ХХ – початку ХХІ століття відображає ті зміни, які відбулися і відбуваються в країні: зміна політичної системи, економічні реформи, набуття свободи слова. Культура отримала право бути різною, багатоликою. Різноманітнішим став і політичний театр.

Уподібнення політики театру також набуло поширення, вираз «політична сцена» вже давно став фразеологізмом. Той театр політики, який виник майже 15 років тому в СРСР і отримав надалі широкий розвиток в Росії та в інших колишніх союзних республіках, – це особливе театральне явище. Це театр свободи після десятиліть несвободи. Ставлення до політики як до театру властиво й самим політичним діячам. Президент Чехії Вацлав Гавел, будучи і відомим драматургом, сказав в одному з інтерв'ю: «Досвід роботи в театрі ми застосуємо в політиці». Політичний театр став сьогодні дуже серйозним конкурентом театру.

Наявність певної глядацької аудиторії – найважливіша загальна риса театру і політичного шоу. По відношенню до політичного життя в цілому всі ці порівняння звучать чисто метафорично. Однак деякі політичні акції, що збирають реальну аудиторію і одночасно транслюються по телебаченню, обмежені в просторі і набувають рис театралізованих шоу. Відтак театральність цих шоу перестає бути метафоричною. Серед них – мітинги і з'їзди. Цілком очевидна театралізована природа всіх передвиборних шоу. Такі постановки здійснюються за сценарієм, в них бере участь багато професійних акторів, редакторів, суфлерів, працівників сцени, костюмерів і декораторів. Аудиторії цих театралізованих шоу величезні.

Для сучасного депутата важлива популярність, тобто акторська слава. Кожен депутат шукає для себе народне амплу. Існує певний зв'язок між жанровими особливостями виступів політиків і ступенем їхньої популярності в різних верствах населення. У виступах депутатів можна углядіти риси різних традицій, але важливо те, що в багатьох з них проступають риси народної сміхової культури. У промові політиків виявляються романтичні риси самотнього героя [5].

XX століття було переломним у справі маніпуляції суспільною свідомістю. Виникли нові технологічні засоби, що дозволяють охопити інтенсивною пропагандою мільйони людей одночасно.

Сьогодні ці культурологічні відкриття створюються за допомогою політичних технологій. Використання технологій політичного спектаклю стало загальним прийомом перехоплення влади. У кожному випадку проводиться попереднє дослідження культури того суспільства, в якому організовується повалення влади. На підставі цього підбираються «художні засоби», пишеться сценарій і готується режисура спектаклю. Якщо перехоплення влади проводиться в момент виборів, ефективним прийомом є створення обстановки максимально «брудних» виборів – з тим, щоб виникло загальне відчуття їх фальсифікації. При цьому виникає велика зона невизначеності, що дає привід для грандіозного спектаклю «на майдані». Останній час дав нам два класичних приклади – «революцію троянд» і «помаранчеву революцію».

Розробка й застосування таких технологій стали предметом професійної діяльності чималих міждисциплінарних груп фахівців, які виконують замовлення державних служб і політичних партій. Ці розробки ведуться на високому творчому рівні, супроводжуються оригінальними знахідками і в даний час стали важливим проявом високого науково-технічного потенціалу [8].

У суспільстві масового видовища особливим видом театралізованого ритуалу є вибори. Це своєрідний спектакль змагання за владу. Вибори забезпечують політичним діям натовпу помпезність, страх, драму і кульмінацію.

Вибори як політичний спектакль представляють для нас особливий інтерес тому, що в цей перехідний момент зміни владної верхівки відбувається тимчасове ослаблення держави, що і використовується, як правило, для режисури та проведення революцій (це спостерігалось в Сербії, Грузії, в Україні і в Киргизії). Ця проблема вивчена на матеріалі колишніх колоніальних країн, але вона актуальна і для пострадянських держав.

Московський культуролог В. Осипов, зачарований режисурою «помаранчевої революції» на Україні, писав: «Помаранчева революція» здійснювалася вмотивованим і добре натренованим активом, в підготовку якого були інвестовані чималі кошти. Крім того, вона мала постійний музичний супровід. Практично всі популярні українські рок-гурти безперервно виступали на Майдані, задаючи всьому, що відбувається збудливу, захоплюючу атмосферу, підтримуючи дух свята... Мене вразило, що організаторам вдалося кілька тижнів зберігати в людях стан ентузіазму і захвату. З активом наметового містечка все було простіше – вони жили на Майдані постійно, отримували гроші, але тримати

в заведеному стані натовпи киян і приїжджих, які щодня приходили на площу – складна і важлива гуманітарно-технологічна задача. «Помаранчеві» вирішили її на «добре». Їм вдалося мобілізувати масовий народний рух. У тому числі в тисяч людей, які стали інструментом виробництва цієї ілюзії» [9, с. 505].

Важливим результатом цих революцій-спектаклів стає не тільки зміна влади (а потім також і інших важливих у цивілізаційному відношенні інститутів суспільства), а й породження, нехай на короткий термін, нового народу. Виникає маса людей, у свідомості яких начебто стерті історично сформовані цінності культури їхнього суспільства, і в них закладається, як дискета в комп'ютер, платівка з іншими цінностями, записаними десь поза даною культурою. Створення «нового народу» (або навіть нової нації) в ході подібних революцій – один з ключових постулатів доктрини.

Політичний театр належить світовій культурі. Між світом природи і світом культури, світом речей і світом знаків, в яких живе людина, існують складні відносини. Породивши суспільство масового видовища, ХХ століття показало невідомі раніше можливості зорових образів як засобу влади. Найефективніші засоби інформації завжди використовують контрапункт (гармонійне багатоголосся) сенсу і естетики. На цьому ж заснована сила впливу театру (текст, звук голосів, світло, пластика рухів). Тому нам цікаво присвятити увагу детальній розробці технології постановки масових політичних акцій: мітингів, маніфестацій, агітаційних концертів та ін., що застосовуються під час певних виборчих кампаній.

Поняття «виборча кампанія» вживається у двох значеннях:

1) визначений законом період, протягом якого політичні сили і державні органи, відповідальні за проведення виборів, проводять їх безпосередню ідеологічну та організаційну підготовку;

2) сукупність пропагандистських та інших заходів, які проводять учасники виборів, тобто спрямовані зусилля, що робляться певними суб'єктами, які беруть участь у передвиборній боротьбі, для досягнення поставлених цілей.

Звичайно, що для розкриття нашої теми більш важливе друге значення. Велике місце у виборчій кампанії належить ЗМІ. Під їхнім впливом ідеологія виборчих кампаній змінюється:

1) може підвищуватися інформованість електорату про ідеологію виборчих кампаній та політичних пріоритетів її суб'єктів;

2) відбувається коригування ідеологічних позицій самих виборців;

3) відбуваються зміни в оцінці електоратом тих чи інших ідеологічних моделей, запропонованих суб'єктом виборчого процесу;

4) поглиблюється розуміння електоратом ідеологічних проблем, що мають місце в рамках конкретної кампанії;

5) під впливом ЗМІ формується рішення частини електорату - брати чи не брати участь у виборчій кампанії в цілому і в процесі голосування зокрема.

На початкових етапах кампанії громадяни, які не визначилися, зазвичай складають абсолютну більшість, оскільки кількість людей, які постійно цікавляться політикою в суспільстві за різними оцінками становить від 10 до 20%. Тому саме ця «нестійка» частину електорату є ключовою групою, за голоси якої і йде боротьба. У результаті ця група поступово поляризується і звужується, але вибір, зрештою, все одно відбувається саме всередині неї [6, с. 35].

Сам технологічний процес підготовки концертно-видовищної програми включає в себе такі елементи:

- об'єкт діяльності: аудиторія, глядачі (групи, колективи людей і окремі особистості);

- суб'єкт діяльності: постановники, організатори концертно-видовищних програм;

- напрям концертно-видовищної програми (процес впливу суб'єкта на об'єкт) з усіма її компонентами. Такими є мета і зміст програми, форми організації аудиторії, засоби і методи, використовувані для здійснення поставлених перед ними завдань.

Усі елементи функціонування технологічного процесу знаходяться в єдності і взаємодії, утворюють єдину систему. Головний елемент цієї системи – об'єкт діяльності, люди, на яких спрямована дія концертно-видовищної програми.

Значущість події дозволяє об'єднати людей загальною ідеєю, надзавданням і спрямувати організаторів і постановників концертно-видовищної програми на досягнення конкретних цілей. Постановка політичної акції як масового театралізованого видовища в цілому будується за стандартною схемою постановки масового свята. Але слід враховувати багато особливостей та тонкощів режисерського задуму в залежності від специфіки політичного масового заходу: головної мети постановки свята, місця проведення, масштабності і можливостей (матеріальних, творчих).

Використання сучасної технології подібних політичних акцій не менш важливе ніж забезпечення ідейно-художнього боку будь-якої театральної вистави, а іноді вона набуває ще найбільш важливих функцій впливу на масову аудиторію та гостроти поставлених проблем, що висуває суспільство.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Григорьева О.Н. Политический театр современной России (Взгляд филолога) – «Зеркало недели. Украина» – №24. – 01 июля 2011.
2. Дьякова Е.Г., Трахтенберг А.Д. Массовая коммуникация и проблема конструирования реальности: анализ основных теоретических подходов. – Екатеринбург: Институт философии и права, 1999. – 129 с.
3. Кто готовит разноцветные «революции» (по материалам статьи Джонатана Мовата) - <http://left.ru/2005/8/movat125.phtml>
4. Кузнецов В.Н. Идеология: социологический аспект. Учебник. М.: Книга и бизнес, 2005. – 816 с.
5. Рашкофф Д. Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание. / Пер. с англ. Д. Борисов. – М.: Ультра Культура, 2003. – 368 с.

*Д. Рыкунова*

### **АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА СОВРЕМЕННЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ ИСКУССТВА ЛУГАНСКОЙ ОБЛАСТНОЙ ФИЛАРМОНИИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЛУГАНСКОЙ ЭСТРАДЫ XXI ВЕКА**

В данной работе приведен наш анализ влияния и объективных показателей состояния эстрады филармонии в XXI веке.

Причина актуальности разрабатываемой темы связана с потребностями современного искусства Луганска в такой ее популярной у народа стороне как отечественная эстрада. В современных условиях глобализации с ее угрозой этнической унификации именно украинская эстрада осознается гражданами нашей страны как, безусловно, часть их украинской культуры и потому становится своеобразной формой удовлетворения их национальных потребностей.

Объект исследования – эстрада как культурная составляющая искусства Луганской области, предмет – искусство эстрады Луганской областной филармонии XXI века.

Цель исследования – изучить состояние вокального искусства эстрады в Луганске и его влияние на эстраду области, Украины и СНГ.

Реализация данной цели обусловила необходимость постановки и решения следующих основных задач:

- рассмотреть различные подходы к изучению искусства эстрады, определить понятие искусства эстрады;
- изучить влияние эстрадных вокальных выступлений артистов филармонии на музыкальную культуру области;

– рассмотреть культурный потенциал творчества эстрадных вокалистов филармонии в молодежной и художественной культуре;

Сложные процессы культурной жизни, безусловно, требуют экспертной оценки, а также углубленного понимания перспектив развития нашей отечественной культуры. Однако современная Луганская эстрада, а также «эстрадность», как феномены не только современной массовой культуры, но и общественной жизни области, до сих пор не стали предметом целостного музыковедческого исследования.

Уже в первое десятилетие XX в. термин «эстрада» начинает мелькать в прессе не только в общепринятом тогда смысле – «помост, возвышение, например, для музыки», – но и расширительно, включая всех, актеров, писателей, поэтов, выходящих на этот «помост». На страницах авторитетного журнала «Золотое руно» за 1908 год была опубликована статья «Эстрада». Ее автор пронципально увидел антиномию, возникающую перед каждым, кто выходит на эстраду:

а) эстрада необходима для развития и поддержания способностей, и для формирования личности артиста;

б) эстрада пагубна и для того, и для другого.

«Пагубность» автор усматривал в стремлении актеров к успеху любой ценой, равнении на вкусы массовой публики, превращении искусства в средство обогащения, источник жизненных благ [1].

Высокий уровень мастерства артистов филармонии в жанре эстрадной песни, о котором свидетельствуют их многочисленные награды, является, во многом, результатом полученным благодаря их основной профессиональной деятельности. Таким образом, высокий класс мастерства исполнителей помогает «держат планку» для всей Луганской эстрады. Что особенно актуально для молодой аудитории, которая не всегда имеет возможность или желание отходить от простейших форм эстрадных номеров (яркий пример – приверженность молодежи какому-нибудь одному музыкальному жанру, популярному у сверстников, например жанру «реп») [2].

С другой стороны, идти по пути упрощения – не всегда верно. Мы рассмотрели выше пример обратный энтропии, когда массовый жанр – имеет артистов, которые делают ставку на сложность и качество, а не простоту. Мы считаем это важной тенденцией в развитии современной Луганской эстрады.

Таким образом, мы видим, что деятели искусства Луганской областной филармонии имеют большой успех на эстраде. О чем свидетельствуют их многочисленные награды и звания, полученные на фестивалях и конкурсах



государственного и интернационального значения, как на территории Украины, так и за её пределами.

Луганская эстрада в лице исполнителей филармонии более музыкальна и технична чем популярная молодежная музыка. Вокалисты филармонии повышают мастерство эстрады области на более высокий уровень и презентуют её на государственном и зарубежном уровне.

Эстрадные песни музыкантов филармонии, для восприятия Украинской аудитории, ближе западных. Это и украинские романсы и стилизованная классика. Исполнение и того и другого популяризует среди аудитории национальное и высококачественное искусство в противовес тенденции к упрощению музыки и слов на эстраде, а также вестернизации музыки и языка песни.

Развитие вокального искусства эстрады в культуре Луганской области было рассмотрено в теоретическом аспекте, и собственно музыкальном – влияние вокального репертуара артистов филармонии на музыкальную культуру города,

Теоретические положения и выводы исследования могут быть полезны для дальнейшего изучения различных аспектов, связанных с искусством эстрады, для совершенствования системы подготовки специалистов в области вокального искусства эстрады, в частности при подготовке преподавательских кадров в сфере музыкального образования в области вокальной стилистики.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Еремин М.А. История музыки / М.А Еремин. – М., 2006.- 198 с.
2. Сайт Луганской областной филармонии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://filarmonia23.com>

*С. Свида*

### **ИННОВАЦИОННЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ В РАБОТЕ МАССОВОЙ БИБЛИОТЕКИ**

Рискуя остаться невостребованными в современном динамичном мире, библиотекари постоянно вводят новшества и проявляют пристальный интерес ко всем инновациям, которые они могут применить в своей работе. Без освоения новых библиотечных услуг и сервисных инноваций библиотеки не могут оставаться социально значимыми.

«Инновационная деятельность библиотеки – это деятельность, направленная на ее качественные изменения, отвечающие потребностям времени

и реализуемые в новом содержании» [2, с. 8]. Каждая введенная инновация в первую очередь должна позитивно влиять на качество обслуживания. Актуальность темы внедрения инновационных изменений в работу массовой библиотеки обусловлена тем, что нововведения нуждаются в систематическом изучении и обобщении, оценке стимуляции и эффективности. Проблемой изучения инновационных процессов занимались С. Басов, А. Ванеев, С. Матлина, В. Минкина, Н. Карташов, С. Серейчик, Н. Толканюк и другие исследователи.

Важно установить, на какие инновационные идеи существует потенциальный спрос, а на какие реальный; на что нужно направить инновационные ресурсы в первую очередь, чтобы достигнутые результаты позитивно отразились на развитии библиотеки в ближайшем будущем. Поэтому из возможного перечня инновационных идей необходимо выбрать главные. Преимущество отдают идеям, способствующим реализации миссии организации, и тем, которые усиливают рыночные позиции и укрепляют имидж библиотечного учреждения [3, с. 37].

Работа Свердловской ЦБС в контексте инновационной деятельности в основном сосредоточена на освоение новшеств в массовой работе и индивидуальном обслуживании пользователей библиотеки. Одним из принципов массовой работы является актуальность, необычное освещение определенных тем, позволяет повысить интерес читателей к какой-либо проблеме или чтению в целом. Кроме традиционных, уже зарекомендовавших себя форм массовой работы, появились новые, которые воспитывают читательскую и информационную культуру пользователей библиотеки. Использование динамично развивающихся компьютерных технологий позволяет проводить массовые мероприятия с использованием видео показов, презентаций, аудио прослушивания. Проводятся виртуальные экскурсии по музеям мира и другим интересным местам.

Современное обслуживание читателей кардинально отличается от традиционного. Пользователям стали доступными мировые информационные ресурсы. Появились такие понятия, как «виртуальные пользователи» и индивидуальные условия для использования информации».

Для читателей Свердловской ЦБС стали реалиями такие услуги:

- возможность для пользователей находить информацию за короткое время;
- сканирование текстов и документов, запись на диск и другие электронные носители, набор и распечатка необходимых текстов, ксерокопирование;

- возможность работать в сети Интернет, использовать услуги электронной почты, WEB страниц различных библиотек;
- возможность пообщаться с друзьями и близкими в Skype как в пределах страны, так и за рубежом;
- возможность пользоваться сетью WiFi.

Но в сфере внедрения инноваций в работу Свердловской ЦБС существует множество проблем, которые требуют более тщательного изучения. Например, такие как:

- выбор методов оценки результативности библиотечных изменений;
- разработка продуктивной и ассортиментной стратегии;
- привлечение общественности к модернизации библиотек;
- работа с кадрами и повышение квалификации руководителей и персонала библиотек.

Введение инновационных форм популяризации литературы даёт возможность всесторонне и нетрадиционно раскрыть книжные богатства, позволяет пользователям выявить и пополнить свои познания в разных областях знаний, раскрыть свой творческий потенциал. Усовершенствование и повышение эффективности инновационной деятельности библиотеки требует тщательного анализа всех ее направлений. Более тщательное исследование данного вопроса позволит выработать стратегию, нацеленную на совершенствование обслуживания пользователей, повышение комфортности и доступности библиотечных ресурсов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ванеев А. Н. Методическое обеспечение библиотечной деятельности / А. Н. Ванеев. – М. : Профиздат, 2000. – 140 с.
2. Гусева Е. Н. Инновационное развитие библиотечно-информационной сферы [Электронный ресурс] / Е. Н. Гусева // Науч. и техн. библиотеки. – 2009. – № 11. – С. 7 – 14. – Режим доступа : <http://www.ellib.gpntb.ru>.
3. Качанова Е. Ю. Инновационно-методическая работа библиотек : учеб. пособ. / Е. Ю. Качанова ; науч. ред. А. Н. Ванеев. – СПб. : Профессия, 2007. – 336 с.
4. Матлина С. Г. Публичная библиотека: пути инновационного развития / С. Г. Матлина. – СПб. : Профессия, 2009. – 376 с.
5. Новітні інформаційні технології та бібліотека. – Британська Рада в Україні, 2000. – 108 с.
6. Фатхудинов Р. А. Инновационный менеджмент : учебник для вузов / Р. А. Фатхудинов. – 2-е изд. – М. : ЗАО «Бизнес-школа Интел-Синтез», 2000. – 624 с.

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ КРАЕВЕДЧЕСКИХ ФОНДОВ

В современном информационном пространстве существует огромное разнообразие источников получения необходимых сведений: это книги, периодика, теле- радио вещание, интернет и другие.

Особенно ценной, по-прежнему, остается краеведческая информация, так как краеведение – это обращение к опыту прошлого, познание своего национального наследия. А краеведческая составляющая в той или иной мере, напрямую или косвенно, пронизывает все отрасли знаний, участки и сферы интеллектуального и физического труда человека, придавая им конкретность, близость к человеку, читающему и ищущему.

О значении краеведческой работы библиотеки неоднократно писали ученые Н.Н. Щерба, А.В. Мамонтов, Н.Н. Кушнарченко и др. Известны также методические пособия по краеведческой деятельности библиотек В. Киселевой, А. Комской и др.

Изучение вопросов, связанных с использованием современных технологий еще находится на начальных этапах. Молодые исследователи, такие как М. Петрова, рассматривают возможности качественного формирования библиотечно-информационных ресурсов [8].

В связи с возрастанием объемов знаний, основой для развития информационного общества становится использование современных технологий для упорядочивания информации. Это также дает возможность более широко рассмотреть исследуемые вопросы, а также возможность предъявления различного типа информации. Примером может служить краеведческие базы данных Луганской областной универсальной научной библиотеки им. А.М. Горького. Рассмотрим их:

1. «Выдающиеся деятели Луганщины». Целью базы данных является предоставление информации о выдающихся деятелях Луганского края в сфере науки, культуры, искусства, образования, литературы, общественной деятельности, спорта, туризма и охраны здоровья [2].

2. «Памятники Луганщины». Задача базы данных состоит в том, чтобы показать, что культурное наследие Луганщины – неотъемлемая часть общегосударственной и мировой истории, а также систематизировать

информацию о памятниках истории и архитектуры региона, предоставить её пользователям [7].

3. «База литературно-исторического архива писателей Луганщины». Эта база представляет собой архивные материалы писательской организации Луганщины [4].

4. «Информационный портрет Луганского региона (1938 – 2011)». Проект «Информационный портрет Луганского региона» – один из первых тематических региональных веб-ресурсов Луганщины. Охватывает все направления развития Луганского региона, и представляет собой аналитический справочник [3].

5. «Литературное наследие Б. Гринченко». Этот проект посвящен жизни и творчеству выдающегося фольклориста, педагога, литературоведа, писателя Бориса Гринченка, определенный этап жизни которого был неразрывно связан с преподаванием в школе села Алексеевка [5].

6. «Выдающиеся краеведы Луганщины». Архив предлагает информацию о жизни и творчестве наиболее выдающихся исследователей истории Луганского региона [1].

Представленный нами опыт работ с виртуальными краеведческими базами данных подтверждает актуальность и необходимость использования современных технологий в процессе работы с краеведческой информацией.

Таким образом, использование современных технологий – эффективный способ формирования, систематизации и сохранения краеведческих фондов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Выдающиеся краеведы Луганщины [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.library.lg.ua/kraeved/>.
2. Выдающиеся деятели Луганщины [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.library.lg.ua/rus/cry/index.php>
3. Информационный портрет Луганского региона [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.irp.library.lg.ua>.
4. Литературно-исторический архив писателей Луганщины [Электронный ресурс] – Режим доступа : [http://www.library.lg.ua/rus/about\\_resursi.php](http://www.library.lg.ua/rus/about_resursi.php).
5. Литературное наследие Бориса Гринченка [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.library.lg.ua/grin/>.
6. Основы компьютерной технологии : учеб. пособие / А.В. Белекопотов. – Смоленск, 2004. – 149 с.
7. Памятники Луганщины [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://library.lg.ua/pam/kraeved.php>.
8. Розроблення і впровадження моделей управління формуванням електронних ресурсів як актуальна бібліотекознавча проблема / М. Петрова // Вісн. Кн. палати. – 2012. – № 3. – С. 24-27.

*Д. Сливина*

**ТРИ ПРОЧТЕНИЯ. ТАРАС БУЛЬБА В ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЕ  
Н. В. ЛЫСЕНКО, В МУЗЫКЕ К СПЕКТАКЛЮ МУЗЫКАЛЬНО-  
ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА С. П. ТУРНЕЕВА И ЕГО ЖЕ  
СИМФОНИЧЕСКИХ ФРЕСКАХ «ТАРАС БУЛЬБА»**

Феномен Н. Гоголя, прежде всего в актуальности его тем, идей и образов, выражающих смысл жизни. В разноплановых векторах его творчества находят воплощение позитивные явления в облике созданных ярких характеров и подлежат осмеянию негативные. Вот почему к его наследию обращались и обращаются деятели различных видов искусства.

Данная магистерская работа посвящена анализу средств воплощения гоголевского героя Тараса Бульбы в различных жанрах: опере, музыке к спектаклю и симфонических фресках. Её актуальность в обращении к музыкальному прочтению бессмертного сюжета современного украинского композитора С. Турнеева и его сравнительной характеристике с воплощением народного героя в опере украинского классика Н. Лысенко.

В ходе исследования были выполнены следующие задачи: рассмотрены гоголевские сюжеты в музыкальном искусстве, проанализирована музыка к спектаклю и симфонические фрески С. Турнеева, определены средства воплощения образа Тараса Бульбы в опере Н. Лысенко.

Народный герой повести Н. Гоголя получил достойное воплощение в рассмотренных разножанровых сочинениях.

В одноименной опере классика украинской музыки Н. Лысенко образ представлен в сольных и ансамблевых номерах. Его ариозо «Коли ж подужаний літами», песня «Гей, літа орел», речитативы опираются на жанры думы, исторической походной песни, марша.

Гармонический язык партии главного героя насыщен ладами народной музыки, альтерированными гармониями, плагальностью, секвенционным развитием, возникающими в соответствии с сюжетными ситуациями.

Мелодика, как правило, носит героический характер, который выражают скачки на кварту, сексту, октаву. Её неповторимый облик доминирует в ансамблевых сценах.

Особую роль в изображении Тараса играет оркестр, который либо подражает игре аккомпанирующих народных инструментов, либо выражает внутренние состояния героя.

В драматическом спектакле «Тарас Бульба» музыка С. Турнеева занимает одно из ведущих мест. Выступая в тесной связи с сюжетом, она содержит сольные, танцевальные, хоровые, оркестровые изобразительные эпизоды. Главный герой не получает сольного музыкального воплощения либо инструментального лейтмотива. В связи с философской акцентировкой постановки на патриотической идее, главным становится лейтмотив матери, который проходит сквозь всё действие, получая сольное, хоровое и инструментальное выражение.

Роль своеобразной арки выполняет тема осквернённой земли. Она звучит во время предательства и убийства сына, выражая не только образ порабощённой Родины, но и ассоциируется с душевной болью Тараса Бульбы.

Существенное значение приобретают хоровые номера, которые поясняют происходящее, обобщают философский смысл происшедшего или досказывают действие, дополняют душевные переживания главных героев.

Большая роль принадлежит инструментальным номерам, прежде всего танцам с ярко выраженными фольклорными элементами в области жанра (гопак, казачок) с опорой на Т-D-гармонию, ходы по аккордовым звукам, ладовую переменность, особенности звучания троїстих музик.

Изобразительное начало представлено в музыке в батальных сценах. Лейтмотив боя проходит как сквозная драматическая линия, где автор применяет сонористику, алеаторику, двенадцатитоновую систему.

В симфонических фресках «Тарас Бульба» С. Турнеев, используя образно-тематические арки и выражая с помощью контрастов известный сюжет, создаёт цельное полотно, при знакомстве с которым слушатель может без зрительного ряда представить различные сцены из бессмертной повести Н. Гоголя. Оперировав неофольклорными темами и материалом с применением двенадцатитоновой системы, композитор противопоставляет категории добра и зла, мира и войны. Особую экспрессивность вносит тема матери, выросшая до образного обращения темы Родины. Она пленяет своей эмоциональной открытостью, необычайной красотой. Её каждое появление в сочинении символизирует человеческое начало, которому противостоят сражения казаков, уносящие их жизни.

Сцены боя необычайно театральны. В симбиозе соответствующей ритмики, фанфар трубы, остигатного фона скачки, ужасающих кластеров меди, передающих пушечные залпы в сопровождении, непрекращающихся ударов литавр и барабанов возникают картины сражений.

Философскую значимость приобретают крайние номера симфонических фресок, основанных на теме опустошенной земли. № 8 и № 11, представленные тематизмом молитвы и реквиемом по погибшим героям. Они становятся дополнением к целостной исторической картине, где казаки, выступая за православную веру, молились перед боем, с почётом провожали своих погибших товарищей в последний путь. Яркий национальный украинский колорит гоголевский повести, талантливо передан в музыке современного композитора. Таким образом, каждое прочтение по своему интересно и убеждает в неисчерпаемости идей гоголевской прозы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Булат Т. П. Героїко-патріотична тема в творчості М. В. Лисенко / Т. П. Булат. – К. : Наук. думка, 1965. – 151 с.
2. Душечкина Е. В. Тарас Бульба в свете традиций древнерусской воинской повести / Е. В. Душечкина // Гоголь и современность : сб. ст. / под. ред. А. В. Дрожжиной. – К. : Вища шк., 1983. – С. 30 – 35.
3. Манн Ю. В. Постигая Гоголя / Ю. В. Манн. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 206 с.

*О. Труфанова*

### АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ БІБЛІОТЕЧНИХ ФОНДІВ

Бібліотечні фонди – це національне надбання народу, важливий показник його культурного рівня. Вони мають велику матеріальну і духовну цінність.

На розвиток бібліотечних фондів впливає ряд зовнішніх і внутрішніх чинників. Технологічно формування бібліотечних фондів починається з визначення ідеального образу фонду чи його моделі. Рушійними силами формування бібліотечних фондів є постійні протиріччя між бібліотечним фондом і зовнішнім середовищем та між бібліотечним фондом та іншими підсистемами бібліотеки, в середині самого фонду. Бібліотечні фонди формуються відповідно до значення, складу користувачів бібліотеки та виду бібліотеки як упорядковане зібрання документів [1, ст. 16].

Бібліотечні фонди виконують роль основи, фундаменту діяльності бібліотек. Завдяки йому вони спроможні виконувати всі покладені на них суспільством функції.

Поняття «Формування бібліотечних фондів» ввів у науковий обіг професор Ю.В. Григор'єв, який визначив три фази даного процесу –



комплектування, організація і управління роботою бібліотеки по комплектуванню і організації фондів на підставі даних про їх використання і необхідність забезпечення постійної відповідності їх новим вимогам, що висуваються суспільством. Завдяки цьому поняттю виникла і стала швидко розвиватися теорія формування бібліотечного фонду [4].

Надалі деякі бібліотекознавці почали детальніше, поглиблено і, певною мірою, не зовсім традиційно розглядати процеси, що входять у формування бібліотечних фондів. Єдиної точки зору доки не вироблено: проблема вимагає роздуму.

У науковій літературі можна зустріти кілька визначень процесу формування бібліотечних фондів. Ю. М. Столяров дає таке визначення: «...під формуванням розуміють створення, постійний розвиток бібліотечного фонду і підтримку його в робочому стані» [5].

К. Л. Воронько розуміє під «формуванням фонду наступні процеси: моделювання, комплектування, і організацію бібліотечних фондів».

Формування бібліотечних фондів – безперервний процес. Одного разу почавшись, він не припиняється до тих пір, поки існує бібліотека.

Формування бібліотечних фондів – сукупність бібліотечних процесів, один із основних бібліотечних циклів, що здійснюється за установленими правилами і складаються з ряду менших за обсягом процесів, процедур і операцій. Важливість кваліфікованого виконання кожного процесу, що становить зміст формування бібліотечних фондів підкреслена в Законі України «Про бібліотеки і бібліотечну справу», де зазначено що бібліотечні працівники зобов'язані дотримуватися існуючих правил обліку, збереженню та використанню фондів бібліотек і несуть відповідальність за їх порушення згідно діючого законодавства [1, ст. 32].

Комплектування бібліотечних фондів – це одна із складових частин, що складають поняття «формування фондів», одна з «підсистем формування бібліотечного фонду». За Столяровим, комплектуванням називається «створення та постійне оновлення бібліотечного фонду документами, що відповідають завданням бібліотеки і інтересам абонентів».

Значення комплектування полягає в тому, що, будучи вхідною підсистемою формування бібліотечних фондів, воно практично визначає собою не тільки інші процеси, але й взагалі всю бібліотечну роботу.

Комплектування бібліотечних фондів найбільш актуальна та болюча проблема для бібліотек. На кошти, які виділяються державою, планово

оновлювати бібліотечні фонди дуже важко. Бібліотеки вимушені шукати використовувати додаткові можливості для комплектування фондів.

Бібліотеки прикладають чималі зусилля для поповнення своїх фондів новою літературою і задоволення зростаючого читацького попиту, знаходять для цього різні шляхи рішення: постійно звертаються до офіційних органів влади; шукають спонсорів, меценатів серед державних і приватних підприємств; використовують міжнародні благодійні фонди, освітні, релігійні, громадські організації; співпрацюють з редакціями газет та журналів, літературними об'єднаннями, клубами, місцевими авторами, організують в бібліотеках благодійні акції, надають читачам платні послуги тощо.

Значну роль в задоволенні інформаційних потреб читачів грає періодика, тому бібліотеки використовують різні методи і шляхи залучення додаткових коштів для одержання періодичних видань. Перш за все – це кошти підприємств, громадських організацій. Все активніше для поповнення фондів новою літературою бібліотеки використовують добровільні пожертвування громадян, читачів, для чого проводять благодійні акції «Дарунок бібліотеці», «Книга дитинства», «Книзі – друге життя». Їхня мета одна – підтримати бібліотечні фонди, повернути увагу громадськості до бібліотек.

В сучасних умовах бібліотеки мають здійснювати не лише збір та обробку друкованих видань, а й архівування інформаційних ресурсів Інтернет. Вбачається доцільним урахувати вищезгадані напрацювання і при комплектуванні бібліотек інформаційними ресурсами Інтернет. При цьому принципово важливо розглядати ці ресурси як складову єдиного електронного документного простору держави.

Сільські бібліотеки грають вирішальну роль у формуванні єдиного інформаційного простору і забезпечення умов для вирівнювання можливостей доступу до культурних інформаційних ресурсів різних груп громадян. На першому етапі формуванню саме сільських бібліотек нового типа відповідно до міжнародних стандартів публічних бібліотек має бути приділена пріоритетна увага. Саме через них проходить сьогодні демаркаційна лінія розділення суспільства на «інформаційно багатих» і «інформаційно бідних». Лише невелика частка бібліотек сільської місцевості мають комп'ютери і ще менша – доступ до Інтернету.

У сучасних умовах збереження бібліотечного фонду має пріоритетне значення. Зберігати бібліотечні фонди – це значить тримати його в спеціально оснащених приміщеннях, дотримуватись правил обліку і видачі, бережливо ставитись до процесу ре комплектування, забезпечувати його охорону.

Формування бібліотечних фондів – процес, складний в структурному відношенні, в той же час є частиною загального процесу розвитку бібліотечних фондів. Документи, що поступають до бібліотечних фондів, рано чи пізно якщо не морально, то фізично застарівають, зношуються, руйнуються. Після закінчення встановлених нормативних термінів застарілі, зношені, не потрібні даній бібліотеці книги і інші матеріали виключаються з фонду. Процес руйнування є закономірним. Окремі складники цілого зазнають необоротні зміни, то і ціле, тобто бібліотечний фонд змінюється.

Показник вибуття документів з фондів бібліотек перевищує показник вступу. Це пояснюється великим списанням старої і мало використаної літератури на тлі недостатнього комплектування. Систематичне недофінансування комплектування як і раніше залишається головною проблемою. В умовах дефіциту бюджетних і позабюджетних асигнувань, багато бібліотек поповнюють свої фонди книгами за рахунок платних послуг і пожертвувань.

На завершення слід сказати, що в період становлення ринкових відносин комплектування перетворюється для бібліотек на головну проблему, яку ми не в змозі вирішити на сучасному рівні без допомоги державної політики в галузі культури. Питання збереження культури, відродження духовності в сьогоднішніх умовах набувають особливої актуальності. Провідну роль у підтримці і розвитку культури відіграють бібліотеки, які роблять усе можливе, щоб зберегти її як національне багатство і духовне надбання людства.

У сучасних умовах основними проблемами формування бібліотечних фондів є:

- недостатнє фінансування комплектування за рахунок коштів місцевого бюджету;
- низька оновлюваність бібліотечного фонду;
- висока міра фізичної зношеності бібліотечного фонду. Велика частина документів, що виключаються з фонду, списується внаслідок зношеності. Фонди сільських бібліотек мають завищену книгозабезпеченість, тому що бібліотеки не наважуються списати застарілу літературу у зв'язку з незначними об'ємами нових надходжень.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Про внесення змін до Закону України «Про бібліотеки і бібліотечну справу»: Закон України №1561-III від 16.03.2000 р. // Законодавство – бібліотекам України. – К., 2001. – С. 4 – 16.
2. Башун О. Проблеми придбання книг і періодики для бібліотек України відповідно до чинного законодавства щодо державних закупівель / О. Башун // Бібл. форум України. – 2005. – № 4. – С. 66.

3. Библиотечные фонды : учебник для библиотечных факультетов и факультетов культуры, педагогических факультетов и факультетов культуры / Ю. Н. Столяров и др. – М. : Книга, 1979. – С. 27 – 33.
4. Григорьев Ю. В. Теоретические основы формирования библиотечных фондов : учеб. пособие / Ю. В. Григорьев. – М. : Книга, 1973. – С. 47.
5. Столяров Ю. Н. Библиотечный фонд : учебник для библиотечных факультетов и факультетов культуры, педагогических факультетов и факультетов культуры / Ю. Н. Столяров. – М. : Книга, 1991. – 271 с.

*І. Царук*

### **ФОРМУВАННЯ ФОНДУ КРАЄЗНАВЧИХ ДОКУМЕНТІВ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК**

Як зазначає Н.М. Кушнарєнко, «Краєзнавча бібліотечна діяльність – одна з унікальних сфер діяльності, яка відрізняє місцеві публічні бібліотеки від інших бібліотек, надає їм місцевого колориту, регіональної специфіки. Саме в цих бібліотеках були започатковані кращі традиції формування, збереження і надання у громадське користування краєзнавчих і місцевих видань» [4]. Нині центральні міські і районні бібліотеки є центрами краєзнавчої роботи в своїх регіонах, виконують всі функції, закріплені в «Положенні про краєзнавчу роботу бібліотек системи Міністерства культури і мистецтв України», зокрема, координують і методично забезпечують краєзнавчу діяльність бібліотек в місті, районі, селі.

Над цією проблемою працювали такі вчені, як Н.М. Кушнарєнко, І.В. Ганзя, В.П. Кисельова, Г.М. Груздова, С.О. Денисенко, О.І. Трубіна, Ю.М. Столяров та ін., які обґрунтовують велике значення краєзнавчих фондів як документної бази краєзнавчої діяльності бібліотек.

З появою у бібліотечній діяльності комп'ютерів, застосуванням нових інформаційних технологій відношення до регіональної інформації змінюється, розширюються межі місцевої інформації, з'являється можливість показати унікальність кожного краю, області в усьому багатстві раніше накопичених даних.

Нині головною задачею публічних бібліотек, як і будь-якого регіонального краєзнавчого центру, є надання не лише вичерпної інформації про краєзнавчі документи, які знаходяться на території області, району, але і ведення збору інформації про краєзнавчі видання, які зберігаються в провідних книгосховищах країни.

Бібліотечне краєзнавство – це пріоритетний напрям діяльності державних бібліотек регіонального рівня по забезпеченню нового й оперативного

задоволення краєзнавчих потреб користувачів. Бібліотечні заклади, маючи свій значний інформаційний потенціал, сприяють ефективному економічному, науковому, соціальному, культурному розвитку певного краю, поповненню історичної пам'яті народу України, вихованню патріотизму.

Джерела вивчення краю досить різноманітні за своїм характером і змістом. До них віднесено: результати археологічних розкопок, пам'ятники матеріальної культури, зразки місцевої флори та фауни, корисних копалин, виробу промислового та сільськогосподарського виробництва. Ці матеріали збираються й зберігаються в краєзнавчих музеях.

Важливе значення для вивчення історії і культури краю, побуту його населення мають лінгвістичні матеріали (записи місцевих діалектів), народна творчість (думи, сказання, прислів'я та ін.). Великий інтерес для дослідників представляють архівні документи та джерела (мемуари, описання, накази та ін.).

В даний час робота по виявленню краєзнавчих документів є однією з найважливіших напрямів діяльності публічних бібліотек.

Бібліотечне краєзнавство – це складова загального краєзнавства, яка виявляє, збирає, зберігає та надає для користування матеріали, пов'язані своїм змістом з певною місцевістю, яка є рідним краєм для її населення.

Таким чином, формування фонду краєзнавчих документів публічних бібліотек – важлива ланка краєзнавчої діяльності бібліотек.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ганзя І. В. Краєзнавчий фонд бібліотеки: сутність поняття, основи структурування / І.В. Ганзя // Вісн. Харків. держ. акад. культури : зб. наук. праць / ХДАК ; відп. ред. Н.М. Кушнарєнко. – Х., 1999. – Вип. 1. – С. 44-49.
2. Денисенко С. О. Стратегічні напрями збереження краєзнавчих та місцевих документів в бібліотеках регіону / С.О. Денисенко // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. праць – Х., 2002. – Вип. 9. – С. 167 - 176.
3. Краєзнавча діяльність бібліотек : метод. посібник / Держ. іст. б-ка України ; підгот.: В. П. Кисельова, З. Х. Мусіна, С. І. Смілянець ; наук. ред. Н. М. Кушнарєнко. – К., 2002. – 208 с.
4. Кушнарєнко Н. М. Бібліотечне краєзнавство : підручник / Н.М. Кушнарєнко. – К. : Знання, 2007. – 502 с. – (Вища освіта ХХІ століття).
5. Положення про краєзнавчу роботу бібліотек системи Міністерства культури і мистецтв України: Наказ М-ва культури і мистецтв України № 314 від 11.06.1996 р. // Законодавство – бібліотекам України : довід. вид. Вип. 1 / НПБУ. – К., 2000. – С. 168.

## ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ФОРМУВАННЯ ПОВНОТЕКСТОВИХ БАЗ ДАНИХ НАУКОВОЇ БІБЛІОТЕКИ

Одним із чинників, що на сьогодні впливають на бібліотечну теорію та практику, є глобальна інформатизація суспільства, в умовах котрої у бібліотеках, зокрема університетських, починається розширення сфери об'єктів комплектування (передусім на електронних носіях) і відбувається трансформація традиційних технологій на всіх етапах та процесах бібліотечної діяльності. Виникають нові форми організації документів, серед яких набувають поширення повнотекстові бази даних (ПБД).

Серед науковців, які вивчали цю проблему, відзначимо Л. І. Альошина [1], Я. Л. Шрайберга [5; 6], Ф. С. Воройського [2], А. І. Земського [4] та ін.

Одним із складових компонентів електронної бібліотеки ЛНУ імені Тараса Шевченка є база даних повнотекстових видань. Відомо, що повнотекстові бази даних забезпечують інтеграцію широкого спектру інформаційних ресурсів, включаючи тексти, відео матеріали, картографічну, математичну та інші типи інформаційних ресурсів, які можуть зберігатися в електронній бібліотеці у вигляді цифрових інформаційних об'єктів. А також мають перелік переваг: підвищення оперативності надання користувачам необхідної літератури, документів і даних; використання електронних копій, яке запобігає погіршенню стану оригінальних документів, скорочуючи кількість видач читачам або зовсім виводячи оригінали з обігу, і дозволяє зберігати страхові масиви документів на випадок втрати оригіналів; стають доступними для значно більшого числа користувачів документи, наявні в бібліотеці в обмеженій кількості (рідкісні книги тощо) або в єдиному екземплярі. Для більшості користувачів електронна форма надає єдину можливість одержати необхідний документ.

Фонд повнотекстових документів бібліотеки ЛНУ імені Тараса Шевченка формується з 2008 року. Основними джерелами комплектування фонду є:

- купівля електронних ресурсів на дисках;
- інтеграція в бібліотечне обслуговування web-ресурсів;
- сканування документів із втраченим авторським правом, тобто фонд рідкісної книги;
- електронні документи, які передаються з видавничо-редакційного відділу університету;
- автореферати дисертацій.

На теперішній час в електронному вигляді є повні тексти дисертацій, збірки наукових праць і лекцій викладачів університету, матеріали наукових конференцій, магістерські роботи студентів, підручники та навчальні посібники, періодичні видання університету.

Тематичний склад ресурсів електронної бібліотеки (ЕБ) визначається відповідно до навчального, наукового та виховного процесів університету.

Документи, що формують повнотекстову базу інформаційних ресурсів, після бібліографічного опису й обліку розташовують на сервері бібліотеки з можливістю доступу в локальній мережі, інформація про видання зазначається в електронному каталозі. Прийом, перевірка, реєстрація та резервне копіювання електронних документів здійснюється відділом інформаційних технологій та комп'ютерного забезпечення. CD або DVD з електронною версією документа зберігається в книгосховищі бібліотеки.

Питання авторського права в бібліотечно-інформаційній діяльності є найбільш важливими не тільки для бібліотеки ЛНУ імені Тараса Шевченка, але і для всіх бібліотек України. Актуальність цієї проблеми зростає в умовах використання електронних ресурсів бібліотеки [3].

У той самий час бібліотека несе відповідальність за збереження й цілеспрямоване використання електронного документа. Усі надані авторами електронні документи зберігаються на сервері бібліотеки і використовуються читачами в режимі „ознайомлення” без права на корегування та копіювання документу, який формується шляхом конвертування електронних документів в pdf-формат зі встановленням паролю. Але поряд з цим у користувача є можливість санкціонованого роздруку частини повнотекстових електронних ресурсів.

Так само локальні користувачі можуть здійснювати пошук необхідної інформації в повнотекстовій базі даних через web-сайт бібліотеки. Повнотекстові електронні ресурси доступні тільки в електронному читальному залі бібліотеки. Необхідний документ користувач може знайти, скориставшись системою пошуку. Пошук здійснюється за такими атрибутами: автор, назва, рік видання, тип документу, тематичний розділ. Можна вказувати декілька атрибутів залежно від того, який електронний ресурс необхідний і які дані про нього відомі.

Отже діяльність бібліотеки активно переміщується в нове інформаційно-комунікаційне середовище. За цих обставин електронні ресурси стають об'єктами бібліотечних технологій, а також продуктами бібліотечної інформаційної діяльності. На сьогоднішній день в бібліотеці створено майже

2000 одиниць повнотекстових електронних документів різних видів і тематичної спрямованості.

Інформаційні матеріали в цифрових форматах набувають підвищеного попиту з боку користувачів. Це потребує якісного вдосконалення системи бібліотечно-інформаційного обслуговування, яка базуватиметься саме на електронних інформаційних ресурсах бібліотеки [4, с. 58].

Впроваджуючи автоматизацію у всі бібліотечні процеси, бібліотека досягла значних результатів, але на цьому вона не зупиняється. Слідкуючи за розвитком і впровадженням інформаційних технологій в бібліотечну діяльність вона продовжує свій розвиток. До перспектив розвитку електронної бібліотеки ЛНУ імені Тараса Шевченка входять:

- організувати електронну доставку документів (ЕДД);
- сформувати повнотекстову базу даних періодичних видань педагогічного, психологічного, філологічного напрямків;
- поцифрувати найбільш цінну частину фонду бібліотеки;
- створювати повнотекстові бази даних навчальної літератури та статей з періодичних видань;
- продовжити формування баз даних дисертацій, захищених в університеті, наукових та методичних праць викладачів, дипломних та магістерських робіт;
- організувати співробітництво в рамках обміну науковою інформацією з бібліотеками ВНЗ України.

Вирішенню цих питань значною мірою сприятиме запровадженню новітніх технологій у практику роботи бібліотеки ЛНУ імені Тараса Шевченка у період модернізації вищої освіти України.

З вересня 2012 року відділ інформаційних технологій та комп'ютерного забезпечення почав наповнювати електронними ресурсами репозиторій Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Адреса репозиторію в мережі Інтернет: <http://dspace.luguniv.edu.ua/>.

Репозиторій – спеціальний сервер, з якого можна завантажити програмне забезпечення. На сервері зберігається архів програмних продуктів, які доступні для завантаження [7].

Репозиторій, тобто електронний архів ЛНУ імені Тараса Шевченка, – інституційний репозиторій відкритого доступу, що забезпечує накопичення, систематизацію зберігання в електронному вигляді продуктів інтелектуальної діяльності наукового, освітнього та методичного призначення, створених університетськими спільнотами, аспірантами чи студентами, та забезпечує



довготривалий, постійний і надійний безкоштовний відкритий доступ через мережу Інтернет, поширення цих матеріалів у середовищі світового науково-освітнього товариства.

Репозиторій ЛНУ імені Тараса Шевченка є частиною загального електронного фонду наукової бібліотеки.

Таким чином, репозиторій університету сприяє поповненню електронного фонду наукової бібліотеки, сприяє навчальному процесу та зростанню популярності університету.

Повнотекстова база даних стає невід'ємною частиною діяльності в багатьох галузях науки, культури, освіти та ін. Використання в роботі бібліотеки ЛНУ імені Тараса Шевченка цих інформаційних продуктів дозволяє більш повно та релевантно задовольнити запити користувачів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Алешин Л. И. Автоматизация в библиотеке : учеб. пособие / Л. И. Алешин. – М. : ИПО Профиздат : Изд-во МГУКИ, 2001. – Ч. 1. – 176 с.
2. Воройский Ф. С. Основы проектирования автоматизированных библиотечно-информационных систем / Ф. С. Воройский. – М. : ФИЗМАТЛИТ, 2002. – 384 с.
3. Закон України „Про авторське право і суміжні права” [Електрон. ресурс]. – Режим доступу : [http://www.yablonsky.com.ua/Z2627\\_01.htm](http://www.yablonsky.com.ua/Z2627_01.htm).
4. Земсков А. И. Электронные библиотеки [Електрон. ресурс] / А. И. Земсков, Я. Л. Шрайберг. – Режим доступу : <http://www.ellib.gpntb.ru>.
5. Шрайберг Я. Л. Автоматизированные библиотечно-информационные системы России: состояние, выбор, внедрение, развитие / Я. Л. Шрайберг, Ф. С. Воройский. – М. : Либерия, ГПНТБ, 1996. – 273 с.
6. Шрайберг Я. Л. Основные положения и принципы разработки автоматизированных библиотечно-информационных систем и сетей : гл. тенденции окружения, осн. положения и предпосылки, базовые принципы : монографія / Я. Л. Шрайберг. – М. : ГПНТБ России, 2000. – 130 с.
7. Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org/wiki/Репозиторій> – Загл. з екрану.

*В. Ярмаркіна*

### **МУЗИЧНО-ПОСТАНОВЧА КОМПЕТЕНЦІЯ РЕЖИСЕРА: ВІД СЛУХАЧА ДО ПРОФЕСІОНАЛА**

Будь-яка людина, яка має таку фізичну властивість, як слух, може з легкістю визначити, де лунає музика, а де звучить простий галас, шум, що відтворюється різноманітними об'єктами. Проте почути в мелодії, яка лунає, щось більше, ніж просто приємні звуки, щось душевне та справжнє, щось, що вкладав у цю мелодію автор під час створення, його почуття та переживання –

спроможний далеко не кожен. Така здатність – проживати почуття та емоції разом з автором під час прослухування тієї чи іншої композиції – називається музичним сприйняттям. Розвиток такого роду сприйняття означатиме включення слухача до процесу активної співтворчості та співчуття ідеям та образам, що виражені в музиці. Також це означатиме, що людина, у якої розвинуте музичне сприйняття, здатна проаналізувати під час прослухування, за допомогою яких засобів автор досягає того чи іншого естетичного ефекту впливу.

На мою думку, майбутньому режисеру естради та масових свят розвиток музичного сприйняття не стане важким завданням, адже все необхідне для цього він так чи інакше вже має – слух, пам'ять, уява та мислення. Необхідним залишається тепер тільки один факт – докладання зусиль аби досягти потрібного рівня розвитку цих здібностей.

Здатність студента-режисера до музичного сприйняття згодом обов'язково стане йому в нагоді, більш того – у діяльності режисера естради та масових свят матиме пряме відношення до музично-постановчої компетенції.

Сьогодні, на жаль, з естрадних майданчиків та концертних помостів на території пострадянського простору рідко коли можна високо оцінити музично-постановчу компетентність режисера. Під час різних заходів (як різних режисерів, так і одного режисера) – концертів, церемоній нагороджень, урочистостей тощо – часто можна почути однакову, впізнану музику. Це може в цілому означати одне – режисерську некомпетентність у даному питанні. А детальніше – його нерозвинуте музичне сприйняття.

Вищий навчальний заклад, що готує спеціалістів напрямку «Режисура естради та масових свят», має міцний фундамент для розвитку в студента вищеназваних здібностей. Оскільки для розвитку цих здібностей, що є основоположними в музичному сприйнятті, необхідне цілеспрямоване поглиблення у вивчення «галузей» музичного мистецтва: заняття співом, ритмікою, прослуховування музичних творів, вивчення біографій композиторів та особливостей їхнього творчого шляху. Усі ці навички та знання можна без особливих зусиль отримати під час навчання за програмою вищого навчального закладу. Так, на прикладі Луганської державної академії культури і мистецтв це стає очевидним явищем: індивідуальні заняття вокалом, навчальні дисципліни «Сценічний рух», «Історія музики», «Теорія музики», «Ритміка та музичний рух» – усе це студент-режисер отримує з навчальної програми за кілька років навчання. І, нарешті, узагальнююча все це дисципліна, яка стає основою для музично-постановчої компетенції режисера естради та масових свят, – «Музичне оформлення свят та вистав».

Звичайний слухач завжди сприймає головним чином «зовнішній прошарок» музичного твору. У нього сприйняття притуманене та нероздільне. Людина ж, яка має на меті розвиток музичного сприйняття, починає розпізнавати та сприймати окремі деталі, частини твору. Така людина при бажанні може вже слухати твори як в цілому, так і аналізуючи його окремі фрагменти, виділяючи партії інструментів, надаючи свого сенсу тій чи іншій партії.

Питанню психологічного аспекту музичного сприйняття присвятили свої праці дослідники Є. В. Назайкінський, В. І. Петрушин, В. Д. Остроменський, Г. С. Тарасов, В. М. Авдеєв, С. М. Беляєва-Екземплярська, З. Г. Казанджисєва-Велінова та ін.

Для більш комфортного, спрощеного та вдалого сприйняття музичного твору можна використати порядок досягнення слухачем твору, який на основі досліджень пропонує Валентин Петрушин:

- ✚ виявлення головного настрою;
- ✚ визначення засобів музичної виразності;
- ✚ розгляд особливостей розвитку художнього образу;
- ✚ виявлення головної ідеї твору;
- ✚ розуміння позиції автора;
- ✚ знаходження у творі власного особистісного сенсу.

Крім цього, необхідність розвитку музичного сприйняття в студентів-режисерів підтверджується не тільки потребою до аналітичних навичок студента, а ще й важливістю наявності у студента-режисера абстрактного мислення, адже розвинене музичне сприйняття як ніщо інше спонукає до створення художніх асоціацій, що об'єднують різноманітні уявлення в єдине ціле. Так, зрозумівши витoki життєвих вражень глядача, режисер здатен викликати за своїм бажанням саме такі асоціації, які відтворять у свідомості глядача необхідні для надзавдання режисера думки, образи, настрої та емоції.

На мою думку, розвиток музичного мислення необхідний майбутньому режисеру естради та масових свят, головним чином, для укріплення позицій своєї відповідальності. Адже, володіючи таким зрядям «масового ураження», як створення масових святкувань, режисер бере на себе відповідальність не тільки за розважальну функцію своєї роботи, а ще й за моральну, повчальну функції. Відповідальність за те, які емоції викликатиме той чи інший захід, які емоції викликатиме та чи інша музична композиція, використана у заході. Емоція – особлива форма психічного відображення, яка у форсі безпосереднього переживання відображає не об'єктивні явища, а суб'єктивне ставлення до них.

Емоція – це дещо, що переживається як почуття, яке мотивує, організує та направляє сприйняття, мислення та дії.

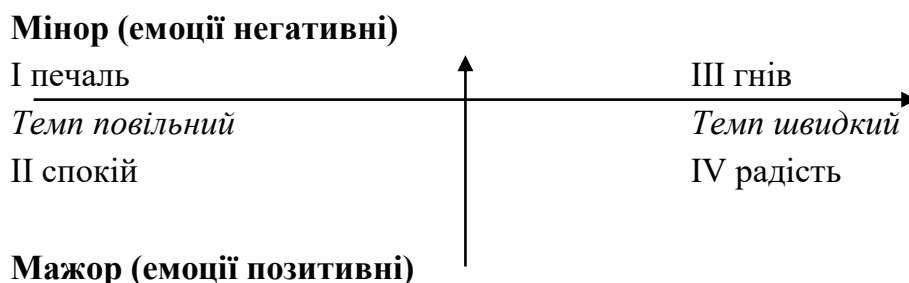
У творах античних авторів можна знайти багато доказів того, що музика таки має вплив на психічний стан людини. В епосі про Одисея, наприклад, описано, як від музики та співу його поранення перестає кривавити. Давньогрецький герой Ахілл керував своєю люттю шляхом співу та грою на лірі. Усім відомий Орфей своїм співом не тільки пом'якшував норов людей, але й приборкував диких звірів та птахів. Цар Спарти Лікурґ, чий воїни відомі надзвичайною силою, стійкістю та агресією, сам створював музику для свого війська й ніколи не йшов у бій без попереднього приведення своїх воїнів у бойовий стан звуками труб і барабанів. А відомий грецький філософ Демокрит рекомендував слухати музику при інфекційних захворюваннях. Більш того, Платон разом із ліками в обов'язковому порядку виписував своїм пацієнтам прослуховування магічних пісень, без яких, на його думку, ліки не діятимуть.

Важливим прийомом, за допомогою якого художник (в широкому розумінні цього терміну) досягає катарсичного афекту, є прийом знищення змісту формою. Яскрава форма, що дивує та вражає, – ось та мета, якої прагне режисер естради та масових свят. І на 80% успіх досягнення цієї мети залежить від сценографії: декорації, світло, музика, костюми, різні технологічні інноваційні впровадження, такі як спецефекти, проекції, – ось головні чинники, які сьогодні можуть вразити глядача, викликати у ньому емоцію, призвести до катарсичного стану. Психологічний механізм катарсису був детально досліджений Л. С. Виготським у його праці «Психологія мистецтва». Учений чітко висловив свою думку щодо ролі мистецтва в житті людини: «Диво мистецтва швидше за все нагадує інше євангельське диво — перетворення води на вино, і справжня природа мистецтва завжди несе в собі дещо перетворювальне, те, яке долає звичайне почуття, і той самий страх, і той самий біль, і те саме хвилювання, коли вони викликаються мистецтвом, містять в собі ще щось більш того, що в до них входять. І це щось те, що долає ці почуття, просвітлює їх, перетворює їх воду у вино, і таким чином відбувається найважливіше призначення мистецтва. Мистецтво відноситься до життя, як вино до винограду, – сказав один з мислителів, і він був абсолютно правий, вказуючи нам на те, що мистецтво бере свій матеріал з життя, але дає понад цього матеріалу дещо таке, що у властивостях самого матеріалу ще не міститься» [6, с. 306].

Дослідники теорії афектів встановили, за яких обставин треба використовувати ті чи інші способи музичного виразу, аби збудити в слухача ту чи іншу емоцію. Розуміння афекту, доцільності його використання в тій чи іншій композиції можна виокремити з

аналізу почутого твору: мажорної чи мінорної тональності твір, які інтервали та техніка гри використані у творі. Адже мажорний лад є ознакою доброго, веселого, бадьорого, серйозного та піднесеного, а мінорний – виражає ласку, сум, ніжність. Щодо інтервалів, то треба пам'ятати, що пов'язані, такі, що розташовуються близько один до одного інтервали зазвичай виражають печаль, ніжність, спокій. Напроти того, ноти коротко відривчасті, з окремих стрибків виражають веселе і грубе. Пунктирні та витримані ноти являються ознаками серйозного та патетичного настрою. Усе це звичайний слухач, а в нашому випадку й глядач, не обізнаний у музичному сприйнятті, саме так і сприймає, але на підсвідомому, інтуїтивному рівні, що надає неабиякої переваги на початку композитору, а потім вже й режисерові.

Ось наглядний приклад найпростішої схеми-алгоритму створення або аналізу вже створеного музичного твору.



Виходячи з цієї моделі можна виділити такі настрої, що виражаються різною за характером музикою:

I. Повільний темп + мінорна забарвленість – настрої замислені, печальні, сумні, похмурі, скорботні, трагічні.

II. Повільний темп + мажорна забарвленість – характер музичних творів спокійний, рівноважений, споглядальний.

III. Швидкий темп + мінорна забарвленість – характер музичних творів спрямовано-драматичний, пристрасний, протестуючий, схвильований, бунтівний, наступально-вольовий.

IV. Швидкий темп + мажорна забарвленість – музика радісна, життєстверджуюча, весела, тріумфуюча.

Аналізуючи закономірності музичної виразності з точки зору теорії афектів, англійський дослідник Дж. Герріс відзначав, що емоція, яка виражається в музиці, завжди пов'язана з певною ідеєю і що сама ідея несе в собі певний настрій. «Мета музики – збуджувати афекти, котрі можуть відповідати ідеї... На основі внутрішньої природної спорідненості ідеї збуджують в нас певні афекти, під дією яких, в свою чергу, виникають відповідні ідеї» [5, с. 194].

Герріс висловлював ще й таку цікаву думку, що поетичний текст, даючи напрям музичному афекту, збільшує силу його дії: «Музика та поезія окремо ніколи не дадуть такого афекту, котрий досягається при їх об'єднанні. Одна поезія неминуче втрачає багато зі своїх блискучих ідей, витрачаючи сили на збудження афектів, тоді як при сприянні свого союзника ці афекти можуть бути доведені до найвищого рівня. Музика ж сама по собі збуджує тільки афекти, котрі швидко слабшають і без підтримки повнокровних образів поезії вгасають» [Там само]. Безперечно, окремо ці два різновиди мистецтва мають величезний вплив, але таку «вбивчу» силу вони отримують, лише об'єднавшись проти людської беземоційності.

Отже, володіючи цими знаннями та розвиваючи в собі музичне сприйняття, студент-режисер зможе досягти професіоналізму в галузі музичного оформлення естради та масових свят і впевнено та грамотно керувати емоціями глядачів зі сцени однією лише музикою. Ось підтвердження того, що режисер – фахівець, «бог» глядацьких емоцій. Отже, додайте до музики інші засоби виразності, кілька режисерських прийомів, сценічних ефектів та виконавців (звісно ж, з урахуванням того, що такий психологічно-аналітичний підхід режисер матиме у роботі з кожним із вище написаних компонентів заходу) – і ви отримаєте ту саму «зброю масового ураження».

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Петрушин В. И. Музыкальная психология : учеб. пособие для вузов / В. И. Петрушин. – 2-е изд. – М. : Академ. Проект ; Трикста, 2008. – 400 с. – (Gaudeamus).
2. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 210 с.
3. Белобородова В. К. Музыкальное восприятие школьников / В. К. Белобородова, Г. С. Ригина, Ю. Б. Алиев. – М. : Педагогика, 1974. – 160 с.
4. Шестаков В. П. От этоса к аффекту / В. П. Шестаков. – М. : Музыка, 1975. – 351 с.
5. Изард К. Э. Психология эмоций / К. Э. Изард ; пер. с англ. – СПб. : Питер, 1999. – 464 с.
6. Психология искусства / предисл. А. Н. Леонтьева ; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова ; общ. ред. В. В. Иванова. – 3-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 573 с.

ДЛЯ НОТАТОК

---

Наукове видання

# **МАГІСТЕРСЬКІ ЧИТАННЯ – 2012**

## **МАТЕРІАЛИ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

**26 жовтня 2012 р.**

**Відповідальний за випуск:**

**І. М. Цой**

Підп. до друку 03.10.2012. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.  
Гарнітура Times New Roman. Друк RISO. Ум. друк. арк. 7,5.  
Тираж 100 пр. Зам. № 221.

Видавництво

Луганської державної академії культури і мистецтв

91055, м. Луганськ, Красна площа, 7.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 2686 від 15.11.2006 р.

Тел.: (0642) 59-02-62.