

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛУГАНСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КОЛЕДЖ ЛУГАНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ:
ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ**

**МАТЕРІАЛИ
VII ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ**

27 – 29 березня 2013 р.

Луганськ

УДК 930.85:378.14

ББК 85+74.5

М65

Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи : матеріали М65 VII Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 27 – 29 берез. 2013 р.). – Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2013. – 542 с.

До збірника увійшли тези доповідей, у яких розглядаються теоретико-методологічні засади мистецької освіти України. Висвітлено проблеми розробки та використання нових педагогічних технологій та методик у навчальних закладах культури і мистецтв.

Для викладачів, студентів ВНЗ культури і мистецтв.

УДК 930.85:378.14

ББК 85+74.5

Художественное образование в Украине: традиции, современность, перспективы : М65 материалы VII Всеукр. науч.-практ. конф. (Луганск, 27 – 29 марта 2013 г.). – Луганск : Изд-во ЛГАКИ, 2013. – 542 с.

В сборник вошли тезисы докладов, в которых рассматриваются теоретико-методологические основы художественного образования Украины. Освещаются проблемы разработки и применения новых педагогических технологий и методик в учебных заведениях культуры и искусств.

Для преподавателей, студентов вузов культуры и искусств.

УДК 930.85:378.14

ББК 85+74.5

Відповідальний редактор:

В. Л. Філіппов

Редакційна колегія:

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

Організатори конференції не завжди поділяють думку учасників.
У збірнику максимально точно відображаються орфографія та пунктуація,
запропоновані учасниками. Усі матеріали подаються в авторській редакції.

© Луганська державна академія
культури і мистецтв, 2013

© Коледж Луганської державної
академії культури і мистецтв,
2013

ЗМІСТ

ХОРЕОГРАФІЯ

<i>Белокозова Н. А.</i> Сучасний стан розвитку та збереження національної хореографічної спадщини	12
<i>Беседина А. В.</i> Проблема развития пантомимы как самостоятельного вида сценического искусства в Украине в XXI веке	15
<i>Горгодзе Л. Г.</i> Проблема кураторства в сучасній науці	17
<i>Гуляєва О. О.</i> Роль дисципліни «Характерний танець» у формуванні виконавської майстерності артиста балету	21
<i>Куляба Н. А.</i> Пантомима в уличних представленнях как синтетический вид искусства	23
<i>Лисюк О. О.</i> До постановки проблеми модернізації навчального процесу в мистецькій освіті	26
<i>Люба М. Р.</i> Сучасні функції хореографічного мистецтва	29
<i>Ляхімець Н. М.</i> Використання ігрових технологій та методу вправ на заняттях з предмета «Педагогіка» з метою формування і вдосконалення культури професійного спілкування майбутніх педагогів-хореографів	32
<i>Малахов В. А.</i> Обучение народно-сценическому танцу и сохранение традиций национальной хореографической культуры	35
<i>Мерлянов М. В.</i> Становлення та розвиток хореографічного мистецтва на Миколаївщині	37
<i>Мерлянова О. А.</i> Позаобрядові танці як елемент наукового дослідження	41
<i>Муралов С. В.</i> Типологические свойства нервной системы детей среднего школьного возраста при физических нагрузках на занятиях спортивными танцами	46
<i>Негода Л. Л.</i> Педагогічні аспекти творчої індивідуальності хореографів	51
<i>Нікітченко О. І.</i> Методи викладання класичного танцю для першого року навчання в школі мистецтв з урахуванням психофізіологічних особливостей дітей	55
<i>Поборцева Т. О.</i> Життєвий і творчий шлях видатного діяча Луганщини Василя Вакуленка	58
<i>Познаховська Г. С.</i> Інноваційні форми й методи викладання педагогіки і психології в підготовці спеціалістів культурно-мистецької галузі	60
<i>Потьомкіна О. М.</i> Етапи становлення й розвитку балету Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру	64

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ:
ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ**

<i>Сафонова К. О.</i> Історіографічний синтез мистецтв, що призвів до появи квестів	68
<i>Трускалова С. М.</i> Місце народно-сценічного танцю у формуванні особистості	70

**ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ДЕКОРАТИВНО-
ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО**

<i>Борисенко П. Н.</i> Наблюдательность как основа рисования	74
<i>Вовченко Н. Н.</i> Изобразительные возможности натюрморта. Декоративный натюрморт. Оверлеппинг	78
<i>Волкова И. В.</i> Роль декоративно-прикладного искусства в художественном воспитании и развитии учащихся	81
<i>Волкова О. В.</i> Батик как искусство – это не только ремесло	83
<i>Гайко О. М.</i> Декоративная графика в детской художественной школе	86
<i>Гвардюброва Е. В.</i> Роль декоративно-прикладного искусства в формировании творческого потенциала студентов	89
<i>Гончарук Н. П.</i> Изучение теоретических основ фотографии (идеи Анри Картье-Брессона, Сьюзан Зонтаг и Ролана Барта) в процессе подготовки студентов специализации «Операторское и фотомастерство»	91
<i>Горбунова В. В.</i> Викладання рисунка й пластичної анатомії у вищих художніх навчальних закладах: міждисциплінарний аспект	95
<i>Ермакова И. А.</i> Фотография среди искусств: историография вопроса	98
<i>Жуликов А. В.</i> Роль музейной практики в профессиональной социализации студентов художественно-графического отделения педагогического колледжа	103
<i>Казымова В. С.</i> Анализ работ по декоративной композиции на вступительных экзаменах специализации «Художественное оформление» колледжа ЛГАКИ	107
<i>Лавренко Е. В.</i> Традиции и современность. Фетр в декоративном творчестве детей	110
<i>Лизенко Н. В.</i> Путешествие в мир образов музыки и цвета	113
<i>Лукавецька-Радченко А. В.</i> Ліногравюра як унікальний вид образотворчого мистецтва	116
<i>Олейник Д. В.</i> Влияние пленэрной живописи на процесс обучения	118
<i>Полівко О. М.</i> Вивчення національних культурних традицій народного малярства в сучасній вищій школі	120

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ:
ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ**

<i>Романовський М. В.</i> Етюд голови на звичайному фоні при боковому освітленні з вікна	125
<i>Сгонников А. С., Звягина Т. А.</i> Иконопись и живопись, икона и картина	127
<i>Сержантова И. А.</i> О значении проблем тона в изобразительном искусстве и их решении на основе методов, предлагаемых практикой изучения цветоведения и основ композиции	132
<i>Суворова Л. П.</i> Фотографія як мова візуальної інформації в процесі патріотичного виховання студентської молоді	137
<i>Фещенко О. С.</i> Розпис на уроках ДВМ	139
<i>Филь Л. М.</i> Архитектурное наследие И. Григоровича-Барского. Преображенская церковь Красногорского монастыря	143
<i>Харламова Т. И.</i> Формирование единства этических и эстетических идеалов у студентов IV курса кафедры художественного моделирования одежды при изучении дисциплины «Скульптура» во время изготовления маски	145
<i>Ярова Л. П.</i> Збереження традиції національної мистецької школи в контексті педагогіки мистецтва	148

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Абраменко О. А.</i> Роль народной песни в воспитании певческих навыков у детей на уроках сольного пения	152
<i>Багрова В. И.</i> Интерпретация сонат Бетховена выдающимися пианистами XX столетия Артуром Шнабелем и Эмилем Гилельсом	156
<i>Базарова Л. П.</i> О проблеме сценического самочувствия исполнителя-баяниста	159
<i>Боброва В. А.</i> Эрнст Гофман – капельмейстер бамбергского театра	163
<i>Бражникова Ю. Б.</i> Ощущение формы как необходимое качество дирижера	166
<i>Буханцева О. А.</i> О гармонизации джазовых тем	170
<i>Вандюк С. А.</i> Джаздинг как взаимодействие джазовой и классической музыки	172
<i>Губарь Е. В.</i> Метод концентричности при изучении симфонической музыки в курсе мировой музыкальной литературы	175
<i>Губ'як Д. В.</i> Розвиток творчих здібностей студента-бандуриста в контексті впровадження в навчальну програму нових прогресивних методик	179
<i>Гусак И. С.</i> Музыкальная пародия. К вопросу типологии жанра	182
<i>Давыдова Л. Н.</i> Певческое дыхание в хоре	185

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ:
ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ**

<i>Дверницкая И. В.</i> Проблема синтеза инструментального и вокального исполнительства в работе с ансамблем бандуристов	189
<i>Диулина В. М.</i> Скоморошество как феномен древнерусской (украинской) культуры	192
<i>Доценко В. А.</i> Организация домашних занятий учащихся музыкального отделения детских музыкальных школ и школ эстетического воспитания	194
<i>Дрига К. І.</i> Виконавські засади скрипково-ансамблевого професіоналізму	196
<i>Ельчанинов О. В.</i> Работа с программами нотного набора	198
<i>Заверуха О. Л.</i> «Літургічні піснеспіви» В. Сильвестрова: досвід аналізу духовно-сакральної творчості ХХІ ст.	201
<i>Золотарёва И. Ф.</i> Из истории становления художественной самодеятельности в Луганске в 20 – 30-е годы ХХ ст.	204
<i>Иванова Л. Н.</i> Работа над развитием художественного мышления с учащимися ДМШ в классе бандуры	207
<i>Казарцева Т. С.</i> Предмет «Сольфеджіо» у світлі сучасного бачення змісту художньо-естетичного виховання	210
<i>Каюдіна Н. С.</i> Традиції виховання молодого покоління засобами духовної музики	216
<i>Кириченко Е. А.</i> К вопросу об основных направлениях работы преподавателя и студента в классе общего фортепиано	219
<i>Клименко Т. Є.</i> Деякі проблеми виховання вокальної культури підлітків у ДМШ	221
<i>Князев А. И.</i> Влияние утомления на процесс возникновения ошибочных действий	224
<i>Коваль М. П.</i> Методологічні засади індивідуальних занять у класі сольфеджіо з обдарованими учнями	228
<i>Козакова Т. Н.</i> Проблематика мотивации учащихся ДШИ по классу гитары	230
<i>Козачёк И. А.</i> Некоторые аспекты исполнительской культуры домриста	235
<i>Козлова Л. П.</i> Основные направления развития творческих способностей учащихся	238
<i>Колесникова И. В.</i> Уроки стилевой интерпретации в практике педагогов-пианистов XIX – XX веков	242
<i>Колодина Н. П.</i> О развитии музыкальных способностей студентов	246
<i>Колосюк М. В.</i> Роль музыки в традиционной Пекинской опере	248
<i>Кононенко Е. С.</i> Значение музыки Моцарта в формировании музыкальной культуры исполнителя и личности	250

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ:
ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ**

<i>Кочанова І. М.</i> Виконавська інтерпретація як метод формування нового світосприйняття	252
<i>Кротько Т. О.</i> Деякі аспекти розвитку вокально-хорових жанрів епохи Середньовіччя	254
<i>Крупко О. С.</i> Специфика технических сложностей и пути их преодоления на занятиях по общему фортепиано со студентами-инструменталистами	258
<i>Кучер Ю. А.</i> Эстетическое воспитание как основное направление системы воспитательной работы в колледже Луганской государственной академии культуры и искусств	261
<i>Ланіна Т. О.</i> Упровадження джазу та імпровізації в класі сольного співу ДМШ	263
<i>Латинцева А. І.</i> Феномен «антипрограмності» в сучасній українській музиці: постановка питання	266
<i>Лигус С. И.</i> Сознательное и бессознательное напряжение, координация рук гитариста	268
<i>Луценко Е. В.</i> «Инструментальный театр» Е. Станковича в балете «Ночь перед Рождеством»	272
<i>Луців М. А.</i> Естетичні, музично-педагогічні принципи у фортепіанній творчості «забутого романтика» Сергія Борткевича	275
<i>Макшанцева И. М.</i> Шоу-бизнес как часть массовой культуры	280
<i>Мальцев П. Т.</i> Проблема художественного образа хоровых произведений в классе хорового дирижирования	282
<i>Мальцева Л. А.</i> Занятие по сольфеджио: тематика и некоторые принципы ее претворения	286
<i>Марущак Н. І.</i> До проблеми формування виконавсько-технічних навичок та прийомів звукотворення в учнів-піаністів дитячої музичної школи	289
<i>Матінова А. М.</i> До питання організації самостійної роботи студента-музиканта в процесі підготовки молодшого спеціаліста галузі культури і мистецтва	293
<i>Мелаева Е. В.</i> Образность как основа музыкального искусства	296
<i>Мерем'яніна Л. М.</i> Формування професійних ансамблевих якостей майбутніх учителів музичного мистецтва як умова успішної професійної діяльності	300
<i>Михайлова А. О.</i> Общие тенденции развития донской казачьей песни на Луганщине	304
<i>Михайлова Н. Ю.</i> Изучение интервалов на основе целотонного ряда	308
<i>Міхалева О. Є.</i> Формування професійної компетенції в умовах оптимізації навчально-виховного процесу ВНЗ I – II рівнів акредитації	311
<i>Михалюк О. Є.</i> Закономірності формування голосу юного вокаліста	314

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ:
ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ**

<i>Нестеренко И. Н.</i> Народные песни Больше-Черниговки (к вопросу изучения фольклора Луганской области)	318
<i>Нестеренко Л. М.</i> Музична соціологія в Україні: особливості становлення	322
<i>Овчаренко И. И.</i> Из опыта использования межпредметных связей при подготовке молодых специалистов в курсе сольфеджио	324
<i>Остапенко О. Н.</i> Использование современных подходов в обучении и профессиональной подготовке преподавателя музыкально-теоретических дисциплин	326
<i>Павленко О. В., Павленко О. С.</i> Збереження традицій мистецької школи при підготовці фахівців галузі культури	330
<i>Панюс М. В.</i> Інтерактивні аспекти культурологічної освіти у ВНЗ України	332
<i>Панченко Е. В.</i> Функции фактуры в хоровых произведениях И. Мациевского	338
<i>Паранич А. В.</i> Активизация познавательной деятельности студентов на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам	339
<i>Петрик В. В.</i> Філософська концепція інструменталізму	342
<i>Петрик С. В.</i> Вплив міжпредметних зв'язків на професійну підготовку фахівця	345
<i>Пивоварова І. М.</i> Розвиток музично-художньої творчості старших дошкільнят	348
<i>Погорелый А. Д.</i> Роль ударной установки в современной музыке	352
<i>Погребная М. А.</i> Современные учебные пособия в фортепианном классе	355
<i>Подлесна І. А., Сіротіна Т. Б.</i> Деякі аспекти концепції навчальної програми «Сольфеджіо. Київ – 2012» для школи естетичного виховання	359
<i>Поклад Н. С.</i> Концепція образної драматургії твору на прикладі балету «Рожеве та червоне» Катерини Карпенко	362
<i>Протасевич Л. В.</i> Значение самостоятельной работы студента-вокалиста	366
<i>Радченко А. Т.</i> Некоторые аспекты процесса звукоизвлечения в контексте формирования исполнительской интерпретации	369
<i>Резнік О. С.</i> До проблеми уніфікації механік баяна на прикладі аналізу листування Житомирської, Кременської і Полтавської музичних фабрик із Центральним Конструкторським Бюро	371
<i>Решетов А. В.</i> Еволюція конструктивних і виконавських можливостей акордеона у вітчизняній музичній практиці ХХ століття	374
<i>Римська О. Ю.</i> Використання рейтингового контролю оцінки знань у вивченні курсу «Методика викладання гри на інструменті (фортепіано)»	377

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ:
ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ**

<i>Рихлюк Л. І.</i> Психологічна характеристика музичного слуху та його розвиток у процесі навчання гри на бандурі	379
<i>Рудницкая С. И.</i> Играем модулирующий период	381
<i>Рыкунова Д. А.</i> Этапы становления и развития эстрадного искусства Луганской областной филармонии	383
<i>Рябуха Н. О.</i> Звукообраз як категорія музичної інтерпретації	385
<i>Санченко І. Ю.</i> Фортепіанне виконавство в історії музичної культури	389
<i>Сачли В. И.</i> Музыкально-выразительные возможности меховых инструментов как один из основных факторов исполнительской интерпретации (комментарии к учебному пособию)	392
<i>Сбитнева В. В.</i> Национальный колорит в фортепианном творчестве А. Билаша	395
<i>Сімоненко О. В., Яценко С. П.</i> Акорди подвійної домінанти в практичних формах роботи з гармонії та гармонічного сольфеджіо	400
<i>Симоненко Е. В., Яценко С. П.</i> Формы самостоятельной работы студентов в цикле музыкально-теоретических дисциплин	402
<i>Сливина Д. М.</i> Три прочтения. Тарас Бульба Н. Гоголя в одноименной опере Н. Лысенко, в музыке к спектаклю музыкально-драматического театра С. Турнеева и его же симфонических фресках	406
<i>Тесленко Т. И.</i> Колыбельные песни как универсальное средство музыкального воспитания детей	408
<i>Тихая С. Т.</i> Положение и регулирование гортани в пении	412
<i>Тихомирова Н. Ф.</i> Изучение стилевых особенностей фортепианных произведений В. А. Моцарта в учебных заведениях культуры и искусств	414
<i>Ткачѳв Н. И.</i> Обучение студентов эстрадной специализации контакту с клавиатурой фортепиано	417
<i>Турнеева Т. В.</i> Музыкальная интонация как основа работы над художественным образом	421
<i>Тучина Н. Ф.</i> Психологический фактор в сотрудничестве педагога и студента	425
<i>Тущенко М. М.</i> Музыкальные произведения как проявление мировоззрения композитора	428
<i>Тущенко Т. В.</i> Мультимедійні технології як невід'ємний складник фахової підготовки студентів мистецьких вищих навчальних закладів	431
<i>Фалалеева В. Г.</i> Педагогическая практика как основа формирования мастерства преподавателя	434
<i>Храмова Н. В.</i> Профессионализм, компетентность педагога в развитии творческих способностей учащихся	437
<i>Черная Л. В., Ерохина О. П.</i> Значимость народной художественной культуры в современном обществе	440

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ:
ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ**

<i>Чернявская В. П.</i> Информационно-компьютерные технологии как эффективное средство обучения на уроках музыкально-теоретических дисциплин в аспекте возрастных особенностей психофизиологического развития детей младших классов	444
<i>Чирка О. А.</i> О межпредметных связях в музыкальном образовании	449
<i>Чмерук О. В.</i> Шляхи формування вокальної культури майбутнього вчителя музики у ВНЗ	451
<i>Чумакова Н. П.</i> О формировании сонатной формы в клавирных сонатах Д. Скарлатти	453
<i>Шекита Л. В.</i> «Свиридовские чтения» на родине композитора: традиции, анализ, перспективы	456
<i>Шекита М. П.</i> Сценические произведения П. И. Чайковского в контексте современного музыкознания (на примере балетов «Пиковая дама», «Щелкунчик» в постановках Р. Пети и Р. Поклитару)	461
<i>Шенгеля Н. А.</i> Тенденции и перспективы развития профессионального мышления эстрадного певца	465
<i>Шепеленко Н. Б.</i> Музыкальный хронотоп жанра оратории в западноевропейской традиции	467
<i>Шерстюк Е. В.</i> Особенности инструментального языка в джазовом оркестре	469
<i>Шеховцова М. Я.</i> Исторические аспекты формирования крымско-татарского фольклора как основы развития современной культуры (на примере свадебного ритуала)	471
<i>Щуров А. В.</i> Специфика использования ударных инструментов в современном симфоническом оркестре	473
<i>Яворская М. В.</i> К вопросу организации самостоятельной работы студентов высших учебных заведений I – II уровней аккредитации	475

БІБЛІОТЕКОЗНАВСТВО І БІБЛІОГРАФІЯ

<i>Абакумова В. І.</i> Протиріччя в підготовці мистецьких кадрів напередодні здобуття Україною незалежності	477
<i>Бережна С. С.</i> Аспекти каталогізації електронних ресурсів у процесі формування фахівця бібліотечної сфери	480
<i>Верещак О. О.</i> Вебінар як ефективна форма організації дистанційного навчання	482
<i>Волинська О. М.</i> Формування професійної компетентності бібліотекаря при вивченні сучасного українського літературного дискурсу	485

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ:
ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ**

<i>Губ'як В. Д.</i> Вектори культурологічної освіти в системі підготовки спеціалістів у навчальних закладах I – II рівнів акредитації	488
<i>Дишлова Ю. Г.</i> Системний підхід у процесі формування електронних фондів бібліотек	492
<i>Драчова Л. І.</i> Національна культура в умовах зростання національно-культурної ідентичності	494
<i>Ермолаєва И. Н.</i> Современные виды зрелища	497
<i>Косицька О. М.</i> Виховний потенціал уроку як шлях до формування ціннісних орієнтацій учнівської молоді	501
<i>Костичева І. А.</i> Найефективніші шляхи активізації навчально-пізнавальної діяльності студентів бібліотечного відділення	505
<i>Кудрявцева О. Ю.</i> Використання книжкових трейлерів для популяризації роботи бібліотек	509
<i>Лагутіна К. Є.</i> Доступність інформаційних ресурсів у демократичному суспільстві	512
<i>Лозовицька О. Ю.</i> Компетентнісний підхід у формуванні сучасного бібліотечного фахівця	515
<i>Лук'янченко О. Г.</i> Луганська обласна універсальна наукова бібліотека імені О. М. Горького в культурологічному просторі Луганщини: історичний аспект	517
<i>Росляк Р. В.</i> З історії державної політики в галузі підготовки кадрів для української кінематографії в 1930-х рр.	520
<i>Роянова А. М.</i> Метод проектів при викладанні професійно спрямованої дисципліни «Українська література» в процесі підготовки майбутніх фахівців бібліотечної справи	524
<i>Сабо Л. П.</i> Взаємодія книги та людини в просторі культури і цивілізації	529
<i>Шепелева Л. К.</i> Професійна освіта й наукові дослідження: вплив на діяльність інформаційно-бібліотечних установ	531
<i>Відомості про авторів</i>	534

ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 793.31

*Н. А. Белокозова,
м. Луганськ*

СУЧАСНИЙ СТАН РОЗВИТКУ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СПАДЩИНИ

Феномен хореографічного мистецтва полягає в постійному русі, як саме життя, тому його не можливо зупинити. Тому це мистецтво спрямоване до оптимізму, естетики самовираження, а його різновид – народний танець як першоджерело хореографічного мистецтва – займає особливе місце в процесі формування духовного світу людини, тому що його особливості в збереженні фольклорних традицій, ритмопластичних, емоційних виражень та розвитку всіх притаманних йому складових, збалансованих у контексті духовних, естетичних і технічних принципів. Українська народна хореографія являє собою потужний чинник відродження духовності й гуманізації суспільства.

Саме тому проблеми збереження національної ідентичності у сфері гуманітарного розвитку – актуальні для кожної країни світу. Особливо до цього спонукає глобалізація, яка є явищем світового масштабу. Навчитися жити у світі, спільно з усіма, однак не втратити унікальності країн, народів, прагнення через діалог цивілізацій віднайти елементи, важливі для власного зростання, а потім духовного єднання з іншими є дуже важливим для самоствердження кожної нації.

Постановою Кабінету Міністрів України від 23 грудня 2004 р. № 1732 затверджено Державну програму охорони та збереження нематеріальної культурної спадщини на 2004 – 2008 роки, що має спрямовувати творчу діяльність у колективах українського народно-сценічного танцю до збереження і розвитку достеменних фольклорних зразків, їх регіонального різноманіття [1].

Вивчення досвіду поколінь і дослідження сучасного стану творів української народно-сценічної хореографії дозволяє констатувати потужність творчого потенціалу, життєствердний характер українського танцю, його перевірену часом життєстійкість, яка забезпечувала йому виживання в найскрутніших історичних обставинах та самоочищення від усього тимчасового, хворобливого і наносного.

Як стверджують Є. Зайцев і Ю. Колесниченко, основою народно-сценічної хореографії, як і взагалі танцювального мистецтва, є танцювальний рух, осмислення його, пластична виразність, темп, ритм тощо. А народно-сценічний

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

танець – це народний танок, оброблений для сцени та доповнений новими виразними засобами при збереженні основних національних особливостей [2, с. 21].

Таким чином, український танець, демонструючи свою самобутність, високий духовний і творчий потенціал, піднімає престиж свого мистецтва, нації і держави, які виникають в умовах моральних і поведінкових проблем, а доречним у цих умовах може бути лише розвиток культури в цілому і хореографічного мистецтва як її вагомого складника, підняття на високий культурний і художній рівень усіх різновидів мистецтва танцю (народного, класичного, побутового, бального, сучасного) і напрямів розвитку, підкреслюючи їхню різноманітність й особливість кожного.

В. Верховинець у своїй книзі «Теорія українського народного танцю» [3] підкреслює, що народні танці наповнюють душу естетичним задоволенням, мають свою особливу мову, яка завжди свіжа, нова і мила. Мистецтво, яке не впливає на почуття глядача, постає лише як його технічне відображення. Справжній вір митця не залишає байдужими своїх глядачів.

Факти свідчать, що для створення оригінальних хореографічних творів треба опанувати достеменний, створений і відібраний багатьма поколіннями фольклорний матеріал, а для вражаючого сприйняття образу твору необхідне талановите й професійне його трактування, де естетика і стиль були б притаманні добрим смакам сучасників.

Збереження національної ідентичності, традицій, багатства зразків народної творчості, потяг до художнього піднесення в розкритті образів притаманні творчості В. Верховинця, П. Вірського, інших справжніх митців, які створюють оригінальні національні твори, не копіюючи один одного, а розкриваючи в них усе нові грані [5].

Найголовніше в цих творах – духовна атмосфера, яка сприяє впливу на почуття глядачів, їх духовний світ. Ця нематеріальна культурна спадщина найбільш вразлива, тому що не має якісної фіксації. Один і той самий хореографічний твір, відтворений виконавцями на сцені силою їх таланту, залишається неповторним.

Кожен талановитий митець вносить до світової скарбниці мистецтва свої неповторні здобутки.

Одним з них був П. Вірський, який підняв український народний танець на надзвичайно високий художній і естетичний рівень, і не тільки в державному колективі, у якому він творив, а й в Україні та по всьому світі. Кожен з його творів не просто довершений змістовно, а й має розвинуту драматургічну дію, являє собою хореографічний спектакль. Дійові особи його творів настільки цікаві, виразні, що не залишають байдужими жодного глядача [4].

Ще один з діячів розвитку української культури – В. Верховинець, який

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

збирав, записував і переносив на сцену незмінні фольклорні зразки української народної хореографії.

Аналізуючи його творчу спадщину, слід наголосити, що українське хореографічне мистецтво має духовний оберіг.

Друковані праці «Українське весілля», «Теорія українського народного танцю», «Весняночка», усі його творчі і педагогічні надбання, консультації хореографічних постановок в оперних і балетних виставах пронизані глибокою повагою і розумінням народної творчості, гордістю за українську культуру і великою любов'ю до неї.

Висока національна культура, її духовність і шляхетність, що природно існують у творах В. Верховинця, залишаються взірцем і для наслідування.

Його учнем і послідовником був В. Авраменко, який продовжував наслідувати традиції свого вчителя та багато зробив для розвитку українського народного танцю. Творчий стиль В. Авраменка, поширений по всіх країнах, де існувала українська діаспора, поступово збагачувався більш сучасним і довершеним стилем П. Вірського.

Цьому сприяли гастрольні подорожі Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України.

Світогляд українців з кожним століттям набував значного впливу іззовні. Нині це глобалізація, а раніше народний танок намагалися повністю викоринити з усіх свят і обрядів.

Однак народна мудрість у фольклорному самовираженні поєднала в собі місцеві і культурні традиції, які значною мірою співзвучні духовним потребам народу.

Регіональна різноманітність, енергія, яку випромінює український народно-сценічний танець, професійна досконалість, доступна мова принесли йому заслужену славу в усіх країнах світу; він став складовою у всесвітній скарбниці національних культур.

Дослідження розвитку українського народного танцю в Україні і за її межами, визначення його місця в духовному розвитку людини, вивчення й глибоке осмислення творчих надбань як духовного спадку українського народу, бережливе і неформальне його втілення сприяє стійкому духовно-культурного розвитку.

Збереження традицій, багатства зразків народної творчості, шляхетність, патріотизм, потяг до художнього піднесення в розкритті образів притаманні творчості видатних діячів українського народно-сценічного танцю В. Верховинця, В. Авраменка і їх послідовникам, які створюють оригінальні національні твори, не копіюючи один одного, а розкриваючи в них все нові грані

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

достеменних фольклорних взірців.

Українська державність дала можливість активно увійти у світовий процес розвитку культурного різноманіття, заповнити багато білих плям у вітчизняній культурі. Саме тому в сучасній народній творчості постає не як пережиток, а як культурний феномен з високогуманними звичаями і обрядами, народною мораллю, родовими традиціями своїх предків та духовною спадщиною.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кабінет Міністрів України. Про затвердження Державної програми охорони та збереження нематеріальної культурної спадщини на 2004 – 2008 роки / М. Азаров. – К. : Постанова від 23 грудня 2004 р., № 1732
2. Зайцев Є. В. Основи народно-сценічного танцю : навч. посібник для вищ. навч. закладів культури і мистецтв I – IV рівнів акредитації / Є. В. Зайцев, Ю. В. Колесниченко. – 2-ге вид., доп. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2007. – 416 с.
3. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / В. М. Верховинець ; вступ. ст. і заг. ред. Я. В. Верховинця. – 5-те вид., доп. – К. : Муз. Україна, 1990. – 150 с.
4. Бібліотека [Електронний ресурс] / Центр культури та мистецтва. – Електрон. дан. — К. : Інтерсофт. — Режим доступу : <http://www.virsky.com.ua/vantuh.htm>. — Загл. с екрана. — Яз. укр.
5. Гуменюк А. І. Українські народні танці / А. І. Гуменюк. – К. : Наук. думка, 1969. – 612 с.

УДК 792.78 (477)

*А. В. Беседина,
г. Симферополь*

ПРОБЛЕМА РАЗВИТИЯ ПАНТОМИМЫ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ВИДА СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В УКРАИНЕ В XXI ВЕКЕ

Начало XX века в Европе было ознаменовано необычайным подъемом искусства. Именно в этот исторический период возникают новые формы искусства, трансформируются и находят новое воплощение его классические виды, формируются новые театральные понятия и принципы. В театральном искусстве наиболее ярко проявляет себя авангардизм, из которого, вследствие непрерывного творческого поиска возникают такие театральные течения как дадаизм, сюрреализм, футуризм и проч.

Пантомима, как один из видов театрального искусства, также не осталась в стороне от общих инновационных изменений и претерпела существенную трансформацию. С появлением в начале XX века учения Гордона Крэга об искусстве «сверхмарионетки» [1, с. 43], а также разработанной и практически подтвержденной теории «чистой пантомимы» Этьена Декру искусство пантомимы получило новый вид и трактовку. Гениально простой принцип искусства пантомимы, заявленный Э. Декру: «Голый человек на голой сцене» [1, с. 36], стал основой особой системы подготовки актера, названной им «*time rig*», то есть «игра вчистую, без примесей». В основе техники «*time rig*»

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

предполагается развитие и совершенствование телесного аппарата человека и его творческого воображения. Благодаря теоретическим разработкам Э. Декру, а также их практическому воплощению в жизнь его лучшими учениками – Жаном-Луи Барро и Марселем Марсо, пантомима, как вид сценического искусства, стала хорошо известна и востребована в Европе, в особенности, во второй половине XX века.

В 1957 году, в СССР, в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве был проведен международный конкурс пантомимы, благодаря которому советская молодежь открыла для себя новый вид искусства. Подлинным же катализатором возникновения пантомимических коллективов, стали в 1961 году гастроли в СССР мима Марселя Марсо. В условиях практически полного отсутствия специальных книг по истории или учебных пособий по технике пантомимы, молодые советские артисты бросались осваивать азы нового искусства, подражая французскому примеру.

Советские артисты добились определенных успехов. Из фактически самодеятельных коллективов, нарабатывая пантомимическую технику методом проб и ошибок, появляются театральные группы, ставшие впоследствии легендарными – «Лицедеи» Вячеслава Полунина, авторский театр Леонида Енгибарова, театр пластической драмы Гедрюса Мацкявичуса, театральная студия «Зеркало» Анатолия Елизарова.

На территории Украины во второй половине XX века также развиваются любительские мим-студии, которые со временем становятся профессиональными – пластический театр Александра и Антонины Бельских – «Театр двух „А”» [3], любительская студия Веры Мишневой, из которой впоследствии вырос Театр пластической драмы на Печерске [2].

Интерес к пантомиме был огромен. Это обусловлено тем, что для страны, в целом имеющей богатые пластические традиции (особенно в области хореографии), интерес к «искусству тела» традиционен. Пантомима же предлагала особую своеобразную его интерпретацию и была притягательна своей новизной, изысканностью, своими художественными возможностями. Другая привлекательная сторона – его бессловесность. На фоне усталости от громких слов, пафосных призывов и деклараций безмолвная пантомима позволяла «очистить» идеи от словесной шелухи и донести их истинную благородную сущность.

Однако, имея такую насыщенную историю развития в XX веке, пантомима сегодня развиваться практически перестала. В XXI веке интерес зрителей и исполнителей к искусству пантомимы значительно снизился. Старые пантомимические коллективы устаревают, не успевая адаптироваться к

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

современной культуре, а новые практически не появляются. Но и те коллективы, которые существуют ныне, не воспроизводят пантомиму в ее «чистом виде». Пантомима, для того чтобы «выжить», заняла приспособленческую позицию.

На сегодняшний день искусство пантомимы проявляется лишь в некоторых цирковых номерах, в качестве дополнительного средства выразительности в драматических спектаклях, а также в виде отдельных низкосортных номеров в мероприятиях коммерческого характера.

По нашему убеждению, отсутствие интереса к жанру пантомимы происходит от недостатка соответствующих школ и профильной литературы, вследствие этого недостаточной образованности артистов в теоретическом и практическом плане, а также недостаточного понимания специфики жанра как самими исполнителями пантомимы, так и зрителями. Рассматривая жанр пантомимы на современном этапе, нам приходится констатировать тот факт, что искусство, пик развития которого в Европе пришелся на XX век, сегодня практически не существует.

Следует надеяться, что цикличность развития искусства не позволит пантомиме окончательно кануть в небытие, и за спадом последует подъем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маркова Е. В. Современная зарубежная пантомима / Е. Маркова. – М. : Искусство, 1985. – 192 с.
2. Театр пластической драмы на Печерске. История театра [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ktpd.com.ua/history.html>, свободный. Загл. с экрана.
3. Театр пластической драмы «Театр двух „А”». Истоки [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.teatr-belskih.com.ua/history2/>, свободный. – Загл. с экрана.

УДК 378.18

*Л. Г. Горгодзе,
м. Луганськ*

ПРОБЛЕМА КУРАТОРСТВА В СУЧАСНІЙ НАУЦІ

Становлення незалежної Української держави супроводжується значними перетвореннями у сфері економіки, науки, культури, освіти, що зумовлюють потребу в удосконаленні системи виховання молодого покоління. Нове суспільство не можна побудувати – його можна змінити шляхом переосмислення різних сфер суспільного життя. Освіта виступає чинником суспільних змін, зокрема вища освіта збільшує інтелектуальний потенціал суспільства, у якій є фахівець, від організаторських й особистісно-професійних якостей якого суттєво залежить вектор професійного та особистісного становлення майбутніх спеціалістів, особливо майбутніх педагогів.

Нова соціальна ситуація вимагає осучаснених підходів до проблем формування особистості в усіх ланках суспільного життя, а особливо у його

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

освітній галузі. Перш за все має бути вдосконаленою система виховання студентів вищої школи, оскільки вони, через сферу майбутньої професійної діяльності, впливатимуть на моральний клімат населення країни. У кожному ВНЗ здійснюється навчально-виховний процес, якість якого забезпечується професорсько-викладацьким складом, а також спеціальними організаторами виховання, до яких відносимо і кураторів студентських груп.

Модернізація сучасного суспільства зосереджує увагу науковців на проблемі формування людського ресурсу, що передбачає збагачення і розвиток ціннісних орієнтирів, світоглядних позицій, творчого потенціалу, визначення життєвих перспектив і самореалізації майбутніх фахівців, комфортних умов для навчання та виховання студентської молоді. У цьому контексті вищий навчальний заклад має стати осередком духовності, творчою лабораторією, школою гуманних відносин [1].

Як показує аналіз історичного досвіду в Україні, професійна підготовка кураторів академічних груп розпочалася в кінці XIX ст. Так, у 1935 р. було відкрито перший інститут кураторства. Одночасно виникла проблема розробки концептуальних засад діяльності куратора академічної групи та підготовки викладачів до проведення виховної роботи зі студентами.

Із середини 90-х рр. XX ст. відбувається активне усвідомлення важливості виховної роботи всіма учасниками навчально-виховного процесу одночасно (під виховною роботою розуміється створення умов для всебічного гармонійного розвитку особистості студента). Триває пошук оптимальних форм відродження й функціонування в умовах абсолютно недостатньої розробленості нормативно-правової бази діяльності куратора академічної групи, практично повної відсутності її методичного забезпечення. Кураторство починає відроджуватися відповідно до сформульованих державою тез: куратор – друг і наставник; куратор – помічник у вирішенні різних питань і проблем; куратор – єдина ланка між студентами й адміністрацією вищого навчального закладу тощо. Можна стверджувати, що процеси відродження, функціонування та розвиток процесу підготовки майбутніх кураторів академічних груп до виховної роботи зі студентами в умовах сучасного вищого навчального закладу розглядають як інноваційні складові цілісного освітньо-виховного простору.

За результатами аналізу науково-педагогічних джерел виявлено різноманітні підходи до визначення змісту і структури процесу підготовки майбутніх кураторів, відсутність наукових праць із розробленою типологією готовності педагогів до діяльності куратора академічної групи. Це актуалізувало доцільність проведення дослідження сучасного стану розробленості проблеми, адже кардинальна зміна теоретико-методологічних засад виховання вимагає

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

відповідної підготовки майбутніх кураторів академічних груп. Знання та вміння потребують суттєвого оновлення, тому в зв'язку з цим необхідно створити нову систему методичної роботи з майбутніми кураторами, яка б відповідала вимогам часу як за змістом, так і за технологією [4].

Традиційна модель кураторства функціонувала ще в системі радянської вищої освіти і практично без змін існує й зараз у багатьох вітчизняних ВНЗ. За цією моделлю куратором академічної групи або кількох студентських груп (об'єднаних однією спеціальністю) зазвичай призначається викладач, який читає лекції або практичні заняття у студентів і таким чином має можливість регулярного безпосереднього спілкування з ними. Загальне керівництво кураторами покладається на заступника ректора з соціально-гуманітарних питань, який у свою чергу тісно взаємодіє з університетськими структурами щодо поза навчальної та виховної роботи зі студентами. Мета й завдання діяльності кураторів академічних груп, їх права та обов'язки прописані у відповідному положенні, яке в кожному вищому навчальному закладі має свої особливості з урахуванням специфіки освітньої установи.

Організація виховної роботи у вищому навчальному закладі віддзеркалює новітні технології виховання студентства, роль і функції куратора академічної групи в управлінні системою позааудиторної виховної роботи, що становить аналіз і прогнозування, планування та організацію, контроль і координацію, оцінку та корегування. Саме у процесі виховання студентів має бути реалізована мета та основні принципи національного виховання, що передбачає, з одного боку, поглиблений аналіз соціально-психологічної природи виховання як особистісно-комунікативного, особистісно-орієнтованого процесу, з іншого – розглядає організацію виховної роботи зі студентами крізь призму історично зумовлених соціальних функцій вищої школи та її цільового призначення [3].

Система вищої освіти має забезпечити підготовку:

- духовної людини, яка буде прагнути вдосконалення як у особистісних і професійних сферах, керуючись найвищими духовно-моральними цінностями;
- ціннісно-зорієнтованої особистості, яка виробляє цінності в процесі усвідомлення своїх інтересів та переваг;
- патріота України, який розуміє свою належність до етнічної спільноти, засвоює культуру, традиції та звичаї свого народу та усвідомлює себе як носія національних властивостей;
- культурної людини, яка є толерантною та вміє взаємодіяти з людьми різних національностей, обмінюватися думками, ідеями, досвідом, почуттями тощо;
- знаннєвої людини, яка вміє реалізовувати свої знання на практиці;
- інноваційної особистості з інноваційним типом мислення, здатної сприймати зміни та навчатись упродовж усього життя;

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

- самодостатньої розвинутої людини, для чого треба наблизити виховання та освіту до конкретної особистості;
- демократично налаштованої особистості, що передбачає залучення її до громадської, творчої діяльності, навчання тощо;
- глобалістичної людини, яка зможе пристосувати найкращі досягнення інших країн до українських реалій;
- технологічної людини, яка взаємодіє з розподіленими інформаційними ресурсами на підставі сучасних інтерактивних засобів комунікаційних технологій.

Проблема виховання майбутніх фахівців із вищою освітою на сьогоднішній день набуває особливої актуальності. Метою суспільства стає духовне вдосконалення особистості, на що акцентується увага в державних нормативних документах та актах. Зокрема, Закон України «Про вищу освіту» передбачає створення таких умов навчання та виховання, які б забезпечували «можливість інтелектуального, морального, духовного, естетичного і фізичного розвитку особи, що сприяє формуванню знаючої, вмілої та вихованої особистості». На це спрямовує також «Національна доктрина розвитку освіти в Україні». «Національне виховання має здійснюватися на всіх етапах навчання дітей і молоді, забезпечувати всебічний розвиток, гармонійність і цілісність особистості, розвиток її здібностей та обдарувань, збагачення на цій основі інтелектуального потенціалу народу, його духовності й культури, виховання громадянина, здатного до самостійного мислення, суспільного вибору та діяльності, спрямованої на процвітання України».

Реалізувати це завдання можливо лише за умови єдності трьох складових освіти – навчання, розвитку та виховання. Проте є деяка різниця в ролі навчання і виховання в становленні особистості фахівця: 1. Навчання діє на індивідуально-виконавчий зміст діяльності, формує знання, вміння та навички. Виховання ж формує ставлення, зміст діяльності. 2. Навчанню певним чином притаманні примуси. Наприклад, якщо отримаєш «незадовільно», не буде стипендії або не одержиш диплом. Діє навіть суперництво («Я ж не гірший за інших»). У вихованні ж повинні діяти і діють дещо інші психологічні механізми. Наприклад, вивчити тему (щоб одержати позитивну оцінку) – не обов'язково означає любити цей предмет, не порушувати дисципліну (бо можуть покарати) – не є проявом поваги до викладача як людини.

У діяльності куратора навчання і виховання нероздільні. Тому навчання, освіта – це основний, хоч і не єдиний шлях виховання. Виникає питання: як поєднати навчання і виховання в цілісному процесі становлення особистості? Завдання виховання завжди включає в себе завдання організації спеціальної

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

провідної діяльності, яка слугує виховній меті. У студентському віці – це навчально-професійна діяльність, яка передбачає взаємодію трьох взаємопов'язаних блоків: операційно-дійовий блок (система цілей, дій, операцій, які формують професійні знання, вміння та навички), блок потреб, мотивів і інтересів, блок міжособистісного та ділового педагогічного спілкування куратора і студентів [2].

Отже, діяльність куратора студентської групи має високу соціальну значущість і займає одне з центральних місць у державотворенні, формуванні національної свідомості і духовної культури українського суспільства. Робота куратора вищого навчального закладу становить собою свідому, доцільну діяльність щодо навчання, виховання і розвитку студентів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галузинський В. М. Педагогіка: теорія та історія / А. Н. Галузинський, М. Б. Євтух. – К. : Вища шк., 1995. – 237 с.
2. Зязюн І. А. Краса педагогічної дії / І. А. Зязюн, Г. М. Сагач. – К. : Вища шк., 1997. – 358 с.
3. Мартиненко С. М. Загальна педагогіка / С. М. Мартиненко, Л. Л. Хоружа. – К. : МАУП, 2002. – 176 с.
4. Романова С. В. Довідник-порадник куратора академічної групи : навч. посібник / С. В. Романова. – Слов'янськ : ВЦ СДПУ, 2006. – 60 с.

УДК 793.3

*О. О. Гуляєва,
м. Луганськ*

РОЛЬ ДИСЦИПЛІНИ «ХАРАКТЕРНИЙ ТАНЕЦЬ» У ФОРМУВАННІ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ АРТИСТА БАЛЕТУ

На початку ХІХ століття термін «народно-сценічний характерний танець» вживали для визначення танцю в характері, в образі [2, с. 34]. Використовували його переважно в інтермедіях, у яких дійовими особами виступали ремісники, селяни, матроси, розбійники та ін. Танці будували на рухах, що характеризували цей персонаж. Під терміном «характерний танець» мали на увазі танці, що йдуть від народу, від майдану (гротескні, комедійні, жанрові сцени, стилізовані національні танці).

Видатний італійський балетмейстер Карло Блазіс на початку ХІХ століття став називати «характерним» танцем будь-який народний танець, поставлений у балетній виставі. Таке значення цього терміна збереглося і в наш час.

«Характерний танець» як навчальна дисципліна з'явилась наприкінці ХІХ століття в Петербурзькому імператорському хореографічному училищі. У балетних виставах виконувалися народні танці: російські, польські, угорські, іспанські та інші. У зв'язку з цим поставало завдання виховання професійних виконавців характерних танців у балетних та оперних виставах.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Першою записаною методично розробленою системою виховання характерних танцівників у хореографічному училищі став підручник «Основи характерного танцю», який було видано у 1939 році в місті Ленінград. Авторами підручника стали колишні солісти Маріїнського театру опери та балету А. Лопухов, А. Ширяєв, А. Бочаров. Майстри старої школи активно сприяли розвиткові народно-сценічного, характерного танцю. Саму цю працю, написану внаслідок накопиченого досвіду підготовки виконавчих кадрів, можна вважати першим підручником з викладання характерного та народно-сценічного танцю.

Характерний танець являється особим видом хореографічного мистецтва. Дисципліна «Характерний танець» є обов'язковою дисципліною в системі професійного хореографічного навчання артистів балету, балетмейстерів.

Характерний танець (Character dance) – вид сценічного танцю, що є синтезом народних танців на основі класичного академічного танцю.

Сучасна література по характерному танцю недостатньо повно представлена в хореографічній педагогіці. Мета цієї статті – відзначення місця та значення дисципліни в системі професійного хореографічного навчання.

Балети «Лебедине озеро», «Раймонда», «Лускунчик», «Лауренсія», «Дон Кихот», опери «Руслан і Людмила», «Іван Сусанін», «Кармен», «Князь Ігор» і багато інших до цього дня є основою репертуару академічних театрів опери і балету. Хореографія цих спектаклів рясніє характерними танцями, які збагачують і прикрашають її.

У практиці оперно-балетного театру, часто використовуються народні, характерні танці. Необхідно відзначити, що репертуар сучасного театру вимагає від артиста балету та балетмейстера теоретичних і практичних знань танців різних народів і їх стильових особливостей.

Актуальність таких знань визначається необхідністю відтворювати на сцені стилізовані академічні народні танці, національні образи, що допомагають якнайповніше розкрити задум балетмейстера, загальну концепцію режисера опери чи балету.

У хореографічній педагогіці були проведені фундаментальні дослідження А. Лопуховим, А. Ширяєвим, А. Бочаровим, Р. Стуколкіною, І. Генслер, Н. Тарасовою. У працях авторів посібників по характерному танцю відображаються особливості екзерсису відповідно до програми навчання, розкриваються стилістичні особливості притаманні різноманітним характерним танцям.

Вивчення теорії та практиці характерних танців збагачує знання хореографів та артистів балету в області виконавчої майстерності, національних особливостей, історії хореографії, історії костюму. Практична частина курсу

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

передбачає освоєння виконавської майстерності, манери і характеру виконання різних характерних танців.

Слід зазначити, що педагоги дисципліни користуються термінологією як класичного, так і народно-сценічного танцю. Тренаж, як комплекс тренувальних вправ у характерному танцю має назву «exersisse». По своїй стилістиці в характерному танці використовуються елементи як класичного так і народного танцю. Просліджується спадкоємність класичного і народного танців, своєрідна стилізація народного танцю.

О. В. Фомкін (проректор Академії Російського балету імені А. Я. Ваганової) у вступі до навчального посібника «Методика викладання характерного танцю» І. Г. Генслер пише: «...поки немає спеціального словника термінів характерного танцю, стандартизації в описі певних його положень і рухів. Створення єдиної термінології характерного танцю – справа майбутнього» [1, с. 2].

Заняття характерним танцем виховують у танцюриста відчуття стилю і манеру виконання, дають можливість органічно відчувати особливості національного сценічного костюма. Закладаються уміння взаємодій з партнером, розвивається пластичність, координація рухів, художній смак і артистичність, що сприяє також формуванню акторської майстерності артиста.

Необхідно відзначити, що викладачі характерного танцю Академії Російського балету імені А. Я. Ваганової, як ні в якому другому профільному навчальному закладі, ретельно зберігають традиції класичної спадщини російської балетної школи, стежать за точністю відтворення на сцені авторських постановок майстрів старої школи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Генслер І. Г. Методика преподавания характерного танца : учеб. пособие / И. Г. Генслер. – 2-е изд. – СПб. : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2012. – 161 с.
2. Лопухов А. В. Основы характерного танца / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. В. Бочаров. – Л. : Искусство, 1939. – 187 с.

УДК 791.43.049.1.067

***Н. А. Куляба,
г. Кременчуг***

ПАНТОМИМА В УЛИЧНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ КАК СИНТЕТИЧЕСКИЙ ВИД ИСКУССТВА

Развитие классической пантомимы в последние годы XX столетия и начала XXI века связано с изменением ее формы, жанровым разнообразием и многофункциональным применением. Пантомима, объединив все виды искусства, вошла в эпоху технического прогресса, сохраняя свои законы и

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

одночасно розширяючи межі «безмовного» мови. Багатоманітність мистецтвенно виразительних засобів дозволило пантомимічному жанру бути востребованим в нових формах авторського творчості, таких як: перформанс, пластичний театр, клоун-мим-театр, вуличний театр і вуличне виставлення.

Сьогодні, в епоху глобальних технічних досягнень, коли людина все більше стає «заложником» Всесвітньої павутини і нормою стає спілкування через символи і знаки, передавані через екран, виникає природна потреба в живому, людському контакті на рівні обміну енергіями, емоціями, ідеями, творчістю. Сучасні артисти, володіючи найдавнішим видом мистецтва, звертаючись до сценічних підмостків на площу, вулицю, через зрелищний, невербальний мови театру, через символи, гру і живе дихання передають процес народження мислі і почуття.

Вивчаючи історію мистецтвознавства, дослідники відзначають звернення людини в переломні епохи до мистецтва пантомими. Її непередаваний мови є засобом вираження духовних пошуків і шляхів виходу з складних життєвих ситуацій. Пантомима в даному ключі представляється як природне творче рішення, диктуване життям, і тому залишається бессмертним і зрозумілим кожному людині, надаючи світу нові відкриття.

Пантомима як жанр в вуличних виставленнях – маловивчена тема в сучасних наукових роботах. Спроби глибокого і конструктивного осмислення законів і принципів пластичної виразительності, узагальнення теоретичного і практичного досвіду в цій області були здійснені в 2010 році учасниками I Міжнародної науково-практичної конференції «Пантомима як багатифункціональна основа майстерства актора і режисера театру, естради, цирку». Її матеріали увійшли в збірник статей «Академія пантомими: теорія і практика» [1]. Дослідження традицій карнавальних рухів, театральних фестивалів змушує поглянути на пантомиму не тільки як на систему специфічного пластичного мови або спосіб формування виразительної сценічної і несценічної пластики, але і з точки зору її місця в формуванні особистості актора-створця, в його взаємовідносинах зі глядачем при досвіді духовного пізнання [2; 3]. Н. Я. Ужвенко, вивчаючи і аналізуючи стан мистецтва пантомими в даний час, констатує, що початок ХХІ століття припадає на період найменшої активності в області «чистої» пантомими, однак її досягненнями дуже активно користуються суміжні мистецтва [1, с. 187]. В повній відповідності з кращими традиціями різних театральних шкіл, розроблених часом, образний пластичний мови і прийоми рухів

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

искусства пантомимы востребован и актуален в современных зрелищных формах (музыкальных и театральных перформансах, в уличных театрах и уличных представлениях, в цирковых представлениях, театрах огня, театрах живых скульптур, файер-шоу и др.).

Начало новой эпохи открывает новые возможности для развития пантомимического искусства, которое получает новый виток развития в фестивальном движении. Инициатива В. Полунина по проведению «Каравана мира» (1989 г.) была поддержана в России Архангельским фестивалем (организатор В. Панов), международным фестивалем уличного движения в Тюмени «Сны улиц», Челябинским фестивалем пантомимы «Карусель» (организатор и руководитель мим-театра «Перспект» В. Филонов) и др. Одним из самых резонансных в Украине стал международный театральный фестиваль «Золотой Лев» (2011 г.), где наряду с уличными театрами выступали Театр живых скульптур, клоунская программа Одесского театра «Карнавал», театральный перформанс от Варшавского театра «Маката», театры огня, использующие приемы пантомимы в своих исполнительских манерах. В Евпатории в 2012 году прошел уличный фестиваль ARTa «УЕФА». Открытые площадки и улицы города объединили творческие коллективы из разных стран. Уличные жанры нашли свое воплощение в ярком шоу, где пантомима, синтезируя все виды искусства, стала одной из ярких художественных форм коммуникации.

В Украине традиции площадно-уличных театров, мистериальных и карнавальных представлений наследует духовный театр «Воскресение» под руководством Я. Федоришина (Львов). Сочетая традиции народного и психологического театра, режиссер и его труппа работают в самых современных театральных формах и жанрах. Такие спектакли, как «Глория», «Святое и грешное», «Иов», «Вишневый сад», «Встретить Просперо», «Рождественская феерия», театрализованное действие «Когда ангелы спускаются на землю» очаровывают своей атмосферой, актерской игрой, тщательной подборкой традиционных и современных музыкальных произведений, а также разнообразными спецэффектами. Синестезия разных видов зрелищ создает здесь особую атмосферу, эмоционально воздействуя на зрителя, где клоунада, акробатика, ростовые куклы, артисты на ходулях, «живые картины», огненное шоу вступают в активное общение с публикой, превращая их из зрителя в участников. Новый язык «без слов», новая знаковая система разрушает привычные формы представлений. Авторско-режиссерские приемы моделируют пространство и время с помощью неожиданного применения выразительных средств. Техника пантомимы, музыкально-ритмическое и световое сопровождение, пиротехника, фантастические формы костюма, предмета, маски, игра цветом расширяют границы воображения. Использование

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

новых технологий в проведении уличных представлений обогащает художественный образ мероприятий и является интерактивным языком межличностного общения между творцом и зрителем, между действительным и воображаемым, конкретным и абстрактным.

Уличный театр и уличные представления – это осмысление жизни, мира. Это форма как индивидуального, так и коллективного творчества, художественного воплощения идей, мыслей. Жанр пантомимы сегодня существует как в «чистой» форме разного рода представлений так и в синтезе с другими видами зрелищного искусства. Условный и выразительный «язык» пантомимы понятен и доступен в любой точке земного шара. С помощью мимики, жеста и пластики происходит межкультурный диалог и творческое взаимообогащение между людьми разных языков и культур. Искусство пантомимы XIX – XX веков, отмеченное именами Э. Декру, Ж.-Л. Барро, М. Марсо, Ч. Чаплина, Л. Енгибарова, В. Полунина в XXI получило новое развитие в театральном и фестивальном движении, являя миру новые открытия на самом древнем языке всего человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маркова Е. В. Академия пантомимы: теория и практика / Е. В. Маркова, Т. Ю. Смирнягина. – М. : Миттель Пресс, 2011. – Вып. 1. – 288 с.
2. Маркова Е. В. Красноречивое молчание / Е. В. Маркова // Смена. – 1974. – 14 окт.
3. Маркова Е. В. Современная зарубежная пантомима / Е. В. Маркова. – М. : Искусство, 1985. – 191 с.

УДК 378.147:7

*О. О. Лисюк,
м. Харків*

ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ МОДЕРНІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Модернізація освітнього простору України відбувається у площині пошуку та розробки нових форм навчання, орієнтованих на європейську систему організації навчального процесу та впровадження інформатизації освіти. Сьогодні процес інформатизації освіти вже можна розглядати як один із напрямів соціалізації і розвитку людини. Безумовно, нові форми навчання та пошук оптимальних інформаційних технологій так чи інакше впливають на педагогічну психологію та змінюють зміст навчальних курсів. І ці зміни вже є реальною необхідністю, тому що сучасна студентська молодь здебільшого відрізняється особливістю сприймання, інтелектуальними здібностями і навичками роботи із інформацією, що базується на природній і органічній для

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

них можливості використання комп'ютерних технологій.

Сучасна психологія звертає увагу на те, що інформаційні мультимедійні технології суттєво впливають на формування і розвиток психічних структур людини, у тому числі й мислення. «Печатный текст, до последнего времени являвшийся основным источником информации, строится на принципе абстрагирования содержания от действительности и большинство языков организуется как последовательность фраз в порядке чтения слева направо, что формирует навыки мыслительной деятельности, обладающей структурой, аналогичной структуре печатного текста, которой свойственны такие особенности, как линейность, последовательность, аналитичность, иерархичность. Мультимедийная информационная среда оказывает существенное влияние на основные характеристики мышления, развивая гибкость, связность, структурность, склонность к экспериментированию» [4, с. 42].

Отже, зрозуміло, що у процесі реформування сучасної освіти потрібно враховувати ті зміни, які відбуваються у структурі мисленнєвої діяльності людини, яка значно відрізняється від мислення, сформованого на оперуванні друкованою інформацією. Але зміни відбуваються не лише у мисленні, а й в інших сферах психіки людини: сприйманні, пам'яті, уяві тощо. Педагогіка у жодному випадку не повинна обходити ці особливості розвитку когнітивних процесів молоді.

Інформаційні технології, зокрема мультимедійні презентації, дозволяють використовувати увесь спектр зображувальних засобів відповідно до змісту предмета, що вивчається, і законів психологічного впливу та сприймання. Це відкриває широкий простір для реалізації навчально-виховних завдань навчальних дисциплін мистецького спрямування, таких як історія хореографічного мистецтва, історія балету, культурологія, історія мистецтва тощо.

У сучасній педагогіці вищої школи однією із найбільш поширених форм викладання навчального матеріалу залишається лекційне заняття – усний виклад великого за обсягом, складного за логічною побудовою навчального матеріалу. Використання мультимедійних презентацій під час лекцій сприяє завдяки їх психологічній ефективності активному розвитку пізнавальних процесів студентів.

Психологічні фактори (когнітивні, перцептивні та афективні) сприяють виникненню інтересу до творів мистецтва, їх розуміння і оцінки. Судження, роздуми, аналіз соціальних явищ, творча уява є фактором розвитку особистості. Викладання дисциплін мистецького спрямування за відсутності візуалізації не досягне повною мірою навчальної мети: разом із засвоєнням нових знань це розвиток логічного, образного мислення і творчого сприймання. Творчим є таке

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

сприймання, у якому, крім чисто інтуїтивного сприймання, задіяні «здібності розуму» порівнювати різні образи один із одним, відкривати нове в об'єкті, ситуаціях, взаємовідносинах між об'єктами, які сприймають. Тільки після цього відбувається пізнання об'єкту, яке містить бачення змісту поняття, його смислового значення. «Творческое восприятие пробуждает человека от ленивого оцепенения и подготавливает к истинному пониманию самой сути вещей» [5, с. 108].

Візуальні образи, їхні складові: лінія, форма, пропорція, колір, композиція – є художніми засобами виразності. Хоча візуальну інформацію без пояснювального тексту, акценту на окремих деталях і особливостях будуть сприймати лише як відеоряд, вона не залучатиме інші зони мозку. Викладач має цілеспрямовано орієнтувати увагу учнів у інформаційному полі і надавати можливість зосереджуватися на творчих пошуках. «Тренування сприймання на бачення цілого і деталей, одиничного та всезагального в одному об'єкті, можливість абстрактні поняття проявляти в конкретній формі може допомогти формуванню творчого бачення» [3, с. 123]. Таким чином відбувається відхід від звичайної інформативності до спрямованості у світ культури, мистецтва.

Саме така постановка питання дозволяє ширше реалізувати одну з методологічних концепцій розвитку педагогіки, спрямованих на формування засобів, умов і механізмів самодетермінації особистості, – концепції діалогу культур, що розробляв В. С. Біблер. Мають на увазі не мовний діалог, а діалог у філософському розумінні – як взаємодія, вплив, проникнення або відштовхування різних історичних або сучасних культур, як можливе основоположення філософії майбутнього. Логіка культури, або діалогіка, – це одночасність «минулого – сучасного – майбутнього», певного соціуму, коли соціум розглядають не як те, що зараз переживає людство, а як одночасний соціум різних історичних епох. Це не просто якась характеристика явища культури, що переживають у сучасності, це проекція, яка звернена в минуле, але не стала просто давниною, а має власний голос, здатна діяти і впливати на розвиток подій. Отже, минуле виступає як одночасне з ним сучасне у своїй соціальній, соціокультурній значимості. «Нет, эти культурные спектры одновременны, и они имеют смысл только друг по отношению к другу, в действительном диалогическом общении друг с другом, только в насущностной культуре для моего культурного бытия» [1, с. 7].

Новітні інформаційні технології у педагогічному процесі повинні слугувати формуванню розгорнутого діалогу культур і мають для цього найширші можливості. Ці можливості пов'язані між собою категоріями: культура – особистість – самодетермінація – діалог – текст – твір – розуміння – гуманітарне

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

мислення – творчість – смисл.

Сьогодні мультимедійні технології у навчальному процесі надають можливості більш ефективно задіяти пізнавальні процеси студентів, підвищити інформативність лекції. Студенти ж отримують можливість відкривати світ уперше у багатстві взаємодій предметів, людей, філософських начал. Розуміння і осмислення культури відбувається через спілкування із твором, а через твір – із самим собою. Занурення у безкінечний культурний контекст потребує особливого розуміння – сприймання твору, впізнання і розуміння у контексті даної культури та активне діалогічне розуміння.

ЛІТЕРАТУРА

1. Библер В. С. О сути диалога / В.С. Библер // Вопр. философии. – 1989. – № 7. – С. 7.
2. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры: Два филос. введения в двадцать первый век / В.С. Библер. – М. : Политиздат, 1990. – 413 с.
3. Костюченко О. В. Творча основа сенсорно-перцептивного уровня образотворения / О.В. Костюченко // Наука і освіта. – 2001. – № 9. – С. 121 – 125.
4. Скворцова Л. Л. Психологические аспекты мультимедийного сопровождения лекции / Л.Л. Скворцова // Инновац. техн. обучения при подготовке экономистов и менеджеров : сб. науч. тр. – Гродно : ГрГУ, 2012. – С. 42 – 51.
5. Фромм Э. Творческий человек / Э. Фромм // Кризис психоанализа. Дзен-буддизм и психоанализ / под ред. П. С. Гуревича ; пер. с англ. Э. А. Гроссмана. – М. : Айрис-пресс, 2004. – С. 304.

УДК 793.3

***М. Р. Люба,
м. Луганськ***

СУЧАСНІ ФУНКЦІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Кожне мистецтво, у тому числі хореографічне, по-різному осягає та осмислює навколишній світ. Художня виразність хореографії складається з пластичних поз, танцювальних рухів, жестів і міміки артистів. Досягаючи органічного злиття цих елементів, танцівник створює характер героя, виражає його психологічні переживання, передає сутність зображуваних подій.

Загальна проблематика цього питання вивчалася багатьма діячами хореографії, зокрема, це дослідження Ж. Ж. Новерра, М. Петіпа, А. Ваганової та ін.

Полікультурне виховання – складовий елемент світогляду людини, спосіб формування відкритої, розуміючої і приймаючої позиції людини при спілкуванні з різними культурами, формування відношення до свого народу, інших народів за допомогою доступних дитячому розумінню засобів матеріальної і духовної культури. Загальна мета виховання конкретизується шляхом звернення до національного коріння і індивідуальних особливостей людини. Відомо, що до загальнолюдських цінностей і ідеалів культури чоловік приходиться шляхом залучення до національної культури. Усвідомлення дітьми того, в якій культурі

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

ми живемо, якій культурі належимо, є найважливішим завданням сучасного виховання, бо культура – це те, що, як відзначав академік Д. С. Ліхачев, «робить людей, що населяють певний простір, з простого населення – народом, нацією». У усвідомленні приналежності до своєї національної культури знаходиться коріння духовності, моральності, громадянськості і самобутності особи [3]. І в цьому відношенні був абсолютно має рацію вітчизняний філософ Н. О. Лосський, міркуючи про світову культуру як синтез кращих досягнень національних культур різних народів, що населяють нашу планету: «Національна культура набуває популярності у всьому світі лише тоді, коли цінності, розвинені в ній, стають досягненням всього людства. Культура світу, культура міжнародного спілкування – результати багатовікового розвитку загальнолюдської історії» [2, с. 19].

Подібно до інтернаціонального, полікультурне виховання має на увазі налагодження зв'язків між співтовариствами людей, виходить з необхідності взаємозбагачення різних культур. Як і інтернаціональне, полікультурне виховання передбачає міжнародну і міжетнічну взаємодію, формує відчуття солідарності і взаєморозуміння, протистоїть дискримінації, націоналізму, расизму [1, с. 118].

Перші автори хореографічних творів, народні митці, створювали й вдосконалювали танцювальні взірці продовж багатьох поколінь. На жаль, до наших часів дійшли лише деякі з них. Об'єктивні причини: зовнішній вплив на їх формування, тенденції розвитку суспільства, відсутність методів фіксування танцювальних композицій тощо, які зробили фольклорні зразки вразливими й віднесли їх до нематеріальної культурної спадщини.

Балетмейстерська діяльність, у сучасному розумінні цього слова, почала формуватись у XVI ст. А починаючи з реформ французького балетмейстера Ж. Новерра й видання його книг «Письма о танце и балетах» (першої у 1760 р. і через 50 років – другої, 1810 р.) поняття мистецтва танцю і балетмейстерської професії почало набувати сучасного значення.

Протягом п'ятдесяти років реформаторської діяльності Новерра, його погляди, практична і теоретична творчість, в міру розвитку мистецтва танцю, розвивались і видозмінювалась. «Правила хороши до некого предела ... надобно уметь следовать им, но уметь также отказываться от них и вновь к ним возвращаться ... Горе холодным художникам, цепляющимся за узкие правила своего искусства» [4, с. 54].

На сучасному етапі в нашій країні хореографічною освітою займаються різні соціальні інститути та заклади з професійним спрямуванням, а саме органи культури, соціальні організації, заклади просвітництва, радіо та телебачення, які

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

використовують значний досвід з хореографічної освіти в загальноосвітніх школах, в системі додаткової освіти та ВНЗ. Танок має велике значення у вихованні національного самовизначення. Знання та свідомості, які збираються мають велике значення, тому що вони відображають історію, побут, традиції, тощо.

Особливо важливе значення має мистецтво в даний час, бо воно є своєрідним резонатором, що підсилює все прогресивне на дорозі творення гуманістичного суспільства. Воно виступає в різноманітті своїх функцій - це одночасно засіб пізнання, віддзеркалення навколишньої дійсності, важливий чинник духовно-практичної дії на неї з метою вдосконалення. Коштовні думки з цього питання, мистецтва, що спираються на гуманістичне розуміння, і його місця в суспільстві, висловлювали багато авторів, починаючи з піонерів педагогіки, проте питання про виховні можливості хореографічного мистецтва залишилося поза полем їх уваги.

Безперечно, школа танцю – це найдоступніша база хореографічної освіти дітей, юнацтва, це той «фундамент», на якому надалі споруджуватиметься вся «будівля» духовної культури сучасної, гармонійно розвиненої людини. Хореографічна творчість є одним із засобів всебічного розвитку зростаючого покоління. Продуктивність художнього виховання дітей засобами хореографії обумовлена синтезуючим характером хореографії, яка об'єднує в собі музику, ритміку, образотворче мистецтво, театр і пластику рухів [3].

Соціальні функції сучасної хореографії тісно зв'язані і взаємодіють між собою. Кожен хореографічний напрям, живучи в суспільстві і впливаючи на нього, здійснює не одну, а одночасні декілька функцій, і серед них обов'язково – виховну, адже хореографія так чи інакше виховує виконавців, формує, перетворює їх духовний світ.

Педагоги хореографії, вивчивши дітей одному з найулюбленіших видів мистецтва – танцю, також вносять свій неоцінний вклад до полікультурне виховання. У основі цього виховання лежить формування любові до своєї національної культури, народної творчості, інтересу і розуміння краси навколишнього світу, спілкування [1]. Для того, щоб зрозуміти танець іншого народу, не потрібне знання мови – мова танцю сам по собі універсальна. Танець – один з перших засобів, яким люди могли виразити свої відчуття і емоції. Танцювальна майстерність різних народів дбайливо зберігається і передається наступним поколінням. Зразки народної хореографії, що вивчаються на уроці, відновлюють власні етнічні зв'язки дитяти, виховують етнічну толерантність. Навчившись народним танцям, таким як циганський, узбецький, іспанський, ірландський та інші, педагоги збагачують світосприймання дітей, виховують комунікативні навички, вчать розумінню і пошані інших культур і цивілізацій, усвідомленню необхідності взаєморозуміння між людьми і цілими народами [6].

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Як видно із сказаного, хореографічне мистецтво в школі масового навчання виконує в учбово-виховному процесі декілька функцій: це і предмет вчення, і предмет виховання підростаючого покоління, в процесі якого формується відношення дітей до дійсності і життя, колективу і самому собі, їх смаки, ідеали, цінності і так далі. При цьому необхідно підкреслити, що розвиток етичних цінностей, виховання національної самосвідомості, самобутності, але в той же час і виховання, і розуміння, і прийняття інших культур, міжкультурної толерантності, повинні мати пріоритетне значення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вербицкий А. А. Состояние, проблемы и стратегия развития педагогического образования / под ред. А. А. Вербицкого, М. Н. Костиковой. – М. : Федерал. ин-т образования, 2006. – 33 с.
2. Лосский Н. О. История русской философии / Н. О. Лосский ; пер. с англ. – М. : Сов. писатель, 1991. — 480 с.
3. Нилов В. Н. Хореография в системе художественного воспитания младших школьников: Теория и практика : дис. ... канд. пед. наук / В. Н. Нилов. – М., 1998. – 214 с.
4. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах / Ж. Ж. Новерр. – Л. – М. : Искусство, 1965. – 376 с.
5. Паскаль С. В. Роль художественного образования в поликультурном воспитании учащихся : автореф. доклада на междунар. интерактивном сетевом семинаре «Социокультурная доминанта современного образования» / С. В. Паскаль. – Тирасполь, 2010.
6. Пуляева Л. Е. Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе : учеб. пособие / Л. Е. Пуляева. – Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2001. – 80 с.

УДК 371.13.001.76

*Н. М. Ляхімець,
м. Донецьк*

ВИКОРИСТАННЯ ІГРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ ТА МЕТОДУ ВПРАВ НА ЗАНЯТТЯХ З ПРЕДМЕТА «ПЕДАГОГІКА» З МЕТОЮ ФОРМУВАННЯ І ВДОСКОНАЛЕННЯ КУЛЬТУРИ ПРОФЕСІЙНОГО СПІЛКУВАННЯ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-ХОРЕОГРАФІВ

На сучасному етапі актуальною є суспільна потреба в особистостях з високим рівнем культури спілкування, що має бути невід'ємною частиною особистісної культури майбутніх педагогів-хореографів, керівників хореографічних колективів.

Культура професійного спілкування майбутніх фахівців виявляється в компетентності, моральності, естетичності комунікативної поведінки і становить основу стосунків з людьми.

Важливого значення в роботі з формування і вдосконалення культури професійного спілкування набуває використання методів активного навчання, в тому числі і при викладанні курсу «Педагогіка» студентам спеціальності

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

«Хореографія» в училищі культури.

До методів активного навчання належать методи, при застосуванні яких студент змушений активно здобувати, переробляти й реалізовувати навчальну інформацію, подану в такій дидактичній формі, яка забезпечує об'єктивно й значно вищі порівняно з традиційними способами результати навчання практичної діяльності.

До імітаційних методів активного навчання відносять ігрові методи, а також імітаційні вправи.

З'ясовано, що гра займає провідне місце у діяльності та стає потребою людини.

Ігрові технології – ефективна форма підготовки майбутніх спеціалістів. Вони активізують процес пізнання студентів, дають можливість набутти досвіду творчої діяльності, сприяють набуттю таких умінь і навичок, які невдовзі стануть у пригоді.

У процесі навчальної гри відбувається включення студента в наукову модель теорії професійної діяльності, що перетворює її в освітню імітаційну модель. Студент входить у світ навчальної гри, як у життя: починає діяти, пізнаючи невидиму межу між реальністю та умовністю, засвоює оптимальні зразки професійних дій, продукує більш ефективні варіанти професійної діяльності, що допомагає йому в пошуку її сенсу і формуванні професійної компетентності.

Вправами є завдання, які потребують багаторазового виконання дії з метою її засвоєння. Вони спрямовані на практичне оволодіння процедурою й «технологією» комунікації на основі відпрацювання її найважливіших елементів.

Виконання вправ забезпечує з'ясування змісту дії, її закріплення, узагальнення розуміння суттєвих особливостей різновидів комунікації педагога, сприяє розвитку комунікативних здібностей, формуванню конкретних груп комунікативних умінь майбутніх педагогів-хореографів, керівників хореографічних колективів,.

На заняттях з педагогіки (професійно спрямованої дисципліни для студентів хореографічного відділення) з метою формування і вдосконалення навичок педагогічного спілкування використовуються ігрові технології та метод вправ досить часто.

Гра «Конкурс педагогічних ситуацій» дає змогу програти умовні професійні ситуації, у подальшому коригувати реальну комунікативну діяльність, забезпечує розвиток уміння слухати, обробляти й застосовувати отриману інформацію, сприймати й розуміти суб'єкта комунікації. Для проведення гри група учасників формує дві команди, кожна з яких заздалегідь готує, а потім демонструє педагогічну ситуацію, основою якої є проблеми взаємодії в одній із систем: «учитель – учитель», «учитель – учні», «учитель –

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

учень», «учитель – батьки учня». Обриваючи демонстрацію в кульмінаційний момент, команда-суперник за певний час повинна розіграти фінал. Рішення своїх і запропонованих ситуацій команди обґрунтовують з позицій педагогічної доцільності. При завершенні гри аналізують типовість продемонстрованих ситуацій, раціональність їх рішень.

Завдання гри «Компакт-опитування» полягає в підвищенні рівня професійного спілкування.

Три учасники обирають собі соціальну роль (керівник дитячого хореографічного колективу, викладач хореографії, акомпаніатор тощо) і сідають у центр кола. Решта гравців ставить їм одне й теж саме запитання (відповідно до власної обраної ролі). Кожен із тих, хто сидить у центрі кола, повинен відповісти на нього відповідно до ролі (термін підготовки – 3 сек.), попередньо визначивши обсяг свого висловлювання (1, 3, 10 речень).

Точність виконання завдання контролює «охоронець часу».

Вправа на розвиток уміння аргументувати власні думки – «Ранжування».

Студенти повинні пронумерувати професійно комунікативні якості педагога за ступенем значущості відповідно до своїх поглядів і переконань. Потім під час дискусії кожен обґрунтовує свої оцінки, пріоритети у ранжуванні.

Вправа на діагностування емоцій та емоційного ставлення до події має на меті формувати уміння кодувати невербальну поведінку і «зчитувати» невербальну інформацію під час організації навчально – виховного процесу.

Зміст вправи : Почалося заняття з класичного танцю. Педагог мотивує навчальну діяльність учнів. Відчиняються двері, і на порозі з'являється учень, що запізнився. Педагог реагує (міміка і пантоміміка): вимогливо («швидше займай місце!»), здивовано («від тебе я такого не чекав»), з докором («тебе ж чекає увесь колектив!»), запитуючи («щось сталося?»), радісно («нарешті!»), обурено («це уже в котрий раз!»), байдуже («мене це не стосується»).

Група має відгадати кожну емоцію педагога й можливу поведінку учня.

Вправи на запобігання конфліктним ситуаціям і їх вирішення дають можливість студентам навчитися «блокувати» конфлікт, запобігати виникненню конфліктних ситуацій. (Наприклад, вправи «Оберіть доцільну лінію поведінки педагога в ситуації з учнями», «Чи правильно діяв педагог?»)

Застосовуючи ігрові технології та метод вправ на заняттях з педагогіки, слід зазначити, що методи активного навчання позитивно впливають на активізацію пізнавальної діяльності, формування в майбутніх спеціалістів таких якостей, що дозволяють їм включатися в практичну діяльність та якомога швидше адаптуватися у конкретних її умовах та обставинах, а також на формування і вдосконалення професійного спілкування майбутніх керівників

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ:
ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ**

хореографічних колективів, педагогів-хореографів.

УДК 793.31:377.6

*В. А. Малахов,
г. Луганск*

**ОБУЧЕНИЕ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМУ ТАНЦУ
И СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

В современных условиях глобализации на первое место выступает угроза – как не раствориться многим национальным культурам из-за стирания этнической самобытности, как сохранить свою самобытную культуру, часть богатства духовной жизни, накапливавшейся веками со времен своего появления, и не раствориться в среде других.

Отражая жизненный опыт народа, творчески обобщая и осмысливая его, фольклор является ярким выражением художественно-исторической памяти нации, важным фактором социальной экологии и в этом качестве может способствовать культурному «выживанию» человека.

Усиливается значение фольклора в наши дни и для собственно хореографического искусства, не только как арсенал выразительных средств, но и как своеобразного источника «живой воды», оплодотворяющей фантазию художника. Знакомство с богатством танцевального творчества народов и сейчас служит действенным средством идейно-эстетического воспитания подрастающего поколения. Сохранение богатств и традиций танцевального фольклора, органичное включение их в современную хореографическую культуру является важнейшей практической и теоретической задачей для всех работающих в этой сфере фольклористов, балетмейстеров, искусствоведов.

На протяжении веков одним из универсальных средств воспитания было и остаётся искусство, представляющее целостную картину мира в единстве мысли и чувства, в системе эмоциональных образов. В процессе исторического развития искусство выступает и как хранитель нравственного опыта человечества.

С развитием педагогики профессиональной хореографии, в научной литературе поднимаются вопросы, связанные с обучением и воспитанием профессионального танцовщика, который способен всячески сохранять и развивать лучшие традиции национальной хореографической культуры, что позволяет совершенствовать методики преподавания и находить индивидуальные педагогические решения, с помощью которых будет расти профессиональное мастерство и улучшаться техника исполнителя народно-

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

сценического танца. Поэтому связь методики с теорией и практикой будет является необходимым процессом в развитии хореографического образования. Следование главным принципам народно-сценического танца – доступности и целесообразности в выборе основных элементов различных видов танца народов мира; познанию и пониманию связи народного танца с музыкой, песней, литературой, изобразительным искусством; творческому восприятию народных танцев и современных танцевальных композиций; изучению основ народно-сценического танца, которые предусматривают развитие у учащихся пластики тела, координации движений, музыкальности, выразительности – способствует гармоническому и физическому развитию.

Особенности предмета «Народно-сценический танец» – в организации и методическом осмыслении самых разнообразных элементов народных танцев и в их использовании в формировании исполнителя в процессе обучения. Предмет этот раскрывает широкие возможности и для освоения техники, и для эмоционального развития актерских данных и широко образовательно, знакомя с национальной пластической и музыкальной культурой народов мира.

В содержание предмета «Народно-сценический танец и методика его преподавания» входит: место и роль народного танца в системе профессионального хореографического образования; изучение истории и теории методики обучения народно-сценическому танцу; обоснование принципов, содержания и методов обучения народно-сценическому танцу в системе классического хореографического искусства; определение познавательного и воспитательного значения и задач учебного предмета «Народно-сценический танец»; освоение техники, стиля и манеры исполнения основных элементов различных видов танцев народов мира; определение содержания методики преподавания народно-сценического танца; выработка методов и организационных форм обучения, соответствующих целям и содержанию предмета; научное обоснование программ, учебников; разработка учебного оборудования по предмету; определение требований к подготовке преподавателей народно-сценического танца.

Источником возникновения и развития народно-сценического танца и методики его преподавания являются:

1. Практика общественной жизни. Потребность общества в сохранении и развитии национальной танцевальной культуры, славных традиций классического балета вызвала стремление познать закономерности системы классического хореографического искусства и на их основе строить систему подготовки кадров в области профессионального народного хореографического искусства.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

2. Практика хореографічного образования и воспитания. Именно в ней проверяются на жизнеспособность все теоретические положения, рождаются оригинальные идеи, побуждающие теорию и методику преподавания народно-сценического танца к разработке новых положений.

3. Прогрессивные идеи о содержании и путях воспитания гармонически развитой личности, которые высказывались философами, педагогами, деятелями культуры и искусства разных эпох и стран.

4. Постановления правительства о состоянии и путях совершенствования культуры и искусства в стране.

Естественно, первое место у каждого народа занимает его родной танец, включенный в программу обучения будущего танцовщика в большем объеме, чем другие. В процессе обучения достигается пластическая подвижность будущего исполнителя народно-сценического танца, владение многообразием координационных приемов исполнения движений народно-сценического танца.

Овладение искусством народного танца в большей степени способствует воспитанию пластической культуры будущих исполнителей народно-сценического танца и выявлению их творческой индивидуальности.

Упорным и тщательным трудом поколений артистов, педагогов и балетмейстеров сохранялись драгоценные крупы самобытного, отсеивалось наносное и чуждое. Как точны и своевременны слова великого балетмейстера П. П. Вирского: «Не следует забывать то прекрасное, что создано народом. Надо собирать фольклор и бережно его сохранять. Иначе может случиться худшее – пройдет немного времени и забудется то, что дорого нам, что дорого народу».

Особенность предмета «Народно-сценический танец» заключается в организационном и методическом осмыслении самых разнообразных элементов народных танцев и их использование в формировании исполнителя при обучении. Предмет этот предусматривает освоение техники исполнения народного танца, эмоционального развития выразительности актерских данных, знакомит с национальной пластической и музыкальной культурой народов мира.

УДК 793.3(477)

*М. В. Мерлянов,
м. Миколаїв*

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА НА МИКОЛАЇВЩИНІ

Миколаївщина – чудовий, квітучий край, розташований на березі двох річок – Південного Бугу та Інгулу, тому часто його називають Прибузьким краєм. З історії Південного Прибужжя відомо, що його заселення розпочалося

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

більш ніж п'ятнадцять тисяч років тому. Останки поселень того часу знайдено близько селищ Анетовки Доманівського району та Пелагєєвки Новобузького району.

Античне місто-держава Ольвія (з грецької – «щаслива») представляла собою демократичну республіку з обмеженим рабовласницьким строем. В період розквіту Ольвії матеріальна та духовна культура були на дуже високому рівні. значна частина населення була освіченою.

Сьогодні на Миколаївщині проживає велика кількість греків, які об'єднані в грецьке товариство. Вони зберігають свою культуру, національні традиції, костюм.

Але розкопки, які ведуться в Ольвії, знахідки архітектури, скульптури, прикладного мистецтва античних тем, які балетмейстери області використовують в своїй роботі. Прикладом можуть слугувати: хореографічна феєрія «Народження Афродити» з репертуару народного ансамблю танцю

«Миколаїв» (керівники – Михайло та Ольга Мерлянови), хореографічна сюїта «Фрески Ольвії» у виконанні театру танцю «Ритми планети» (керівники – Василь та Ірина Пак) та інші.

Слід зазначити, що з XVI сторіччя лівобережжя Південного Бугу стає тісно пов'язано з історією козацтва. Довгий час робилися спроби встановити межу між Туреччиною та козацькими землями. І тільки в 1705 році було офіційно підтверджено та уточнено територіальний розподіл.

З часом із зимівників виникли та вирости сучасні села Миколаївщини: Олександрівка Вознесенського району, Баловне Новоодеського району, Володимирівка Казанківського району і багато інших. Це, у свою чергу, дало змогу стверджувати, що територія сучасної Миколаївщини довгий час була заселена запорізьким козацтвом, яке мало свою культуру, побут, традиції, звичаї. Все це відбилося у хореографічному мистецтві, яке у козаків завжди було оригінальне і неповторне. Танці характеризуються веселою, життєрадісною, трохи іронічною манерою виконання у жінок, гордістю та зухвалістю у козаків, які в мирний час дбали про сім'ю та господарство.

У репертуарі народного ансамблю «Миколаїв» Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв (керівники – Михайло та Ольга Мерлянови) існує український народний танець «Бриньківський козачок. Номер створено на основі хореографічного фольклору, притаманному епосі зимовних козаків.

Як було раніше зазначено, у XVI ст. запорізьки козаки проживали на лівобережжі Південного Бугу. Але під час Кримської війни вони вимушені були переселитися за пороги Дніпра, нині м. Запоріжжя. Пізніше частина з них

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

переселилася на східний берег Азовського моря, де був створений Бриньківський Кош. Сьогодні Бриньківська станиця знаходиться на північному заході Кубані.

Після поразки Росії в Кримській війні 1853 – 1856 років Миколаїв перетворився з військово-морського на торгове місто.

При розбудові міста Миколаївщина почала заселятися різними людьми. Сюди переводили кріпаків з Центральної України, Росії, Белорусі. До них додавалися бродяги, втікачі серед селян та солдат. Перш за все це вихідці з Польщі – поляки, ополячені українці, євреї, яких було особливо багато. Чимало в Миколаєві оселилося греків, німців, італійців, французів, англоман.

Усе це не могло не вплинути на становлення та розвиток культурної спадщини Прибузького краю.

На протязі віків спілкування між цими народами наклало свій відбиток на національну культуру, на фольклорний матеріал. І хоча в цілому національна культура і фольклорний матеріал залишилися такими, якими вони зародилися в окремій народності, але кожен народ успадковував щось цікаве з народної культури, фольклорного матеріалу іншого народу. Тому і виникло таке споріднення національних культур на Півдні України, що відобразилося також в тацювальному фольклорному матеріалі.

Наприклад, болгари, які переїхали у 1842 році з Адріополя, тікаючи від турецької навали до Херсонської губернії, де в протоці річок Мокра Тернівка та Інгул, що в семи кілометрах від Миколаєва, спорудили селище під назвою Тернівка, не знали такого звичаю, як «Меланка», але спостерігаючи за «Меланкою» українців, перейняли її основу: переодягання у звірів та домашніх тварин.

Якщо українці водили «Меланку» трьома групами: дівчата окремо, хлопці окремо та «козоводи» десь від семи до десяти хлопців, а потім, в кінці, збиралися в одній хаті гуляли всі разом, то болгари, як сказано раніше, водили «Меланку» всі разом: і хлопці, і дівчата, і називали її не «Меланка», а «Маланка».

Болгари привезли з собою предвесільний звичай, який називається «На долнуто кладинче», що в перекладі означає «На нижній криниці», бо у кожного болгарина на кінці городу завжди стояла криниця, тому й така назва. Перед весіллям молода дівчина іде до нижньої криниці і вмивається холодною водою та причісує волосся. Молодий парубок ховається та спостерігає за дівчиною, побачивши його вона тікає: «Ти не тікай від мене, я і з матінкою твоєю балакав, я і з батьком твоїм вино пив». Цей звичай сподобався українцям і вони взяли за основу сюжет цього дійства та додали свою лексику українського танцю.

З ранку пішов тра-ля-ля, тра-ля-ля

На нижню криницю, криницю.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Там застав тра-ля-ля, тра-ля-ля
Одну маленьку дівчину, дівчину.
Одну гарну галочку, галочку.
На білому камені стояла, стояла,
Біле лице мила, мила.
Ти не тікай, маленька дівчина, дівчина,
Я з матір'ю балакав, балакав,
Я з матір'ю балакав, балакав,
Я з батьком вино пив, вино пив.

Цей фольклорний матеріал, але більш поширений, розповіла та показала дію і танцювальні рухи у 1993 році мешканка с. Тернівка 1904 року народження Дар'я Недо. Матеріал був оброблений доповідачем Мерляновим Михайлом Васильовичем і увійшов до репертуару народного ансамблю танцю «Миколаїв» МФ КНУКіМ у формі вокально-хореографічної композиції «На долнато кладинче». На першому Всеукраїнському огляді-конкурсі фольклорних колективів у 1993 році в м. Києві твір став переможцем, був записаний на відео і може бути продемонстрований.

На стику Миколаївської (Кривоозерський та Первомайський райони), Одеської (Любашівський район) і Кіровоградської (Гайворонський район) областей живуть українці, молдавани, росіяни та інші. Але цікаве це місце тим, що в обряді українського весілля, на якому обов'язково обираються з числа близьких родичів «Нанаш» і «Нанашка» (як почесні батьки), які стають розпорядниками весілля (перев'язують рушниками, хустками). Навіть українські страви мають молдавську назву. Наприклад «бігузь» – тушкована капуста.

Танці на українському весіллі складаються з українських та молдавських рухів. Наприклад, на цьому весіллі побутує така пісня, яку і витанцювують. Заспів український, а приспів молдавський:

Заспів: Дощ іде, дощ іде
Кум Гаврило десь іде.
Приспів: Тара ра-ра й ра-ра
Заспів: Під пахвою кусок сала,
Щоб кума краще пристала
Приспів: Тара ра-ра й ра-ра
Заспів: Кум кумі дуже рад,
Завів куму в виноград.
Приспів: Тара ра-ра й ра-ра
Заспів: Їж кума котрі ягодки солодкі,
Котрі гірки – для моєї жінки.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Приспів: Тара ра-ра й ра-ра

На заспіві гості весілля виконують українські рухи: вихиляси, тинки, голубці, присядки тощо, а на приспіві виконують молдавські рухи: переступання, вибивання, доріжку плетену, виніс ноги вперед в attitude з прискоком тощо.

Підводячи підсумок, маємо зауважити, що Прибузький край об'єднував національну культуру різних народів, що мешкають на цій території. Всі вони зберігають індивідуальність та самобутність, але проживаючи поряд, вони неодмінно впливають на культуру один одного і запозичують краще, найцікавіше.

УДК 793.31

*О. А. Мерлянова,
м. Миколаїв*

ПОЗАОБРЯДОВІ ТАНЦІ ЯК ЕЛЕМЕНТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Розподіл жіночих танців на обрядові та необрядові є досить умовним, оскільки витоки необрядових танців (тематика, малюнки, лексика тощо) у більшості випадків пов'язані саме з обрядовими зразками. У результаті трансформацій у суспільному житті відбулося розкладання системи аграрно-календарних обрядів, зменшення ролі сільської громади, наслідком чого стали процеси поступової редукції та спрощення обрядів. Переосмислювались архаїчні, релігійно-магічні елементи. На перший план виходили естетична та розважальна функції. Спостерігався й зворотній процес: поступово в обрядах стали виконуватись необрядові танці.

Важливу роль у трансформації обрядів зіграв і процес естетизації, у результаті якого елементи обрядів – танки, що мали магічний зміст, поступово перетворювались на забави молоді, засіб задоволення тощо. Оригінальною формою розваг молоді в Україні була так звана "вулиця" – своєрідні вечорниці дівчат та хлопців просто неба. Вулиця зазвичай збиралась в певному, заздалегідь призначеному місці (на майдані посеред села, на зеленому лузі). "Починалася вулиця від Великодніх свят та тривала все літо", – повідомляє О. Воропай [4, с. 330]. "Вулиця" відбувалася з музиками, піснями, танцями. Саме тут найяскравіше проявлялись своєрідні жартівливі пісенно-танцювальні змагання між хлопцями та дівчатами. У піснях переважали мотиви парубання, весільні мотиви. На вечорницях плекалась пошана до народної пісні, танцю, народних традицій, розвивались товариські відносини, зароджувалося кохання. З танків водили "Перепілочку", "Подоляночку", "Король", "Мак", "Кривий танець",

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

"Зелений шум" та інші.

На вечорницях, як просто неба, так і в приміщенні, у розгортанні пісень, танців превалював мотив змагальності між парубками та дівчатами. Своєрідна гонитва за чоловічою технікою танцю відбита в жартівливій пісні "Ой мій милий умер, умер", де зустрічаємо свідчення виконання присядки дівчатами:

Ой ти дуда ж моя, дуда,
Я молода сюда-туда,
Навприсядки та в долоні...
Пішла мука по коморі.

А. Гуменюк вважає, що виконання присядок у жіночих танцях – явище в українській народній хореографії не характерне, є наслідуванням козаків [5, с. 105]. (На протигагу категоричному ствердженню А. Гуменюка, приклади виконання присядок зустрічаємо у танках - у веснянці "Козел"). Ми стикаємося із взаємовпливом двох феноменів – чоловічого та жіночого танців. Ще Е. Корольова, досліджуючи танцювальні форми епохи палеоліту та неоліту, зазначала різницю пластики чоловічих та жіночих танців, але наголошувала, що слід пам'ятати "про постійне взаємопроникнення їх пластичних інтонацій" [6, с. 155]. Одночасно із проникненням окремих елементів українського чоловічого танцю до жіночих танців відбувався й зворотній процес. Такі танцювальні рухи, як дрібушки, вихилясники, доріжки, різноманітні варіанти кружляння, чоловіки почали широко використовувати у своїх танцях.

Змагальний мотив між чоловіками та жінками пронизує більшість українських поза обрядових танців. Цей процес яскраво проявився у виникненні "Козачка": "Напівсвідоме змагання за провідну роль у танці між чоловічою і жіночою групами спричинило до виникнення рідного брата гопака, якого здавна називають козачком. В гопаку провідна роль належить чоловікам, в козачку – жінкам. Основу гопака становлять присядки, повзунки, високі стрибки та голубці у виконанні чоловіків при активній участі жінок, основу козачка – дрібушки, вихилясники, доріжки, кружляння здебільшого у виконанні жінок при активній участі чоловіків у різноманітних хореографічних композиціях. У гопаку танцювальні рухи виконуються переважно в повільному і помірному темпі з поступовим прискоренням під кінець танцю. В козачку – переважно в швидкому", – проводить порівняльний аналіз А. Гуменюк. Основне навантаження при виконанні падає на жінок.

Ще Л. Голембйовський у книзі "Ігри і забави різних станів" (Варшава, 1853), залишив опис танцю "Козак": "Починався він повільно двома особами, які стояли навпроти. Так і танцюють, змагаючись. Роблять найтрудніші фігури і підскоки. Млинки і присюди. У їх танці багато сили та вправності... А коли

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

танець на селах починали танцювати дівчата, то вони відповідали на різні викрутаси чоловіка, що танцював, тим же, але скромно, наскільки їм честь дівоча дозволяла. Таким чином, дівчина надала цьому танцю поважності, елегантності та грацію, - все, чого не вистачає силі" [1, с. 14].

У збірнику "Українські народні танці" знаходимо чотири варіанти жіночого танцю "Козачок". Перший записав А. Гуменюк у с. Чемер Олишівського району Чернігівської області. Танець виконують чотири дівчини в дуже швидкому темпі. Використано базову лексику українського народного танцю: простий та перемінний крок, притупи, вірьовочка, тинок. Другий козачок знято 1957 року на кіноплівку в Решетилівці Полтавської області, яка зберігається у фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. У танці беруть участь три дівчини. Вони дуже стрімко виконують бігунець, вірьовочку, тинки, притупи, припадання. Третій "Козачок" записаний З. Сизоненко від І. Білоусової в с. Воскресенка Полозького району Запорізької області, але в "Українських танцях" подано хореографічну редакцію цього танцю А. Гуменюка. Імовірно танець було піддано значній обробці, оскільки він виявляється насичений багатьма різноманітними просторовими перебудовами (малюнками) як усієї групи (танець подано для восьми дівчат), так і по парах; розгорнутою хореографічною лексикою. Четвертий "Козачок" знято 1957 року на кіноплівку в Бородянці Київської області. Записаний варіант для шістнадцяти дівчат. Відрізняється не лексичним розмаїттям, а різноманітними малюнками (півколо, роз'єднання півкола на дві половини, роз'єднання дівчат на три групи, рух по колу, розхід на два кола) [7, с. 199 – 211, 611].

Опис танців-змагань дівчат та хлопців можна знайти у творах українських письменників. Попри скептичне ставлення науковців до літературних творів як джерел інформації про народний побут, вважаємо, що вони є цінними й містять важливі деталі. Наприклад, у "Титарівні" М. Кропивницького описано танець-змагання між дівчиною та парубком, що відбувається в шинку. Музикам заказують грати "Від Києва до Лубен" та "Саврадима". Дівчата радять тій, що готується танцювати: "Настусю! Проведи його разів зо три навкруги вихилясом, нехай виб'є тропака, а потім вперебій дрібушечки з вивихом". А почати радять "хрущиком з-під каблука" [1, с. 13]. Попри достатню умовність опису, можна скласти уявлення про активний, жвавий жіночий танець та багатство його лексики.

В описі народного гуляння у творі Л. Українки "Приязнь" знаходимо жіночі образи у танці: "витинали "крутяха" пара молоденьких дівчат", "серед прудкого танцю Дарка була така сама поважна, як і другі дівчата, тільки не спускала очей в землю, а дивилась просто на людей" [2, с. 26 – 27]. Отже, дівчата на святах могли танцювати парами, дівочий танець характеризувався шляхетністю, почуттям власної гідності.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

В "Енеїді" І. Котляревського згадуються назви танцювальних рухів українського жіночого танцю в описі танцю Ганни, сестри Дідони: "Тут танцюють викрутасом, І перед Енеєм вихилясом, Під дудку біла третяка..." (тропака). Назви цих рухів знаходимо у книзі "Українські народні танці", що упорядкував А. Гуменюк [7]. Дослідник зазначає, що "всі вони, порівняно з чоловічими танцювальними рухами, виконуються дрібніше, на місці і в досить швидкому темпі, демонструючи граціозність і веселу вдачу української дівчини" [5, с. 103].

В українських піснях, де знайшли відбиття всі боки людського життя, знаходимо корисну інформацію про танці. У пісні "Колись моя стара ненька" зображується різноманітність танцювальних рухів у танці "Тропак":

Туп, туп, ніженьками,
Цок, цок підківками!
Гоп, чук, га! тропака!
Бо я зроду така!

На думку А. Гуменюка, тут йдеться про рухи українського народного танцю – притупи та "голубці", під час яких цокають підківками [5, с. 104].

Пластична імпровізація – одна з цікавих і ще малодосліджених форм народного танцювального мистецтва. Емоційний запис такої імпровізації під час жнив знаходимо у В. Верховинця:

"Ніколи не забуду однієї сцени, котру я спостерігав між жінками на полі.

Були жнива. Спіла пшениця виблискувала золотом під промінням ясного сонечка. Жайворонки видзвонювали свої любими мелодії, які, змішуючись із звуками й трелями сопілок пастушків, наповнювали повітря дзвінкою, веселою музикою. Пшениця, колихаючись від подиху вітру, шуміла, говорила. Сміялися, жартували жінці, і поле швидко укривалося снопами. Весело проходила хвилинка за хвилиною... Коли це враз почувся голос дівчини: "Гляньте, гляньте! О, як танцює пшениця!" Дівчина стояла, нахилившись над своїм зв'язаним снопом і, показуючи серпом перед собою, пильно дивилась на колосся пшениці і, усміхаючись, стежила, як те колосся колисалося, гойдалося, наче танцювало, наче востаннє вело свій танок на лоні матері-природи.

Невідомо, що в ту мить відчувало дівоче серце. Захоплена якимось дивним почуттям, дівчина защебетала дрібну коломийку і пішла кружляти, танцювати, не звертаючи уваги на колючу стерню. Інші жінці якусь хвилину здивовано дивилися на неї, а далі, наче заворожені грою невидимої музики, покидали роботу і теж пустилися в танець. Здавалося, що уся природа ясного літчика співала, щебетала, дзвеніла, зайнялася дивним весіллям..." [3, с. 121 – 122]. Отже, стикаємося з яскравим підтвердженням тези, що танець виникає з усіх форм

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

життєдіяльності людини. Миттєва танцювальна імпровізація, викликана загальним піднесенням настроєм дівчини, естетичною потребою виразити свої почуття, виникла під час хвилини перепочинку на полі. Повного самовираження дівчина досягла лише в танці, їй було мало слів, мало пісні. Танець не пов'язаний із будь-яким обрядом.

"Таких танцювальних сцен на селі буває чимало, завжди, при кожній нагоді. Проходять вони легко, мило, часом із шумом, бурхливо, часом грізно, войовничо, потім непомітно вщухають, ніколи не схоплені, не записані. А шкода! – пише В. Верховинець. – Скільки скарбів, самоцвітів народного мистецтва отак безслідно гинуло, скільки чудових танцювальних тем вкривалося пилом забуття" [Там само, с. 122].

Досить численними необрядовими жіночими танцями в українській народній хореографії були та залишаються різноманітні польки, що виконувались як під час вечорниць, так і на весіллях, на святах. Чеська полька набула широкого розповсюдження в Україні, зазнала трансформацій на новому національному ґрунті, поступово набула характерних ознак української народної хореографії, і, як зазначає А. Гуменюк, "тепер польку в нас вважають українським народним танцем" [5, с. 37]. У селі Болотня Іванківського району Київської області 1957 року А. Гуменюком було знято на кіноплівку "Крижову польку" – масовий парний жіночий танець, у якому може брати участь велика кількість виконавиць, що розділяються на окремі групи по чотири пари [7, с. 263]. У швидкому темпі дівчата виконують підскоки в центр кола, крок польки по колу. Танець характеризується досить простою композиційною побудовою, що характерно для виконання народних танців із великою кількістю учасників.

Серед необрядових танців виокремлюємо такі, що вийшли з обрядів, зазнали певного трансформування в процесі естетизації (хороводи), та створені поза обрядами (козачки, польки та ін.).

ЛІТЕРАТУРА

1. Богород А. Український танець у писемних джерелах / Анатолій Богород // Дивослово. – 1997. – № 7. – С. 11 – 17.
2. Богород А. Фольклор у творчості та житті Лесі Українки / Анатолій Богород // Дивослово. – 2000. – № 2. – С. 24 – 28.
3. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / Василь Миколайович Верховинець. – К. : Музична Україна, 1990. – 152 с.
4. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис / Олекса Воропай. – К. : Оберіг, 1993. – 590 с.
5. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України / Андрій Гуменюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1963. – 236 с.
6. Королева Э. А. Ранние формы танца / Э. А. Королева. – Кишинев : Штинца, 1977. – 216 с.
7. Українські народні танці / упоряд. А. І. Гуменюк. – К. : Наук. думка, 1969. – 615 с.

УДК 612.122.

*С. В. Муралов,
г. Луганск*

**ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА НЕРВНОЙ СИСТЕМЫ ДЕТЕЙ
СРЕДНЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА ПРИ ФИЗИЧЕСКИХ
НАГРУЗКАХ НА ЗАНЯТИЯХ СПОРТИВНЫМИ ТАНЦАМИ**

Управление процессом хореографического воспитания и тренировки детей и подростков требует от педагога глубоких знаний в области организации и проведения урочных форм занятий, методики обучения двигательным действиям и развития физических способностей исходя из возрастных и индивидуальных особенностей занимающихся.

Эффективность (соотношение полезного результата и затраченных адаптивных ресурсов) учебной деятельности определяется взаимодействием двух основных структурно-функциональных компонентов: специфических механизмов, реализующих эту деятельность (специфической функциональной системы) и неспецифических механизмов, обеспечивающих управление адаптивными ресурсами (функциональная система обеспечения деятельности) [3; 6; 7].

Реактивность организма при физических нагрузках обусловлена, с одной стороны, модальностью, мощностью и длительностью специфических нагрузок, а с другой – потенциальными возможностями вегетативных систем, механизмов нейро- и психодинамики. Рассматривая эти механизмы адаптации в качестве звеньев функциональной системы можно полагать, что эффективность функционирования этих звеньев в значительной степени определяется психофизиологическим состоянием юных танцоров [8]. Это состояние характеризуется совокупностью многих переменных, отражающих половозрастные особенности индивида, его антропометрический профиль, уровень энергообеспечения, функциональное состояние сенсорных систем, механизмов ЦНС и высшей нервной деятельности, темперамента и структуры личности (Н. В. Макаренко, О. Н. Московченко, Т. В. Куценко, Г. М. Чайченко, Л. П. Сергиенко) [5; 9; 11; 14].

Отсюда вытекает необходимость изучения особенностей психофизиологического, в том числе и нейродинамического статуса танцоров-спортсменов для прогностической оценки адаптационных возможностей детей в процессе учебной и соревновательной деятельности.

В основе психоэмоциональной сферы лежат такие типологические свойства нервной системы как, сила, подвижность и уравновешенность нервных

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

процессов. Это послужило основой для проведения данных исследований у детей среднего школьного возраста, занимающимися спортивными бальными танцами.

Типологические особенности нервной системы оказывают значительное влияние на проявление физических способностей человека, его обучаемость движениям, работоспособность и качество выступления [2].

Цели задачи исследований. Данные исследования проводились с целью изучения одного из механизмов реактивности организма детей – нейродинамических типологических реакций центральной нервной системы. – при физических нагрузках в спортивной бальной хореографии. Для достижения данной цели были поставлены следующие задачи:

- исследование исходных показателей (до начала тренировки) силы, подвижности и уравновешенности нервных процессов;
- определение и анализ динамики этих показателей после физической нагрузки для прогностической оценки адаптационных возможностей детей в процессе учебной и тренировочной деятельности;
- сравнительный анализ воздействия физической нагрузки на динамику основных показателей нейродинамического статуса у лиц мужского и женского пола..

Организация и методы исследований. Исследования проведены у детей 9 – 11 лет в течение трех лет. на базах танцевально-спортивных клубов «Фиеста» города Луганска, «Надежда» города Антрацита Луганской области на тренировках по спортивным бальным танцам до и сразу после занятий. Стаж занятий детей этих групп не превышал 2 лет, а уровень спортивной подготовки – начинающих. Было обследовано 78 человека – 32 мальчика и 36 девочек.

Для определения свойств нервной системы по психомоторным показателям и оценки функционального состояния различных участков коры головного мозга использовали прибор для нейродинамических исследований модели ПНДИ-1 и РДО (компьютерные варианты) [9; 10; 12; 13].

Материалы обработаны статистически [1]. Обработку полученного материала проводили на компьютере методами вариационной и разностной статистики с применением программ «Microsoft Office Excel 2003» и «Statistika-60».

Результаты исследования. Как показали проведенные обследования изменения показателей силы нервных процессов под воздействием физических нагрузок на занятиях спортивными бальными танцам у партнеров и партнерш носили разный качественный и количественный характер. У партнеров величина показателя количества прошедших сигналов была выше, чем у партнерш, и под влиянием физической нагрузки на тренировках имела тенденцию к повышению. У партнерш этот показатель снижался.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Показатель минимального времени экспозиции, имеющий обратнопропорциональную зависимость от силы нервных процессов снижался в обеих группах, причем, у партнерш данные изменения носили более выраженный характер (соответственно 32,3% у парнерш и 26,3% у партнеров).

Максимальная сила нервных процессов (временная точка достижения минимального времени экспозиции) до тренировки проявлялась раньше, чем у партнерш, но после физической нагрузки время ее проявления увеличилось, что может свидетельствовать о снижении силы нервных процессов. У партнерш проявление максимальной силы нервных процессов после тренировки наступал незначительно раньше.

Таким образом, физические нагрузки приводят к повышению силы как тормозных процессов, так и процессов возбуждения, с преимущественным преобладанием последних.

Исходя из формы проявления силы нервных процессов при физических нагрузках [7], можно предполагать повышение чувствительности и возбудимости у партнеров и преимущественное увеличение выносливости нервной системы у партнерш.

Что касается показателей функциональной подвижности нервных процессов, то под воздействием физических нагрузок на тренировках они достоверно снижались как у партнеров ($r = 0,93-0,99$), так и у партнерш ($r = 0,9 - 0,99$). Это свидетельствовало об активации динамических свойств нервной системы и повышении функциональной подвижности нервных процессов. Партнерши быстрее проходили тест, чем партнеры, но динамика изменений показателей функциональной подвижности нервных процессов под влиянием физической нагрузки на тренировках была у них по сравнению с партнерами в более, чем в три раза ниже. В динамике как абсолютных так и относительных показателей минимального времени экспозиции у партнеров и партнерш наблюдались незначительные различия (с преобладанием у партнерш). А временная точка достижения показателя минимального времени экспозиции у партнеров наступала раньше, чем у партнерш. Однако влияние физических нагрузок на изменение этого показателя у партнерш было более выраженным.

Показатели реакции на движущийся объект как у партнеров, так и у партнерш свидетельствуют о доминировании процессов возбуждения (знак «-») до и после физической нагрузки на тренировках. До тренировочного процесса показатели РДО у партнеров были почти вдвое ниже таковых у партнерш и составили соответственно $-23,84 \pm 2,24$ и $-43,75 \pm 4,11$ мсек. Однако влияние физической нагрузки на динамику показателей уравновешенности нервных процессов партнерш оказалось выше более, чем в 8 раз по сравнению с

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

партнерами. Соответствующими показателями были $-13,19 \pm -1,29$ мсек – в группе парнерш и $-17,22 \pm 1,67$ мсек – в группе партнеров.

Такой характер и динамика уравновешенности нервных процессов, возможно, могут быть объяснены тем, что наряду с повышением их силы и подвижности за счет процесса возбуждения, когда происходит его иррадиация и концентрация, имеет место дифференцировочное торможение с проявлением индукционного эффекта. Положительная индукция создает в окружающей зоне область повышенной возбудимости. Функциональная роль отрицательной индукции заключается в том, что она обеспечивает процесс концентрации условного возбуждения, исключение побочных реакций на другие возможные раздражения. Это, в свою очередь, вызывает повышение силы и функциональной подвижности нервных процессов [15].

Таким образом, при воздействии физических нагрузок наблюдаются процессы активации свойств нервной системы, – их силы, функциональной подвижности и уравновешенности. Судя по сдвигу баланса нервных процессов в сторону возбуждения, включаются адаптационные процессы, позволяющие организму бороться с утомлением за счет повышения возбудимости ЦНС и интенсификации работы всех систем обеспечения мышечной деятельности. Можно говорить о генерализации возбуждательного процесса в клетках коры больших полушарий, когда имеет место его широкая иррадиация, концентрации (развитии внутреннего дифференцировочного торможения, ведущего к специализации условно-рефлекторных связей) и стабилизации (чередовании процессов возбуждения и торможения в определенной последовательности). Активизацию тормозных систем ЦНС можно рассматривать как целенаправленную реакцию защиты организма от утомления, а вернее, для ликвидации дисбаланса важнейших гомеостатических констант, вызванного физической нагрузкой.

Отсутствие признаков некомпенсированного утомления (снижение возбудимости и повышение активности тормозных процессов, ведущих к угнетению функционального состояния ЦНС) может свидетельствовать о дозированности физических нагрузок в пределах физиологической нормы.

Полученные различия в показателях у лиц мужского и женского пола могут свидетельствовать о половом диморфизме, связанном с неодинаковым развитием психофизиологических функций и обусловленном генетической детерминированностью морфофункциональных перестроек мозговых структур в процессе возрастного и полового развития.

Данная работа является начальным этапом изучения реактивности организма детей среднего школьного возраста при воздействии физических нагрузок на занятиях спортивными бальными танцами и предполагает дальнейшие исследования вегетативного и соматического статуса, что позволит

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

определять дозированность физических нагрузок для этой возрастной категории, использовать индивидуальный подход в подготовке юных спортсменов к соревновательной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бессмертный Б. С. Математическая статистика в клинической, профилактической и экспериментальной медицине / Б. С. Бессмертный. – М. : Медицина, 1967. – 304 с.
2. Быков Е. В. Влияние уровня двигательной активности на формирование функциональных систем / Е. В. Быков, А. П. Исаев, А. В. Ненашева // Теория и практика физической культуры. – №7. – 2003. – С. 51 – 54.
3. Іванюра І. О. Нейродинамічні процеси і фізична майстерність учнів при тривалих фізичних тренуваннях / І. О. Іванюра // Вісн. Луган. держ. пед. ун-ту ім. Т. Шевченка. – 2000. – № 11. – С. 49 – 53.
4. Іванюра І. О. Особливості розвитку деяких функцій вищої нервової діяльності учнів середнього шкільного віку при тривалих фізичних навантаженнях // Фізіол. журнал. – 2000. – Т. 46, № 1. – С. 94 – 100.
5. Куценко Т. В. Стан властивостей психофізіологічних функцій у дітей старшого дошкільного та молодшого шкільного віку і вплив на них соціальної ізоляції / Т. В. Куценко, Г. М. Чайченко // Фізіол. журнал. – 1999. – Т. 45, №5. – С. 100 – 106.
6. Лизогуб В. С. Функціональна рухливість нервових процесів та її зв'язок з характером спортивної діяльності / В. С. Лизогуб // Наук. вісн. Волин. держ. ун-ту. Біологія. Медицина. – 1998. – Вип. 4. – С. 148 – 151.
7. Лизогуб В. С. Сила нервових процесів та її зв'язок з характером спортивної діяльності / В. С. Лизогуб // Вісн. Черкас. ун-ту. Актуальні проблеми фізіології. – 1998. – Вип. 2. – С. 76 – 82.
8. Макаренко М. В. Адаптація учнівської молоді до навчальних занять та фізичних навантажень / М. В. Макаренко, В. С. Лизогуб // Фізіол. журнал. – 1994. – Т. 40, № 2. – С. 122 – 126.
9. Макаренко М. В. Методика проведення обстежень та оцінки індивідуальних нейродинамічних властивостей вищої нервової діяльності людини / М. В. Макаренко // Фізіол. журнал. – 1999. – Т. 45, №4. – С. 125 – 131.
10. Макаренко Н. В. Теоретические основы и методики профессионального психофизиологического отбора военных специалистов / Макаренко Н. В. – К. : НИИ проблем военной медицины Украинской военно-медицинской академии, 1995. – 329 с.
11. Макаренко М. В. Функціональний стан центральної нервової системи за умов переробки інформації різного ступеня складності у осіб з різним рівнем рухливості нервових процесів / М. В. Макаренко // Фізіол. журнал. – 2002. – Т. 48, № 1. – С. 9 – 14.
12. Московченко О. Н. Современные пути оценки адаптивных возможностей спортсменов как критерий спортивной перспективности / О. Н. Московченко // Физкультурное образование Сибири. Омск, 1997. – № 1(5). – С. 93 – 106.
13. Московченко О. Н. Типологические особенности личности: Аспекты дифференциальной психофизиологии / О. Н. Московченко // Вестн. КГТУ. Вып. 2: Информация в образовании. Красноярск, 1996. – С. 153 – 159.
14. Сергієнко Л. П. Особливості внутрішньої спадковості розвитку рухових здібностей людини / Л. П. Сергієнко, В. М. Лишевська // 36. наук. пр. IV Міжнар. наук.-практ. конф. "Фізична культура, спорт та здоров'я нації". – Вінниця, 2001. – С. 404 – 407.
15. Чайченко Г. М. Фізіологія вищої нервової діяльності / Г. М. Чайченко. – К. : Либідь, 1993. – 218 с.

**ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ
ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ХОРЕОГРАФІВ**

У навчальній практиці особливу увагу завжди приділяли вихованню особистості, що творчо зможе ставитися до праці, самостійно знаходити вирішення назрілих проблем. Творча особистість значно краще адаптується до соціальних, побутових та виробничих умов, ефективно їх використовує, удосконалює, змінює.

У сучасній стратегії розвитку вищої школи характерним є зростання уваги до особистості студентів, як творчої людини з високим рівнем духовності й загальної культури, творця нових цінностей, а це викликає необхідність формування творчої індивідуальності під час професійної підготовки у вищих навчальних закладах та забезпечує пріоритетність розвитку творчих рис.

Одною з центральних ланок розвиваючого навчання є створення оптимальних умов для розвитку загальних навчальних здібностей студентів і їхнього творчого потенціалу, у зв'язку з цим перед кожним викладачем стоїть завдання виявити, закріпити у студентів прагнення і потяг до творчого самовираження, а також створити всі необхідні умови для їхнього подальшого розвитку.

Цей розвиток також торкнувся й сучасної хореографічної освіти України і характеризується зміною її концептуальних засад та утвердженням особистісно-орієнтованого підходу, за яким у центрі хореографічної освітньої системи ставиться не накопичення учнем різноманітних хореографічних знань, а забезпечення особистісних, професійних і творчих якостей, розвиток його неповторної індивідуальності та самостійності. Процес творчості присутній в усіх сферах людської діяльності, але найширше творчо виразити свою індивідуальність людина здатна лише у мистецтві.

Одним з підтверджень ідеї важливості творчого індивідуального розвитку може бути той факт, що культура, професійний досвід, досвід творчої діяльності засвоюються на особистісному рівні й зумовлюються особистісно-неповторним характером цього процесу.

Творчість – це істинна сутність людини, джерело розвитку і прогресу суспільства. Вільна творча самореалізація особистості є запорукою її успішної адаптації для здійснення нею свого призначення. Процес формування індивідуальності відбувається на тлі творчості, що є однією з обов'язкових ознак професіоналізму хореографа.

Проблему творчості розглядали ще з давніх-давен. У сучасності

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

загальнотеоретичні основи професійної підготовки хореографа досліджувалися у працях (Г. Березової, Л. Бондаренко, А. Ваганової, Є. Валукіна, К. Василенка, С. Забрєдовського, К. Голєйзовського, Р. Захарова, Ф. Лопухова, А. Мессерера, Ж.- Ж. Новера, В. Уральської, Л. Цветкової та інших дослідників).

Зауважимо, що підготовка сучасних фахівців-хореографів спочатку передбачає формування міцної теоретичної бази знань, широкого спектру практичних умінь та навичок, необхідних у майбутній професії. Вона має комплексну структуру, будується на основі взаємодії різних видів хореографічної діяльності за умов глибокого й ефективного поєднання інформаційної та творчої функцій навчання.

Формуючись як фахівець, студент оволодіває професійними знаннями, вміннями та навичками. А процес професійного становлення індивідуальності хореографа відбувається на тлі творчості, що є однією з обов'язкових ознак професіоналізму.

Хореограф сьогодення – творча особистість з яскраво вираженою індивідуальністю, з високим рівнем професійної культури та комунікабельності, це – особистість із творчим стилем фахової діяльності і творчим мисленням.

Рівні актуалізації творчої індивідуальності майбутнього хореографа пов'язані з проявами таких критеріїв: творча активність, творча самостійність, самотворення особистості, самоорганізація творчої самостійності, що передбачає розвиток самосвідомості, прагнення до самовиявлення, самоствердження та самовдосконалення.

Проблема формування творчої індивідуальності майбутнього хореографа, набуває все більшої вагомості, що підкреслюється зростаючою потребою особистості в розвитку своєї індивідуальності, унікальності й цілісності, а також посиленою соціальною необхідністю у творчих людях, які представляють хореографію ХХІ століття.

У “Педагогічному енциклопедичному словнику” творчість у контексті навчального процесу тлумачиться як “форма діяльності людини, спрямована на створення якісно нових для неї цінностей, що мають суспільне значення, тобто важливих для формування особистості як суспільного суб'єкта” [1, с. 286]. Саме так трактує творчість більшість сучасних дослідників (це – “продуктивна людська діяльність, здатна породжувати якісно нові матеріальні та духовні цінності суспільного значення” [2, с. 339] тощо).

І. Бех наголошує на тому, що творчість передбачає нове бачення, нове рішення, новий підхід, тобто готовність до відмови від звичних схем і стереотипів, поведінки, сприйняття і мислення, готовність до самозміни [3, с. 250].

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

А отже абітурієнти, вступаючи до вищих навчальних закладів на хореографічні спеціальності, обов'язково беруть участь у творчому конкурсі, метою якого є виявлення творчих здібностей майбутніх студентів-хореографів, що свідчить про те, що професійна освіта неможлива без творчості.

Видатний балетмейстер М. Фокін наголошував, що без творчості немає мистецтва [4, с. 250].

Сам розвиток студента в напрямі формування його як індивідуальності співвідноситься передусім із виникненням, становленням і зміною мотиваційної сфери, спрямованості, рефлексивності, формуванням особистості та само оцінюванням. Ця сфера розвитку характеризується суперечністю, поступовим переходом від зовнішньої регуляції до саморегуляції.

Сама ж індивідуальність – це інтегральне поняття, що виражає особливу форму буття індивідів, у межах якої їх характеризує внутрішня цілісність і відносна самостійність, що дає їм можливість активно й своєрідно виявляти себе в навколишньому світі на основі розкриття своїх задатків і здібностей відповідно до суспільних потреб [5, с. 89].

Система вищої освіти має готувати універсальну людину, метою і смислом дій якої повинні бути «цілісне знання» й «цілісний світ». Розв'язання будь-якої практичної проблеми стосовно людини лише тоді найбільш повне і точне, коли враховується вся різноманітність умов, що визначає діяльність людини і, отже, різноманітність тих індивідуальних особливостей різного ієрархічного рівня, від яких залежить ця діяльність [6, с. 118].

А особистісний аспект творчості передбачає такі риси особистості, які визначають створення в ході творчого процесу унікального якісно нового та оригінального продукту. Серед подібних рис важливу роль відіграють інтуїтивні можливості, уява, прагнення особистості.

Для того, щоб студенти під час навчального процесу могли набувати досвіду творчого пошуку, вони повинні брати участь у творчому пошуку шляхів розв'язання проблеми. Для формування творчого досвіду необхідно конструювати спеціальні педагогічні ситуації, що створюють умови для творчого вирішення, адже навчання творчості відбувається головним чином на проблемах, уже вирішених суспільством.

Про розвиток індивідуальності писав у своїй книзі «Листи про танець» [7] відомий балетмейстер-реформатор кінця XVIII – початку XIX століття Ж. Новер. Крім цього, він був прихильником творчого підходу у педагогічній діяльності, рекомендував викладачам не нав'язувати учням власну манеру виконання, а учням не копіювати інших, творчо самовиражатись, наслідуючи природу.

На нашу думку, творчу індивідуальність особистості характеризує її неповторний стиль діяльності. Видатний балетмейстер-педагог А. Мессерер вважав, що різноманітність творчих індивідуальностей породжує

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

різноманітність методів викладання [8, с. 27].

Необхідно зазначити, що одним з таких методів є імпровізація, яка властива всім жанрам хореографії.

Імпровізація – практичний метод мистецького навчання, що застосовується з метою спонукання до творчої діяльності, активізації його творчих схильностей, здатності не тільки відтворити чужий задум, а й виявити спроможність до власних творчих знахідок. Сутність імпровізації – в миттєвому створенні танцювального фрагменту саме в момент виконання. Імпровізація часто виступає як спроба безпосередньо, зараз і негайно передати мистецькими засобами власні почуття і переживання, знайти для них відповідну форму художнього втілення.

Імпровізація – творчість без попередньої підготовки, непередбачуваний розвиток творчого задуму.

Педагогічне значення імпровізації ґрунтується на необхідності сфокусувати в необхідний момент творчі сили, максимально активізувати уяву і фантазію. Імпровізація має характер такого пізнання і творення художніх явищ, де експромт і неочікуваність художнього результату виявляються основними засобами [9, с. 192].

Розглянувши погляди дослідників на підходи до проблеми творчої індивідуальності переконаємося в різноманітності цих підходів і в неослабній увазі до цієї проблеми. Та наголошуємо, що на сучасному етапі в Україні відбувається оновлення освіти, спричинене певними чинниками: поступовим входженням нашої держави до Європейського культурного простору та змінами професійних умов функціонування навчальних закладів на всіх рівнях освітнянської ієрархії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Педагогический энциклопедический словарь / гл. ред. Б.М. Бим-Бад ; редкол.: М.М. Безруких, В.А. Болотов, Л.С. Глебова и др. – М. : Большая Рос. энцикл., 2003. – 528 с.
2. Педагогіка вищої школи : словник-довідник / упоряд. О.О. Фунткіова. – Запоріжжя : ГУ “ЗІДМУ”, 2007. – 404 с.
3. Бех І. Д. Виховання особистості : у 2 кн. / І. Д. Бех. – К. : Либідь, 2003 – Кн. 2: Особистісно орієнтований підхід: науково-практичні засади. – 2003. – 344 с.
4. Фокин М. М. Против течения / М. М. Фокин. – М. – Л. : Искусство, 1962. – 638 с.
5. Заболотська О. Формування та розвиток студента як індивідуальності / О. Заболотська // Вища освіта України. – 2005. – № 2. – С. 88 – 93.
6. Мерлин В. Очерк интегрального исследования индивидуальности / В. Мерлин. – М., 1986. – 256 с.
7. Новер Ж. Ж. Письма о танце / Ж. Ж. Новер. – Л.– М. : Искусство, 1965. – 376 с.
8. Мессерер А. Уроки классического танца / А. Мессерер. – СПб. : Лань, 2004. – 400 с.
9. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва / Г. М. Падалка. – К. : Освіта України, 2008. – 247 с.

**МЕТОДИ ВИКЛАДАННЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ ДЛЯ ПЕРШОГО
РОКУ НАВЧАННЯ В ШКОЛІ МИСТЕЦТВ З УРАХУВАННЯМ
ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ДІТЕЙ**

Методика викладання класичного танцю знаходиться в постійному розвитку, змінах, збагачується новими методами і прийомами відповідно до вимог часу, тому педагогічна майстерність викладача полягає в тому, щоб відібрати і застосувати оптимальні методи і засоби навчання для найбільш ефективного отримання результату.

Перший рік навчання класичному танцю – основа професійної балетної освіти. Саме на цьому початковому етапі закладається основа всіх основ. Мета роботи полягає в тому, щоб розкрити здібності учнів дитячої школи мистецтв з урахуванням індивідуальних психофізіологічних можливостей за допомогою диференційованого підходу.

З самого початку навчання доцільно рекомендувати періодично відвідувати учням разом з педагогом уроки хореографії середніх класів, для того, щоб вони отримали уявлення про те, яких результатів необхідно буде намагатися досягти.

Основні методи, які я використовую при поясненні правил виконання, а також образної, емоційної сторони танцю в першому класі є показ, пояснення і розповідь. Показ особливо важливий при поясненні техніки виконання рухів і порядку виконання комбінацій. Нові рухи необхідно показувати сповільнено кілька разів, поки учні не засвоять правила виконання, і обов'язково супроводжувати показ детальним усним поясненням, а також застосовую методичні зауваження. На першому році навчання при усному зауваженні допускається поправка учнів руками, постановка корпусу або руки, голови або ноги в правильне положення. Це допомагає їм швидше відчутти правильність виконання. Роблячи індивідуальне зауваження учню, педагог може попросити його виконати завдання перед всім класом, даючи можливість кожному визначити помилку. Потім, сказавши, як потрібно правильно виконати вправу, можна попросити кого-небудь з класу повторити все в більш досконалому вигляді.

Крім того, думаю, можна не робити зауваження конкретно, а попросити повторити який-небудь елемент, який погано виходить у більшості дітей, саме того учня, в якого він виходить кращим за всіх, похвалити його. Пояснення через похвалу, звернення увага на успіхи, на кращі зразки дуже поважно для дітей, оскільки в цьому віці діти можуть зрозуміти і прийняти поставлене перед ними завдання, але її практичне виконання можливе для них лише з опорою на

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

наочний зразок.

У цьому віці дитина сприймає світ через гру, тому на початкових етапах доцільно використовувати ігри, де дитина може розкрити себе як особу, зняти зовнішні і внутрішні затиски. Таким чином, гру можна використати з перших уроків хореографії, для розвитку почуття ритму, пластики, емоційного розкриття, координації рухів і так далі. Діти міцно і із задоволенням засвоюють знання, отримані ігровим методом. Значення гри полягає в тому, що будучи розвагою, відпочинком, вона здатна перерости в навчання. На початку уроку можна використовувати ігровий момент, коли діти рухаються по колу: кроки на носочках, п'яточках, біг, марш, одночасно показуючи різних тварин. Опора викладача на наочно-образну пам'ять дозволяє учням легко запам'ятовувати і відтворювати. Важливу роль відіграє тісна співпраця викладача і концертмейстера. Тому при виборі репертуару для першого року навчання треба підбирати твори, музика яких, змусила б дітей уявити собі деякий образ, який вони змогли б передати засобами пластики, міміки. Наприклад: «Ялиночка», «Зозуля», «Ведмедик з лялькою» і так далі.

Наприклад, можна посадити в залі іграшку, і пояснювати завдання їй, а дітей попросити допомогти показати «Незнайці» елемент, що вивчається. Специфіка роботи така, що слід частіше використовувати ігровий момент на уроці. Наприклад, підскоки з розворотом на 90 – 180° можна назвати «уявимо горобчика». Ігровий момент рекомендується використовувати при поясненні педагогом нових елементів. Можна використовувати розвиваючі ігри на уроці, такі як: «Дзеркало», коли два учні встають лицем один до одного і один повторює образ (позу) іншого; «Ланцюжок», коли викликаються декілька учнів: 1 учень показує один елемент танцювального руху, 2 учень повторює рух першого і додає своє і так далі. У кінці виходить танцювальна комбінація, придумана дітьми. Тему рухів можна задавати, відштовхуючись від музики або від раніше вивченого матеріалу.

У цьому віці починає складатися самооцінка – найбільш складний продукт розвитку свідомості дитини, що проявляється в оцінці особистості самої себе. Саме заняття допомагають невпевненій в собі дитині соціально адаптуватися серед однолітків. У зв'язку з розвитком самооцінки розвиваються такі якості, як самоповага, гордість, дитина стверджує себе як особистість.

У роботі, особливо при поясненні, допомагає метод асоціацій, наприклад: злітати головою вгору, як гелієва кулька, спина рівна і підтягнута, як спинка стільця, руки розкриваються з невеликим акцентом пальців, як би розпускається квітка. Видатна балерина і педагог Серафима Холфіна згадує про заслуженого артиста балету Л. А. Жукова, як він говорив: «Руки мають бути як крила у

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

птаха, вони вільно спираються на повітря. Руки повинні «жити» в танці. Пальці «дихають» [2, с. 52]. Деяким видам *port de bras* Е. П. Гердт давала назви: «Привіт», «Стріла», «Гойдалка» [Там само, с. 168 – 184].

Діти з радістю виконують різні доручення, прагнуть зробити навіть більше, ніж від них вимагають. Але допускати цієї стихійності не слід, бо нерідко непосильні завдання, які бере на себе дитина, можуть негативно вплинути на її нервову систему. З цього приводу відомий радянський психолог, академік А.В. Запорожець [1] попереджає про небезпечну позицію прихильників так званої штучної акселерації, що прагнуть нерозумно використовувати можливості маленької дитини і шляхом надраннього, максимально форсованого навчання доводити як можна швидше до високих ступенів фізичного і духовного розвитку.

У дітей весь кістково-м'язовий апарат і зв'язки ще дуже слабкі і знаходяться в стадії розвитку, тому їх не можна перевантажувати. Розгортання стопи з віком поступово збільшується – це пов'язано з співвідношенням частин тіла і центром ваги. При зайнятті класичним танцем в роботу включаються ті м'язи дитини, які раніше були не дуже потрібні, тому треба налаштовувати м'язовий апарат так, щоб навчитися просто прямо стояти по виворотній позиції, а ще й треба і танцювати! Відбувається повне перепрограмування центральної нервової системи. Це складний процес, який потребує зусиль і копіткої роботи, знання різноманітних методичних прийомів, щоб, виходячи з можливостей кожної дитини, індивідуально застосовувати саме ті прийоми, які відповідають особливостям її розвитку і вирішенню поставленого завдання.

Отже, вибір ефективного методу навчання класичному танцю – актуальне питання сьогодення. Тому необхідно, незважаючи на різноманіття існуючих методів навчання, постійно контролювати нові методики і перетворювати залежно від вимог, що пред'являються до них. Педагогічні методи повинні стати внутрішнім способом організації учбового процесу. Сьогоднішня балетна освіта успішно розвивається, методика навчання удосконалюється, росте техніка танцю. Спираючись на досвід, який вже є, педагогічні методи навчання класичному танцю повинні коригуватися практикою викладача, бо саме перший рік навчання є фундаментом для засвоєння основ класичного танцю у подальшій творчій діяльності, саме на цьому початковому етапі закладається основа всіх основ, виховується майбутній артист балету.

ЛІТЕРАТУРА

1. Запорожець А. В. Основы дошкольной педагогики / А. В. Запорожець, Т. М. Маркова. – М. : Педагогика, 1980. – 48 с.
2. Холфина С. Вспоминая мастеров московского балета / С. Холфина. – М. : Искусство, 1990. – 377 с.

**ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ВИДАТНОГО ДІЯЧА
ЛУГАНЩИНИ ВАСИЛЯ ВАКУЛЕНКА**

Одним з найстародавніших масових видів мистецтва є танець, який відображає соціальні та естетичні ідеали народу. Через нього ми знайомимось з історією, побутом та діяльністю, життєвим устроєм та характером народу. Багатим духовно можна вважати той народ, який демонструє танці, що передавались від покоління до покоління.

Існує багато митців на Луганщині, які зробили вагомий внесок у розвиток хореографічного мистецтва нашого краю. Проте творчість їх мало відома і потребує ретельного вивчення. Одним з таких видатних діячів є Василь Вакуленко.

Вакуленко Василь Іванович – видатний керівник та балетмейстер Луганщини. Народився у Луганську в 1936 році. Будучи ще маленьким він навіть не мріяв про танцювальну кар'єру, проте у 1950 році Василь Іванович почав займатися в самодіяльному колективі в ПК ім. Маяковського (тепер – Луганська державна академія культури і мистецтв). Саме з 14 років юний Василь усвідомив, що хоче займатися танцями і остаточно присвятив подальше своє життя хореографії. Першим його керівником був Журавльов Василь Дмитрович. Саме він – перший вчитель по танцях, зробив поштовх до подальшого розвитку у цьому напрямі та прищепив юнакові любов до мистецтва хореографії. Наступним викладачем Василя Івановича був Чернишов Володимир Петрович, а ще пізніше – Гончаров Віктор Михайлович – танцівник ансамблю ім. П. П. Вірського. Обидва викладача дали багато для хлопця – манеру та технічне виконання, працьовитість та викладацькі якості. Саме завдяки старанням цих людей з Василя Івановича сформувався професійний артист.

На початку 1955 року був покликаний до армії. Військова служба проходила в місті Тбілісі, де прийняли молодого Василя в ансамбль пісні і танцю Закавказького військового округу. У 1958 році, після закінчення служби північно-казахстанської, він залишається працювати в улюбленому ансамблі за вільним найманням. Однак пропрацювавши два роки, він у середині 1959 року звільняється та повертається на батьківщину. По приїзду на Україну його приймають артистом балету до обласного Луганського музично-драматичного театру ім. Островського. Кар'єра складається дуже вдало, і вже незабаром у 1961 році Василя Івановича запрошують в Луганську філармонію в ансамбль

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

пісні і танцю. Тут він співає та танцює.

Талант Вакуленка був очевидний, його виступи зачаровували глядача, а багато балетмейстерів того часу бажали з ним співпрацювати.

Між 1961 та 1962 роками Василь Іванович виїжджає в місто Житомир, де починає працювати в Житомирській філармонії, в Поліському ансамблі пісні та танцю. Але незабаром цей колектив розформували (1962 рік) і Вакуленко іде до Краснодару працювати в Кубанському ансамблі танцю. Але доля повертається так, що пропрацював там рік Вакуленко Василь Іванович повертається до Луганська. В 1963 році працює в Українському музичному театрі ім. Островського, де понад десять років проходить його творча діяльність в якості балетмейстера.

Потім у його житті настає період, у якому припадає багато мандрувати, виступати на самих різних сценах. В 1973 році об'їхав весь Казахстан. Спочатку працював в Східно-казахській філармонії міста Усть-Каменогорська, потім в Північно-казахстанській Кустанайській філармонії та Тургайській філармонії міста Аркалика.

У житті Василя Івановича це був останній період творчості на естраді в якості артиста балету, в подальшому він працює лише в якості педагога-репетитора, балетмейстера – створює прекрасні танцювальні номери, але на сцену вже не виходить.

У 1976 році виходить на пенсію і цілий рік не займається хореографією. Однак у 1977 році влаштовується в ПК ім. Леніна в Луганську та викладає в Народному ансамблі танцю «Рапсодія». Вже у 1980 році починає працювати в Народному ансамблі танцю «Юність трудова». Через сім років – в народному танцювальному колективі «Кобзар» при Педагогічному інституті (нині – Інститут культури та мистецтв при Луганському національному університеті імені Тараса Шевченка), тут він викладав багато років. Василь Іванович не лише навчає хореографії, він також розвиває здібності учнів, формує їх погляди та характер, їх відносини до життя та людей.

З 2002 року Вакуленко стає балетмейстером та викладачем-репетитором в Луганському навчально-виховному об'єднанні «Барвінок». Для всіх учасників ансамблю він є самим шановним, авторитетним та улюбленим викладачем. Учні його так і називають наш «Загальний дідусь». Завдяки Василю Івановичу колектив крок за кроком стрімко рухається до професійної виконавчої майстерності.

Співпрацював Василь Іванович за свою творчу кар'єру з багатьма провідними закордонними та вітчизняними балетмейстерами: в «Юності трудовій» та Луганській філармонії з Лісіциним Євгеном Федоровичем; з Олександром Сафоновим в «Рапсодії»; в наступний час співпрацює з Дольчуком Володимиром Вікторовичем.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

За свою творчу кар'єру Василь Іванович побував практично у всьому Радянському Союзі: починаючи з Норильська і закінчуючи Сахаліном, Камчаткою та Узбекистаном. Часто бував на Західній Україні. П'ять разів був у Польщі, чотири – в Німеччині, а також бував в Югославії, Угорщині, Румунії та інших країнах. Остання поїздка була до Німеччини. Чим лише не доводилось добиратися: поїздами, літаками, автомобілями. Яких лише свят, фестивалів, конкурсів він побачив. І завжди Вакуленко та його колективи викликали бурю овацій у глядачів.

Василь Іванович за свою балетмейстерську кар'єру поставив незчисленну кількість танцювальних номерів. Серед них: «Циганка Аза», «Буратіно і Карабас Барабас». Останні його постановки в «Барвінку» – чудові танцювальні номери: «Зимові ігрища», «Казачий», «Соботєя». Більш талановиту, досвідчену людину, яка внесла так багато в танцювальне життя Луганщини важко знайти. Саме тому його учням та колегам можна лише позаздрити. Дивлячись на цього відкритого чоловіка та неповторного балетмейстера можна побачити відразу, що Вакуленко Василь Іванович молодий душею та готовий ще багато років дарувати учням свої знання та віддавати хореографії весь час та сили...

УДК 37.015.3.001.76:377.5+7

*Г. С. Познаховська,
м. Олександрія*

ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ Й МЕТОДИ ВИКЛАДАННЯ ПЕДАГОГІКИ І ПСИХОЛОГІЇ В ПІДГОТОВЦІ СПЕЦІАЛІСТІВ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ГАЛУЗІ

Розробка інноваційної проблематики викладання педагогіки та психології у підготовці молодших спеціалістів сучасної культурно-мистецької галузі розглядається як один із аспектів розвитку освіти взагалі і мотивується особливостями підготовки фахівців в сучасних умовах полікультурного середовища; необхідністю враховувати характер цього розвитку і відповідно орієнтувати викладача на постійний системний пошук нових форм і методів викладання.

Застосування інноватики у формах і методах викладання педагогіки і психології торкаються всіх сторін модернізації підготовки молодшого спеціаліста культурно-мистецької галузі. Дослідницькі здобутки інноваційних методів у цій царині свідчать про всебічне теоретичне обґрунтування нових орієнтирів розвитку освіти в сфері культури України, зміні принципів

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

підходів щодо впровадження національної парадигми до навчально-виховного процесу.

В українській науці започатковано дослідження філософії інтегрованої освіти, її дидактичних і психологічних засад. Зокрема, українськими дослідниками О. Гайдамакою, Л. Масол, Є. Белкіною доведено, що культурно-мистецька освіта й виховання мають базуватися на принципах взаємодії різних видів мистецтв, а також поєднанні різних психолого-педагогічних форм навчання і виховання. Слід зазначити, що на відміну від спорадичного інтегрування змісту окремих тем під час вивчення спеціальних предметів, викладання курсу педагогіки і психології дає можливість інтегровано вивчати майже всі теми зазначених дисциплін, спираючись на інноваційні форми і методи навчання [2, с. 38]. Цим самим визначається новизна та науковість обраної проблеми.

У своїй роботі зосереджую увагу на тому, щоб заняття з психолого-педагогічних дисциплін базувалися на культурно-мистецьких матеріалах. Основною ідеєю використання інноваційних методів і форм в процесі інтеграції викладання різних дисциплін є поєднання психолого-педагогічного та художньо-естетичного розвитку особистості, який сприяв би виробленню умінь та уявлень, необхідних для формування у свідомості студентів цілісного образу світу.

Працюючи над вирішенням даної проблеми, необхідно дотримуватись певних принципів та закономірностей. У зв'язку з цим при викладанні двох споріднених дисциплін у єдиному циклі першою планується психологія. Це пояснюється тим, що вона є більш абстрактною наукою порівняно з педагогікою. Але на заняттях практикується взаємодія цих дисциплін в поєднанні із спеціалізованими предметами, що стимулює розвиток всіх видів мислення і є засобом всебічного розвитку кожного студента. Таким чином, психолого-педагогічний напрямок передбачає поєднання переваг методик викладання дисциплін різних циклів в рамках єдиної педагогічної системи.

Якісна підготовка студентів не можлива без використання сучасних новітніх технологій, які спрямовані на перехід від традиційних до нових форм і методів навчання, орієнтованих на формування творчої особистості, яка вміє поєднувати теоретичні завдання з різними варіантами їх вирішення. Крім того викладач повинен постійно дбати про підвищення творчої активності студентів під час аудиторних занять шляхом впровадження ділових і рольових ігор, ігрового проектування, психотренінгів, а також різних видів семінарів.

Проведення семінарських занять дозволяє вирішувати такі дидактичні цілі:

- оптимально поєднувати лекційні заняття із самостійною навчально-пізнавальною діяльністю студентів;
- розвивати уміння, навички розумової праці, творчого мислення, уміння використовувати теоретичні знання для вирішення практичних завдань;

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

- створювати у студентів інтерес до предмету; забезпечувати системне повторення, поглиблення і закріплення знань студентів;

- формувати вміння та навички здійснення різних видів майбутньої професійної діяльності;

- здійснювати діагностику і контроль знань студентів з окремих розділів і тем;

Семінарські заняття виконують основні функції:

1. Навчальну – поглиблення, конкретизація, систематизація знань, засвоєних під час лекційних занять та у процесі самостійної підготовки.

2. Розвивальну – розвиток логічного мислення, формування умінь і навичок, аналізу фактів, проблем, ситуацій тощо.

3. Виховну – виховання відповідальності, працездатності, виховання культури спілкування і мислення, інтересу до дисципліни.

4. Діагностично-корекційну та контролюючу – контроль за якістю засвоєння студентами навчального матеріалу

При проведенні семінарів потрібно враховувати: загальнодидактичні вимоги (науковість, доступність, зміст, проблемність та ін.); особливості студентської групи (рівень готовності та активності та ін.); рівень мотивації навчальної діяльності (можливість застосування у майбутній професійній діяльності та ін.); єдність теоретичного, практичного та самостійного застосування набутих знань.

У процесі викладання я використовую такі види семінарських занять:

- семінар запитань і відповідей;
- конференція;
- теоретична конференція;
- круглий стіл;
- презентація,
- колективне читання;
- розв'язання проблемних завдань;
- «мозковий штурм»;
- дискусія;
- прес-конференція.

Семінар-дискусію перетворюю на так звані «заняття-майстерні». Студенти в ході обговорень, дискусій, дебатів, вирішують значущі проблеми на основі власних самостійних спостережень, напрацювань. Пропоную запитання, що мають проблемний характер і вимагають творчого, продуктивного мислення. Наприклад, на заняттях з педагогіки по темах: «Методи навчання» та «Методи виховання» розв'язуємо психолого-педагогічні ситуації. Студенти висловлюють власну точку зору, вміння логічно, самостійно мислити, аналізувати, вчаться

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

виважено аргументувати, корегувати, поважаючи думку інших.

Я постійно впроваджую в практику семінари-презентації, в ході підготовки яких студенти самостійно готують завдання, отримане від викладача. Під час проведення презентацій використовую педагогічні прийоми: твоє бачення, твої пропозиції, твій аналіз, твої шляхи вирішення. Наприклад, на заняттях з педагогіки студенти III курсу спеціальностей «Декоративно-прикладне мистецтво» та «Хореографія», вивчаючи тему «Розвиток освіти на Україні», розробляють проекти з питань історії розвитку освіти, писемності та виховання від часів Київської Русі до сьогодення. Задля цього вони самостійно, творчо опрацьовують різні джерела інформації, критично осмислюють та аргументують матеріал, презентують його у форматі Microsoft Office PowerPoint. Це сприяє формуванню креативного мислення, творчого підходу до вивчення тем.

Семінарське заняття-тренінг практикую на заняттях з психології, вікової психології та основ педагогіки і психології. Тренінг – активне навчання, спрямоване на розвиток знань, умінь, навичок та соціальних установок. Цей тип заняття використовую не тільки для отримання нової інформації, але й для застосування знань на практиці, вироблення вмінь спілкуватись, бути толерантним тощо. Найбільш доцільним є використання такого тренінгу при вивченні вікових особливостей, міжособистісних взаємин, формування та виховання колективу.

З метою виховання у студентів потреби в самоосвіті та самореалізації використовую метод пошукової діяльності. Для цього студентська група об'єднується у пошукові команди «Музиканти», «Художники», «Актори»; оголошується тема наступного заняття і пропонується знайти інформацію за визначеною темою. На наступному занятті «спікери» від команд виступають з повідомленнями. Таким чином стимулюється процес художнього пізнання з позиції «Ми», розвиваються допитливість та самовдосконалення.

Ігрові методи сприяють виробленню у студентів «рефлексу свободи», формуванню співпричетності й співпереживання. Тому ігри – один з моїх улюблених методів. Так при розкритті тем: «Ранній вік», «Дошкільний вік», «Молодший шкільний вік» використовую сюжетно-рольові ігри, що передбачають обов'язкове перевтілення студентів у реальних чи уявних літературних персонажів, а також розігрування психолого-педагогічних ситуацій. Під час таких занять у групі створюється атмосфера емоційного піднесення, завдяки чому студенти психологічно розвантажуються і повніше розкривають свої здібності. Цей вид діяльності збагачує етичний і естетичний досвід студентів, робить їх більш гармонійними і духовно доскональними. Окрім того в них розвивається здатність до високої активності, підвищується бажання фантазувати, реалізується вміння аналізувати різноманітні життєві ситуації, розглядати проблему з різних позицій. Таким чином також виховую шанобливе

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

ставлення до усної народної творчості і спонукаю студентів до розкриття акторських здібностей.

Теоретичним джерелом розвитку творчої особистості є метод синектики, який використовую при вивченні психології зі студентами спеціальностей: «Хореографія», «Декоративно-прикладне мистецтво», «Народна художня творчість», «Бібліотечна справа». Його творцем є американський психолог Вільям-Джеймс Гордон. Полягає цей метод у створенні групи студентів різних спеціальностей задля пошуку творчих рішень шляхом необмеженого тренування уяви і об'єднання несумісних елементів. В.-Дж. Гордон виокремлює два види творчості: неопераційний (основою якого є натхнення, інтуїція) та операційний (ґрунтується на використанні різних аналогій: прямої, фантастичної та емпатійної) [1, с. 221]. Для творчого процесу важливо вміти перетворювати незвичне на звичне і навпаки. Головне у цьому методі – побачити у новій, незвичній ситуації, проблемі щось знайоме, тобто таке, що розв'язується відомими способами.

Використання різних інноваційних форм та методів навчання при викладанні психолого-педагогічного циклу має певний результат, що ефективно впливає на розвиток усіх психічних процесів і здібностей, що властиві студентам училища культури. В процесі навчання збагачується словниковий запас, з'являються навички з розвитку креативного мислення, у студентів формується стійка потреба і здатність до активного самовираження, пізнання. А це і є умовою успішної реалізації їх здібностей та задатків, практичного застосування знань, навичок і умінь у майбутній професійній діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дичківська І. М. Інноваційні педагогічні технології : навч. посібник / І.М. Дичківська. – К. : Академвидав, 2004. – 325 с. – (Альма-матер).
2. Методика навчання мистецтва у початковій школі : посібник для вчителів / Л.М. Масол, О.В. Гайдамака, Е. В. Белкіна та ін. – Х. : Веста : Ранок, 2006. – 256 с.

УДК 792.8

***О. М. Потьомкіна,
м. Луганськ***

ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТКУ БАЛЕТУ ЛУГАНСЬКОГО ОБЛАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

У наш час про Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр можна сміливо говорити як про колектив, який має своє

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

неповторне обличчя, свій неповторний почерк при сучасному прочитанні української класичної п'єси. Театр вирізняється своїм прагненням до віртуального вирішення сценічного простору, до гармонійного поєднання музики, пластики, світла, сценографії, акторської гри при відтворенні мистецькими засобами світогляду людини сьогодення.

Мета дослідження полягає в тому, щоб прослідкувати етапи розвитку та становлення балету Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру. Актуальність проблеми обумовлена необхідністю вивчення та збереження культурної спадщини нашого регіону.

Створений у 1941 році Луганський обласний український музично-драматичний театр продовжує розвивати найкращі традиції українського класичного театру. Складовою частиною майже всіх вистав театру є танцювальні номери.

Основою репертуару перших театральних сезонів стали класичні українські твори: «Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «Дай серцю волю – заведе в неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького, «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького.

На початковому етапі становлення професійної балетної групи в штатному розкладі значились тільки дві одиниці артистів балету. Масові танці у виставах зазвичай виконували молоді актори, виконавський рівень яких, імовірно, був різним. Так, провідна актриса Тетяна Момот була ученицею балетної студії при Луганському державному театрі опери і балету. Та найчастіше творчі кадри до балету Луганського обласного українського музично-драматичного театру надходили з широкої мережі художньої самодіяльності, яка й була у той час основним постачальником артистів балету.

Можна припустити, що в цей час артисти балету й акторський склад не мали чіткого розподілу праці за фахом, і балет як окремий цех існував тільки номінально. Напевно, класичний урок мав скорочену форму, тобто обмежувався вправами біля станка, а заняття мали стихійний характер. Проте, поява в репертуарі нових спектаклів, прагнення театру до розширення виражальних засобів, зокрема хореографічних, у створенні пластичних образів драматичної вистави, та активна творча діяльність балетмейстерів театру, створювали підстави для збільшення балетної групи.

Першими постановниками танців у драматичних спектаклях стали професійні танцівники О. Грін (у минулому – танцівник Луганського державного театру опери і балету), Д. Пасічник (артист Одеського театру музичної комедії), В. Гончаров (соліст Державного заслуженого ансамблю танцю УРСР). Весь свій виконавський досвід, глибокі пізнання різноманітної хореографічної лексики, що були здобуті в професійних художніх колективах, вони дбайливо передавали артистам театру. Це сприятливо позначилось на

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

якості виконавської хореографічної культури.

Діяльність балетної групи Луганського обласного українського музично-драматичного театру у 60-ті роки пов'язана з ім'ям Василя Івановича Вакуленка – заслуженого працівника культури України, провідного хореографа Луганщини.

Продовжуючи виконавські традиції, закладені своїми попередниками – В. Журавльовим, В. Гончаровим, В. Чернишовим – В. Вакуленко приділяє важливу увагу навчально-тренувальній роботі з артистами балету. Щодня о 10-й ранку в хореографічній залі театру починався урок класичного тренажу, за яким слідувала репетиційна робота над балетним репертуаром. Велика увага приділялась відточенню техніки танцювальних рухів. Будучи позитивною, емоційною людиною, Василь Іванович заряджав виконавців творчим горінням, наснагою та любов'ю до танцю. Як балетмейстер здійснює танцювальні постановки до спектаклів «Циганка Аза» М. Старицького, «Титарівна» М. Кропивницького, «Сподіватись» Ю. Щербака, «Пригоди Буратіно» О. Толстого, в яких були задіяні артисти балету М. Аксьоненко, В. Бондаренко, Н. Фісун, Є. Захар'єв, Н. Істоміна, Є. Матковський, Н. Тодоракіна, Л. Хропаченко, Л. Чертолясова.

У 1990-ті роки для Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру характерно розширення репертуару й жанрового спектра театральних постановок, місце балету у виставах набуває все більшої значущості.

Різноманітність репертуару театру визначала й шляхи розвитку хореографічної діяльності: використання *demi*-класичної та традиційної народної хореографії, стилізації бальної хореографії, освоєння пластики сучасного танцю і т. ін. Так, пластичні образи у казці-балеті «Маленький принц» А. де Сент-Екзюпері (хореограф М. Купченко) вирішувалися за допомогою використання елементів *demi*-класичного танцю. Народна хореографія у вигляді фольклорних обрядових танців була використана в спектаклі «Назар Стодоля» Т. Шевченка (хореограф П. Межубовський). У поетичній драмі «Лиха іскра» І. Карпенка-Карого, романтичній драмі «У неділю рано зілля копала...» О. Кобилянської, музичній казці «Котигорошко» А. Шиян, дитячій комічній опері «Пан Коцький» М. Лисенка балет театру виконував гуцульські, циганські танці, українські гопаки, польки й ліричні танці.

Отже, протягом 80 – 90-х рр. з'являються передумови для ускладнення техніки танцю й більш активного використання можливостей хореографічного арсеналу. Основну хореографічну функцію в драматичному спектаклі починають виконувати саме артисти балету. З середини 90-х років основу балетної групи театру складали випускники культурно-просвітніх училищ:

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

О. Васильєв, О. Суринов, В. Татариков, Г. Тарасенко, В. Неізвесний, М. Гришко, М. Панкратова, А. Галюзина, О. Голубєва, О. Фареннікова (м. Луганськ); Н. Істоміна (м. Одеса). Окремі виконавці мали досвід роботи в професійних хореографічних колективах. З 1986 р. у балеті театру танцює випускник Київського хореографічного училища Андрій Панкратов; з початку 90-х він очолює балетну групу в якості «старшого балету». У 1994 р. до театру приходить Людмила Рудомизова, яка закінчила Новосибірське хореографічне училище й працювала тривалий час у балеті Московського державного цирку.

Наявність у балетній групі таких професіоналів сприятливо вплинуло на творчий та професійний ріст усього складу балету Луганського обласного українського музично-драматичного театру.

Нова сторінка історії українського театру пов'язана з творчістю талановитого режисера, заслуженого діяча мистецтв України Московченка Володимира Юрійовича, який «шукав нову естетику театральної мови, свіжих, сучасних засобів створення вистави» [1, с. 34]. Прочитання таких п'єс, як «Лиха іскра» І. Карпенка-Карого, «Ніч під Івана Купала» М. Старицького, «Зимові пристрасті» за М. Старицьким мало незвичайну театральну форму. Володимиром Юрійовичем Московченком був запропонований найцікавіший музичний матеріал, що вимагав неординарного пластичного рішення спектаклю. Ці творчі завдання, поставлені режисером, були вдало вирішені головним балетмейстером театру, Заслуженим артистом України Володимиром Павловичем Онищенком.

За час роботи в театрі Володимир Онищенко здійснив постановки танців для понад 14 театральних вистав. Талановиті хореографічні сцени, які були претендентами на здобуття державних премій, ми можемо спостерігати у спектаклях «Ніч під Івана Купала» М. Старицького, «І все-таки я тебе зраджу» Н. Неждани, «Варавва» М. де Гельдерода. Хореографію у виставі «Ніч під Івана Купала» було відзначено Першою премією на фестивалі «Театральний Донбас» у 1998 році. Не залишила байдужими ця вистава й компетентних членів журі I Всеукраїнського фестивалю музичних прем'єр «Мельпомена Таврії» – «Ніч під Івана Купала» М. Старицького було визнано кращою. У квітні цього ж року балетмейстер театру отримав звання лауреата на театральному фестивалі «Січеславна» у Дніпропетровську й здобув перемогу в номінації «Кращий балетмейстер» за роботу у виставі «Інтимна комедія». За пластичне вирішення вистави «Ніч під Івана Купала» М. Старицького В. Онищенко було номіновано на Національну премію імені Т. Шевченка. Уперше за багаторічне існування театру була високо відзначена діяльність артистів балету та балетмейстерська робота В. Онищенка. Такі творчі перемоги будять прагнення до нових висот, дають поштовх до підвищення професійного рівня.

У пошуках художньої самобутності театр звертається до складної музичної

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

драматургії, намагаючись максимально наповнити сценічне дійство хореографією та вокалом, сполучаючи традиційні для української сцени прийоми пластичним вирішенням сценічного простору, етнографію з сучасною сценографією. У репертуарі театру з'являються вистави, які свідчать про зростання художнього рівня театру, формування його самобутнього обличчя. Вагома частина в цій праці належить балетній групі театру, адже, за словами В. Куркіна, якщо «...виставу нагороджують гучними оплесками, сміливо можна говорити, що половина їх припадає на долю балету». Синтез народного, класичного та сучасного танцю характеризує сьогоднішню творчу діяльність балетної групи, а невтомна праця, натхненний пошук та професіоналізм – секрет її успіху [1, с. 34].

ЛІТЕРАТУРА

1. Куркін В. Г. Театр мого серця. Творча спадщина Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру: монографія / В. Г. Куркін. – Луганськ: Віртуальна реальність, 2007. – 94 с.

УДК 791

*К. О. Сафонова,
м. Луганськ*

ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ, ЩО ПРИЗВІВ ДО ПОЯВИ КВЕСТІВ

Синтез мистецтв – явище багатоліке та строкате, що досить чітко проглядається в найрізноманітніших галузях сучасного мистецтва. Вони переплелися настільки щільно, що в деяких випадках навіть важко згадати, звідки все почалось.

Окрім класичних видів театрального мистецтва, існує дуже багато підвидів масової режисури, таких як площадні свята та вистави, флешмоб, пefоменс, театр-ток, квест, тощо.

Сучасна система мистецтв складається на основі двох тенденцій розвитку – тенденції синтезу, взаємозбагачення різних видів художньої практики і тенденції самовизначення, виділення різноманітних видів мистецтв.

Перший досвід історико-теоретичного дослідження взаємин між основними видами мистецтва, а також закономірності розпаду поезії на роди належить Гегелю (початок ХІХ ст.). Великий філософ дає найстрункішу і повну (порівняно зі своїми попередниками) систему класифікації, показує рух і трансформацію видів мистецтва від “нижчих” форм (архітектура) до “вищих” (живопис, поезія, музика).

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Мистецтва доповнюють і взаємозбагачують одне одного, але грані між ними є рухливими і мінливими, вони змінюються, але видова специфіка не зникає.

Якщо розглядати виключно питання гри, сама по собі вона — явище досить давнє. Ігри, звичаї, обряди, як частина масових видовищ, мають багату історію, що сягає своїми коренями у глиб віків. Тоді видовищем була сама природа, її краса та стихії. Бо в ті часи людина ще не вмiла розважати себе сама, створюючи якiсь масові дiйсства. Пізніше платформою для зародження народних видовищ став побут. Саме навколишній світ диктував (власне, і зараз все так само відбувається) потреби та смаки суспільства. Розповідаючи про побутові видовища неможливо не згадати про обряди, які були невід’ємною частиною духовного світу будь-якого народу. У цілому, кожна наступна епоха вносила свої несподівані правила та вимоги. І все це цілими століттями “переливалось” з одного в друге, синтезувало та взаємозбагачувалося.

З кінця XVII ст. на слов’янських територіях почали розвиватися яскраві масові гуляння, що були ніби реакцією на жорстокі та безглузді панівні порядки.

Першим режисером масових видовищ вважають Федора Волкова (XVIII ст.), що зробив вагомий внесок до еволюції дійств. Слід зазначити, що вже на межі XIX – XX ст. фігура режисера починає відігравати першопланову роль.

У наші дні масштабно грандіозні та помпезні видовища стали невід’ємною частиною культурного життя та несуть в собі яскраву соціальну спрямованість. Сучасні люди шукають все більше нових вражень, що виливаються в нові форми видовищності.

Що саме є грою квест? Це логічно-пригодницький різновид інтелектуально-екстремальних ігор на вулицях міста та за його межами, популярних у всьому світі, основною метою якої є пошуки, випробування, виконання певних завдань. Це один з найпопулярніших видів сучасних ігрових театралізованих заходів. Безумовно, подібні видовища не можуть існувати самі по собі, та потребують режисури. Сьогодні режисура цієї гри носить в основному експериментальний характер, бо в більшості випадків її організацією займаються або виходці з КВК, або взагалі просто любителі.

Основоположницею квесту можна вважати гру «Козаки-розбійники», точної дати створення якої немає (відомо, що в неї грали ще до революції, а може й у XVI ст.), але яка набула широкої популярності у XX сторіччі. Коли в 1984 році вчені В. Володченко та В. Юмашев намагались зібрати до купи всю інформацію про гру, а також її правила, «вивчивши декілька десятків книжок, що виходили в різні роки – і двадцять, і п’ятдесят років тому, - ми не знайшли в них опису цієї гри». Зараз правила всім нам відомої гри звучать наступним чином: гравці діляться на дві команди. «Розбійники» загадують пароль та

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

тікають ховатись. Свій шлях вони позначають стрілочками (це ніби підказка). «Козаки» тим часом вигадують, як будуть «питати» полонених (складають завдання, або це може бути лоскочення чи щось не образливе). Мета – вивідати пароль.

Ця гра по своїм основним структурним характеристикам найбільш близька до вивчаємої нами гри квест.

Сьогодні, всі офіційні істочники розповідають про те, що існуючі нині правила Квестів були розроблені білорусом Іваном Маслюковим в 2001 році для мінських студентів, що колись в дитинстві недогрались в «козаків-розбійників». Гра дозволила б їм цікаво проводити час разом, але не вимагала б істотних матеріальних витрат.

Проте, є відомі факти, що ігри, як дві краплі води схожі на вигадану Маслюковим, з'явилися в США ще в сімдесятих роках минулого століття.

Власне, питання зовсім в іншому. А що до режисури — вона мало чим відрізняється від режисури будь якого масового видовища або навіть дуже близька до режисури аніматорської програми. Існують лише спецефічні нюанси.

Для сучасних масових видовищ взаємодія різних видів мистецтва, їх синтез є головним і теоретично визначальним моментом. Сучасне масове видовище та гра Квест, як їх складова, створюється за сценарієм, готується як вистава, у якій так само, як і у середньовічних містеріях, обов'язковою є участь самодіяльної творчості, що виникла ніби з самого життя, з гри. Масові видовища і свята по-новому синтезують світло, кольори, звук, людські голоси, різноманітні шуми і т. д. Своєрідною сценою тут виступають архітектурні пам'ятники, ландшафт, стадіон і міська площа.

УДК 791.31:159.923.2

*С. М. Трускалова,
м. Луганськ*

МІСЦЕ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ У ФОРМУВАННІ ОСОБИСТОСТІ

Предмет народно-сценічного танцю знайомить учнів з танцювальною культурою, побутом та звичаями різних народів; вивчає основні елементи народно-сценічних танців; розвиває сприйняття національної самобутності танців, манери та характеру виконання. У цьому закладений принцип полікультурного виховання, поваги до інших народів.

Національне виховання, створюване кожним народом протягом багатьох

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

сторіч як система поглядів, переконань, ідей, ідеалів, традицій, звичаїв, покликане формувати світоглядну свідомість і цінність орієнтації молоді, передавати їй соціальний досвід і надбання попередніх поколінь. Тому організоване національне виховання, яке відображає історичний шлях народу і перспективи його розвитку, повинне враховувати основи громадянського самовизначення (І.Д. Бех, В.Г. Кремень, І.А. Мадзігон, Н.Г. Ничкало, О.Я. Савченко, О.В. Сухомлинська, Г.Г. Філіпчук та ін.).

Окреслюючи інтегративну суть соціального виховання, академік О. Сухомлинська, одна з ініціаторів обґрунтування і втілення в життя ідеї громадянської освіти в незалежній Україні, наголошує, що виховання громадянина передбачає «передачу культурних цінностей і в першу чергу національних». Водночас учена застерігає, що не можна не враховувати попередні напрацювання в галузі всебічного виховання, які становлять частину нашої вітчизняної освітньо-виховної, пізнавально-корекційної традиції. У справі підготовки молодого покоління до суспільного життя бажано виділити такі основні її чиники: розвиток ціннісного ставлення до життя, творчого уявлення, здібності до діалогу, самозмінювання, самоконтролю, самооцінювання. Нині багато уваги приділяється єдності всіх названих вище компонентів, які на ниві художньо-творчої діяльності сприяють вияву особистісної культури, самовизначення, загального розвивального впливу, наповнюють навколишній світ емоційною, чуттєвою образністю, створюють єдність і діяльність художнього циклу, яким би не було його предметне наповнення.

Риси українського народного танцю в контексті порівняльного аналізу зі спадкоємним розвитком аналогічних танцювальних форм у культурах західних країн виокремлюють його специфічність не тільки у світоглядних вимірах народної культури, але і професійної. Ця специфічність яскраво простежується на прикладі козацького танцю доби бароко, який, не втрачаючи зв'язків із народними традиціями, акумулює в собі ті зміни, які відбуваються в національному житті українського етносу, виступає нині основою для організації дитячих і молодіжних об'єднань з метою національно-громадянського виховання.

Специфіка виховного впливу обрядового українського хореографічного мистецтва на особистість дитини ще недостатньо вивчена. Досі вона була об'єктом вивчення переважно в дослідників-хореографів (К. Василенко, В.М. Захаров), мистецтвознавців (А.Л. Волинський, О.В. Конорова, В.М. Красовська, О.В. Ліманська) або артистів балету (Т. Вечеслова, А. Мессерера, Г. Уланової), а не в педагогів і психологів. Відтак, важко навести відповідні вітчизняні роботи, які конкретно були б присвячені психолого-педагогічному дослідженню розвитку саме соціальних можливостей дітей у хореографічних гуртках засобами обрядового народно-сценічного танцю.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Функційні характеристики обрядового українського танцю ще потребують уточнення з погляду закладеного в них світоглядно-виховного змісту. Уявлення про цей зміст дає аналіз сфери почуттів і відчуттів, до яких апелює народний танець. Домінантними у них є ті, що налаштовують людину на філософію виховання й оптимізм.

На шляху пізнання хореографічного мистецтва школярі знайомляться як з кращими творами, створеними для дітей, так і з вищими зразками історико-вітчизняного і світового народного мистецтва. При цьому вони отримують початкову соціальну орієнтацію в історії культури, навчаються спілкуватись, взаємодіяти, самовизначатись.

Аналізуючи особливості життєздатності українського танцю (просторова або часова форма як відображення зовнішнього світу), ми апелюємо до осмислення різних напрямів розвитку психологічних якостей і здібностей дитини у різній мірі опосередкованості й перевтілення. Через ці особливості народна хореографія стає пріоритетним для розв'язання того чи іншого загального завдання художньо-виховної освіти. А якщо танець насичений етно-культурологічним досвідом, то тут спостерігається соціалізація й виховання особистості як поступовий процес формування світоглядних переконань і вправлення в суспільно корисних учинках, як розвиток максимально широкої гами її почуттів і моральних переконань.

Обрядово-український танець як умова національно-громадянського виховання – чудовий засіб розвитку пізнавальної активності школяра, формування естетичних оцінних суджень, вияв у невербальних проявах, рівня психотропного розвитку школяра в кожному конкретному виді рухової культури, де можна досягти (за максимального врахування індивідуальних рухових характеристик), соціально-психологічних факторів, соціалізації, розвитку функціональних здібностей організму. Це створює умови для самовизначення, самовиховання, саморозвитку й самореалізації школяра в різних видах діяльності.

Національно спрямований підхід до реалізації обрядового сценічного українського танцю в навчально-пізнавальній, естетично-руховій діяльності підлітків є основою стратегії громадянського виховання, полягає у відповідності змісту рухової й пізнавальної активності й умов в оптимізації.

Виявлені психолого-педагогічні виховні особливості обрядового танцю, є такими, що можуть сприяти історико-пізнавальній і художньо-творчій діяльності, зокрема для дітей молодшого шкільного віку. Особиста творчість для молодшого школяра є також на рівні мистецтва самовираження. Дитячі творчі потенції спілкування знаходять вияв як у невербальних проявах, жестикуляції,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

пантомімічних та мімічних рухах, так і під час обговорення історії танцю.

Разом із тим художньо-творча діяльність у межах навчально-виховного процесу на етапі початкової освіти нині значно гальмується і можливості виховного спрямування тут не реалізуються в повному обсязі. Це пояснюється й недостатньою обізнаністю вчителів із різними засобами мистецької виразності, і превалюванням репродуктивних форм навчання, і неспроможністю дитини усвідомити й відтворити мистецькими засобами власне світобачення. Однак, значення національної історії, культури сприятиме відповідальному ставленню дитини до висунутих завдань за умови врахування народознавчо-історичного контексту.

Таким чином, можна сказати, що на перехрещенні творчості й освоєнні культури обрядової української хореографії відбувається початкове оволодіння різними видами діяльності, традиційними жанрами, прийомами роботи й технологіями, у тому числі найсучаснішими, притому що вони не розглядаються як фактор виховання, як засіб створення виразних художніх образів.

ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ДЕКОРАТИВНО-
ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 741

П. Н. Борисенко,
г. Луганск

НАБЛЮДАТЕЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВА РИСОВАНИЯ

Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой науки. Тому, кто так много достиг, что овладел рисунком, я скажу, что он владеет ценным сокровищем.

Микеланджело Буонаротти

Среди начинающих студентов можно встретить категорию людей, которые считают, что весь секрет успеха зависит от какой-то простой формулы, рецепта. Если познакомиться с этим рецептом, то овладеть рисунком можно довольно быстро. Однако рисунок требует со стороны студента большого сосредоточения, внимания, а также большой любви к искусству. Поэтому чем чаще студент будет тренировать свой глаз и руку, тем положительнее будут результаты рисунка. Лучше рисовать 15 – 20 минут в день, чем один раз в пятидневку по два часа. Поэтому очень важно для тренировки руки, глаза и развития наблюдательности завести себе карманный альбом или тетрадку. В альбоме можно делать при всяком удобном случае короткие наброски. Больше всего приходится рисовать человека: он является одной из самых сложных моделей для студента. Кроме того, что нужно хорошо овладеть пропорциями человеческого тела, уметь схватить характер данного человека, надо еще научиться передавать в рисунке движение. Чтобы в какой-то мере овладеть рисунком-наброском, помимо ежедневных упражнений, хотя бы кратких, нужно приучить себя наблюдать окружающую действительность – работающий человек, полет птицы, бегущее животное... Нужно приучить свой глаз мысленно рисовать эти формы. Первое время это будет трудно, а затем постепенно привычка наблюдать укрепитя. Как же вести это наблюдение? Основное правило рисунка: от общей формы к ее

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

частям или деталям. Важно уметь видеть целое. Детали, частности усвоятся постепенно в дальнейшем процессе работы. "Общее в рисунке – это всё", – говорил известный русский художник Н. Н. Ге. Не овладев и не развив в себе чувства целого, работа над деталями, без учета формы в целом принесет много вреда. Если ограничить свои занятия только рисованием с натуры, то это не может дать тех положительных результатов, которые обычно получаются при комбинированном методе работы. Кроме рисования с натуры, нужно воспитывать в себе способность рисовать всякую форму по памяти. Для развития зрительной памяти очень помогает следующий прием: берут несложный предмет, ставят перед собою и рассматривают его 2 – 3 минуты, запоминая его форму, пропорции, общий характер. Затем предмет убирают и рисуют его по памяти несколько минут. Когда же кажется, что представление о форме неясно, ее снова рассматривают и вторично продолжают рисовать. Повторяя таким образом свои наблюдения и проверяя их, мы приучаем глаз и руку значительно легче и быстрее воспринимать и передавать всякую форму. Такие упражнения очень полезны в продолжение всей работы над рисунком. Кто не привык к наблюдению и изучению формы, часто не в состоянии воспроизвести эту форму даже схематически. Студенту предложили нарисовать вилку, которой он пользуется ежедневно. На рисунке появился предмет с тремя зубцами, хотя на самом деле вилка имела четыре зубца. Студент был даже удивлен, как он мог допустить подобную ошибку. Таких примеров можно бы привести много. В таких рисунках оказывалось, что студенты упускали конструктивную сторону предмета, пропорции его частей и его целевое назначение. Кроме восприятия глазами общей внешней формы предмета, студенту очень помогает знание конструктивной стороны предмета.

Главная задача при обучении рисунку – научиться правильно видеть объемную форму предмета и уметь ее логически последовательно изображать на плоскости листа бумаги. Для этого рассмотрим более детально строение предметов. В физической природе невозможно представить какое-либо тело, имеющее абстрактную форму, например пустоту. Под формой предмета следует понимать геометрическую сущность поверхности предмета, характеризующую его внешний вид. Всякий предмет или объект в природе, от микрочастиц до гигантских космических тел, имеет определенную форму, и форма человеческого тела здесь не исключение. Следовательно, любой предмет есть форма, а форма подразумевает объем. Объем предмета – это трехмерная величина, которая ограничена в пространстве различными по форме поверхностями (любые предметы имеют высоту, ширину и длину). Форма любого предмета в своей основе понимается или рассматривается как его геометрическая сущность, его внешний вид или внешние очертания. Известный художник и педагог Д. Н. Кардовский считал, что форма есть масса, имеющая

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

тот или иной характер подобно геометрическим телам, таким как куб, шар, цилиндр и др. Это в равной степени относится и к живым формам, которые при всей сложности имеют в основе скрытую геометрическую сущность. Так, например, форма туловища человека может быть представлена в виде нескольких геометрических форм: цилиндра, параллелепипеда или более приближенной к форме туловища уплощенной призмы. Однако четких очертаний названные геометрические формы в туловище человека не имеют, в нем присутствуют углубления, выступы и другие отклонения, которые мешают неискушенным студентам увидеть эти геометрические тела в живой форме. Тем не менее, при внимательном анализе форм туловища просматривается его геометрическая сущность, которая приближена к форме призмы. Применяя эти геометрические формы при построении фигуры человека, конкретизируя и обобщая имеющиеся отклонения, можно придать фигуре реальные очертания. Осмысливая внешние очертания предметов, необходимо также осмыслить и сущность их внутреннего строения, конструкцию формы и связь отдельных элементов, составляющих ту или иную форму. Конструкция предмета, как правило, определяет характер его формы. В учебном рисунке понятие конструкции формы приобретает особое значение с точки зрения ее пространственной организации, геометрической структуры, внешнего пластического строения, материала и ее функционального назначения. Это позволяет студентам более осознанно подходить к работе над рисунком. При внимательном анализе форм предметов, при всей их кажущейся сложности, в них всегда можно увидеть геометрическую конструктивную основу или сочетание нескольких таких основ, образующих эту форму. Для примера возьмем кувшин, в основе которого можно выделить несколько различных по форме геометрических тел в следующем сочетании: горловина – цилиндр, корпус – шар, основание – конус. Конструктивная форма двухэтажного дома – прямоугольник, его крыша – трехгранная призма. Геометрическая основа конструкции простых предметов очевидна, сложнее разглядеть ее в живых формах. От структуры строения предмета во многом зависят приемы построения его формы на плоскости. Поэтому, анализируя форму предмета, как бы она ни была сложна на первый взгляд, прежде всего необходимо проникнуть в сущность его внутреннего строения, не отвлекаясь на мелкие детали, мешающие понять геометрическую основу его конструкции. Это позволит студентам получить более полную информацию о предмете и осознанно выполнить рисунок. Только после этого можно приступить к решению изобразительных задач и свободно, уверенно рисовать как с натуры, так и по воображению, что чрезвычайно важно для профессиональной творческой деятельности.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Обучение академическому рисунку обязательно включает в себя и занятия набросками. Слово "набросок" говорит само за себя и означает "набросать", т. е. за короткий промежуток времени передать основную характеристику изображаемого объекта. В учебном процессе наброски необходимы как вспомогательный материал и, в то же время, как упражнения, позволяющие пополнить знания и развить навыки, полученные в процессе обучения. Наброски отличаются именно краткосрочностью. Зарисовки более продолжительны по времени и служат другим целям. Например, работая над длительным рисунком, вы никак не можете уяснить для себя строение отдельных узлов и деталей модели. Чтобы разобраться подробнее, вам следует выполнить отдельные зарисовки мест, вызывающих затруднение, с разных положений. Наброски могут быть как линейными, так и тональными. Выбор вида наброска зависит от стоящих перед рисовальщиком задач, а также его опыта в работе с тем или иным графическим материалом. Наброски необходимо выполнять различными графическими материалами и не бояться экспериментов. Это позволяет почувствовать разницу между ними и одновременно придать наброскам разнообразие и характерную выразительность. Так, стальное перо с жидкостью оставляет четкие линии и штрихи, так же как остро отточенный карандаш средней твердости. Сангина, уголь, соус позволяют лучше выявлять объем тоном и передавать целостность формы предмета. Не менее важным компонентом является бумага. Следует внимательно отнестись к ее качеству (фактуре, плотности и тону). Тона бумаги должны быть сдержанными, а их цветовые колебания незначительными. Первые наброски и зарисовки начинают с простейших геометрических натуральных форм, постепенно усложняя их. Так, перед выполнением набросков головы человека, следует поупражняться в набросках и зарисовках животных и птиц. Набросками следует заниматься постоянно, а не урывками, время от времени. Не бойтесь первых набросков - они будут жалкими и неуклюжими, но это только поначалу. Со временем, при условии систематической работы, наброски будут получаться все лучше и лучше. При выполнении свободных набросков и зарисовок зачастую бывает очень полезно не "думать", а просто быстро и много рисовать. В результате что-то получается не хуже, чем при длительной мыслительной работе. Одно совершенно точно - чем больше и чаще выполняются наброски, тем лучше они получаются. Упражнения по наброскам должны выполняться целенаправленно, в зависимости от поставленной конкретной задачи и с учетом последовательного освоения предыдущих заданий. Систематические занятия позволяют успешно совершенствовать навыки рисования, а также оказывают существенную помощь в усвоении учебного материала. Они способствуют развитию глазомера, координации руки и быстрой ориентации, умения точно и лаконично передавать самое существенное, выявлять конструктивно-структурные, пропорциональные

и динамические закономерности изображаемых объектов. Свободное владение искусством наброска позволяет перейти к свободному изображению сложных живых форм без применения вспомогательных линий построения, что является свидетельством роста профессионального мастерства студента. Набросок дает возможность работать раскованно и, вместе с тем, сосредотачивать все свое внимание на самом существенном, исключая второстепенное.

УДК 791.43.049.1.067

*Н. Н. Вовченко,
г. Алчевск*

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ НАТЮРМОРТА. ДЕКОРАТИВНЫЙ НАТЮРМОРТ. ОВЕРЛЕППИНГ

Натюрморт (франц. *nature morte*, итал. *natura morta*, букв. – мертвая природа; голл. *stilleven*, нем. *stilleben*, англ. *still life*, букв. – тихая или неподвижная жизнь) – жанр изобразительного искусства, главным образом станковой живописи, который посвящен изображению вещей, размещенных в единой среде и организованных в группу. Через осмысление вещей, окружающих человека, прослеживается его отношение к миру этих вещей. Помимо утилитарного назначения вещь может обладать своеобразием, привлекательностью, красотой.

Жанр натюрморт наиболее показателен и многообразен в плане изучения признаков декоративной стилизации.

Декоративный натюрморт характерен условным изображением реальной постановки и исключает ряд постановочных задач реалистического изображения, таких как: отображение воздушного пространства и материальности. Условностью так же является плановость изображения.

Главная задача в декоративном натюрморте – стилизация предметов, их формы, характера, цвета, тона, декоративное объединение предметов с помощью ряда условных приемов. Можно упростить или усложнить форму, цвет, детали объекта, а также отказаться от передачи объема. Однако упростить форму вовсе не означает обеднить ее, а, опустив малозначащие детали, подчеркнуть самые выразительные качества предмета. Таким образом, мы видим, что в отличие от реального натюрморта после стилизации в декоративном натюрморте предметы могут принципиально изменять свой характер, цвет, перспективу.

Чтобы в декоративном натюрморте состоялась стилизация, он должен отвечать не только условностям, характерным для декоративного искусства, а

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

быть выстроенным в едином плане, т.е. все изображаемые объекты, как и все изобразительные средства – линия, фактура, цвет – должны работать на утверждение одного композиционного принципа, одной главенствующей идеи. Стилизация может идти по пути предельного упрощения и доведения до предметных символов, а может, наоборот, за счет усложнения формы и активного наполнения изображения декоративными элементами, если это созвучно основной идее построения композиции. Возможностей для стилизации много, важно одно: все используемые приемы должны работать на выявление идеи, быть обдуманы, взвешены и отвечать одной самой главной задаче – декоративной выразительности.

Декоративный натюрморт появился в конце XIX – начале XX века, в эпоху зарождения волны самых разнообразных направлений. Это время художественных экспериментов с цветом, формой, пространством, увлечение поиском разнообразных фактур. История мирового искусства дает нам множество разнообразных по своей стилистике образцов декоративного натюрморта, в нем работали многие большие мастера, такие как: А. Матисс, П. Гоген, А. Дерен, Р. Фальк, М. Сарьян, А. Лентулов, Б. Кустодиев, К. Петров-Водкин.

Особое внимание необходимо уделить творчеству представителей кубизма П. Пикассо и Ж. Браку, которые стремились утвердить новые методы передачи пространства и формы. П. Пикассо создал серию натюрмортов, в которых стремился к чистоте простейших форм, максимально упрощая предметы. Он изобрел строго организованную систему плоских цветовых пятен, взаимосвязанных и тщательным образом распределяемых на плоскости, с применением явления оверлеппинга.

Оверлеппинг – частичное совпадение или наложение одной формы на другую, т. е. один объект находится впереди другого, но контуры обоих предметов изображаются полностью, так как одно и то же пространство принадлежит сразу двум объектам или нескольким, если взять группу предметов.

Возникающая неопределенность уничтожает соподчинение главного и второстепенного, переднего и дальнего. Обе изобразительные единицы являются одновременно целыми, и сокращенными, обе находятся и на переднем плане и сзади. Пропадает ясность взаимных отношений одного объекта с другим. Таким образом, изображение каждого предмета претендует на завершенность, однако его целостность нарушается вторжением другого, при этом непонятно, какой именно объект вторгается, так как пока контуры пересекаются, но не прерывают друг друга, пространственный эффект ослаблен.

Действие оверлеппинга можно максимально усилить за счет введения тональных или цветовых контрастов в местах наложения одного объекта на

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

другой. Явление оверлеппинга можно использовать в сочетании с таким приемом как членение изобразительной плоскости на части и введением тональных или цветовых контрастов.

Одной из форм обучения на уроках живописи в детской художественной школе является изучение и рисование «неподвижной» натуры (натюрморта). Изучая ее, учащиеся овладевают перспективой, развивают глазомер, колористические, композиционные способности. Декоративный натюрморт расширяет рамки творческих задач и опирается на индивидуальные способности учащихся подмечать и доводить самое характерное в натюрморте до максимальной цветовой, композиционной и пластической выразительности.

Учащимся необходимо создать композицию из заданных предметов с учетом явления оверлеппинга. Выполнить натюрморт из стилизованных предметов, располагая их на плоскости так, чтобы они накладывались друг на друга. При этом участки, в которых один предмет перекрывает другой, выделить цветом в самостоятельные пятна. Палитра может быть ограничена до двух, трех цветов плюс черный и белый. Учащиеся выбирают понравившийся предмет и на его основе создают декоративную форму с окружением. Большое внимание уделяется пропорциям и построению натюрморта. Форма основного предмета также диктует стилистику орнамента всей композиции. Декоративные изображения требуют аккуратности.

Необходимо обратить внимание на компоновку листа и характер предметов. Приступая к рисунку, нужно помнить, что основное внимание нужно сосредоточить на прорисовке предметов и других особенностей поверхности, а передачей объема, светотени можно пренебречь, отказаться от них, тогда изображение получится плоским, прозрачным.

Натюрморт разбирается по тону. Разбор в цвете начинается со светлых тонов. После рисунка выбираются два цвета (сближенные или контрастные). Добавляя черную или белую краски, дети получают различные цветовые и тоновые оттенки одного цвета. Хроматические цвета между собой могут смешиваться и не смешиваться. Цветовое разнообразие достигается при помощи тональной разницы.

Также желательно придать своему натюрморту эмоциональный настрой, чувство, например: нежность, ярость, любовь, ненависть, радость, грусть и т. д. Значит, нужно добавить в свои работы небольшие образы. Так, если добавить в рисунок изображение поникшего цветка, характер натюрморта становится печальным.

Учащимся самостоятельно принимается решение, в какой технике, и какими художественными материалами будет выполнена композиция.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Единственное условие – не нарушать единство эмоционального настроения, а так же формы. При передаче единства образа – цвета – формы, педагогу необходимо развить творческую фантазию и авторскую активность учащихся.

УДК 745/749

*И. В. Волкова,
г. Луганск*

РОЛЬ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОСПИТАНИИ И РАЗВИТИИ УЧАЩИХСЯ

Декоративно-прикладное искусство – это особый мир художественного творчества, бесконечно разнообразная область художественных предметов, создаваемых на протяжении многовековой истории развития человеческой цивилизации. Это сфера, вне которой невозможно представить себе жизнь человека. Каждая вещь, будь то мебель, посуда или одежда, занимает определенное место не только в организованной человеком среде жизнедеятельности, но прежде всего – в его духовном мире.

Понятие «декоративно-прикладное искусство» достаточно широкое и многогранное. Это и уникальное крестьянское искусство, уходящее своими корнями в толщу веков; и его современные «последователи» – традиционные художественные промыслы, связанные общим понятием – народное искусство; и классика – памятники мирового декоративного искусства, пользующиеся всеобщим признанием и сохраняющие значение высокого образца; и современное декоративно-прикладное искусство в широком диапазоне его проявлений: от малых, камерных форм, до значительных, масштабных, от единичных предметов до многопредметных ансамблей.

Знакомство с самобытным искусством разных народных промыслов (народная глиняная игрушка, Гжель, Хохлома, Городец, Жостово, Петриковская роспись и др.) помогает детям увидеть общность и различие между ними, понять специфику творчества народного мастера (часто профессионального художника) как выразителя народной традиции, «встать» на его место, осваивая основные приемы росписи, особенности формы, «колористики», характерные для того или иного промысла.

В процессе освоения декоративно-прикладного искусства должны быть поставлены и разрешены следующие главные вопросы: *что? как? и зачем?*

Восприятие произведения декоративно-прикладного искусства начинается с вопроса *что?* Он связан с наиболее сильными зрительными впечатлениями (внешний облик предмета, материал, цвет, фактура), первыми эстетическими переживаниями.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Вопрос *как?* предполагает более пристальное всматривание в образный строй вещи, внимание к технике, в которой она выполнена (роспись, резьба по дереву, вышивка, ткачество,ковка и т. д.), к средствам данного искусства. Восприятие вещи (имеется в виду вопрос *как?*) помогает полнее осознать особенности образного языка декоративно-прикладного искусства, чтобы учащиеся могли увидеть, почувствовать разницу между языком декоративно-прикладного искусства и живописи.

Вопрос *зачем?* и ответ на него помогает установить незримую смысловую связь образного строя вещи – с ее социальной функцией – с мировосприятием человека; предполагает раскрытие некоей тайны, проливающей свет на смысловое значение образов. Вопрос *зачем?*, включающий в себя вопросы *что?* и *как?*, как бы раздвигает содержательно-смысловые границы воспринимаемого предмета-образа, делая его ценностно-значимым для ученика. Невозможно сформировать художественное мышление ученика без ответа на этот вопрос, без осознания продукта творческого труда в системе связи человека с миром на разных ступенях исторического развития.

Народные, классические и современные формы декоративно-прикладного искусства – все это единые следы человечества, оставляемые на пути его исторического, культурного, духовного развития. И лишь движение по этому пути в единстве мысли и чувства может дать детям широкий спектр понимания различных проявлений декоративно-прикладного искусства как части духовной культуры человечества.

Учащиеся знакомятся с многообразием форм современного выставочного искусства, с пластическим языком керамики, стекла, гобелена и т. д., с творческой интерпретацией древних образов в искусстве профессиональных художников декоративного искусства.

Знакомство с произведениями современного декоративно-прикладного искусства дает учащимся возможность сопоставить два склада мышления – народный, основанный на традиции, и профессиональный, связанный с максимальным проявлением творческой индивидуальности художника, с поиском новых форм пластического языка, созвучного времени, с широкими возможностями экспериментирования в том или ином материале.

Декоративная работа в материале (батик, витраж, коллаж, керамические рельефы, поделки из шпагата и т. д.), осуществляемая в групповых и коллективных формах деятельности, связана с развитием чувства композиции, чувства материала – освоением его декоративно-пластических возможностей.

В процессе создания плоскостных и объемных декоративных композиций в конкретном материале учащиеся учатся вести работу поэтапно – от разработки

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

обобщенно-лаконичных композиционных эскизов до завершающего этапа, осознанно используя знание языка данного вида искусства.

Уроки декоративно-прикладного искусства – это педагогически организованное общение с учащимися, в ходе которого они вовлекаются в процесс совместного мышления, совместной деятельности, это сотворчество, создающее наиболее благоприятные условия для формирования художественной культуры ребенка.

Общение осуществляется на каждом уроке. Каждый ученик должен быть уверен, что его мнение будет услышано и даже маленькие творческие победы не останутся незамеченными.

Изучение декоративно-прикладного искусства воспитывает в учащихся: умение слышать людей, музыку, пение птиц, дождь; видеть небо, звезды, цветы; мыслить о жизни, добре и красоте.

УДК 791.43.049.1.067

***О. В. Волкова,
г. Перевальск***

БАТИК КАК ИСКУССТВО – ЭТО НЕ ТОЛЬКО РЕМЕСЛО

Декоративно-прикладное искусство — это особый мир художественного творчества, бесконечно разнообразная область художественных предметов, создаваемых на протяжении многовековой истории развития человеческой цивилизации. Это сфера, вне которой невозможно представить себе жизнь человека. Каждая вещь, будь то мебель, посуда или одежда, занимает определенное место не только в организованной человеком среде жизнедеятельности, но прежде всего — в его духовном мире.

Процесс приобщения учащихся к декоративно-прикладному искусству осуществляется с учетом психофизиологических особенностей детей на разных этапах их художественного развития. Одним из ярких моментов обучения является выполнение работы в технике батик.

История возникновения батика теряется в глубине веков. На роль первооткрывателей претендуют Египет, Персия, Индия, Китай. Но нигде его изготовление не отличается таким мастерством, как в Индонезии. В течение многих столетий сложились неповторимая цветовая гамма и затейливый орнамент. Трудно поверить, но существует около трех тысяч сюжетных вариантов батика!

Задрапированные в батик фигуры смотрят на нас со стен храмов XII в. Древние китайские хроники повествуют о подарках заморских раджей с индонезийских островов; среди даров не последнее место занимала «пестрая

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

ткань» — батик. Батик – это обобщенное название разнообразных способов ручной росписи ткани. В основе всех этих приемов лежит принцип резервирования, то есть покрывания не пропускающим краску составом тех мест ткани, которые должны остаться не закрашенными и образовать узор. Ручная роспись шелковых и хлопчатобумажных тканей возникла у нас в стране сравнительно недавно: в конце 20-х – начале 30-х годов. Сейчас батик производится в стране повсеместно, и не только традиционным способом. Жизнь внесла изменения и в эту сферу.

Современные техники росписи ткани очень разнообразны. Батик вобрал в себя особенности и художественные приемы многих изобразительных искусств – акварели, пастели, графики, витража, мозаики. Значительное упрощение приемов росписи по сравнению с традиционными техниками и многообразие специальных средств позволяет расписывать различные детали одежды, предметы интерьера, картины на шелке даже тем, кто никогда раньше не занимался оформлением ткани.

Одним из основных приёмов росписи ткани является холодный батик. Именно его применяют на уроках ДПИ в художественных школах и художественных отделениях школ искусств. Он основан на применении резервирующих составов, ограничивающих растекаемость краски по полотну. В холодном батике резервирующий состав наносится на ткань в виде замкнутого контура, в пределах которого специальными красками в соответствии с эскизом расписывается изделие. Художественные особенности этого способа росписи определяются тем, что наличие обязательного цветного контура и использование этого контура для разнообразных орнаментальных разработок придают рисунку графически четкий характер. При этом количество цветов, применяемых для росписи, практически не ограничено.

Для нанесения на ткань контура рисунка применяют стеклянные трубочки. Наиболее распространенная и удобная в работе трубочка с загнутым тонким концом и резервуаром, расположенным ближе к ее рабочей части. Большое значение для качества наводки контура имеет наклон кончика трубочки: он должен быть загнут под углом 135° . Вести трубочку по ткани следует равномерно, а в начале работы быстро опускать на ткань, не дожидаясь образования капли.

После того как контур наведен, рисунку дают просохнуть. Более чем на 24 часа оставлять не закрашенным наведенный рисунок на ткани не рекомендуется, так как в этом случае резервирующий состав дает ореол вследствие выделяющегося жира и краска при заливке не подходит вплотную к контурной наводке.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Заливка рисунка краской производится ватными тампонами, кистями или трубочками. По окончании работы необходимо промыть трубочку в бензине и прочистить ватой, намотанной на упругую тонкую проволоку.

Создание произведения декоративно-прикладного искусства — сложный творческий процесс: художник воплощает свой замысел, свою художественную идею средствами данного вида искусства. Основа этого творческого процесса — поиски гармонии композиции, орнаментального ритма, цвета и материала. Композиция выполненная в технике батик — это внутренняя взаимосвязь материала, художественных средств и идейно-образного содержания.

«Формальные приемы композиции во всех художественно полноценных произведениях стоят в тесной связи с основным идейным замыслом художника, со всем его художественным языком, эмоциональным складом его натуры. Работа над композицией заключается в сознательном нахождении композиционных решений в каждом отдельном случае в зависимости от поставленных себе художником задач, от всего его творческого отношения к миру» [1, с. 14].

Дети входят в увлекательный мир искусства, осваивая его целостность во взаимосвязи с окружающей жизнью. Декоративная работа в материале, осуществляемая в групповых и коллективных формах деятельности, связана с развитием чувства композиции, чувства материала — освоением его декоративно-пластических возможностей. В процессе создания плоскостных декоративных композиций в конкретном материале дети учатся вести работу поэтапно — от разработки обобщенно-лаконичных композиционных эскизов до завершающего этапа, осознанно используя знание языка данного вида искусства. Важным компонентом на завершающей стадии урока является обсуждение детских работ. При обсуждении и оценке работ необходимо учитывать следующие критерии:

— декоративность: выход на уровень лаконично-обобщенного, условно-выразительного пластического решения (композиция, форма, цвет, изобразительные элементы и т. д.);

— содержательность: полнота реализации в учебно-творческом задании полученных знаний, поиск содержательной формы;

— оригинальность: работа фантазии, воображения, привнесение элементов новизны, личностное прочтение задания.

Если художественно-творческая деятельность детей на уроках в первых классах (первый этап художественного развития) протекает на эмоционально-чувственной основе, то начиная с 3 класса художественных школ (новый этап художественного развития) она строится больше на познавательно-аналитическом уровне, обязательно с сохранением в ней эмоционально-образного, творческого начала. Общение должно осуществляться на каждом

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

уроке. Каждый ученик должен быть уверен, что его мнение будет услышано и даже маленькие творческие победы не останутся незамеченными.

Художники, работающие в технике батик, в своей практике приходят к определенным выводам, которые помогают решать более квалифицированно вопросы колорирования художественных произведений. Работ над темой расширила мои представления о мировой художественной культуре, обогатила мое понимание настоящего через прошлое. Мне не раз представилась возможность выполнять творческие работы в технике, которая вдохновляет меня для дальнейшей творческой работы. Те знания, умения и навыки, которые мной приобретены в процессе работы над композицией в технике батик, помогут мне в дальнейшей работе с учениками на уроках ДВМ. Осознавая, что существует много других не менее интересных приемов росписи ткани, я полагаю, что их изучение позволит мою дальнейшую работу сделать более содержательной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арманд Т. Орнаментация ткани. Руководство по росписи ткани / Т. Арманд ; под ред. Н. Н. Соболева. — М. — Л., 1931. — 206 с. : ил.

УДК 791.43.049.1.067

*О. М. Гайко,
г. Алчевск*

ДЕКОРАТИВНАЯ ГРАФИКА В ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЕ

Для формирования творческой личности, соответствующей современной действительности, необходимо использовать все резервы, заключенные в потенциале занятий изобразительным искусством.

Автор предлагает тезисы по развитию и введению в программу предмета «Графика» детской художественной школы системы специально разработанных упражнений, повышающих учебно-воспитательные возможности рисунка. Эта система представляет собой своеобразное направление в детском художественном творчестве под названием «Декоративная графика». Упражнения выполняются в технике работы таким, на первый взгляд, «нехудожественным» материалом, как гелевая ручка. Дети знакомятся с графическими приемами, с выразительными средствами, такими как: пластика, ритм, контраст, симметрия и асимметрия. Лаконизм языка графики, позволяющий, используя минимум средств, достигать максимальной выразительности работ, очень привлекает детей, повышает их интерес к

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

предмету. Система специальных заданий позволяет развивать ассоциативное, абстрактное, вариативное и образное мышление, что создает условия для качественного скачка в индивидуальном творческом развитии детей.

Беседа о графическом искусстве предполагает определение особенностей реалистичного и декоративного метода, понятий «графическое средство», «графический прием». В практических упражнениях ученики осваивают навыки работы точечным, линейным приемом, приемами пятна и узора.

Рассмотрим некоторые варианты заданий. Упражнение «точка – линия – пятно – узор». Задача: придумать композицию, состоящую из трех предметов, связанных между собой по смыслу. Повторить рисунок небольшого размера 4 раза. На первом рисунке изображение выполняется только линиями. Для того чтобы выделить предмет или его часть из общей массы можно выбрать разные способы - использовать линии различных направлений, конфигураций, наносить их с различной плотностью. Чем больше просветы между линиями, тем светлее будет тон предмета. На втором рисунке тон и объем предметов решаются различной степенью плотности точек. Здесь осваивается прием «ровный тон» и «растяжка». Это упражнение представляет для детей большую сложность из-за непривычности и трудоемкости и, в то же время, вызывает восхищение изяществом техники. Главным условием выполнения третьего рисунка является отсутствие линий и точек. Изображение делится на мелкие части, каждая из которых плотно закрашивается приемом пятна и, в результате, напоминает мозаику, выполненную не из цветных, а из черных элементов. Чтобы выполнить четвертый вариант рисунка и добиться большего разнообразия решений, необходимо сообщить детям минимальные сведения о происхождении и классификации узоров. Узоры, выполненные с различной плотностью нанесения точек, линий и пятен имеют различный тон. К тому же необходимо настроить детей на максимальную реализацию фантазии, чтобы придумать разнообразные по сложности и тональности узоры.

Одним из наиболее интересных разделов декоративной графики является раздел изображения фактур, который служит, для того чтобы научить учащихся видеть и изображать на бумаге материальность окружающего мира. Твердые, жидкие, легкие, воздушные, прозрачные, блестящие предметы можно передать условными приемами декоративной графики. На каждое направление материальности существуют специальные упражнения, которые позволяют представить его в разнообразных вариантах. Например, дети учатся передавать фактуру дикого камня, кирпичной стены, мрамора льда, воды в различных ее проявлениях (волна, пена, туман и др.), света (сияние солнца, мерцание звезды свечение пламени, лампы).

Также существует немало упражнений, обращенных на изучение и передачу текстуры различных материалов и природных форм. Много в природе

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

поражает и удивляет нас: рисунок морозных узоров, геометричность снежинок и пчелиных сот, рисунок спила древесины, текстура листьев разнообразных пород деревьев и так далее. Природа – великий художник, ее рисунки уникальны. И нужно научиться замечать их, любоваться ими и использовать в своих творческих работах. Варианты заданий на изучение текстуры можно предложить следующие. Рассмотреть на окружающих предметах и нарисовать рисунок внутреннего строения древесины, который зависит от породы дерева, от угла спила и прочего. Сведений и упражнений по текстуре древесины должно быть достаточно, чтобы перейти к основному заданию. Например: нарисовать деревянную игрушку, сказочные дома или использовать узор текстуры в сложных композициях. При рассмотрении живых и засушенных листьев различных пород деревьев учащиеся наблюдают уникальные рисунки прожилок на них. А затем с помощью линейного приема или с помощью приема пятна, точки можно показать цельность формы листа и красоту текстурного рисунка на его поверхности.

Нарисовать букет из листьев или иллюстрацию к сказке.

Еще можно предложить серию упражнений по изучению пластики. Это «змеиный клубок», «танцующие птицы», «цветы» и другие. При их изображении дети используют максимальное количество извилистых линий, участвующих в формообразовании. Упражнения на развитие пластических навыков позволяют детям быстрее перейти к процессу осмысленного рисования. Одновременно оттачивается изобразительная техника, наблюдательность, образное мышление.

Введение упражнений по «декоративной» графике требует от преподавателя внимания к объему и содержанию информации, количества заданий, системе требований и оценок. «Декоративная графика» не должна заменить реалистичного метода, а создать почву для развития моторики, фантазии, образности. Освоив новые приемы и технику рисования, учащиеся разных возрастов смогут создавать произведения, основанные не только на основании штудирования природы, но и ее творческой переработке, личном восприятии и фантазии.

РОЛЬ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В ФОРМИРОВАНИИ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ

Подготовка учителя изобразительного искусства – сложный процесс, включающий в себя не только изучение изобразительной грамоты по рисунку, живописи, композиции, методики преподавания, основ педагогики и психологии, но активное развитие творческих способностей студента. Накопление творческого опыта, развитие и формирование творческих способностей студента происходит успешнее в процессе активного изучения жизни и возможностей её художественного выражения.

Целый блок дисциплин предметной подготовки в учебном плане специальности «Изобразительное искусство и черчение» служит основой для этой деятельности. Кроме предметов «Декоративно-прикладное искусство» и «Художественная обработка материалов» обязательных к изучению, в нашем колледже преподаются дисциплины по выбору студентов «Ручное ткачество», «Практикум по ХОМ», «Роспись по ткани». Интеграция всех перечисленных учебных дисциплин дает возможность сформировать основы целостной эстетической культуры и художественного вкуса у выпускников художественно-графического отделения, способствует развитию образного мышления и творческой эмоциональной активности.

Изучение декоративного искусства начинается на втором курсе и заканчивается на четвертом выполнением зачетной работы по «Художественной обработке материалов». В этой работе студенты самостоятельно выбирают материал и технику выполнения декоративной композиции, под руководством преподавателя проходят все стадии работы, осуществляют защиту своего произведения.

Основные позиции необходимые для развития творческого потенциала мы видим в следующем:

1. Исследование студентами алгоритма творческого процесса. Важно сформировать у студента понимание процесса творчества, протекание его во времени с определенной последовательностью его фаз (вынашивание замысла, умение выбрать тему, мотив, сюжет, освоение специальных упражнений, позволяющих овладеть операциями преобразования, изменения и комбинаторики, практическая реализация замысла в конкретной художественной форме).

2. Роль учителя – педагогическая подсказка. Огромное влияние на развитие художественно-творческих способностей оказывает личный пример, помощь,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

показ, объяснение преподавателя. Педагогическая подсказка хороша тем, что позволяет воспитывать у студентов уверенность в своих силах, воспринимать тупиковые ситуации как возможность включаться в поисковую деятельность, без которой нет творчества.

3. Овладение выразительными возможностями различных материалов. Каждый вид декоративного искусства будь то аппликация, гобелен, батик, народное искусство предполагает свои выразительные средства. Чем лучше студент освоит технику выполнения работы, тем ярче будет воплощен творческий замысел в материале с учетом его декоративных свойств, и тем выше будет творческий потенциал обучающегося.

4. Средовое окружение. Определенная среда, как известно, способна формировать личность. Творческая личность должна постоянно находиться в тесном контакте с художественной средой. Всеми средствами мы стараемся создать эту обстановку. Во-первых, на отделение активно ведется выставочная деятельность. Организуются тематические художественные выставки студенческих работ в стенах колледжа, в Детских художественных школах, на городских мероприятиях. Выставочная работа способствует развитию интереса студентов к художественной деятельности.

Во-вторых, проведение учебных практик. На нашем отделении это музейная, пленерная, декоративно-оформительская практики. Это максимальный контакт студентов с образцами классического декоративно-прикладного искусства, изучение природных аналогов, возможность попробовать себя в декоративно-оформительском искусстве. Творческое развитие студента происходит не только в моменты его непосредственной работы над эскизом. Творческая мысль, воображение активно обогащаются и развиваются, если студент заинтересованно наблюдает и изучает закономерности и красоту окружающего мира.

В-третьих, регулярные посещения художественных выставок профессиональных художников. Несколько раз в год преподаватели отделения организуют для студентов экскурсии в Ростов-на-Дону, Таганрог, Танаис с целью посещения музеев и выставок, изучения национальных традиций в декоративно-прикладном искусстве и народных промыслах. Такая внеклассная деятельность не только объединяет студенческий коллектив, но и позволяет развивать профессиональное видение будущего художника-педагога.

Весь процесс обучения студентов художественно-графического отделения направлен на формирование активной творческой личности, способной к самореализации в практике художественного творчества. В современной образовательной среде есть много возможностей для дальнейшего развития и

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

совершенствования личности студента: право ежегодного обновления профессиональной образовательной программы и содержания рабочих программ учебных дисциплин с учетом запросов работодателей, особенностей развития региона, науки и культуры. Это позволит нам выбрать новые направления работы в области декоративного искусства, такие как изучение технологий Семикаракорского фаянса и лозоплетения; внести изменения в профессиональный модуль учебного плана; расширить возможности студентов по дальнейшему трудоустройству и определению своего творческого пути.

УДК 77.01:378.14

*Н. П. Гончарук,
г. Луганск*

ИЗУЧЕНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ОСНОВ ФОТОГРАФИИ (ИДЕИ АНРИ КАРТЬЕ-БРЕССОНА, СЬЮЗАН ЗОНТАГ И РОЛАНА БАРТА) В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ «ОПЕРАТОРСКОЕ И ФОТОМАСТЕРСТВО»

Масштабы распространения фототворчества на сегодняшний день делают излишней целенаправленную популяризацию художественной фотографии как рода занятия и профессиональной деятельности, заставляя задуматься о необходимости популяризации не собственно фотографии и творческой фотосъемки, а именно фотографической грамотности, знания истории и теории фотографии, ее места среди искусств и роли в социальных процессах.

Современное медиа-пространство постоянно пополняется немалым количеством литературы по фотографии, посвященной преимущественно вопросам техники и технологии фотосъемки, обработке цифровых фотоизображений и, несколько реже, композиции. Собственно теория фотографии не столь популярна. Однако необходимость знакомства с серьезной литературой и приобщение к вопросам теории фотографии очевидна для настоящих профессионалов и увлеченных фототворчеством грамотных любителей. Вкратце отмечу, что уже за последние годы вышло в свет несколько отличных изданий на русском языке, в частности по истории фотографии («Новая история фотографии» под редакцией Мишеля Фризо, «История фотографии с 1839 до наших дней. Собрание музея Истмена Кодака», «Лекции по истории фотографии» Владимира Левашова).

В подготовке профессиональных фотографов в ЛГАКИ отводится значимое место вопросам истории и теории фотографии. История фотоискусства преподается в 7 – 8-ом семестрах в рамках курса общей истории искусств, а тема «Теория фотографии» изучается в 9-ом семестре в контексте дисциплины

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

«Художественная фотография».

Рассмотрение теорий фотографии предполагает обязательное знакомство с первоисточниками, а также с трактовками авторитетных авторов. Среди заслуживающих внимания русскоязычных исследователей теории фотографии хочется выделить уделивших в своих произведениях немалое внимание идеям, рассматриваемым в данном материале, а именно: Елену Петровскую (кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института философии РАН, автор книги «Философия фотографии»), Валерия Савчука (доктор философских наук, профессор философского факультета СПбГУ, автор книги «Философия фотографии»), Валерия Стигнеева (кандидат философских наук, сотрудник Государственного института искусствознания, автор книги «Популярная эстетика фотографии»).

Наиболее значимыми и требующими первоочередного рассмотрения при изучении теорий фотографии автору представляются получившие широкую известность идеи Анри Картье-Брессона, Сьюзен Зонтаг и Ролана Барта, заключенные в их произведениях: «Решающий момент», «О фотографии» и «Camera lucida». Книгу Картье-Брессона называют эпохальной [5, с. 306], а о произведениях Зонтаг и Барта говорят как о двух важнейших книгах о фотографии [Там же, с. 468].

Данный материал рассматривает указанные идеи в порядке хронологии их возникновения (50-е, 70-е и 80-е гг. XX века). Ограниченный объем не позволяет доходчиво изложить суть теорий. Помимо формулирования обязательных для изучения идей автор ставит задачу наметить возможные формы практической и самостоятельной работы студентов, закрепляющей усвоение рассматриваемых теорий.

Анри Картье-Брессон и «решающий момент».

Без идеи «решающего момента» невозможен разговор об истории фотографии XX века как таковой. «...период с середины 20-ого века проходит под знаком эстетики «решающего момента» [9, с. 125].

О жизни и творчестве Анри Картье-Брессона и его завоевавшей мировую популярность идее написано множество ярких, образных строк. В книге почетного директора отдела фотографии Музея современного искусства в Нью-Йорке Джона Жарковского «Вглядываясь в фотографии» можно прочесть следующее: «Воссоздать событие в кульминационный момент на пленку – это магия, которая до сих пор связана его именем. ...он, главным образом, был мастером одного изображения, в котором мир предстает в микрокосме» [2].

В качестве практической работы по теме могут быть предложены такие задания: составление подборки фотографий, отвечающих идее «решающего

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

момента»); сравнение «решающих моментов» значимых событий общественной жизни и бытовых сцен; выполнение фотосъемки в эстетике «решающего момента».

Сьюзен Зонтаг и фотография как форма обладания.

«С выходом ...«О фотографии»...автора теоретических работ о современном искусстве Сьюзен Зонтаг (книга была удостоена Национальной премии США в области критики...) ...можно связать начало философии фотографии» [8, с. 29]. «После Сьюзен Зонтаг, – писал журнал «Ньюсуик», – о фотографии надлежит говорить не только как о явлении в искусстве, но как о силе, оказывающей все более могущественное воздействие на природу и судьбу нашего глобального общества» [6, с. 219].

Тезисный характер данной работы позволяет привести только несколько кратких формулировок идей, содержащихся в книге, а именно: «коллекционировать фотографии – значит коллекционировать мир»; «стремление найти красоту побуждает фотографировать»; «роль фотоаппарата в украшении мира была такой успешной, что скорее фотографии, чем мир станут эталоном красоты»; «наибольшей славы фотография достигла благодаря своей способности находить красоту в простом, ничтожном и старом»; «фотография – это способ поймать непокорную реальность»; «фотография – это всегда человеческий документ, связывающий настоящее и будущее с прошлым».

Возможными формами практической работы по теме могут быть такие задания: формулирование основных мыслей конкретно каждого из составляющих книгу эссе; анализ фотографий, на которые ссылается автор; анализ содержания коллекций фотографий («коллекционированного мира»), хранимых и выкладываемых для просмотра пользователями социальных сетей.

Ролан Барт, его «punctum», «studium» и «ноэма фотографии».

«Camera lucida» (дословно «светлая комната» – прибор, использовавшийся художниками для получения копий) – глубоко лирическое и непростое для восприятия произведение содержит две ключевых идеи, одна из которых: «ноэма фотографии», другая: «studium» и «punctum» как режимы чтения фотографии.

«Обнаружив уникальную способность фотографии к совмещению прошлого и настоящего, Барт приходит к осознанию того, что сущность фотографии заключена в ее соотношении не с объектом изображения, а со временем, и определяет ноэму (здесь используется феноменологический термин, означающий мыслимое содержание) фотографии формулой «это было» [6, с. 227].

«Studium – это поле общекультурных значений ... это тот «вежливый интерес», который вызывает у нас большинство фотографий. Все те фотографии, которые мы опознаем как фотографии studium’а, пропущены через

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

рациональное реле этической и политической культуры. Все они адаптированы к сегодняшнему дню и считаются в кодах, которые преобладают сегодня. Но есть другой режим чтения и восприятия фотографии ... скоростной, взрывной режим фотографии – укол, который они нам наносят. Как говорит Барт в «Camera lucida», это ощущение того, что фотография на нас нисходит» [7, с. 178]. «Punctum» – буквально «укол», «рана», «чувствительная точка»... стоит обратить внимание на то, что punctum – явление в своей основе множественное. Мой studium может стать для вас punctum'ом; ваш punctum – возможно, но не обязательно – переводится в мой studium» [Там же, с. 180].

При изучении выдвигаемых Бартом режимов чтения фотографии возможны такие формы заданий: выделение личного punctum'а в примерах фотоснимков; составление подборок фотографий с похожими сюжетами, которые предположительно могут быть прочитаны в режимах studium'а и punctum'а; сравнение личных punctum'ов (их наличие или отсутствие в конкретной фотографии), возможности их совпадения и перехода одного режима в другой при рассмотрении одних и тех же примеров разными субъектами.

При детальном знакомстве с идеями теории фотографии становится ощутимой и очевидной ее связь со многими гуманитарными дисциплинами: философией, психологией, социологией, политологией, эстетикой, журналистикой.

На данный момент можно с уверенностью констатировать, что фотография продолжает свое стремительное развитие не только как искусство и род профессиональной деятельности, но и как средство общения, приобретая все больше значимости в социальных процессах (в связи с возрастающей мобильностью передачи и потребления фотоизображений), формирует особый вид визуальных коммуникации, что, возможно, в скором времени определит новые контексты для идей Анри Картье-Брессона, Сьюзан Зонтаг и Ролана Барта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт. – М. : AdMarginem, 1997. – 94 с.
2. Жарковский Дж. Вглядываясь в фотографии / Дж. Жарковский. – Нью-Йорк : The museum of modern art, 2003. – 216 с.
3. Зонтаг С. Про фотографію / С. Зонтаг. – К. : Основи, 2002. – 189 с.
4. Картье-Брессон А. Решающий момент [Электронный ресурс] / А. Картье-Брессон. – Режим доступа : [www. photo-element.ru](http://www.photo-element.ru)–14с.
5. Левашов В. Лекции по истории фотографии / В. Левашов. – М. : Тримедиа, 2012. – 484 с.
6. Мир фотографии / сост.: Стигнеев В., Липков А. – М. : Планета, 1989. – 239 с.
7. Петровская Е. Теория образа / Е. Петровская. – М. : Изд. центр Рос. гос. гуманит. ун-та, 2011. – 279 с.
8. Савчук В. Философия фотографии / В. Савчук. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005. – 253 с.
9. Стигнеев В. Популярная эстетика фотографии / В. Стигнеев. – М. : Три квадрата, 2011. – 344 с.

**ВИКЛАДАННЯ РИСУНКА Й ПЛАСТИЧНОЇ АНАТОМІЇ
У ВИЩИХ ХУДОЖНІХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ:
МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ АСПЕКТ**

В умовах реформування вищої освіти і мистецької освіти зокрема – перегляду навчальних планів, урізноманітнення організаційних форм навчання, переходу до багаторівневої освіти, гуманізації та демократизації навчального процесу - постає задача розстановки нових змістових і смислових акцентів як в освітньо-професійній програмі підготовки спеціалістів в цілому, так і в програмах окремих навчальних дисциплін. Очевидно, що коригування змісту навчання повинне відбуватися в міждисциплінарному контексті, з урахуванням специфіки і задач суміжних дисциплін.

Рисунок у художніх навчальних закладах є фундаментальною дисципліною, оскільки складає основу підготовки художників всіх спеціалізацій, становить базу образотворчої грамоти та розвитку зображальних здібностей майбутніх митців. У свою чергу, необхідність вивчення анатомії в художній освіті, її тісний зв'язок з рисунком загальноновизнані з часів Ренесансу та втілилися у формуванні окремої науки і навчальної дисципліни – пластичної анатомії. В її межах досліджуються особливості видимих форм тіла людини в статиці й динаміці, у взаємозв'язку з зовнішнім і внутрішнім середовищем. Предметом пластичної анатомії є будова органів, що утворюють зовнішні форми тіла (скелет, суглоби, м'язи, шкірні покриви, частини тіла). У курсі пластичної анатомії вивчаються основні пропорції, рухи, рівновага і центр ваги, методика анатомічного зображення фігури – побудови її на основі скелету та основних м'язових масивів, з проробкою деталей за допомогою розбору та використання анатомічних даних. Таким чином, у структурі художньої освіти пластична анатомія – попри наявність власного предмету вивчення – виконує важливу, але допоміжну роль щодо рисунку і підпорядкована його задачам, а саме осмисленню форми і пластики людського тіла через будову. Тобто вивчення будови людського тіла в пластичній анатомії не є самоціллю, а спрямоване на формування навичок правильної передачі пластики, руху, пропорцій фігури, її положення в просторі. А отже і викладання пластичної анатомії повинне будуватись у найтіснішому міжпредметному зв'язку з рисунком. Цей зв'язок може бути досягнутий на трьох рівнях – методики викладання пластичної анатомії, тематичної структури курсу, розставлення акцентів в подачі навчального матеріалу.

Методика викладання пластичної анатомії включає вивчення будови

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

людського тіла за навчальними посібниками та атласами, зарисовку найважливіших анатомічних схем і деталей з таблиць. Це забезпечує теоретичну підготовку студентів, яка знаходить методичне завершення у вправах з малювання черепа, скелету, екорше, зліпків анатомічних деталей та інших об'ємних посібників, а також вмальовування скелету і м'язів в напівпрозорі контури фігури, побудовані в ході натурного постановочного рисунку зі скульптури або живих моделей. Саме практичні методи роботи наближують пластичну анатомію до академічного рисунку і забезпечують застосування отриманих знань з акцентом на точне дотримання пропорцій, виявлення «опорних» точок скелетно-м'язової основи фігури, передачу руху та рівноваги. Тому викладач має приділити їм першочергову увагу та утриматись від перевантаження курсу теоретичним матеріалом, особливо в умовах невеликої кількості навчальних годин з пластичної анатомії.

Відповідно формується і тематична структура курсу. Вона обов'язково має включати анатомічний розбір будови голови в різних положеннях, вивчення побудови схеми верхніх кінцівок у спокої та напруженні, зв'язку кісток та м'язів зігнутого колінного суглоба та прямої ноги, практичне опанування біомеханіки руху фігури, схеми побудови фігури у контрапості із вмальованням скелету, схем побудови стоп (слідів на площині). Понад те, в курсі пластичної анатомії має розглядатися розташування частин тіла у просторі та методика побудови фігури за законами анатомічного зв'язку. Це дає можливість грамотно розташувати зображення людської фігури у просторі – «поставити» або «посадити» її, передати стан спокою або руху, що дуже часто представляє для студентів серйозну проблему.

Нарешті, досягнення мети і задач курсу залежить від розстановки викладачем акцентів при подачі навчального матеріалу. Важливо сформувані і зберегти в студентів цілісне сприйняття фігури людини, яке втрачається при концентрації на численних деталях. Тому анатомічний аналіз обов'язково повинен завершуватись пластичним синтезом на рівні художньо-просторового мислення і – як наслідок - у практичній площині при побудові фігури в рисунку. Такий синтез мали на меті і втілювали в навчальних посібниках авторитетні спеціалісти у галузі пластичної анатомії. Зокрема, М. Ц. Рабінович підкреслював необхідність не тільки дати учням певну суму анатомічних знань, але й допомогти в роботі над оволодінням формою, в збиранні розрізнених елементів в єдине ціле, в практичному здійсненні завершального етапу – анатомічній побудові рисунку. Автор мав на меті подолати роз'єднаність між вивченням анатомії та її застосуванням для вирішення конкретних образотворчих задач [4, с. 3]. Б. Хоггарт робить основний акцент на зв'язках між масами під час руху

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

фігури і на тому, як ці маси впливають на форми поверхонь та на їх візуальне спостереження при малюванні, пропонуючи «зазирнути в магію живої, а не розсіченої фігури» [5, с. 29]. Г. Гіцеску багато уваги приділяє питанням, в яких узагальнюються відомості про анатомічну будову. Це зовнішнє моделювання тіла, пропорції фігури, рівновага, статура, біомеханіка рухів, визначення орієнтирних точок тощо. Є. Барчаї зазначає, що «кістки і м'язи людського тіла утворюють складну систему, в якій найнезначніший рух впливає на всю будову в цілому, змінюючи картину рухів, рівновагу, гру форм» [1, с. 9]. Тому автор намагається вказувати на загальні зв'язки при розкритті окремих анатомічних структур [там само]. Отже, для викладача важливо не пропустити етап теоретичного узагальнення і комплексного практичного застосування набутих студентами знань з анатомічної будови людського тіла. Інакше «рисунок починається анатомічними відомостями, просто «перерахуванням» окремих м'язів і кісток», в той час коли «повинна використовуватись анатомічна будова в зображенні цільної живої форми людини» [3, с. 41].

У практиці викладання добре зарекомендував себе метод, запропонований ще А. Дюрером і розвинений спеціалістами в галузі академічного рисунку. Він полягає в узагальненні складних форм людського тіла в прості геометризовані. Це дає можливість студентам бачити фігуру не як зовнішній абрис, а уявляти аналітично як складну конструкцію.

Підвищенню якості професійної підготовки художників також сприятиме єдність методичних вимог при виконанні завдань з академічного рисунку і пластичної анатомії. При цьому слід робити акцент на дотриманні правил анатомічної побудови фігури, вірній передачі натури, образотворчій грамоті, які не повинні підмінятися авторською манерою виконання [Там само, с. 57].

Таким чином, вирішення навчальних задач пластичної анатомії та академічного рисунку можливе лише в тісному міжпредметному зв'язку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барчаи Е. Анатомия для художников / Е. Барчаи. – Будапешт, Корвина, 1959. – 252 с.
2. Неженцева Н. Пластическая анатомия. Обзор учебников и руководств / Н. Неженцева. – Сайт «Искусство живописи». – Режим доступа <http://paintingart.ru/phorum/education/17135.html>
3. Перепада В.В. Рисунок. Проблемы творчества в навчальному процесі / В. В. Перепада. – Л. : Палітра друку, 2003. – 288 с.
4. Рабинович М. Ц. Пластическая анатомия человека, четвероногих животных и птиц и ее применение в рисунке / М. Ц. Рабинович. – М. : Высш. шк., 1978. – 208 с.
5. Хогарт Б. Динамическая анатомия для художников / Б. Хогарт. – Тула : Родничок, М. : Астрель, АСТ, 2001 – 217 с.

УДК 77.01

*И. А. Ермакова,
г. Луганск*

ФОТОГРАФИЯ СРЕДИ ИСКУССТВ: ИСТОРИОГРАФИЯ ВОПРОСА

Фотография относительно молодой вид искусства. За относительно короткую историю своего существования фотография, отметившая свое 173-летие она проникла и органично вписалась практически во все сферы жизни и деятельности человека. Технический прогресс в сфере производства фотоаппаратуры, технологическая легкость получения изображения, универсальность творческих приемов и средств, возможность отобразить практически любые объекты (от микромира до космоса) делает фотографию уникальным средством научного познания, средством запечатления истории и культуры народов, объективным свидетелем произошедших событий, средством коммуникативного общения. Со слов теоретика фотографии С.Морозова ,наряду с вышеперечисленными сферами использования, «...фотография умеет в малом отражать великое, в сюжетах будничной повседневности передать теплоту человеческих чувств, в мимолетно схваченных бытовых сюжетах затрагивать вечные для искусства темы добра и зла, горя и счастья» [6, с. 101]. Ему вторит другой теоретик фотографии, фотограф, преподаватель А. Лапин, который заметил, что «фотография бывает разной, очень разной. Поэтому те редкие шедевры, которые рождаются внутри нее, иногда выходят за рамки фотографии как средства документирования, передачи информации или даже творчества. Это «просто» произведения искусства, равные по силе шедеврам графики или живописи» [4, с. 218].

В подготовке специалистов по специальности «Операторское и фотоискусство» ЛГАКИ значимое место уделяется изучению истории становления и развития фотографии как вида искусства, ее взаимосвязь с другими видами искусств. История фотоискусства преподается в 7 – 8 семестрах в рамках курса общей истории искусств, а также изучается в 1 семестре в контексте дисциплин «Художественная фотография» и «Художественный портрет».

Освещение вопроса связи фотографии с другими видами искусства – живописью, графикой, кинематографом, художественной литературой – будет целью данной статьи.

Трудности в работе над историей и развитием фотографии связаны, прежде всего, с господствующей в истории искусства, особенно живописи, моделью, которая далеко не беспорна, но широко применяется, в том числе самыми

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

авторитетними учеными, и, будучи, общепринятой, считается лучшей. Это неизбежно приводит к обсуждаемому с середины XIX века наболевшему вопросу о связи фотографии с искусством. Несмотря на то, что в современном мире фотография прочно заняла свое место среди искусств, творческие дискуссии не прекращаются. Творческая фотография ближе всего к живописи и многое позаимствовано и обогащено ее опытом. В ранние периоды истории это заимствование давало единственную возможность приблизить снимки к уровню произведений искусства; специфические изобразительно-выразительные средства тогда в фотографии еще не были разработаны, техника ее была очень слабой. Теперь положение изменилось. Тенденция сближения фотографии с изобразительными искусствами в настоящее время не может быть названа решающей тенденцией. Специфику, своеобразие, главную ценность фотографии в художественной культуре определяет ее документальная основа, достоверность, убедительная правда мгновения. И если через это в фотографии раскрывается смысл тех или иных явлений жизни, проступает оценка этих явлений автором, снимок возвышается до уровня искусства без каких-либо заимствований у живописи и графики.

Изучали взаимоотношения изобразительных искусств многие живописцы и искусствоведы. Так, Игорь Грабарь писал: «Мы, художники, обычно недолюбливаем фотографию. Даже более того: мы питаем к ней недобрые чувства, переходящие временами, в ненависть. Но надо тут же честно признать, что фотография как таковая в этом решительно неповинна» [2, с. 8]. Напротив, мнение известного графика В. А. Фаворского, совпавшее с суждениями Кукрыниксов: «Фотография может быть искусством, если она не будет стараться быть похожей на живопись» [7, с. 1].

Делая исторический экскурс во взаимоотношения фотографии и живописи, следует заметить об еще одном аспекте: не обесценила ли фотография изобразительные начала живописи и графики? Некоторые теоретики искусства, в частности Моголи-Надь так же, как и дадаист-художник и фотограф Ман Рей, высказывались об освобождении живописи от изобразительных функций, поскольку фотография, по их мнению, способна их принять на себя. «С позиции современной эстетики, подобное противопоставление фотографии и живописи недопустимо. Графика и живопись с их многовековой историей и совсем молодое искусство фотографии служат познанию мира. За живописью остается и функция изображения, хотя способ его отличен от фотографии» [6, с. 88].

Изучение истории, наблюдение за развитием современной фотографии позволяют сделать предварительные выводы об ее специфике, о взаимосвязи и взаимодействии с другими искусствами. Важное слово здесь за эстетикой. Развернутым выступлением искусствоведа о фотографии как искусстве является серия статей «Эстетика и художественная фотография» известного философа,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

культуролога М.С. Кагана опублікована в журналі «Советское фото» (№№ 2-8, 1968). В них автор досліджує і розглядає суттєві питання: роль фотографічної техніки, художньо-образна природа фотоискусства, його форма і зміст, співвідношення документальності і художності, творчий метод і стиль, місце фотографії серед мистецтв. М.Каган в іншому своєму труді - книзі «Начала естетики» розібрав знімок Вс. Тарасевича «Портрет Шостаковича». В висновках він підсумував: «Чоловіка, уміючого це зробити, ми і називаємо художником, створене ним поетичне зображення художнім образом, а вироблення, соткане з таких образних ниток, - виробленням мистецтва» [3, с. 51].

Значимими і актуальними на сьогоднішній день є пошуки розвитку фотографії, плідне вплив на неї інших сучасних мистецтв, відповідно відчуваючих і на собі вплив фотографічного бачення. Наступний аспект, якому приділив увагу автор цієї статті, є зв'язок фотографії і кінематографа.

Найбільше близько до фотографії кінематограф, зобов'язаний своїм народженням, в тому числі, фотографії. Рідні ці мистецтва, перш за все, техніка. Але коренні відмінності між ними суттєво більші. Кінематограф характеризується своєю динамічністю, розкриттям образу в часі. В той час, як динаміка фотографії закрита в статичному кадрі. Варто зауважити, що фотографія отримала життя в кінематографі, як матеріал, який виявився дуже виразним. Дуже часто фотокадри монтується в кінострічку, використовуються фотохронікальні знімки. З урахуванням фотографічного впливу зображення в кінематографі використовують стоп-кадр, широко поширена поліекранна фотографія.

Завершальним аспектом розгляду в цій статті буде зв'язок фотографії і художньої літератури, адже сьогодні чітко намічена тенденція зближення фотографії і літератури. Особливо явно ця тенденція присутня серед жанрів фотографії близьких до репортажу. Багато новелістів і есеїстів в своєму творчестві вдаються до наміреного проникнення в жанри і види мистецтв. Писатель Ю. Нагібін зауважив, що одна з його книг задумувалася як альбом моментальних фотографій сучасної життя: «Бути може, кожна окрема фотографія і не занадто значуща, але, зібрані разом, вони повинні дати відоме уявлення про сьогоднішній світ» [5, с. 1]. Відповідність емоційного побудови зривових образів літературних образів не є новизною в фотоискусстві. Черти відповідності літературній манері, близькість портретів і жанрових знімків літературним образам відслідковувалися вже в творчестві багатьох

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

фотографів XIX – XX ст. Наприклад, російського фотографа, основоположника жанру публіцистическої фотожурналістики, члена Російського фотографічного товариства М. Дмитрієва, англійського фотографа Г. Робінсона, російського художника і фотографа, основоположника жанру художественної фотографії А. Кареліна.

Сучасні фотохудожники створюють фотороботи, які впливають на емоційно-чуттєвий світ людини, не в меншій ступені, ніж найкращі зразки поезії. Як точно підмітив А. Лапін: «Щоб стати поезією, справжнє повинно закінчитися, пройти. Прошедше ж переживається як втрата. Але це якість – ностальгія – в самій природі фотографії, яка завжди в минулому, завжди неповторима і завжди свідчення втрати. Фотографія – пережите, ушедше мить, а поезія – переживання такої миті» [4, с. 86].

Ми погоджені з твердженням історика мистецтва В. Вансалова, який утверджував, що, як і інші види мистецтва, фотоискусство виконує «функцію художественного впливу на людей, яка включає в себе, в вузькому сенсі слова, моменти пізнавальний (інформаційний), ідейний (з'язаний з осмисленням життя), естетичний (з'язаний з чуттєво-емоційним ставленням до дійсності) в їх нерозривному єдності» [1, с. 104]. Але не менш однозначно сформулювати теорію фотографії, визначити критерії оцінювання рівня художественності фотографії в наше час ще, мабуть, неможливо.

Актуальним на сьогоднішній день залишається питання місця фотоискусства серед інших мистецтв. Неоднозначність цього питання обумовлюється, в першу чергу, відсутністю універсальних критеріїв оцінки фотографії, що пов'язано з її нескінченним різноманітністю. Во-друге, на сьогоднішній день не можна вважати поділ на жанри чимось незмінним і загальноприйнятим, так як нараховується величезна кількість змішаних форм. В-третьє, крім вивчення зв'язків з іншими мистецтвами, актуальними залишаються дослідження всередині самого фотографічного процесу сучасності. В-четверте, найбільш важливою творчою проблемою сучасної фотографії є проблема звернення до документа, перетворення візуальної достовірності в узагальнений художественний образ. В-п'яте, не стихають дискусії про те, що є справді найважливішим в творчій фотографії, яка тенденція краще – реалістическа, запечатлює реальну дійсність або формотворческа, ставлячи перед собою творчі цілі і жертвуючи деякою долею достовірності заради виразних можливостей.

Найбільш кардинальні думки опонентів відносно фотографії як мистецтва, пов'язані з висловлюваннями про неприпустимість зарахування фотографії до зобразованих мистецтв. В окремість, звучать думки, які не тільки намагаються заборонити порівняння фото і

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

изобразительных искусств, но и отвергающие творческое начало в фотографии, противопоставляющие творческий процесс художника-живописца механической работе фотоаппарата, отрицающие участие в этом процессе мастерства, мысли, мировоззрения, вкуса, таланта фотографа.

Мы категорически не разделяем подобные настроения. В подтверждение нашей позиции приведем высказывания вышеназванных теоретиков фотографии С. Морозова и А. Лапина. Так, С. Морозов не видит принципиального различия в художественно-образной природе произведений изобразительных искусств и фотографии: «...творческая фотография примыкает к изобразительным искусствам – живописи и графике – поскольку она оперирует на плоскости линиями, тоном и цветом...она может быть отнесена к разновидностям изобразительного искусства в тех ее проявлениях, когда техника съемки, негативного и позитивного процессов направляется авторами на воспроизведение природы, приближающееся к пластическим формам живописи или графики» [6, с. 95]. Созвучна позиция А. Лапина, который утверждает, что у фотографии свой язык и своя композиция: «фотографию можно назвать или не назвать искусством специальным, особенным, техническим или каким угодно другим, это дела не меняет. Фотография была и остается, прежде всего, изображением на плоскости с теми же особенностями психофизиологии восприятия. Первые десятки лет фотография училась у живописи и слепо ей подражала. И только в последствие, осмыслив свой собственный путь, фотография смогла перенять у изобразительного искусства то, что для нее наиболее органично» [4, с. 22].

Подытоживая вышеизложенное укажем, что, во-первых, взаимовлияние, обмен ценностями, возникновение новых тенденций развития взаимосвязей среди современных искусств очевидно. Подтверждением этому является активное участие фотографии в этих процессах. Кроме того, развиваются жанры фотографии, появляются ее новые виды. Являясь мобильным видом искусства, фотография легко пересекает границы, тем самым способствуя обмену опытом, культурными ценностями, творческими достижениями.

Во-вторых, наличие полемики в вопросе места фотографии среди других видов искусств доказывает, что научное обоснование природы фотографии, изучение и раскрытие ее видовых особенностей, определению ее связей с другими искусствами требует теоретических обоснований, в частности подготовки научно-исследовательских искусствоведческих трудов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вансалов В. Всестороннее развитие личности и виды искусства / В. Вансалов. – М. : Сов. художник, 1963.
2. Грабарь И. Фотография и живопись / И. Грабарь // Сов. фото. – 1941. – № 4.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

3. Каган М. Начала эстетики / М. Каган. – М. : Искусство, 1964.
4. Лапин А. Фотография как... / А. Лапин. – М., 2004.
5. Лит. газета. – 1966. – № 1.
6. Морозов С. Фотография среди искусств / С. Морозов. – М. : Планета, 1971.
7. Сов. фото. – 1957. – № 5.

УДК 378.147:74

*А. В. Жуликов,
г. Каменск-Шахтинский, Россия*

РОЛЬ МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СОЦИАЛИЗАЦИИ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО- ГРАФИЧЕСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО КОЛЛЕДЖА

Профессиональная социализация – это усвоение индивидом профессиональных норм, ценностей, знаний, приобретение умений и навыков, необходимых для успешной профессиональной деятельности, становление профессиональной морали и формирование общего мировоззрения личности, включающего в себя в качестве необходимого компонента представления о «мире профессии». Профессиональная социализация - это процесс, посредством которого человек приобщается к определенным профессиональным ценностям, включает их в свой внутренний мир, формирует профессиональное сознание и культуру, объективно и субъективно готовится для профессиональной деятельности. Процесс профессиональной социализации рассматривается как основа развития и самореализации личности, которая связана с овладением трудовыми знаниями и навыками, профессиональным языком общения и приобщением к соответствующей субкультуре. Составляющими этого являются:

- процесс вхождения молодого специалиста в профессиональную среду;
- усвоение им профессионального опыта;
- овладение стандартами и ценностями профессионального сообщества;
- процесс активной реализации профессионального поведения;
- процесс непрерывного профессионального саморазвития и самосовершенствования;

В общей системе профессионально-педагогической подготовки учителя изобразительного искусства особое место занимает музейная практика. Содержание и значение предмета «музейная практика» как дисциплины в обучении студентов колледжа следует из определения художественного музея. «Музеи художественные (от греч. museion – храм муз) – специальные научно-исследовательские и просветительские учреждения и заповедные зоны, в которых коллекционируются, хранятся, экспонируются, изучаются и пропагандируются произведения искусства и мемориально-исторические материалы художественной культуры». Социально-эстетические функции

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

музейного искусства многообразны. Музеи создают фонды художественной культуры, предоставляют материалы для ее изучения, обогащают внутренний мир человека, формируют его вкусы, создают особую атмосферу духовного общения с прошлым и современниками. Музеи – хранители ценностей прошлого, без которых нет будущего культуры. Музейная практика рассматривает музеи исторического и художественного направлений как предмет изучения будущих педагогов, воспитания их эстетического мировоззрения и приобщения к культурному наследию.

Назначение музейной практики состоит в том, чтобы приобщить студентов, будущих педагогов, к изобразительному искусству в стенах музеев и художественных галерей области, г. Москвы, г. Санкт-Петербурга, подчеркнуть коммуникативную роль искусства, научить пользоваться коллекционными материалами и экспозициями, понять высокую роль музея в формировании личности. Некоторые полагают, что значение музейной практики состоит лишь в посещении выставок изобразительного искусства, в копировании и изучении техники письма мастеров (особенно в художественных вузах). Это не исключается, но только является частью общей подготовки учителя изобразительного искусства. Не менее важным представляется нам значение музейной практики для духовного развития личности будущего учителя, повышения общего уровня культуры.

Данная практика представляет модель совместной деятельности государственных музеев и художественно-графического отделения Каменского педагогического колледжа. Цель практики – формирование музейной культуры студентов и создание условий для овладения профессиональными компетенциями, необходимыми для работы в школе по художественному воспитанию средствами изобразительного искусства, по развитию у школьников восприятия учебного предмета как источника знаний и ценностного ориентира.

В задачи музейной практики студентов педагогического колледжа входит следующее:

- углубление и закрепление знаний, полученных в колледже по базовым предметам: истории искусства, живописи, композиции и др.;
- приобретение навыков конструктивного анализа экспозиций музеев, понимание концептуальных решений музея;
- развитие интереса к посещениям художественных выставок, галерей и музеев;
- воспитание у студентов любви к изобразительному искусству и развитие творческих решений в самостоятельной работе будущих педагогов;
- воспитание нравственных качеств студентов путем приобщения к

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

культурному насліду;

- підвищення загального рівня культури студентів.

Розроблена нами програма курсу музейної практики улічує потреби учителів образотворчого мистецтва, викладачів і студентів, а також працівників музеїв образотворчих мистецтв. Вона інтегрує історію образотворчого мистецтва, технологію музейної роботи, основи теорії образотворчого мистецтва і методіку викладання. Курс розрахований на 36 навчальних годин, завершується зачетом. *Напрямки*, які передбачає програма:

- ознайомлення студентів з основними видами діяльності музею образотворчих мистецтв (комплектування, зберігання, експонування, реставрація, науково-дослідницька, просвітницька, педагогічна діяльність);

- набуття навичок створення експозиції;
- грамотний аналіз оригінальних творів мистецтва;
- вивчення форм і методів роботи з дітьми на базі музею;
- знайомство з постійними і тимчасовими експозиціями музею;
- зустріч з реставраторами, науковими співробітниками музею.

Студенти, занурюючись в особливу атмосферу музею, глибоко і емоційно сприймають інформацію екскурсантів, вивчають принципи комплектування колекції і створення експозицій музею (постійних і тимчасових), усвідомлюють внесок російського і зарубіжного образотворчого мистецтва в світову культуру. Художники різних філософсько-естетических поглядів і мистецтвознавчих напрямків розкривають їм секрети своїх творчих лабораторій, що, безсумнівно, спонукає студентів до усвідомленого ставлення до вивчення дисциплін предметної підготовки і критичному самоаналізу своїх мистецтвознавчих здібностей. Студенти оволодівають способами спілкування, змістом якого є інформація про образотворче мистецтво, освоюють технологію аналізу мистецтвознавчих творів, при цьому, розвивається їх мистецтвознавче сприйняття і мислення. Знання і досвід, набуті в ході музейної практики, студенти активно використовують в подальшій діяльності: організують екскурсії з школярами в музеї образотворчих мистецтв, а також на виставки в коледжі, використовують краєзнавчий матеріал на уроках образотворчого мистецтва в школі, організують виставки своїх творів, проводять екскурсії по виставкам дипломних творів. Музейна практика студентів спеціальності «Образотворче мистецтво і черчення» педколеджу наряду з базовими предметами формує фахівців і педагогів, розвиває мистецтвознавче мислення і естетичне світоглядання майбутнього педагога. Технологія проведення занять студентів в музеях – одна з педагогічних технологій коледжу по підготовці фахівців з високим культурним ставленням

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

личности профессионала педагога. В занятиях по музейной практике отражаются явления общественной и культурной жизни в их диалектическом развитии и взаимной связи.

Содержание, формы и этапы музейной практики. Музейная практика студентов специальности «Изобразительное искусство и черчение» педколледжа проходит на материале различных музеев. Нами разработаны и используются три маршрута музейной практики:

- «Музеи столицы», где основными объектами внимания и изучения являются «Государственная Третьяковская галерея», «Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина», архитектурный ансамбль Московского Кремля, «Московский музей современного искусства», «Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства», «Московский государственный, объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник Коломенское-Измайлово-Лефортово-Люблино», галереи и выставочные залы г. Москвы.

- «Город на Неве. История и современность», включает практику в «Государственном Эрмитаже», «Русском музее», «Кунсткамере», «Петропавловской крепости», «Исаакиевском соборе», «Храме «Спаса на крови», других музеях и выставочных залах г. Санкт-Петербурга.

- «Дон – край древней культуры» где базами практики являются местные музеи: «Археологический музей-заповедник «Танаис», «Старочеркасский историко-архитектурный музей-заповедник», «Таганрогский музей изобразительного искусства», музей «Градостроительство и быт Таганрога», «Музей Донского казачества», «Ростовский областной музей изобразительных искусств», «Ростовский областной музей краеведения», «Таганрогский музей краеведения», «Каменский музей декоративно-прикладного искусства», «Дом-музей М. Б. Грекова».

Программой занятий предусматривается рассмотрение концепции развития каждого музея, знакомство с основными направлениями деятельности, а также с регулярными художественными экспозициями и выставками. Музейная практика позволяет студентам узнать о фондовой работе музеев, о становлении, развитии и концепции музея, дает понятие о систематических экспозициях, о правилах хранения и оформления культурноисторических ценностей, о тематической выставке. Определяются понятия и термины «кунсткамера», «пинакотека», «галерея», «музей». При изучении теории музейного дела, содержания музея используются разные формы работы, такие, как: лекция сотрудника музея, просмотр кинофильма, знакомство с художником или археологом, экскурсия, обсуждение выставки или видеофильма,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

самостоятельная работа студентов. В музейной практике студенту необходимо получить ряд практических навыков и выполнить самостоятельно следующие работы по формированию комплекта материалов по теме исследования:

- составление краткого обзора коллекций двух музеев;
- создание презентации или видеофильма по заданной теме;
- выполнение экскурсионной разработки;
- анализ художественного произведения;
- участие в итоговой конференции.

Проведенное нами небольшое исследование вопроса о значении музейной практики для студентов выявляет необходимость в посещении музеев и галерей, чтобы общение с прекрасным стало насущной необходимостью, вошло в привычку у студентов и осталась навсегда тяга к музею как источнику мудрости, правды и красоты.

Анализируя проделанную работу, мы пришли к выводу, что в содержание практики не включен материал, необходимый нашим выпускникам – будущим учителям общеобразовательной школы. Сегодня студенты из далекой провинции не могут регулярно встречаться с подлинными произведениями декоративно - прикладного искусства и древнерусского зодчества. Поэтому в перспективе нам предстоит разработать еще одно направление музейной практики по маршруту «Золотое кольцо России». Это позволит закладывать основы духовности и патриотизма, воспитывать чувство сопричастности с русским национальным искусством, формировать эмоционально-эстетическое отношение к миру. Весь процесс обучения студентов художественно-графического отделения ГБОУ СПО РО «Каменский педагогический колледж» направлен на формирование активной творческой личности, способной к самореализации в практике художественного творчества, а так же расширение возможностей профессиональной социализации студентов и определение своего творческого пути.

УДК 745:378.046.2

*В. С. Казымова,
г. Луганск*

АНАЛИЗ РАБОТ ПО ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ НА ВСТУПИТЕЛЬНЫХ ЭКЗАМЕНАХ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ» КОЛЛЕДЖА ЛГАКИ

Необходимым условием при поступлении на художественное отделение колледжа ЛГАКИ является успешная сдача творческого конкурса.

На вступительных экзаменах по композиции абитуриенты, поступающие на

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

спеціалізацію «Художественное оформление», виконують завдання: декоративний натюрморт із заданих предметів.

Абітурієнтам пропонуються різні за формою, розміром, пропорціями та фактурою предмети побуту, в основному різноманітна кухонна утварь, муляжі овочів та фруктів, а також драпіровки.

На першому етапі виконання завдання поступаючим необхідно зрительською вибрати 3 – 5 предметів, зберігаючи їх реальні параметри та скласти з них композицію. В даній композиції проявляється здатність абітурієнта поєднати різні форми, лінії, кольори, фактури, відчути пропорційні співвідношення при складанні предметної групи. Заповнивши простір навколо групи предметів площинами або драпіровками, підкоривши або протиставивши пластичному характеру зображення предметів необхідно вирішити композицію листа.

На наступному етапі виконуються ескізи – композиційний пошук збалансованої групи з запропонованих предметів у співвідношенні з площиною, на якій вони стоять, та фоном з використанням драпіровки. Площина може вирішуватися достатньо умовно, необов'язково слідувати реалістичній перспективі, все потрібно перетворювати в композиційну форму – кожен прийом повинен працювати на виявлення виразності композиції.

Зображення необхідно помістити в композиційну площину цілком, предметам не повинно бути «тесно», вони не повинні підступати близько до меж листу. Небажано як занадто велике, так і занадто мале зображення. Простір між предметами також композиційно дуже важливо.

Важким критерієм оцінки екзаменаційної роботи по композиції є вміння виділити її композиційний центр. В композиції завжди якийсь предмет у смислово-відносному відношенні є головним, а інші – підкорюються йому. Предмети, що складають групу, необхідно об'єднати, постаратися знайти загальний контур натюрморту.

Наступним етапом йде тональний розбір, коли потрібно визначити силуети предметів: темні на світлому фоні, світлі на темному.

При виконанні кольорових ескізів можна рекомендувати обмежене використання кольорів (два-три плюс чорний та білий).

Колір – одне з виразних засобів образотворчого мистецтва, розглядається як найважливіший компонент декоративного образу. В декоративних творах художник створює гармонічне співвідношення кольорів, причому реальні кольори можуть бути замінені символічними. Колористичне єдинство всіх елементів досягається за допомогою кольорових

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

контрастов или нюансов. При подборе цветовых отношений в декоративной работе учитывается размер частей рисунка, их ритмическое расположение. Стоит также обратить внимание на цветовые гармонии. Эту проблему помогает решить знание законов гармонизации цветов и цветовой круг.

Цветовая гармония может строиться несколькими способами. Первый – на контрастах: дополнительных контрастных парах (противоположных цветов в цветовом круге). Второй способ – гармония родственных цветов. Их четыре пары: желтый + красный, красный + синий, синий + зелёный, зелёный + жёлтый. Третий – гармония родственных контрастных цветов: сочетание трёх цветов, два из которых является родственными, а третий контрастный одному из предыдущих. Используя любой из вышеизложенных способов, можно достичь интересного цветового решения.

Следующим пунктом работы необходимо выбрать язык стилизации изображения, условно решить объём предметов, найти пластику линий (плавные, угловатые, или криволинейные); при этом может быть использована разбивка на геометрические фигуры, полосы, сетку, сочетание различных форм и прочее.

В завершение работы следует выбрать лучший вариант и добиваться соответствия композиции, тонального и цветового решения эскиза. Тут стоит обратить внимание на качество исполнения и технические приемы работы с красками.

Абитуриенты приходят в колледж с различным уровнем подготовки, определенными навыками и умениями, полученными в изостудиях или художественных школах, где они изучали какие-либо виды росписей или декоративных техник. Типичными ошибками при выполнении ими творческого задания являются: изображение слишком крупных либо слишком мелких относительно всей композиции предметов, отсутствие композиционного центра, недостаточная декоративная стилизация, эскизная подача, отсутствие точности линий и стилистического единства. Другой типичной проблемой является то, что предметы на работах часто неузнаваемы, несмотря на условие экзамена использовать предложенные предметы быта.

Анализируя экзаменационные работы последних лет, следует отметить, что поступающие мало внимания уделяют эскизным поискам композиции и цветового решения. Творческий потенциал абитуриентов раскрывается не в полной мере и как следствие страдает образная сторона эскиза, его оригинальность и выразительность. Конечно, на экзамен отводится минимум времени и большую его часть требуется потратить на воплощение своего замысла, однако минимальные пробы различных компоновок и цвета необходимы.

Слушатели подготовительных курсов колледжа изучают декоративную

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

композицію. За время учёбы на курсах они успевают усвоить основные законы и требования, а также приобрести необходимые навыки и умения для успешного выполнения творческого конкурса. Это дает им преимущество, как при поступлении, так и в процессе дальнейшего обучения в колледже. Они чувствуют себя увереннее, с ними проще работать преподавателям – потому что основы, так называемую «нотную грамоту» они уже знают. И, соответственно, часто первое время у них лучше успехи, чем у тех, кто курсы не прошел – что, несомненно, упрощает их адаптацию в учебном заведении

УДК 791.43.049.1.067

*Е. В. Лавренко,
г. Алчевск*

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ. ФЕТР В ДЕКОРАТИВНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ДЕТЕЙ

Одной из задач современной художественной школы является воспитание всесторонне развитой личности, живо интересующейся историей своей страны, ее культурой, традициями, древними ремеслами, которые не утратили актуальности и в наше время. Именно поэтому на уроках факультативных занятий мы предлагаем детям познакомиться с одним из таких ремесел – искусством валяния из войлока, возникшем примерно около 8000 лет назад.

Войлок – вид непряженого текстиля из натуральной шерсти. В переводе с тюркского «ajlyk» обозначает покров, покрывало. Существует легенда о том, что первый войлок был найден в Ноевом Ковчеге, где овечьей шерстью был устлан пол. В процессе путешествия шерсть намокала и многократно сбивалась копытами животных, образовав, в конце концов, войлочный ковер. В этой легенде описан способ получения войлока. Технология валяния войлока включает в себя несколько операций: сначала шерсть взбивают специальным прутом, распушивая ее, потом обрызгивают водой или молочной сывороткой, свертывают в рулон, обертывают в кожу, и прокатывают много раз по земле для того, чтобы шерсть уплотнилась и превратилась в войлок. Таким способом получают большие куски плотного непряженого материала – войлока. Валяние войлока принято считать изобретением кочевых племен Азии. Их традиционное жилище-юрта состоит из деревянных решеток и крупных кусков войлока. Кочевники, проводящие всю свою жизнь в движении, по достоинству оценили такие его качества, как легкость и прочность, а также то, что войлок почти непромокаем и способен защитить от жары и холода, и от дождей. Со временем

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

люди научились изготавливать из войлока не только покрытие для юрт, но и всевозможные предметы интерьера. Войлок стал цветным, люди научились окрашивать его в разные цвета и изготавливали из него красочные ковры, дорожки, подушки и одеяла, а также всевозможную одежду, головные уборы и сумки.

В славянских странах войлок появился в эпоху татаро-монгольского ига и сразу стал широко использоваться в быту. В основном использовали его теплоизоляционные свойства: утепляли жилища, постройки для животных, ну и, конечно, делали из него знаменитые валенки, без которых трудно было бы пережить морозные зимы. В разных регионах валенки называли по-разному: «чесанками» и «катанками», «валенцами» и «пимами». Название зависело еще и от шерсти: валенки из козьей шерсти именовали «волнушечками», а из овечьей – «катанками». Испокон веков валенки были весьма дорогим удовольствием. Хорошо, если в доме была одна пара валенок на всех – тогда их носили по старшинству. А семью, в которой валяную обувь носили все домочадцы, считали уже зажиточной. Валенки были замечательным подарком, к ним относились с большой аккуратностью, чтобы сберечь для следующего поколения. Без валенок наши предки не мыслили святочные и масленичные гуляния, колядования, ярмарки, во время которых всегда стояла настоящая суровая зима и трескучий мороз! С радостью носили валяную обувь и представители власти. Екатерина II и Анна Иоанновна носили изготовленные специально для них валенки даже с роскошными бальными платьями. Спасали валенки и нашу армию во времена отечественных войн. Во многом помогли они путешественникам, осваивавшим северные территории. В холодную пору славяне мужчины и женщины надевали длинные теплые одеяния из сукна, назывались они свитами от слова свивать, что значило кутать. В конском убранстве у славян широко использовался войлок, из него делали подкладки для хомутов и седел, конские попоны. Начиная со скифов, и по сей день, войлок есть и остается самым подходящим материалом для конского убранства. Позднее, с ростом технического прогресса, было налажено промышленное производство более тонкого войлока, который называется фетром. Фетр отличается от войлока тем, что его валяют не из грубой шерсти, а из овечьего пуха, поэтому он более тонкий и приятный на ощупь, и годится для более тонких и изысканных вещей. В XIX веке изобрели валяльные прессы и валяльные машины. Валка происходила посредством сдавливания и прокатывания шерсти или при механическом воздействии специальных иглолок, которые спутывали шерстяные волокна. Валяние войлока перестало быть ручным, появился промышленный способ – иглопробивной. Это существенно облегчило процесс и улучшило качество получаемого материала.

Войлоковальное в наше время переживает второе рождение, превращаясь из жизненно необходимого ремесла в высокое искусство. Различают два вида

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

валяння шерсти – сухое и мокрое. При сухом валянии шерсть многократно протыкается специальной иглой до состояния сваливания. Во время этого процесса волокна сцепляются между собой, образуя плотный, однородный материал. Мокрое валяние осуществляется при помощи мыльного или специального раствора. Сначала выкладывается изделие из шерсти, смачивается раствором и при помощи трения производят процесс валяния. Сухое валяние применяется для создания объемных изделий – игрушек, бижутерии, фигурок, авторских кукол, а также нанесения рисунков и узоров на войлок, фетр и предварительно сваланные поделки. Мокрое валяние подходит для изготовления панно, одежды, полотен, одним словом, плоских изделий. Сегодня дизайнеры используют войлок для изготовления одежды, головных уборов, обуви, сумок, игрушек, скульптур, украшений, картин, различных предметов интерьера.

На факультативных занятиях в нашей школе мы не только знакомимся с историей войлоковаляния, но и создаем свои маленькие шедевры из фетра. Цветной фетр сейчас имеется в художественных салонах и магазинах, продающих товары для ручной работы в большом ассортименте. Цветовая гамма такого фетра практически неограниченна, материал очень яркий, нарядный, декоративный, легко кроится, не обтрепывается по краям. Изделия, выполненные из него, отличаются привлекательным внешним видом и декоративностью. Они приятны на ощупь и радуют глаз. Из него получают замечательные мягкие игрушки, украшения, различные декоративные панно и аппликации. К тому же фетр красиво сочетается со всевозможными дополнительными материалами. После того как основные детали игрушки или панно сшиты, и изделие приобрело форму, можно приступить к заключительному, самому увлекательному этапу работы – декорированию. Это занятие, как никакое другое развивает фантазию детей, учит использовать привычные для них вещи (пуговицы, ленты, нитки) в новом качестве, дарит радость открытия, умение создавать красоту из обычных вещей. Результат работы порой является неожиданным для создателя. В этом и состоит ценность такой работы. В конце задания можно устроить выставку работ, придумать и разыграть сказку, героями которой станут ваши игрушки. Затем следует обсудить все достоинства и недостатки каждой из работ, всем вместе оценить работы.

Растущий интерес к созданию изделий из войлока в наши дни связан с развитием технологий валяния и появлением большого выбора материалов и инструментов для этого вида творчества, а также с доступностью освоения техники войлоковаляния каждому, желающему овладеть ею. Кроме того, современные магазины предоставляют огромный выбор уже готовых материалов

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

для ручной работы, поэтому каждый имеет возможность приобщиться к этому чудесному материалу и ощутить себя настоящим творцом чего-то нового и необычного, оценить красоту, созданную, своими руками из простых вещей. Сегодня дизайнеры используют войлок и фетр для изготовления одежды, головных уборов, обуви, сумок, игрушек, скульптур, украшений, картин, различных предметов интерьера. Художники по войлоку пользуются всеми известными приемами изготовления войлоков и изобретают новые. В моду входят войлочные аксессуары и украшения из войлока, одежда, войлочные картины и игрушки, светильники и предметы интерьера. Настоящими находками становятся неожиданные сочетания войлока с керамикой, металлом, стеклом. Использование фетра на уроках в художественной школе дает возможность детям приобрести навыки работы с этим материалом, развивает их фантазию, учит бережно относиться к древнему ремеслу войлокования и истории своего родного края.

УДК 791.43.049.1.067

*Н. В. Лизенко,
г. Алчевск*

ПУТЕШЕСТВИЕ В МИР ОБРАЗОВ МУЗЫКИ И ЦВЕТА

Можно ли увидеть музыку? Ритуальный бой тамтамов под сине-желто-красные всполохи костра... Человек еще в древности интуитивно ощущал родство музыки и цвета. Способность видеть, слышать, осязать, ощущать даны нам от рождения и являются естественными, мы просто их не замечаем. Некую теорию о сочетании видимого и слышимого в конце XVI века построил живописец и музыкант Арчимбальдо: преподавая живопись, он проигрывал своим ученикам ноты и к каждой из них подбирал цветные карточки. «Путешествие в мир образов музыки и цвета» – тема нашего урока, который мы предлагаем для учащихся старших классов детской художественной школы совместно с ребятами из музыкальной школы на факультативных уроках по композиции. Решение провести урок возникло не случайно, так как многие дети занимаются не только изобразительным искусством, но и учатся играть на музыкальных инструментах, поют в хоре. Тема музыки им близка и понятна. Поэтому уроки проводятся в контексте взаимодействия различных видов искусства: живописи и музыки. Это взаимодействие в педагогическом процессе активизирует творческий потенциал детей, способствует расширению диапазона воздействия каждого вида искусства.

Вопрос о синтезе искусств имеет древние корни. В 1665 г. Ньютон с помощью стеклянной призмы точно разложил музыкальную октаву на

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

солнечный спектр. Нота «до» соответствовала красному цвету, «ре» – фиолетовому, «ми» – синему, «фа» – голубому, «соль» – зеленому, «ля» – желтому, а «си» – оранжевому. Русский основоположник цветомузыки, композитор-новатор А. Н. Скрябин, от природы обладавший цветным слухом, построил спектр, совершенно отличный от ньютоновского, в котором нота «ре» была желтой, «ми» – голубой, «соль» – оранжевой, «ля» – зеленой, «си» – синей. В партитуре его симфонической поэмы «Прометей» впервые в истории музыки цвету была отведена особая партия, написанная на отдельном нотном стане. Композитор сам сконструировал машину для музыки цвета, назвав его световым клавиром.

Ярким примером слияния музыки и живописи является творчество композитора и художника Микалоюса Чюрлениса. Ритм, пластика, архитектоника – все эти понятия одинаково применимы к разным видам искусств. Узор линий, узор мелодии, краски на палитре и краски музыкальных гармоний, форма, композиция – все это переплетается в музыке и живописи. Даже слова «тональность» и «полифония» давно перешли свои узкие границы. Многие картины Чюрлениса так и называются: картины-фуги, картины-сонаты. И наоборот – музыка переходит свои границы: «Талантливейший лирик Чюрленис мечтал превратить музыку в живопись», – писал музыковед и композитор Борис Асафьев.

«Свои фантастические картины он действительно пел, выражая нежными красками, узорами линий, всегда причудливой и необычайной композицией какие-то космические симфонии», – писал Вячеслав Иванов.

Ромен Роллан был восхищен творчеством художника и композитора, посвятив ему строки: «Просто невозможно выразить, как я взволнован этим поистине магическим искусством, которое обогатило не только живопись, но и расширило наш кругозор в области полифонии и музыкальной ритмики. Каким плодотворным могло бы быть развитие этого открытия в живописи больших пространств, в монументальной фреске! Это новый духовный континент, Христофором Колумбом которого, несомненно, остается Чюрленис».

На уроках «Путешествие в мир образов музыки и цвета» мы знакомим ребят с творчеством М. Чюрлениса. На наших занятиях, как на уроках Арчимбальдо, ребята, слушая музыку, подбирают цвета, которые передают ее настроение. Перед прослушиванием мы беседуем о том, какие цвета или сочетания их передают настроение радости, грусти, счастья и др.

Для передачи настроения услышанной музыки мы выбрали очень интересную технику – монотипию. «Моно» – один, «типус» – отпечаток, т. е. единственное изображение, полученное способом отпечатка. Любое

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

изображение – монолог, обращение автора (кто рисует) – зрителю (кому оно предназначено). Тысячи лет художники бьются над тем, каким способом это сделать, какую форму использовать, какую интонацию применить. И еще множество тонкостей и нюансов, чтобы достучаться до сознания зрителя. А значит, дать изображенной мысли точное звучание. Монотипия дает возможность поиска изобразительного языка. В её способе лежит возможность обращения к бесконечным внутренним резервам. Это некая провокация, направленная в мир фантазии.

Монотипия требует сотворчества. Матисс сказал: «Умение видеть – это уже творческий процесс». Монотипия – это импровизация на тему свободного пятна. Художник определяет образ, выбирает из множества вариантов и предъявляет его зрителю. И зритель тоже становится участником импровизации. Для нее необходим большой багаж, откуда можно доставать эти образы. Это наша зрительная память, запасы ее почти бездонны. Это наша генетическая память, доставшаяся от предков. Наше неустанное желание восхищаться красотой природы. Наше отточенное чувство поиска красоты формы. Наше чуткое восприятие ритмов земли, космоса. Наша благодарность мирозданию.

«Кто сказал, что пишут красками? Пользуются красками, а пишут чувствами», – писал Ж. Б. С. Шарден. Основная цель этого урока – трансформировать слуховые образы в зрительные. Создание на их основе цветовых и графических произведений. Развитие у учащихся цветового видения. Углубление их представлений о выразительных возможностях цвета.

В соответствии с этой целью мы решаем следующие педагогические задачи:

1. Развитие внимания при прослушивании музыки. Умение отражать полученные слуховые впечатления в цвете.
2. Развитие образного восприятия музыки.
3. Развитие ассоциативных цветоощущений, формирование эмоционально-чувствительных связей между звучанием музыки и цветом художественного изображения.
4. Способствование интеллектуальному развитию (операции анализа, синтеза для понимания произведения). Развитие творческого мышления, эмоциональной отзывчивости, речи детей (использование эпитетов, сравнений).

Важнейшим условием успеха в обучении является творческое отношение к самому процессу преподавания. Древние говорили: «Искусство не цель, а путь...» И ответственность общества перед детьми состоит в предоставлении возможностей выбора своего пути.

Удивительная способность ребенка познавать окружающий мир посредством его изображения – опыт, необходимый для взрослой творческой жизни.

**ЛІНОГРАВЮРА ЯК УНІКАЛЬНИЙ ВИД
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА**

Виховання сучасного фахівця – складний і багатогранний процес. Особливо, якщо майбутня спеціалізація студента – образотворче мистецтво. Серед багатьох завдань, які стоять перед викладачем, першочергове значення набуває формування високої художньої культури у студентів, ознайомлення їх з різними формами, жанрами і напрямками мистецтва. Це сприяє творчому розвитку майбутніх спеціалістів, виробленню естетичних смаків, поглядів і уподобань студентів, спонукає до ознайомлення з різними видами мистецтва.

На мою думку, усі види образотворчого мистецтва мають свої ознаки, свою власну «мову», певну своєрідність художніх можливостей. Це стосується й такого унікального виду мистецтва як ліногравюра. Ліногравюра як вид мистецтва виникла на межі ХІХ та ХХ століть. Першим з майстрів російської школи гравюри до ліногравюри звернувся офортист Н. Швердяев, учень В. Мате, у 1906 р., який виставив свої роботи в Парижі. У 1907 р. завдяки йому ліногравюрою зайнявся І. Павлов, що розробив для російської школи всі основні прийоми нової техніки. Естампи в ліногравюрі друкували Є. Круглікова, Б. Кустодієв, І. Соколов, В. Фалілеєв, В. Замирайло, А. Кравченко, Д. Мітрохін, В. Фаворський. Розквіт ліногравюри в 50-ті – 80-ті роки ознаменований приходом в гравюру нового покоління майстрів – Я. Манухіна, А. Ушіна, І. Голіцина, Г. Захарова, О. Бородіна і багатьох інших талановитих митців.

Технологія цього мистецтва пов'язана з декількома етапами. Спочатку малюнок наноситься на лінолеум спеціальним маркером. Потім, обираючи потрібний штихель певної товщини, майстер вирізьблює малюнок. Після того, як «форма» готова, її заливають фарбою за допомогою спеціального валику – аби гарно «прокатати» фарбу формою. Наступний, останній етап – отримання відбитку. Для цього, після нанесення фарби, до гравюри прикладають аркуш паперу, рівномірно прогладжують.

Ліногравюра, як графічна техніка, завжди привертала увагу художників завдяки своїм відмітним якостям, що виділяють її серед інших видів естампа. Її особливості це - ясність, виразність і лаконізм художньої мови. На жаль, у наші дні на виставках рідко можна побачити роботи, виконані в цій графічній техніці. Серед сучасних графіків існує думка, що ми живемо в інших умовах, іншому культурному середовищі, а ця графічна техніка себе вичерпала, стала не

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

модною, не сучасною. Але справжні фахівці вважають по-іншому.

На художньому відділенні коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв велику увагу приділяють вивченню графічних технік, і ліногравюрі в тому числі. Однією з переваг цієї техніки є можливість друку кращої, порівняно з іншими техніками, якості відбитків.

Лініями і плямами художник-графік символічно передає свої думки і почуття. У кольоровому співвідношенні графічні твори, порівняно з живописом, обмежені кількістю фарб. Але їхня певна перевага досягається лаконічністю і точністю зображення, гостротою передачі дійсності в поєднанні з принадністю самого матеріалу.

У ліногравюрі чистий лінолеум – це темна пляма, а кожен рух різця художника – світла. Робота ведеться від загального темного, світлим виділяються деталі. Кожен штрих, пляма, підпорядковані передачі образу. У ліногравюрі, як і в інших видах образотворчого мистецтва, можна передати своє ставлення до світу, відкривши в звичному і буденному несподівану важливість і значимість. Багаті й різноманітні образотворчі можливості графічної техніки з успіхом допомагають у цьому.

Процес роботи над ліногравюрою передбачає знання законів лінійної та повітряної перспективи. Однак, будь-яка, навіть сама оригінальна техніка виконання ліногравюри, знання перспективи не може сприйматися у відриві від змісту твору. Будь-які художні засоби мають бути спрямовані на те, щоб виявляти ідею твору, виділяти головне. Тільки при дотриманні цих умов можливе створення високохудожніх робіт.

Важлива роль у роботі над ліногравюрою відводиться збереженню специфіки творчої індивідуальності, адже навіть характер студента виражається в особливостях його техніки гравірування. Якщо один любить працювати широко, загострюючи увагу лише на самому головному, не показуючи нічого зайвого і дає графічне рішення сюжету прямою, то інший автор прагне зі скрупульозною точністю передавати все, що можливо, дає лінійне рішення. Третій автор виконує роботу рішучими, різкими штрихами, які передають характер і настрої автора.

Часто запитують, яка манера краща – штрих, або лінія? Перш, ніж відповісти на це питання, необхідно звернути увагу на різницю між штрихом і лінією. Штрих намічає тон у гравюрі, а лінія – контур зображення. Штрих створюється короткими рухами руки з різцем по лінолеуму, а лінія є більш самостійним елементом і визначає межі зображення, вимагає більш глибокого опрацювання. Штрих є похідною від лінії, але розглядати їх окремо невірно, оскільки дуже часто можна побачити їх в графічних техніках в тісній взаємодії і доповненні один одного. Лінія і штрих сприяють вирішенню головного завдання – виявлення образного ладу твору.

Таким чином, мистецтво ліногравюри – це не новий вид графічної техніки, «повсталий з попелу», не якесь самостійне мистецтво – це мистецтво застосування графічної техніки в станковій, книжковій та прикладній графіці. Мистецтво ліногравюри виховує в студенті творчу наснагу, сприяє долученню до графічної культури, збереженню і розвитку вже існуючих графічних традицій, а також підвищення рівня професійної майстерності.

УДК 378.147:75.051

*Д. В. Олейник,
г. Луганск*

ВЛИЯНИЕ ПЛЕНЭРНОЙ ЖИВОПИСИ НА ПРОЦЕСС ОБУЧЕНИЯ

Работа на пленэре является прекрасной школой для подготовки профессионального художника-живописца. Изучение природы дает возможность глубже почувствовать ее и выразить это чувство новыми пластическими средствами.

Пленэрная живопись – это живопись под открытым небом. Особое значение в написании этюда на открытом воздухе имеют изменение красок природы под воздействием света и воздуха. При этом стоит уделять внимание общему тоновому и цветовому состоянию природы, которое зависит от силы и цвета освещения, а также явлению воздушной перспективы.

Определяющим моментом в живописи на пленэре является выдержанности тонального и цветового масштаба при построении тоновых и цветовых отношений этюда.

Живопись этюдов пейзажа – одна из необходимых видов работы в процессе подготовки художника-живописца и важный этап в процессе обучения.

Воздействие природы на человека, глубокие переживания и мысли, которые она внушает, способствовало появлению в изобразительном искусстве жанра пейзажной живописи.

Общение с природой является неизменным источником вдохновения и зарождения творческих замыслов.

Условия работы на пленэре отличаются от условий работы в помещении. Обилие света, создающее сильное освещение, множество разнообразных рефлексов, большая удаленность объектов пейзажа от наблюдателя, быстрая смена освещенности, различное состояние погоды и времени года – все это новые и непривычные для начинающего живописца условия.

Диапазон светлых и ярких красок палитры при значительном увеличении

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

освещенности бывает недостаточным.

При работе в условиях мастерской, где освещение более или менее слабое, постоянное, такого не наблюдается.

Основные достоинства пейзажного этюда – передача определенного состояния освещенности природы, окружающей воздушной среды и значительного пространства. Этих качеств пейзажной живописи художник добивается методом работы цветовыми отношениями, с учетом воздушной перспективы и так называемого общего тонового, цветового состояния освещенности.

Сравнение, сопоставление предметов и объектов пейзажа по цвету и насыщенности, выявление их различий в природе – это исходные данные для построения цветовых отношений этюда.

Убедительность и правдивость живописи пейзажного этюда зависит как от верно найденных цветовых отношений между отдельными объектами, участками и планами видимой природы (пейзажного мотива), так и от правильного определения в природе общего тонового и цветового состояния, зависящего от силы освещенности.

В процессе выполнения пейзажного этюда, работая цветовыми отношениями, необходимо иметь навык цельного видения природы, без которого невозможно правильно определить в природе тоновые и цветовые отношения, грамотно организовать цветовой строй этюда.

В процессе живописи необходимо видеть предметы и объекты пейзажа все сразу, одновременно держать в поле зрения и первый, и второй, и дальний планы. Надо видеть многочисленные объекты пейзажа, как один объект, изображать их не по одному, а вместе, хотя они и расположены на разных по глубине планах.

Талантливый русский художник К. А. Коровин – характерный представитель эпохи рубежа XIX – XX веков писал:

- «Этюд надо писать так, чтобы сразу схватить отношение тона земли и воды к небу, передать суть ...»;

- «Созерцание красоты через живопись – суть самой живописи».

Крупнейший русский пейзажист конца XIX века, мастер «пейзажа-настроения» И. И. Левитан давал молодым художникам совет:

- «Мы еще не вполне владеем умением связывать, обобщать в пейзаже землю, воду, небо: все отдельно, а вместе, в целом, это не звучит. Ведь самое главное и трудное – это постичь в пейзаже верные цветовые отношения земли, неба и воды».

При переходе к живописи на открытом воздухе необходимо выполнять этюды-малютки (размер 5x10 см) и находить прежде всего основные цветовые отношения. Для этого нужно сравнить в природе крайние по контрасту

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

(тональному и цветовому) пятна, например отношение первого плана к дальнему.

В этюдах малых размеров устраняется дробность воспроизведения деталей, так как художник не стремится к списыванию деталей природы, а строит большие цветовые отношения.

Объектами для изображения в пейзажном этюде выбираются несложные сюжеты с замкнутым пространством.

В дальнейшем следует усложнять задачу, выбирать пейзажный мотив с открытым пространством, имеющим несколько планов. В таких этюдах особое внимание надо обращать на явление воздушной перспективы: на разницу планов по цвету, светлоте и насыщенности.

Задача выполнения краткосрочных этюдов может быть различной: в одном случае этюд выполняется перед началом длительной работы и в нем анализируются и изучаются цветовые отношения природы, фиксируется первое впечатление от ее колористических данных; в другом – для дополнительного конкретного изучения формы, ее детальной проработки (этюд отдельных частей пейзажа).

Общие и большие цветовые отношения между основными объектами природы, выдержанные в определенном тоновом и цветовом масштабе – это живописная основа построения цветового строя изображения (колорита). На этой основе осуществляется дальнейшая, более детальная цветовая нюансировка объектов, которая является результатом внимательного наблюдения природы, ее живого ощущения.

УДК 378:745/749

*О. М. Полівко,
м. Полтава*

ВИВЧЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ НАРОДНОГО МАЛЯРСТВА В СУЧАСНІЙ ВИЩІЙ ШКОЛІ

Підготовка фахівця, здатного до продуктивної педагогічної і образотворчої діяльності, є одним з пріоритетних завдань сучасної вищої художньо-педагогічної освіти.

У зв'язку із цим одним із основних є вдосконалення професійної підготовки майбутніх фахівців мистецьких спеціальностей, зокрема, вчителів образотворчого мистецтва. На це спрямована і державна освітня політика, що знайшло своє відображення в Законах України "Про освіту" (1996 р.), "Про вищу

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

освіту” (2003 р.), Національній доктрині розвитку освіти (2002 р.), Державній програмі ”Вчитель” (2004 р.), Концепції художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах України (2002 р.) та інших державних документах у галузі освіти.

А одним із необхідних формувальних компонентів професійної діяльності майбутнього вчителя образотворчого мистецтва та підготовки до успішного роботи та інтерпретації у системі навчально-виховної роботи в школі, є розвиток його творчої особистості.

Зазначені тенденції освіти підсилюють значення викладання мистецьких дисциплін, в тому числі і різних видів народного мистецтва, як могутнього фактора виховання творчої особистості.

Вивченню стилю митців народної картинки, серед інших видів декоративно - ужиткового мистецтва, приділяється увага в багатьох педагогічних закладах різного рівня. На Полтавщині це Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г.Короленка, Решетилівський художній ліцей, Гадяцьке художнє училище ім. І. П. Котляревського.

Для нас також важливе значення мають дослідження мистецтвознавців: П.Білецького, С.Власенко, О.Найдена, В.Парахіна, Т.Пошивайло, К.Скалацького, Н.Сумцова, та інших. Основні цільові завдання сучасної мистецької освіти розглядали І.Зязюн, Л.Масол, О.Рудницька, О.Шевнюк, Б.Юсов та ін. Методичні аспекти викладання народного мистецтва розглядали: Є.Антонович, М.Дараган, А.Малиніна, Ю.Мохірева, В.Парахін, Т.Придатко, Т.Саєнко, С. Танадайчук

Провівши аналіз історії українського «наївного» мистецтва ХХ – ХХІ століття засвідчуємо його генезу в образотворчому мистецтві та авторську оригінальність, зв'язок із народною творчістю, а також великий вплив на студентську аудиторію. Відчутними є також стилістичні впливи професійного мистецтва у формі наслідування деяких творчих манер, прийомів і технік. Це зумовлює актуальність проблеми, адже українське «наївне» мистецтво є своєрідним явищем із особливою естетикою, побудованою на елементах фольклору. У сучасних українських мистецтвознавчих, естетичних та культурологічних працях, як відгалуження традиційного народного мистецтва ХХ століття чи як складова аматорського мистецтва, воно найчастіше фігурує під назвою «народний примітив», «українське наївне мистецтво», «український народний примітив».

Світоглядні та естетичні засади українського наївізму є особливим етноментальним ґрунтом, генетичним зв'язком із народною орнаментальною культурою, а від фольклору (у тому числі образотворчого) успадковуються синкретизм і колективність мислення, варіативність і канонічність, спадкоємність передачі традицій. Тому одним із аспектів, що заслуговує на

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

увагу, є роль так званої «народної картини» — цікавого та оригінального за змістом і формою українського художнього феномена [1, с. 6 – 7].

Жанр народної картини, яку зараховують до образотворчого фольклору, до «народного примітиву» (О. Найден, Т. Пошивайло), є одним з найрозповсюдженіших на території України, і набув своєї переінтерпретації не тільки в мистецтві професійних художників (О. Саєнко, Г. Міщенко, О. Потапенко), а й «наївних» митців ХХ — поч. ХХІ століття (А. Рак, П. Райко, Г. Шабатура). Іконографічний аналіз народної картини («Козак і дівчина біля криниці», «Козак Мамай» та ін.) як своєрідного феномену народної творчості, проведений українськими дослідниками-мистецтвознавцями П. Білецьким, А. Жаборюком, О. Найденом, Т. Пошивайло, Ф. Уманцевим [2, с. 9 – 10].

Але особливим акцентом є символізм у народній картині. Наприклад, оселя, хата на цих «наївних» картинах – це символ Космосу, а поширений традиційний сюжет – «дівчина біля криниці» – символ богині родючості, від якої залежить урожай, тієї самої, котру трипільські племена зображували на своїх ритуальних посудинах, а українські вишивальниці – на весільних рушниках, які завше були оберегами оселі. Іншими традиційними мотивами народної картини є дерево – символ Світового Древа, постаті козака та дівчини, як символів чоловічого й жіночого начала, які народжують життя у світі, тварини та птахи, які символізують ті чи інші обряди, чесноти, звичаї. Фольклорні та пісенні сюжети набувають в образах народної картини нового звучання й потрактування; можна сказати, що народна картина – це індивідуальна трансформація майстром казки, легенди, народної пісні [Там само, с. 11 – 12].

Народна картина також визначається за таким типом жанрів натюрморту, портрета, історичного, побутового, синкретичного і звичайно краєвиду. Деякі дослідники навіть вважають, що це окремий вид образотворчого мистецтва, який бере витoki із глибинної міфологічної свідомості народу. В народній картині сплелися в чудернацькій формі міф, фольклор, аматорське мистецтво – і це породило унікальне явище в мистецтві [2, с. 8].

Звертаючись до жанрової різноманітності сучасного українського «наївного» мистецтва, важливими є образно-символічна своєрідність традиційної народної картини [3].

Українці малювали символічні портрети Мамає на полотні й дереві, скринях, клейонці, хатніх дверях і навіть на вуликах. Мамає зображують у вишитій сорочці, жупані, шароварах і з бандурою — символом співочої душі народу. Кінь — втілення ідеї волі. Дуб — символ могутності й сили, на ньому висить зброя — шабля, мушкет, спис.

Іноді на картинах зображується ставок чи озерце, а на їх плесі плавають білі

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

лебеді – народний символ благодаті. У зелені садків і струнких тополь видніються білесенькі хати. Народні художники частіше всього малювали тополі парами, що означало довге сімейне життя та щастя. Десь на пагорбі вітряк – типовий “персонаж” українських пейзажів. Поряд тихо в’ється річечка, навіюючи спокій...

У таку мальовничу картину природи влітається й побутова сценка: народний звичай, зустріч закоханих (парубок – дівчина, чоловік – дружина). Усе довкілля доцільно зорганізоване, композиційно врівноважене. Навколишній світ спокійний і гармонійний [4].

Примітно також, що в народних картинах не набув значного поширення жанр чистого пейзажу. В народній уяві навколишнє середовище є неподільним, тому природа не виокремлюється з нього як щось самостійне, і це є свідченням зв’язку з нею людини. Все життя селян проходило серед степів, лісів, гаїв, річок та озер. Жанр чистого пейзажу у народній картині з’являється пізніше, разом із змінами в світогляді людей, у період зростання міст та посилення урбаністичних процесів, що розірвали єдність людини й природи.

Найпоширенішим жанром народного живопису була і є побутова картина. У ній знайшли відображення різні сторони життя тогочасного села, мрії простих людей, що самобутньо втілювалися в поетично-образній системі народного світобачення, у словесному й образотворчому фольклорі.

Побутові сцени здебільшого подаються крупним планом, ніби вихоплюючи з чарівних краєвидів узагальнений погляд на світ, конкретизуючи його у змалюванні тих чи інших сюжетів буденного життя. У своїх простих, на перший погляд, творах народний майстер веде розмову про добре і зле, моральне й аморальне у сферах соціального середовища, висуває етнічні критерії краси і гармонії.

Примітно, що негативне подається не натуралістично, а шляхом розкриття ситуації з відтінком народного гумору, сатири, як наприклад, у картинах “Де моя хата?”, “Тікай Петре з Наталкою, біжить мати з качалкою” та інших. При цьому закладені в картину думки маляра, його оцінка даного явища відбивали водночас і громадську думку, і моральні норми звичаєвого права.

Особливістю сюжетів народних картин є зв’язок їхнього антуражу з місцевістю, де народжувалися твори, з локальними особливостями традиційно-побутової культури. Так на полотні з’являлися місцеві церкви, вітряки, вулички й хати, річки та ставочки. У всьому вбачаються місцеві традиції побуту, народного одягу тощо – повсякденного оточення маляра і його односельців.

Абсолютно реальні речі, зображені у натюрмортах, утрачають свою буденність. Найчастіше це звичайні фрукти, овочі (огірки, яблука й груші, виноград, кавун), квіти. Всі вони підпорядковані площині без тіней. Майстер ніби перелічує всі зображені предмети. Жовтий, зелений, коричневий, червоний,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

синій – основні кольори, які виступають у безлічі відтінків. Зелений колір переходить від свіжих огірків до кавуна, що часто зображувався розрізаним, його рожева серцевина й соковитість якого спокушає нас. Майже всі натюрморти мають темне тло без певного джерела світла.

Увагу треба звернути на те, що народна картина зазвичай пишеться на полотні, картоні, склі, клейонці або фанері та представлена широким спектром різних видів та жанрів. Умовно ділиться на творчі (авторські) роботи та копії (версії) картин відомих художників, репродукції, поштові листівки. Окремою групою виділяється народний живопис на склі [Там само].

Говорячи про образне вирішення народної картини, аби вона сприймалася сучасно, але не втрачала автентичності, у творові має бути притаманний пластичний «прийом наїву». Адже народна картина не має нічого спільного з натуралізмом і реалізмом. На прикладах творів Михайла Онацька та Івана Новобранця, Ігоря Горобчука, Василя Завгороднього, Олеся Доріченка і та інших не менш відомих майстрів..

Мистецтвознавчий аналіз вивчення з студентами на різних етапах історичного розвитку, а також засоби виразності у народній картині, засвідчує її самостійну генезу, авторську оригінальність. Українське «наївне» мистецтво є своєрідним явищем з власною естетикою, побудованою на елементах фольклору.

Отже народна картинка, як світоглядна та естетична категорія, як феномен художнього мислення і творчості, відтворює в образотворчому мистецтві народне світовідношення — «духу народу». Тому «наївне» мистецтво народного живопису — це глибокий вияв етнокультури українського народу.

Народне малярство, на сучасному етапі не втрачає свого потенціалу, та є чудовим етнографічним та педагогічним матеріалом для народознавців, вчителів та викладачів, а також цінним джерелом для вивчення цього виду народного мистецтва студентством.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич. – Л. : Світ, 1993. – 272 с.
2. Найден О. С. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів : дис. д-ра мистецтвозн. : 17.00.01 / Найден О. С. – К., 1997. – 370 л.+іл.
3. Педагогічний Університет ім. Т. Г. Шевченка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.newacropolis.org.ua/ua/study/conference/?thesis=4817>.
4. Світова історія мистецтв. Мистецтво ХХ ст. 1901 – 1945. Тетяна Пошивайло (Марченко). Дивосвіти Українського Народного Малярства / Тетяна Пошивайло (Марченко), мистецтвознавець, заступник директора УЦНК / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://naive-art.blogspot.com/2008/02/blog-post_28.

**ЕТЮД ГОЛОВИ НА ЗВИЧАЙНОМУ ФОНІ
ПРИ БОКОВОМУ ОСВІТЛЕННІ З ВІКНА**

Пристаюючи до живопису голови викладач повинен пояснити студентам основні завдання, а саме: до чого зобов'язаний прагнути учень, пояснити різницю між етюдом і портретом, визначити, що таке «цілісне бачення» та як уникнути помилок під час роботи над деталями. Викладач пояснює, що потрібно дивитися на ту чи іншу деталь, але, водночас, бачити всю форму в цілому. Це – одна з найголовніших умов розвитку художника – «постановка ока», вміння бачити натуру в цілому. Художник, який бачить «цільно», може послідовно і свідомо вести живописний етюд за принципом «від загального до приватного, та від приватного – знов до загального». У даному випадку етюд голови вимагає більш узагальненого кольорового рішення, ніж робота над портретом.

Для виконання такого завдання необхідно підібрати відповідну модель: наприклад, молода жінка з темним волоссям. У моделі повинен бути світлий лоб (бажано, щоб він був світлішим за фон). Освітлювати потрібно так, щоб чітко виділялась форма голови, і тіні на голові були темніші за фон. Фон потрібно брати «спокійний», рівний, без зайвих візерунків. Відчути форму й передати її легше, коли голова освітлена таким чином: світлі місця (наприклад лоб) – світліший за фон, темні (бокова площина) – темніша за фон.

Починати потрібно з композиції – це розташування голови в форматі холста. Визначте точку зору – місце, з якого ви будете писати модель. Рекомендований розмір холста для етюда голови 30x40; 40x50 – не більше. Не бажано komponувати голову більше натуральної величини, бо збільшення всіх пропорцій голови неодмінно призведе до великих спотворень.

Рисувати голову під живопис краще за все вугіллям. Вугілля, на відміну від олівця, більш рухомий матеріал, легко видаляється ганчіркою, гумкою, тому їм можна довго працювати, не забиваючи «пори» холста. Коли рисунок виконано, вугілля рекомендується зафіксувати розчином дамарного лака з піненем. Можна робити рисунок і пензлем, але для цього потрібен деякий досвід малювання пензлем. Не намагайтеся зробити рисунок повністю закінченим, з усіма деталями. Потрібно прагнути, щоб в рисунку під живопис було досягнуто великої форми, цілності міцної побудови, з вірними пропорціями і переданням характеру натури.

Виконуючи живописний етюд голови, художник повинен кожну площину (грань об'ємної форми), яку знайдено в натурі, - вирішити в кольорі, передати її освітлення і знайти положення голови у просторі. Водночас потрібно передати

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

основну колірну характеристику голови: колір лба, щок, підборіддя, носа – все це потрібно підпорядкувати цілому – великій формі. Потрібно встановити зв'язок із фоном, вірно розташувати кольорові і тональні акценти, привести етюд до гармонійної живописної єдності.

З чого ж починати писати? Необхідно проаналізувати модель залежного від задач, уявити її колористичну побудову, як би побачивши її вже написаною, вирішуємо, які суміші потрібно взяти для етюда (співвідношення фарб підказує модель). Потрібно спробувати побачити в натурі теплі та холодні тони. Виходячи з цього, приступимо до підбору фарб. Не намагайтеся брати багато фарб. Якщо уважно проаналізувати колірну гаму, виявиться, що живописне завдання можна вирішити за допомогою 6 – 7 фарб.

Отже, палітра заготовлена. Беремо середньої ширини пензель і складаємо суміші для кольорової частини лоба, для тіні на обличчі, для фону; починаємо прописувати, прагнучи влучити в тон та колір природи. Так, для освітленої частини лоба, можливо, підійде вохра з білілами, для рожевих щок до цього вохристого тону додаємо англійський червоний, а далі по вологій фарбі на холсті можна ввести трохи краплаку.

У живописі голови, як і в інших завданнях, застосовується метод роботи колірно-тональними відношеннями, а керуватися треба своїм відчуттям природи. Такий метод живопису повинен стати основним у вашій практиці.

Зробивши першу прокладку тіні голови, відразу прокладіть світлову частину, а далі визначтеся з фоном. Взнявши великі колірні відношення, можна поглиблюватися в проробку деталей голови. Необхідно визначити колір тіні. Він може бути холодніший від світла, а може бути тепліший. Взяти колір тіні, світла, півтона по відношенню до фону, знайти між ними зв'язок – гармонію, єдність та конкретність допоможе лише око художника, а не теоретичні міркування.

«Проліпивши» пензлем всю голову, намагайтеся не збивати форму, яку ви знайшли в рисунку. При цьому не потрібно прагнути швидше виписати дрібні деталі, як це роблять не досвідчені художники, починаючи малювати повіки та вії. Спочатку потрібно визначити очні запади та саме «проліпити» форму, бо очі та повіки також мають свій об'єм. Ніколи не пишть спочатку одне око, потім інше, а робіть їх обидва одразу, весь час спостерігаючи за їх побудовою, а потім стежите, щоби погляд одного ока відповідав погляду іншого. Також попарно, як у малюнку, пишть вилицеві кості, лобні бугри. При опрацюванні форми деталей кожним мазком пензля відокремлюйте певну частину форми і обов'язково вирізняйте за кольором та тоном. Мазок повинен виявляти форму і, тому, бути покладеним по формі. Так само повинні бути проліплені й інші деталі: рот і ніс. Весь час порівнюючи за кольором і тоном близько розташовані колірні

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

відношення, не забувайте відходити і дивитися на роботу в цілому, щоб перевірити пропорції деталей відносно всієї маси голови та уточнити кольорові відношення в цілому до фону та між собою.

На останньому етапі роботи можна взяти пензель ширше та привести етюд до живописної єдності. Узагальнення – ось завдання останнього етапу роботи.

У результаті роботи над подібним етюдом студенти повинні навчитися вирішувати у кольорі загальну конструкцію голови та її частин, навчитися «ліпити» пензлем деталі голови: очі, ніс, губи, вуха; вести етюд від загального до деталей та повертатися до цілого.

УДК 75.04

*А. С. Сгонников, Т. А. Звягина,
г. Луганск*

ИКОНОПИСЬ И ЖИВОПИСЬ, ИКОНА И КАРТИНА

Проблема совмещения и взаимного использования в процессе художественного образования живописи и иконописи в контексте исторических аспектов развития требует дальнейшего исследования.

Ещё недавно живопись и иконопись считались противоположными, взаимоисключающими и противоречащими друг другу направлениями в изобразительном искусстве. В какой-то мере так оно и есть: икона есть изображение мира горнего, преимущественно сверхчувственного, изображение Бога и святых, а живопись – окружающей нас действительности, изображение человека.

Но человек сотворён Богом по его образу и подобию: сильным, умным, прекрасным и совершенным сыном Бога Отца. Поэтому противоречия изначально не было, противоречие возникло после грехопадения, после преступления заповеди жизни и Богосыновства. Однако, после Искупления нам открыты двери в Рай к новому богообщению и к новому синергическому творчеству с Богом.

В настоящее время, после падения строя, преследовавшего религию и отвергавшего иконопись, открываются возможности использовать в образовании и воспитании достижения как иконописи, так и живописи в их взаимном обогащении.

Иконопись и живопись, икона и картина – две стороны одной медали.

«Тысячу лет Византия, чеканившая на лицевой стороне своих монет образ Господа Иисуса Христа, а на оборотной – профиль императора, «слуги Христа», удерживала мир от рабства дьяволу, подчинения мамоне» [1]. Но в 1204 г.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

крестоносці взяли Константинополь і в подальшому 50 років грабували. В своєму фільмі «Гибель імперії. Византийський урок» архим. Тихон (Шевкунов) проводить думку, що народження духа капіталізму, духа наживи і експлуатації пов'язано з відходом від Православ'я і розграбленням византийських скарбів. І це має основи: спочатку в 1054 р. католицизм відколовся від Православ'я, а в 1517 р. протестантизм від католицизму, в 1534 р. Генріх VIII утворив англійську церкву. Протестантську і англійську церкви вважають духовною основою капіталізму. Однак, причини виникнення капіталізму ширше. Це, зокрема, і рівень розвитку виробничих сил, також розвиток науки і техніки, творчості во всіх областях.

Київська Русь при князю Володимирі в 988 р. прийняла Православ'я від Византиї. І при Івані III, Василю III і Івані IV Грозному Московське царство оголосило себе III Римом. Основоположник Російської Імперії Петро I, прорубав вікно в Європу, узяв її досвід, направив країну по капіталістичному шляху розвитку. Собственні соціально-економічні умови, з однієї сторони, і цілеспрямовані зусилля Заходу з іншої сторони, підтолкнули Російську імперію спочатку до фебруарської буржуазної революції, а потім і до жовтвської.

СССР після 70 років свого існування, розпавшись на незалежні держави, повернувся до капіталістичного ринкового шляху. Православна Церква не змогла протистояти воцаренню духа наживи і експлуатації, тому що дух наживи і споживання пов'язаний з початку з гріхопадінням людини, а не тільки з релігійною конфесією. З іншої сторони, жити багатіше і в достатку – природне прагнення всіх людей.

Германські племена варварів, зберігаючи більш моральний образ життя (знаходилися в первіснообщинному будівлі), покорили західний Рим. Пізніше нові варвари Брюсселя, Лондона, Нюрнберга, Парижа грабували Византию і навчилися у неї. Використовуючи її багатства, створювали науку і техніку нового часу, мистецтво епохи Відродження.

Живописна картина представляє собою художественний образ природи і людини, створений творчою фантазією художника-новатора і первооткривача нового бачення, передаючи його суб'єктивні відчуття, умовлені історичною епохою, духом часу, політикою, особливостями особистості, характером, переконаннями, волею, розумом, почуттями і образом життя, вірою або атеїзмом художника. Картина – засіб спілкування автора з аудиторією, його самовираження. Починаючи з епохи Відродження, вона будується за законами прямої перспективи і реалістичного предметного зображення, з передачею конкретної освітленості і матеріальності.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Икона – окно в мир горний, запредельный и сверхчувственный, образ Божий, откровение Божие в линиях и красках данное Церкви и человеку. Икона создаётся по канону и выражает не субъективную точку зрения, а догматическое мировоззрение Церкви. Но и в иконе проявляется талант иконописца, его мастерство в рисунке и цвете. Основы же композиционных решений заложены канонически. Икона строится по законам обратной перспективы, так чтобы точка схода была в душе предстоящего, а не в глубине на линии горизонта, как в картине. Цвета иконы также имеют каноническое значение.

Методическая последовательность и технические приёмы работы над произведениями иконописи и живописи имеют свои общие стороны и различия. Безусловно первичен Бог, а мир, его творение – вторичен. Поэтому первична иконопись, а живопись – вторична. При этом иконопись и живопись неразрывны, последовательность работы и технические приёмы перекликаются, что мы увидим в раскрытии техник.

Техника и последовательность иконописи [3; 4]:

1. Основа из дерева (липа, сосна, кипарис и др. с ковчегом, полями и шпонками).
2. Левкас (грунт) из алибастра (гипса), мела и клея.
3. «Прорись» (рисунок) иглой, углём, кистью.
4. «Роскрышь» (нанесение красочного слоя):
 - а) «доличное» письмо: фона, гор, деревьев, архитектуры, одежды;
 - б) «личное»: открытые части тела (руки, ноги, голова): 1) «санкирь» – локальный телесный цвет; 2) «плавии» – выведение тонов в тени и в света; 3) «румяна» – розовые щёки и красные губы; 4) «опись» – прорисовка зрачков, глаз, бровей, усов, бороды, волос; 5) «подбивка» – соединение плавии и санкиря; 6) «сплавка» – объединение всех предыдущих плавий в общий тон; 7) «движки» или «оживки» – блики на самых выпуклых местах;
5. Золочение фонов и нимбов.
6. Покрытие олифой.

Техники живописи [2; 5]:

1. Энкаустика (живопись по доске нагретыми восковыми красками)
2. Фреска (работа по сырой штукатурке красками на известковом молоке)
3. Яичная темпера (краски на яйце)
4. Масляная живопись:
 - а) *Фламандский метод*. Краски на льняном масле, лаках и разбавителе, писались по чистому белому грунту на досках и холсте. Рисунок делался отдельно на картоне. Припорохом переносился на основу. После чего делали прозрачную коричневую гризаль. Затем писали в мёртвых тонах и заканчивали лессировками.
 - б) *Итальянский метод*. Масляная живопись по цветным грунтам или по

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

цветным имприматурам: коричневым, серым, красным, светлым и тёмным. Рисунок также делался на картоне и переносился на основу. Но, мастера могли делать и сразу на основе – белилами и чёрной краской. Далее делалась живопись под лессировки и лессировками заканчивалась.

в) Импрессионистический метод. Игнорировал всю сложившуюся техническую последовательность в иконописи и классической живописи. Художники пишут пастозно от начала и до конца без предварительных прописок и без лессировок. Краски накладывались хаотически или с использованием спектрального смещения цветов.

До нас не дошла древнейшая масляная живопись, дошли лишь фаюмские портреты, росписи в Помпеях, египетских пирамидах, мозаики Рима, Равенны, Византийские иконы VI – XV веков, греческие иконы (Критские, Македонские, Фессалии, Беотии, монастырей Афона), сербские, болгарские, румынские, молдавские, грузинские, украинские, белорусские, русские.

После грехопадения, всемирного потопа и разрушения вавилонской башни человечество распространилось от трёх сыновей Ноя по всему миру. Носителями истинной веры были потомки Авраама, Исаака и Иакова. Спасение в мир от грехопадения пришло через иудеев, которые, однако, в подавляющем числе не приняли Мессии и распяли Его руками римлян. Истинная вера, обновившись, продолжилась Спасителем мира Иисусом Христом, и после Его Распятия, апостолами, отцами и учителями Церкви.

До воплощения Логоса не было изображений Единого Бога, существовали лишь изображения идолов в Вавилоне, Индии, Тибете, Китае, Египте, Персии. Израильтяне изображали лишь ангелов.

Греки-язычники представляли своих идолов в виде богов-людей. Поэтому они достигли непревзойдённого совершенства в изображении тела человека как в живописи, так и в скульптуре. В греческой мифологии были герои – сыновья богов и людей. Потому грекам было проще принять Спасителя - как сына Бога Отца от пречистой и непорочной Девы Марии. Первый иконописец Лука, врач и евангелист, был первым греческим апостолом. Дионисий Ареопагит, ученик апостола Павла, рукоположенный им в Епископа Афинского, стал первым греческим богословом. А грек, Константин Великий, римский император, сделал христианство официальной религией.

Античная культура греков и римлян легла в основу христианской иконописи, но не по духу, а по мастерству. Поэтому византийские иконы достигли непревзойдённой высоты.

На основе византийской иконописи и обращения к античному искусству сформировалось искусство эпохи Возрождения.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Если иконы писались и пишутся с точки зрения вечности и неизменного совершенства, полноты бытия и полноты мировидения и всегда доставляют радость общения с Богом, то живопись Возрождения начиная с Джотто и Мозаччо впадает в натурализм и предметность.

В искусстве возрождения, особенно у Леонардо, Рафаэля, Микеланджело и Тициана величие человеческого духа гармонично Божественному. Но уже у них изображение Бога становится излишне материальным, они начинают уступать в передаче божественного духа византийским иконам. Далее, в искусстве маньеризма, академизма братьев Караччи, реализма Караваджо и Веласкеса, барокко Рубенса мы видим ещё большее умаление Божественного величия.

Красота материального мира передавалась великолепно Тицианом и Рубенсом, но писать так одухотворённо Бога, как это делали мастера Византии, они уже не могли. Самым ярким примером чего может служить лицо Джоконды Леонардо с её улыбкой, не только таинственной, но исполненной гордыни и высокомерной снисходительности. Даже лик Богородицы в «Сикстинской Мадонне» Рафаэля, который он писал со своей любовницы, гораздо менее одухотворён в сравнении с ликом иконы Владимирской Богоматери, исполненном истинно божественного величия, скорби и любви к Сыну. И все потому, что стремясь к правде жизни, художники эпохи Возрождения образы Спасителя, Богоматери и Святых писали только с натуры.

Таким образом, в Западной Европе иконопись угасает, на смену ей приходит религиозная живопись, сохраняется иконопись только у истинных наследников Византии, в первую очередь на Руси: киевского и московского периодов. Начиная с Петра I, постепенно московский стиль иконописи сменяется фряжским стилем, что наиболее ярко мы видим в росписях Храма Христа Спасителя в Москве и Владимирском Соборе Киева.

Лишь в последнее время возрождается истинная древнерусская иконопись. Благодаря соцреализму в СССР, а теперь в России и Украине сохранилась классическая реалистическая школа живописи.

В новых условиях Украина, как независимое государство, пытается стать мостом между Европой и Россией. Испытывая влияние западной масс-культуры, мы пытаемся сохранять наши глубокие православные традиции. Возникает надежда на гармоническое сосуществование живописи и иконописи, как в обществе в целом, так и в художественном образовании в частности, на всех ступенях, начиная от детской художественной школы до колледжа и Академии. Коммунальное учебное заведение «Луганская художественная школа эстетического воспитания» уже имеет первые скромные опыты в этом направлении, для желающих были введены факультативные часы изучения масляной живописи и иконописи. Мы надеемся, что данный опыт будет

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

поддержан, продолжен и развит.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бражников И. Храм и хлам. Византийские уроки архимандрита Тихона [Электронный ресурс] / И. Бражников, А. Чесноков // Полит. Журнал. – Режим доступа : <http://www.politjournal.ru/index.php?action=Articles &dirid =57&tek=7998 &issue=215>
2. Киплик Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. – М. : СВАРОГ и К, 2002. – 248 с.
3. Майорова Н. История русской живописи. Иконопись / Н. Майорова, Г. Скоков. – М. : Белый город, 2006. – 127 с.
4. Трубецкой Е. Русская иконопись. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи / Е. Трубецкой. – М. : Белый город, 2006. – 425 с.
5. Фрейнберг Л. Е. Секреты живописи старых мастеров / Л. Е. Фрейнберг, Ю. И. Гренберг. – М. : Изобр. искусство, 1989. – 318 с.

УДК 7.021

*И. А. Сержантова,
г. Луганск*

О ЗНАЧЕНИИ ПРОБЛЕМ ТОНА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ИХ РЕШЕНИИ НА ОСНОВЕ МЕТОДОВ, ПРЕДЛАГАЕМЫХ ПРАКТИКОЙ ИЗУЧЕНИЯ ЦВЕТОВЕДЕНИЯ И ОСНОВ КОМПОЗИЦИИ

Способ построения **тональной гармонии и выбор тональности являются средствами выразительными, создающими и характеризующими образ.** Утверждение о равновесии и, следовательно, гармонии декоративной композиции, достигаемых равенством черного и белого, ошибочно. Даже приближение количества белого к черному тону усложняет и замедляет восприятие, создает впечатление дробности и композиционного несовершенства. В процессе обучения вопрос пропорционирования тона частично решается самой постановкой: а) определением тональных отношений всех компонентов, б) количественным соотношением масс и пространств между собой, пространственной организацией, аналогично скульптурной группе, взаимодействующей с пространством. Учебная постановка в связи с необходимостью обеспечить большой диапазон обзора предполагает несколько равноценных точек восприятия. Подбирая предметы и драпировки, преподаватель сравнивает их по светлоте, но окончательный выбор происходит только в условиях аудиторного освещения, с учетом изменения светлоты при поворотах формы относительно направления света. То есть, определить тональный диапазон постановки можно воспринимая формы в пространстве в условиях постоянного освещения, выполняя тональный композиционный эскиз. Если эскиз выполнять колерами палитры ограниченной тональности – светлая

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

палитра, средней или темной тональности, то его построение будет целостным, благодаря ограничению заданного тонального диапазона. Композиционный замысел, как в станковой, так и декоративной композиции, воплощается благодаря пропорциональным отношениям тона. С количественными отношениями тона выраженными в пропорциях ряда чисел Фиббоначи (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21) выразительный нарастающий ряд становится более гармоничным, уточняя качественные (7 градаций тона) соотношения «золотой пропорцией». Соотношения нарастающего ряда пропорций тона могут быть более динамичными (1, 3, 8, 21). Соотношение светлого тона и темного в композиции может быть с большим преобладанием одного основного тона (светлого или темного), способствуя выражению нарастающей динамики внутри преобладающего тона, определяющего общую тональность, и выразительность акцентов. Пропорционирование тона является действенным средством формирования художественного образа, предшествующего организации ритмов, решению проблем целостности и соподчинения.

Подготовительный композиционный эскиз решает задачу выбора формата (квадратный, вертикальный, горизонтальный) и определяет вариант соотношения масс и пространств и их взаимодействие, организацию «поля картины в интересах образа» [1, с. 56]. Количественное соотношение масс и пространств (силуэта и поля), выраженное в определенном диапазоне градаций тона, изменяясь в вариантах композиционных эскизов, создает варианты пропорций тона, не выходя из светлотного диапазона. Тема пропорционирования тона разрабатывается в «неизобразительной» композиции как практическая работа на дисциплине «Основы композиции», где предлагается метод самопроверки, как замкнутой, так и распространяющейся композиции и сделаны основные выводы о роли тона в решении конструктивных задач – акцентировании «композиционного узла», «расчленении поля», «сохранении целостности» [Там же, с. 57]. Совокупное количество всего светлого не должно быть равно всему темному, а находиться в ясно воспринимаемых пропорциях. Все части светлого тона должны находиться в ясных пропорциональных отношениях между собой. Все части темного тона - в ясных отношениях между собой. Все части темного тона сравниваются со всеми светлыми частями. Средне-серый тон сравнивается со светлым и темным тоном для уточнения количественных соотношений 3-х градаций тона.

Форма и ее взаимодействие с пространством могут быть выражены лишь светотенью - градациями тона. «В природе цвета предметов далеко не всегда гармоничны. Чем они объединяются, гармонируются? Прежде всего светом и тенью». «Светотеневой принцип объединения масс локального цвета создает возможность объединения таких цветов, которые сами по себе не составляют гармонического сочетания». «Локальная светлота ...не выступает в

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

открытом виде, а понимается только как противопоставление диапазона светлот одного предмета диапазону светлот другого предмета и общему диапазону светлот» [2, с. 180]. На первой стадии выполнения изображения на плоскости, отдавая приоритет форме, а не цвету, можно применить способ моделировки формы одним цветом (монохромная живопись, гризайль) с последующей лессировкой локальным цветом. В результате оптического смешения получается подкрашенный тональный рисунок, в котором форму и пространство передают изменения светлоты цветового тона.

Необходимым условием академического обучения являлось соблюдение стадий работы над живописной композицией: выполнение тональных эскизов, цветовых эскизов, картона и тщательного подготовительного рисунка под живопись. Тональный этап работы над картиной может стать завершенным произведением.

Современные методы работы над эскизом, опирающиеся на утверждение, что живопись не есть подкрашенный рисунок, а это композиция цвета, в которой участвуют все 4 характеристики цвета (цветовой тон, светлота, чистота, насыщенность), количество цвета, величина и конфигурация силуэтов, расположение их на изобразительной плоскости, при недостаточном опыте не всегда приводят к положительному результату. «Живописная идея», выраженная цветом, не может быть сформулирована вне тональных отношений, и уже первоначальный композиционный эскиз-идея, выполняется цвето-тоном, определяя тональные отношения пластического замысла. Литературная, изобразительная сторона сюжета подтверждается и осмысливается благодаря образно-ассоциативным и символическим характеристикам цвета. Таким образом, цвет, являясь выразительным средством живописи, не существует без характеристики тона и «цвето-тон» является главным организующим средством в композиции.

Навык построения цвето-тональных рядов, видения в цвете всех его характеристик развивают упражнения по цветоведению.

Проблемы тона осмысливаются и практически решаются в учебных постановках. Тема «тональная гармония» рассматривается в цветоведении. Связывая эту тему с живописью, рекомендуется определить светлотный диапазон постановок: светлая тональность, средняя, темная, контрасты широкого диапазона, расширенного диапазона, максимального диапазона. «Общий светлотный тон органично связан с общим цветовым тоном. Нельзя «подбирать» цвет предмета, если не определен общий светлотный тон (общая освещенность) и общий цветовой тон» [4, с. 98].

Постановка в светлой тональности строится на соответствии светлотному

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

диапазону белых и светло-серых градаций тона – 1, 2, 3, 4 тон двенадцатиступенной шкалы равномерного движения от белого к черному тону. В средней тональности – с средне-серыми градациями тона – 5, 6, 7, 8 тон. В темной тональности - в диапазоне темно-серых градаций – 9, 10, 11, 12 тон. Контрастная постановка строится на сопоставлении противоположных по светлоте градациях тона широкого диапазона -1-4 и 9-12. Расширенного диапазона - включает градации светлой и средней -1-4 и 5-8 или средней и темной тональностей -5-8 и 9-12, обеспечивая нюансы и контрасты в заданном диапазоне. Максимального диапазона – включает все градации тона от самого светлого 1-4 до самого темного 9-12, включая средние тона 5-8.

Параметры светлотного диапазона определяются замыслом, которому может соответствовать светлая, средняя или темная тональность. Разнообразие в пределах каждого диапазона (варианты общей тональности) достигается изменениями пропорциональных отношений тона. Варианты отличаются при преобладании самого светлого или самого темного. Расширяется диапазон ограниченной палитры тональностей за счет снижения или усиления контрастов при сопоставлении тональных силуэтов и поля.

В реальном пространстве, при наблюдении и оценке тональных отношений объемной формы и фона также происходит усиление контрастов. Художник видит и передает в живописи и графике отношения тона, характеризующие взаимодействие формы и пространства, учитывая или усиливая кажущиеся изменения тональных отношений.

Произведения живописи, построенные в ограниченных пределах светлотного диапазона, создают возможность изучения нюансных градаций тона, сближенных ритмических интервалов и способов построения гармонии нюанса. В пределах ограниченного светлотного диапазона, как и при максимальном тональном диапазоне, возможно применение всех выразительных средств: нюанс, контраст, ритмическая организация, динамика тона. Светлотный диапазон (общая тональность) задумывается автором идеи произведения и осмысливается, реализуясь в подготовительном эскизе, выражающем композиционный замысел выбором определенных пигментов, составлением смесей колеров, определением общей тональности пропорциональными отношениями цвето-тона.

Для достижения тональной гармонии необходим опыт сопоставления цветовых тональностей – компонентов эскиза по 4-м характеристикам: цветовой тон, светлота, чистота, насыщенность. Определение светлотного диапазона более доступно и наглядно в гризайли. Введение цвета с его яркостью, насыщенностью, взаимодействием цветовых контрастов усложняет восприятие и оценку тональных отношений. На первом этапе восприятия произведения изобразительного искусства зритель оценивает общую тональность, светлотную

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

и цветовую, воспринимая общий эмоциональный настрой. Прочтение композиции происходит в заданной тональности – в верхнем, среднем, нижнем регистре или в расширенном светлотном и цветовом диапазоне. Адаптируясь, зрительный аппарат перестраивает восприятие с нюансных цвето-тональных интервалов на контрастные, помогая войти в образную структуру произведения.

Тон, являясь средством изображения формы, в то же время является и средством, организующим построение и восприятие композиции. Равновесие, ритм, динамичность, соподчинение, последовательность прочтения содержания в композиции – все эти задачи можно решить при помощи тона. Композиционный эскиз решает задачи ритмической организации, пластического движения масс, организации центра акцента, последовательности прочтения содержания. Тон является средством зрительного объединения, группирования. Ритмическая организация композиции рассматривается параллельно с пропорционированием тона, подчиняясь композиционному замыслу. Для успешного решения этой задачи нужно рассмотреть последовательно ритмы 2-х, а потом 3-х тональностей: 1) ритмы темного и светлого; 2) ритмы темного, среднего и светлого, подчиняя их композиционной схеме – смысловой идее.

При решении задачи пропорций и ритмов рассматриваются и проблемы равновесия. Равновесие тона в первую очередь. То есть, все характеристики в построении цветовой композиции (светлота, цветовой тон, чистота, насыщенность) создают «собственный рисунок» [3, с. 109], акценты, определяют последовательность восприятия, но наиболее активной характеристикой является светлота. Тон (светлота) способствует прочтению содержания, организует понимание смысловых значений, включая символику, ассоциации и амбивалентность цвета, пространственные характеристики и психологическое воздействие цвета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков. - М. : Иск., 1977. – 263 с.
2. Волков Н. Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков. - М. : Иск., 1984. – 320 с.
3. Зайцев А. Наука о цвете и живопись / А. Зайцев. - М. : Иск., 1986. - 224 с.
4. Ковалев Ф. В. Золотое сечение в живописи/ Ф.В. Ковалев. - К. : Вища шк., 1989. – 144 с.
5. Крымов Н. П. Художник и педагог/ Н.П. Крымов. – М., Изобр. иск., 1989. – 224 с.
6. Советы мастеров: Живопись и графика. – Л., 1973. 374 с. (Б.В.Иогансон с.33-39.)

**ФОТОГРАФІЯ ЯК МОВА ВІЗУАЛЬНОЇ ІНФОРМАЦІЇ
В ПРОЦЕСІ ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ
СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ**

Патріотизм як високе духовно-моральне почуття й сукупність соціально-політичних відносин є провідною умовою для відродження й зміцнення Української цивілізації на основі вітчизняного менталітету.

Необхідність пильної уваги до проблеми цивільно-патріотичного виховання викликана також процесами, що відбуваються в молодіжному середовищі.

Необхідність пильної уваги до проблеми цивільно-патріотичного виховання викликана також процесами, що відбуваються в молодіжному середовищі. Перехід до різноманіття форм власності, при відсутності чітких цивільно - родинних орієнтирів привів до того, що в масовій свідомості молоді відвойовується позиція ідеалу дільця, що бореться за особисте благополуччя будь-якими засобами. Проголошення ще в період перебудови тези самоцінності особистості у відриві від цивільної відповідальності супроводжується в значній частині молоді ослабленням почуття боргу перед Родиною.

Актуальність виховання патріотизму серед студентів обумовлена високим рівнем її інтелектуального потенціалу й соціальною активністю. На думку С.Н. Іконнікової та В.Т. Лісовського, у соціальній структурі суспільства студентство – соціальна група, по своєму суспільному становищу ближче всього варта до інтелігенції й призначена в майбутньому до заняття висококваліфікованою працею в різних галузях науки, техніки, керування, культури [4]. Таким чином, студентська молодь це той соціальний шар суспільства, який, насамперед, повинен стати об'єктом патріотичного виховання.

У сучасних умовах, коли відбуваються найглибші зміни в житті суспільства, виникає необхідність повернутися до кращих традицій нашого народу, до його вікового коріння, молодь страждає дефіцитом знань про рідне місто, країну, особливості традицій, байдуже ставляться до близьких людей, товаришів по групі, не до ліком співчуття й жалю до чужого горя.

У зв'язку із цим патріотична робота повинна проходити із широким використанням педагогічних засобів: ілюстративних матеріалів, художньої літератури, музичних добутків і предметів народно-прикладного мистецтва, діафільмів, слайдів, фотографій, міні-музеїв.

Духовний, творчий патріотизм подібно будь-якому іншому почуттю знаходиться самотійно й переживається індивідуально. Щоб проводити цю роботу з молоддю педагог повинен правильно використовувати джерела

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

педагогічної майстерності, досвід накопичений століттями. Для патріотичного виховання студентської молоді в сучасних умовах пропонується використовувати візуальне сприйняття інформації за допомогою художньої фотографії.

«Візуальна культура» - це приватна область поняття «культура», що розбудовує здатності сприйняття візуальних образів, уміння їх аналізувати, інтерпретувати, оцінювати, зіставляти, представляти, створювати на цій основі індивідуальні художні образи. Візуальна культура сьогодні охоплює такі об'єкти культури, як кіно, телебачення, світлина, концептуальне мистецтво, «publicart», малюнок, живопис, театр, відео-арт, реклама, рекламні ролики, дизайн, web-дизайн, відеоігри, мода, графіті і т. д. [2, с. 113].

У процесі навчання важливу роль виконують візуальні засоби, полегшуючи взаємодію сигнальних систем, виділених І. П. Павловим: першої, основу якої утворюють сигнали, що безпосередньо відображають дійсність, і другої, що ґрунтується на сигналах словесних. Завдяки раціональному зв'язку цих двох систем слова стають еквівалентами безпосередніх впливів, зорових, слухняних і інших, здобуваючи здатність сигналізації про явища дійсності. Кожний акт візуального сприйняття являє собою активне вивчення об'єкта, його візуальну оцінку, відбір істотних рис, зіставлення їх зі слідами пам'яті, їх аналіз і організацію в цілісний візуальний образ. Зорове сприйняття - активний, динамічний процес [1, с. 57].

Зір не може бути обмірюване в статичних, кількісних одиницях - сантиметрами, довжиною хвиль і т.д., оскільки воно містить у собі як найважливіший, істотний елемент напруга, динамічне співвідношення сил. Цей активний і творчий характер візуального сприйняття має певна подібність із процесом інтелектуального пізнання. Якщо інтелектуальне знання має справу з логічними категоріями, то художнє сприйняття, не будучи інтелектуальним процесом, проте, опирається на певні структурні принципи, які називаються «візуальними поняттями».

Виділяють два типи таких понять: «перцептивні», за допомогою яких відбувається сприйняття, і «образотворчі», за допомогою яких художник втілює свою думку в матеріал мистецтва. Таким чином, сприйняття полягає в утворі «перцептивних понять», точно так само як і художня творчість представляє собою «утвір адекватних образотворчих понять» [3].

Для естетичного виховання студентів засобами формування візуальної культури необхідний комплексний і системний підхід до розвитку зорового сприйняття, уяви, візуального мислення й інших пізнавальних процесів у навчальній діяльності, що опирається на принципи гуманістичної педагогіки не

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

насильства, успіху й творчості, яка враховує індивідуальні особливості кожної дитини.

Фотографія пов'язана як з візуальним, так і з почуттєвим сприйняттям миру й це відбивається у відомому висловленні: «Ми живемо, поки бачимо й відчуваємо». У цей час, як ні в яке інше, фотографія дозволяє робити й те, і інше: наше почуттєве сприйняття миру досить швидко втілюється у фотографічних образах. Якщо говорити про фотографію як про мистецтво, то фотографічні образи закладають основу всіх сучасних мистецтв, і вона є наріжним каменем сучасної культури в цілому [7]. На сьогоднішній момент значення фотографії в сучасному світі величезне: вона знайшла застосування у всіляких галузях знань, науці, техніці, мистецтві, у повсякденному житті кожної людини. Вона має властивість оперативності й переконливості [6].

Зміст знімка головним чином формується глядачем у процесі сприйняття. Будь-яка фотографія, сприймана людиною, викликає реакції, які проектуються з нього або її внутрішньої карти реальності, визначаючи те, як люди надають значення тому, що бачать. Отже, дана техніка не пов'язана з певним типом фотографії, але зосереджена на менш відчутній границі між фотографією й глядачем (або автором), «області», у межах якої кожна людина формує власну, унікальну реакцію на побачене [5].

ЛІТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. - М.: Прогресс, 1974. - 384 с.
2. Даниэль С. М. Искусство видеть / С.М. Даниэль. - М.: Амфора, 2006. - 206 с.
3. Дубовая Н.В. Визуальная культура как средство эстетического воспитания младших школьников / Материалы международной заочной научно-практической конференции "Теория и практика современной педагогики", 22.01.2011 [Электронный ресурс] / Режим доступа к: <http://sibac.info>
4. Иконникова С.Н. Некоторые проблемы воспитания студенческой молодежи // Молодежь и образование / С. Н. Иконникова, В. Т. Лисовский В. Т. - М., 1972, с 152.
5. Киношита Д. Нептун: наука в картинках / Д. Киношита // В МИРЕ НАУКИ. - 1990. - № 1. - С. 46-55.
6. Фотография в системе массовой коммуникации // ФОТОГРАФИЯ: Энцикл. справ. / Белорус. Энцикл.; Редкол.: П. И. Бояров [и др.] - Мн.: БелЭн, 1992. - С. 72.
7. Яценко Л. Фотография в России: проблемы и перспективы (интервью с Евгением Березнером) / Лилия Яценко // ФОТО "Магазин" - 2004. - № 1-2. - С. 95-103.

УДК 791.43.049.1.067

*О. С. Фещенко,
м. Перевальськ*

РОЗПИС НА УРОКАХ ДВМ

Україна відвіку славилася народним мистецтвом. Будь-яка побутова річ під рукою майстра або майстрині ставала витвором мистецтва. Будь то дівоче вбрання або вишитий рушник, козацька трубка або гуцульська сопілка, інкрустований топірець або розмальована скриня нареченої, неповторної краси

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

кам'яні, фанеровані Косовськими кахлями, або Опішнянські макітри і куманці. Людина оточувала себе красивими речами, знала в них толк і мала нестримне бажання творити.

Народному мистецтву, як певній художній структурі, властиві і певні стильові ознаки: декоративність, стилізація зображень, композиційна ясність. Здається, незмінні елементи сплітаються в чарівну композицію - завжди неповторно нову.

Розпис є частиною народного мистецтва, можна сказати частиною фольклору, частиною народної творчості, народній мудрості. Роками люди нагромаджували досвід і передавали його наступним поколінням. Народне мистецтво є унікальним світом духовних цінностей, корінням що вирушає в далекі народні традиції, які живлять сучасні види культури. Сучасна людина все більше втрачає зв'язок з народним мистецтвом, що приводить до втрати зв'язку з поколіннями, зубожінню духовного світу людини. Що ж робити в цьому випадку?

Відродження традицій, промислів, мистецтва розпису допоможе у вирішенні цієї проблеми. Ми можемо дізнатися якомога більше про народне мистецтво, відродити і примножити отримані знання. Спираючись на національне, народне мистецтво ми зможемо наблизити, а згодом і передавати традиції з покоління в покоління, залишаючи в свідомості національну культуру.

Художня освіта та естетичне виховання має на увазі і передбачає опанування простих умінь і навиків як на уроках образотворчого мистецтва, так і на уроках матеріальної технології. Не можна забувати про те, що на уроках учні отримують лише основні, можна сказати, ознайомлювальні знання в різних областях культури, мистецтва і так далі.

У відповідність з концепцією сучасної освіти в основу програми з ДВМ на уроках художнього розпису покладені такі складники, як:

- вивчення досвіду поколінь з врахуванням сучасних потреб;
- ремесло розпису розглядається як складова частина народного мистецтва;
- розпис, як і образотворче мистецтво підкоряється загальним законам декоративно-прикладної творчості, але має свої, досить специфічні властивості і особливості;
- інтегрований зв'язок з іншими предметами і освітніми програмами.

Мета викладача на уроках розпису – знайомство дітей з основами народної художньої творчості через пізнання і опанування прийомів розпису (наприклад Петриківською), розкриття і розвиток потенційних творчих здібностей кожної дитини. Сприяння формуванню основ цілісного сприйняття естетичної культури через розвиток історичної пам'яті, здібності розвитку інтересу до національної

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

культури.

У зв'язку з поставленою метою завдання мають такий вигляд:

Повчальні: навчити основам художньої грамотності; прищепити стійкий інтерес до художньої діяльності; навчити основам кольорознавства; навчити прийомам складання і використання композиції; навчити практичним навикам розпису; навчити творчо використовувати отримані уміння і практичні навички.

Виховні та розвиваючі: розвивати художній смак, фантазію, просторову уяву; створювати на уроках відповідне естетичне середовище; залучати до народних традицій; виховувати увагу, акуратність, працьовитість, доброзичливе відношення один до одного, співтворчість; з'єднання вчення з виховним процесом; виховувати прагнення до розумної організації свого вільного часу.

Будь-який розпис, як вид художньої діяльності, завжди підкоряється загальним законам ДВМ, але має свої, специфічні особливості, властивості, що вимагають додаткового вивчення. Розглядаючи різні області декоративно-прикладної творчості і вивчаючи їх на уроках, діти хочуть більш поглиблено і широко вивчити найбільш вподобані. Наприклад в нашій школі це Петриківський розпис.

Таке, як може здатися на перший погляд, вузьке вивчення однієї з областей аж ніяк не обмежує кругозір та творчу активність дитяти, адже специфіка даних уроків полягає в досягненні початкових професійних навичок в техніці розпису, і в проникненні в глибини народної культури, у збагаченні внутрішнього світу учнів, зацікавленості подальшого вивчення інших видів розпису. Художній розпис і знайомство з різними промислами вивчається в програмі школи на різних етапах і доступна практично всім віковим групам, відмінності лише полягають в мірі складності матеріалу, що вивчається.

Заняття мають групову і індивідуальну форму реалізації.

При вивченні цього курсу доцільніше дотримуватися наступних типів занять:

- ввідні заняття, де діти познайомляться з матеріалом, засвоять нові знання, опанують правила і закони побудови композицій, отримають нові навички і прийоми роботи;
- комбіновані заняття на яких відбуватиметься закріплення і повторення пройденого, самостійна пошукова робота, вживання на практиці отриманих умінь і навичок;
- заняття у формі гри, подорожі, які дозволять учням розкрити свої творчі здібності, уміння оцінювати себе з іншого боку.

Залежно від особливостей творчого розвитку учнів педагог може вносити зміни у вміст занять, доповнювати практичні завдання новими виробами.

Способи перевірки результатів вчення і форми підведення підсумків:

Під час занять застосовується поурочний, тематичний і підсумковий

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

контроль. Рівень засвоєння матеріалу виявляється в бесідах, виконанні творчих індивідуальних завдань, вживанні отриманих на заняттях знань. У перебігу всього періоду вчення педагог веде індивідуальне спостереження за творчим розвитком кожного учня, результатом якого може стати авторська розробка, або виконання творчої роботи по самостійно розробленому ескізу.

Доцільно застосовувати різні критерії оцінювання робіт учнів, такі як:

- поточна оцінка досягнутого самою дитиною;
- участь у виставках, іграх, конкурсах тощо;
- реалізація творчих ідей.

На уроках використовуються такі методи вчення:

- пояснювально-ілюстративний (розповідь, бесіда, пояснення, спостереження, демонстрація ілюстрацій, слайдів, репродукцій, виробів народних майстрів);
- репродуктивний (виконання дій на заняттях на рівні наслідування, тренувальні вправи по зразках, виконання практичних завдань);
- вивчення розвитку дитини (спостереження за особливостями розвитку особи дитини, під час занять і в різних видах діяльності, бесіди, аналіз творчої діяльності учнів тощо).

На заняттях використовуються наочні посібники, схеми, таблиці, зразки, які можуть бути виконані самим педагогом або частково придбані. Весь матеріал готується заздалегідь і роздається дітям на заняттях. Можливе використання Інтернет технологій і мультимедійного устаткування при проведенні занять. Також цікаве використання різних видів презентацій, виконаних, як педагогом, так і учнями на заняттях.

Під час роботи на заняттях створюється незвичайне середовище і атмосфера творчості, дружелюбності, підтримки і спрямованості на успіх. Весь процес учбової діяльності направлений на розвиток творчих здібностей дитини, радісних переживаннях пізнання, реалізації себе у вибраній діяльності. Дитина знаходиться в постійному контакті і співпраці з самим собою, з іншими дітьми (однодумцями) і вчителем. У всіх єдина мета, що сприяє найбільш ефективному процесу. Створення сприятливих умов веде до мотивації пізнань, творчості, професійного самовизначення, підвищення рівня самооцінки дитини.

**АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ И. ГРИГОРОВИЧА-БАРСКОГО.
ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ ЦЕРКОВЬ КРАСНОГОРСКОГО МОНАСТЫРЯ**

И. Григорович-Барский – один из выдающихся украинских архитекторов XVIII века, когда происходило установления стилистики украинского барокко и в архитектуре утверждались новые формы и принципы. Сегодня, к сожалению, имя архитектора почти забыто и остается лишь на страницах учебников и справочников. И. Григорович-Барский создал совершенно уникальные архитектурные шедевры, которые внесены в сокровищницу украинского искусства.

В XVI веке недалеко от Черкас на левом берегу Днепра возникла Золотоношская крепость. Находившаяся в крепости Золотоношская казацкая сотня, наряду с Домантовской и Песчанской сотней, входила в Черкасский полк. Рядом с Золотоношской крепостью во второй половине XVI века на Красной горе (название получила от имевшихся здесь залежей глины красного цвета) появляются первые келии монашек. Вскоре здесь построили деревянную церковь. Красная гора была защищена с запада, востока и юга болотом, а с севера только небольшой мостик, переброшенный через речку, связывал монастырь с селом Слюзчина Слободка. Во второй половине XVII века гетман Иван Мазепа передал Красногорскому монастырю село Слюзчину Слободку (сейчас с. Бакиивка) в "зуполное послушание". Монастырь стал получать доход с этого села; становился все богаче и могущественнее.

В конце XVII – начале XVIII века основными заказчиками монументального строительства на Левобережной Украине была казацкая верхушка в лице гетмана, полковников, сотников. Заказчики оказывали влияние на состояние строительства, его объем, тип зданий; в известной мере, и на стилистические особенности архитектуры. В большинстве случаев на средства заказчиков возводилось преобладающее число памятников монументального зодчества. Когда вмешательство заказчиков в строительство было незначительным, зодчие работали самостоятельно. Трудно сказать, как строилась церковь Красногорского монастыря. По всей видимости, и здесь не обошлось без влияния заказчика.

В 1767 году запорожский казак Леушковского куреня владелец зимовника Яков Щербина делает заказ архитектору И. Григоровичу-Барскому построить церковь в Красногорском монастыре. После освящения эта церковь получила название Преображенской.

Особый интерес представляет план Преображенской церкви. Он имеет

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

форму латинського хреста. На Україні культові збудови по такому принципу не будувалися. Ця церква представляє собою єдиничний випадок в українському мистецтві. По всій видимості, це – схема культового збудови західного зразка. Як приклад цьому, можна привести церкви, які будувалися в XVI – XVII століттях в Сербії. Вони створювалися по аналогічному плану. Можливо передбачити, що Преображенська церква була побудована по цьому зразку. А можливо, як видно, до плану церкви в формі грецького хреста (наприклад, раніше побудована І. Григоровичем-Барським Покровська церква на Подолі) додана рівна частина коридору. Наряду з тим, що в плані церква має схожість з культовими збудовами західного зразка, вона закінчується поставленими в ряд три куполами. Розташування трьох куполів в один ряд є найдавнішою, улюбленою традицією на Україні. До того ж форма куполів типово українська. В цілому споруда відрізняється граційністю, витонченими пропорціями і чітким силуетом. Пам'ятник є яскравим свідченням високого рівня українського мистецтва і одним з видатних пам'яток українського бароко.

Об'ємно-просторовна структура збудови логічно і безупинно доповнена декоративними деталями. В декоруванні використано синтез елементів західних мотивів з місцевими. Люнетні вікна нижнього ярусу прикрашені лепними деталями, які складаються з яблук, груш, квіток троянди і листочків різних рослин. Але майже ніде цей елемент не повторюється. Композиційно він різноманітний. В кожній люнетній вікні листя має різні контури і розташування. В деяких люнетних вікнах використано композиції з різних завитків, картушів. Віконні наличники вікна нижнього ярусу мають дуже характерний для творчості архітектора профіль. Подібний тип віконного наличника ми можемо зустріти в Покровській церкві на Подолі, в церкві села Вороніж, Константиново-Никольській трапезній на Подолі. Деякі інші форми мають наличники вікна, розміщених на пристройках між центральною і двома біговими апсидами Преображенської церкви. Їх форма нагадує наличники Церкви села Леміши, Вороніж, церкви села Полники, Чернігівської області, а також наличники верхнього ряду вікна полкової канцелярії в Козельці архітектора Квасова. Нижня частина наличників дуже характерна для всіх будівель Григоровича-Барського (маються в виду будівлі культового призначення). На стінах апсид були лепні прикраси. Вони були розміщені між вікнами першого і другого ярусу. В центрі, між вікнами нижнього ярусу центральної апсиди, замість проєму було виконано алебастрове рельєфне розп'яття Христа. По боках розп'яття розміщалися лепні головки купідонів в різних ракурсах і поворотах.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Такой же рельеф имеется и на церкви в селе Воронеж. Окна верхнего яруса имеют круглую форму. Такой тип окон на Украине встречается очень редко. Появляются они только со второй половины XVIII века и то, в качестве второстепенных, при наличии больших световых проемов. Окна такого типа были любимым творческим приемом Григоровича-Барского. Их можно встретить в церкви села Воронеж, Покровской церкви в Киеве, колокольни на Дальних пещерах, колокольни Кирилловского монастыря. Вокруг окон на плоскостях стен размещаются украшения довольно свободной лепки. Окна обрамляются листьями различной формы завитки в хитроумном сплетении. Над окнами имеются лепные полукруглые арки. В нишах арок размещены головки купидонов. В моделировке форм головок нет повторения. Каждая из них имеет свое положение под аркой и развернута в ту или иную сторону. Составляет вместе определенный, довольно интересный ритм. Над круглым окном в центральной апсиде имеется лепное изображение царского скипетра. Дверные проемы, расположенные с трех сторон церкви, имеют характерную форму для дверных проемов встречавшихся и раньше в постройках Григоровича-Барского. Стены фасада здания декорированы различными по форме нишами. В верхней части стены находится прямоугольной формы окно с полукруглой аркой над ним. Ниши в XIX веке были заштукатурены. Дверные проемы закрыты пристройками. Это было вызвано тем, что церковь была летняя и в зимнее время не отапливалась. Вот и сделали пристройки для того, чтобы холодный воздух как можно в меньшем количестве поступал в помещение. Фронтоны над апсидами имели полукруглую форму и чем-то напоминали верх офицерской фуражки. Сверху, на фронтонах, стояли позолоченные кресты. Такой же формы фронтоны Покровской церкви и церкви села Воронеж.

В настоящее время церковь находится в состоянии реконструкции. В 70-х годах приступили к реставрации этого памятника (следы реставрации видны на северной стене церкви), которая так и не была завершена.

УДК 687.05: 37.026.6

*Т. И. Харламова,
г. Луганск*

ФОРМИРОВАНИЕ ЕДИНСТВА ЭТИЧЕСКИХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕАЛОВ У СТУДЕНТОВ IV КУРСА КАФЕДРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ ОДЕЖДЫ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ДИСЦИПЛИНЫ «СКУЛЬПТУРА» ВО ВРЕМЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ МАСКИ

Одним из признаков гармонического развития является единство

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

этического и эстетического идеала в нравственном воспитании. Основные просчеты в воспитании происходят, по твердому убеждению В.А. Сухомлинского, оттого, что ребенок не пережил в детстве радости творения красоты. «Жизнь убедила, – пишет он в своей книге «Рождение гражданина», – если ребенок не знает труда, одухотворенного идеей творения красоты для людей его сердцу чужды тонкость, чуткость, восприимчивость к тонким, «нежным» способам влияния на человеческую душу, он огрубляется и воспринимает только примитивные воспитательные приемы: окрик, принуждение, наказание. Отсюда грубость, разрушительные инстинкты подростков. Вот почему я старался, чтобы в детские годы мои будущие подростки переживали вдохновение, восхищение красотой, чтобы источником этого чувства был их личный труд. Тонкость и богатство переживаний в детстве, восторг перед красотой, созданной собственными руками, непримиримость к грубости, вульгарности, уничтожению красоты были основой, на которой строилась эмоциональная культура подростков». Актуальность этой проблемы велика и в настоящее время при изучении студентами специальных дисциплин и в частности дисциплины „Скульптура”, так как будущая профессия художников – модельеров призывает к созданию авторских изделий в мире прекрасного, искусства, моды.

Ценность и значимость творческого опыта Сухомлинского состоит в том, что он сумел не абстрактно-теоретически доказать возможность осуществления гармонического развития личности ребенка, а показать конкретные пути его реализации в создавшихся новых общественно-экономических условиях нашей жизни, сумел педагогически обосновать и разработать методику претворения заветных идей в повседневной жизни современного воспитания. Развивая идеи А.С. Макаренко о том, что без детской радости, без мажора, без подлинной игры интеллектуальных и физических сил не может быть настоящего воспитания. В.А. Сухомлинский разработал цельную концепцию воспитания, где труд неразрывно связан с различными формами человеческого наслаждения, где детская радость является могучим стимулом формирования эстетических и нравственных начал становления личности ребенок не может жить без радости переживания, отмечает он, без надежды на радость, без веры в радость, без представления о радости. Какой могучей силой является радость в повседневной жизни личности и коллектива! Речь идет о красоте, которая исходит из человечности, из бережного отношения ко всему живому, к собственности, к Родине. Эмоциональное состояние радости и творения красоты рассматривается как тревожное и заботливое чувство, которое можно сравнить с такой радостью, когда ребенок срезал цветок розы с каплей росы, и не стряхнув этой капли, дарит

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

розу матери. Радость и доброта-- это дух коллективных отношений, благодаря которым в коллективе рождается великодушие – богатый источник моральных сил коллектива, моральной красоты и достоинства.

В основу предлагаемой статьи положена информация о красоте как о философской категории, о единстве этических и эстетических идеалов и то каким образом это влияет на творческий потенциал студентов кафедры художественного моделирования одежды.

Цели, которые мы ставим в своём исследовании найти пути, которые помогут студентам объединить в своей совместной учебе и творчестве этические и эстетические идеалы. Они же в единстве являются составляющей гармоничного развития личности и направляющей для её творческого созидания.

Студенты кафедры художественного моделирования одежды наряду с изучением специальных дисциплин изучают на IV курсе в 7 и 8 семестре предмет «Скульптура». Во время изучения дисциплины студенты в 7 семестре занимаются созданием женских и мужских манекенов в материале пластилин. Этой работе была посвящена статья «Развитие творческого потенциала будущих художников – модельеров во время изучения дисциплины «Скульптура», в которой предлагался анализ общих положений индивидуальных особенностей построения женской фигуры; формирование основных форм и методов работы над лепкой манекена.

Принимая во внимание кратковременность изучения курса «Скульптура» и специализацию будущих художников – модельеров одной из главных задач является то, как цели, методы и задачи курса связать с будущей профессией исследуемых. Тема 8 семестра называется: «Разнообразные техники изготовления маски». Основные цели, которые ставятся перед студентами, это получение теоретических знаний об исторически возникшей форме маски, про ее пути развития и формообразования; раскрытие перспективных направлений в улучшении качества при создании пластичных форм; формирование у студентов практических умений и навыков при изготовлении скульптурных форм.

В группу эстетических показателей входят стилевая выразительность, соответствие изделия времени по форме, конструктивному решению, материалам, отделке, цельность композиционного решения, рациональность выражения свойств материалов в форме конструкции модели.

Весь 8 семестр, работая над созданием маски в аудитории, студенты получают знания, умения, навыки и при этом приобретают бесценный опыт работы в коллективе, учатся общению, взаимопониманию, радоваться успехам однокурсников, постигать сложное. Наряду с методическими указаниями по подготовительной работе по созданию маски, а это: заполнение таблиц, подробное изучение иллюстративного материала, просматривание демонстративного материала; студенты учатся выделять в потоке данной

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

информации лучшие иллюстрации, как источник творчества, также и самые достойные образцы масок, выполненные студентами прошлых лет. Уже на готовом материале студенты учатся видеть, наблюдать недостатки в работе и приобретают опыт не допускать их. Одним из важных этапов по созданию маски является авторский эскиз, в нём отражается вся сущность накопленного опыта по проблеме. Важно чтобы эскиз был изображен в полной цветовой гамме, полностью был подчинен законам композиции и соответствовал теме дипломного проектирования. Так как по своему назначению маски могут становиться самостоятельными изделиями, дополнениями к костюму, а также выступают демонстрационным материалом во время учебных занятий. У будущих художников – модельеров при защите дипломного проектирования созданная авторская работа – маска выступает одним из этапов проекта и полностью подчиняется его теме. Чувство стиля, меры и реальное отношение к окружающему миру помогают студентам добиться завершенности целостного ансамбля.

На протяжении всего процесса работы над созданием композиции в материале мы формулировали основные методы работы над маской, но окончательным результатом наших исследований стало то, что все эти действия в совокупности ведут к развитию этических и эстетических идеалов студента и тем способствуют формированию его творческого потенциала.

В перспективе дальнейшего развития мы ставим задачи усовершенствовать формы и методы в достижении большей пластичности в усовершенствовании технических умений: нанесении грунтовки, качественном шлифовании формы, а также добиться выразительности в композиционном декорировании маски.

УДК 37.026:930.85

*Л. П. Ярова,
м. Ровеньки*

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ В КОНТЕКСТІ ПЕДАГОГІКИ МИСТЕЦТВА

Сучасний етап національного відродження в Україні вимагає особливої уваги до вивчення, осмислення її культурної спадщини. Відомо, що разом з набуттям знань, важливим чинником у розвитку особистості, зокрема творчої особистості художника, є чуттєві форми осягнення дійсності. Саме художники-педагоги уособлюють зв'язок між культурними надбаннями мистецтва та учнями як загальноосвітніх, так і художніх шкіл.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Однією з найвагоміших сучасних проблем педагогіки є особистісна орієнтація освіти. У процесі багатовікового досвіду вивчення мистецьких дисциплін склалася практика навчання технологічним особливостям того чи іншого виду мистецтва. Постає питання, чи не зводиться навчання мистецтву до ремісництва? Мистецтво звертається до сенсорної сфери, емоцій та почуттів людини, змушує через художні образи співчувати та пробуджує у неї певні думки, формує світогляд. Саме тому мистецтво є інструментом впливу на суспільство та покладає велику відповідальність на художника-педагога.

О. П. Рудницька доводить, що формування особистісних якостей індивіда становить глибоко інтимні процеси смислових пошуків, якими насичено спілкування з мистецтвом, що дає підстави говорити про виняткове значення саме мистецької освіти [1, с. 30 – 33].

За Л. С. Виготським, художні твори не прямо вдруковуються в емоційно-ціннісний фактор духовної діяльності людини, а крізь інтуїтивне сприйняття та інтимне обміркування стимулюють індивідуальне сприйняття художнього образу [2].

Так особистісну спрямованість мистецької освіти О. В. Рудницька означає трьома аспектами навчально-виховного процесу:

- пізнання предметного світу;
- культура спілкування;
- потреба в самоосвіті [1, с. 46 – 55].

Найважливішим критерієм сучасної освіти є вміння вчитися. Тобто функція сучасної освіти не зводиться до набуття знань та певної ерудиції. Ця сучасна істина є типовою й для вивчення мистецьких дисциплін. Створення художнього твору охоплює крім відображення реального художнього факту, осмислення та особистісну інтерпретацію символічності художніх форм, філософське опанування картини світу.

Мистецька педагогіка в Україні набула помітного розвитку за останні десятиріччя. Останнім часом пропонується чимало напрямків оновлення, збагачення і розширення змісту мистецької освіти сучасними теоріями і розширення інформації з різних галузей знань. Але на практиці, якщо домінують інформативні методи, якщо не змінюються педагогічна технологія, не актуалізується особистісний фактор освітнього процесу, розвиток майбутнього художника-педагога не ефективний. Отже, можна стверджувати, що мистецька освіта характеризується майже невлотимим для формальної фіксації розвитком особистості, тим, за крилатим висловом, що залишається, коли все вивчене позабує. Такий митець дійсно підвищує культурний потенціал всього суспільства.

Світом духовної культури, спроможною впливати на сприйняття дійсності суспільством, стає творчість митця, що несе споконвічні цінності національної

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

культури. Наслідування, накопичення традицій національної культури трансформоване крізь призму творчості складається в надіндивідуальний феномен культурного розвитку. У такій взаємодії митець стає об'єктом розвитку національної культури, носієм культурних цінностей та суб'єктом культурної творчості.

Однією з актуальних проблем мистецької освіти на сьогодні є державна підтримка національної культури.

Вивчаючи мистецтвознавчі публікації можна виділити декілька чинників, що впливатимуть на подальший розвиток української культури, а саме:

- поглиблення національного самопізнання та самоусвідомлення;
- створення умов для існування, розвитку, співпраці та змагання розмаїтих філософських, релігійних, літературних, образотворчих, музичних течій, напрямів, шкіл, тобто дійсне ствердження свободи духовної творчості;
- врахування світового культурного досвіду, усвідомлення власної національної культури як ланки світового культурного процесу, співучасть у світовому культурному обміні за умов визнання пріоритету загальнолюдських цінностей;
- всебічне використання резервів національної культурної традиції, можливостей національної ментальності, орієнтація на створення оригінальних культурних цінностей, що мають не лише національне, але й загальнолюдське, світове значення, адже останнє і є критерієм зрілості культури.

Зараз поки що важко передбачити конкретні форми, яких набуде культура в умовах національно-державного відродження. Але провідною тенденцією, мабуть, буде розкріпачення творчості, збагачення мистецького арсеналу, посилення новаторських тенденцій і водночас звертання до джерел національної традиції як до школи художнього мислення.

Актуальні шляхи розвитку мистецької освіти називає доктор мистецтвознавства П.Ф. Круль:

- по-перше, кожен мистецький вищий навчальний заклад держави повинен успішно репрезентувати свої досягнення в сучасному європейському і світовому мистецтві, ставити перед собою завдання, які б сягали найвищих науково-педагогічних показників у галузі підготовки діячів художньої культури відповідно до вимог для національного духовного розвитку. Тут повинна формуватись творча еліта українського суспільства;
- по-друге, спрямовувати зусилля на гуманізацію масової мистецької освіти, орієнтуючись на піднесення естетичної культури учнівської та студентської молоді та на захист її від комерціалізованих ерзаців маскультури. Кожен мистецький навчальний заклад повинен прагнути застосовувати

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

індивідуалізований метод, виховувати високу культуру, новаторське мислення, художній професіоналізм, національну самосвідомість, шанобливе ставлення до вітчизняних та світових надбань;

• по-третє, одним з головних принципів мистецького вищого навчального закладу повинен бути захист творчої свободи митця на ниві його художньої самореалізації сучасних умовах економічного ринку [3].

Підсумовуючи вищесказане, можна дійти наступного висновку. Сьогоднішня вища мистецька освіта - це багаж, здобутий на засадах гуманізації, яка передбачає передачу фахової майстерності, розвиток ідеалів, відчуття творчої фантазії, оволодіння знаннями і морально-ціннісним змістом цих знань.

На мій погляд, сьогодні найбільш ефективною і принциповою повинна бути виховна система, яка б синтезувала національну ідею, власні традиції та найвищі духовні досягнення людства. А цьому повинна сприяти інтеграція здобутків вітчизняної освіти та загальносвітового процесу, але з обов'язковим урахуванням фактору соціальних умов розвитку таланту. І тому, ґрунтуючись на фундаментальній академічній професійній освіті, мистецька вища школа сьогодні проектує свій потенціал на виховання особистості майбутнього діяча культури, розвиток його світовідчуття, на утвердження життєвої позиції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. Посібник / О. П. Рудницька. – Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2005.
2. http://www.erlib.com/Лев_Выготский/Психология_искусства
3. http://culturalstudies.in.ua/kn_5.php

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 784:374

*О. А. Абраменко,
пгт Славяносербск*

РОЛЬ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В ВОСПИТАНИИ ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ У ДЕТЕЙ НА УРОКАХ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ

Пение – один из самых любимых и доступных для детей видов музыкального искусства. Через пение ребенок осуществляет огромный рывок в эмоциональном, музыкальном и познавательном развитии. Музыкально-певческое развитие детей является эффективным средством раскрытия их индивидуальности, активизации мышления, самореализации. Это развитие происходит в области эмоций, ощущений. И независимо от того, есть ли у ребенка музыкальные способности или нет, его певческий инструмент – голос всегда «при себе». Но для того, чтобы стать исполнителем, правильно пользоваться своим природным инструментом, необходимо овладеть определенной системой музыкальных знаний и навыков, усвоение которых происходит в процессе каждодневной, систематической работы по вокальному воспитанию.

Нельзя недооценивать значение народной песни в формировании музыкального вкуса и певческих навыков у младших школьников. В детском музыкальном воспитании большое значение имеет опыт предшествующих поколений.

Народная песня – музыкально-поэтическое произведение, одна из древнейших форм музыкально-словесного творчества. Существенная черта народной песни – непосредственная связь с бытом, трудовой деятельностью.

Не всегда легким был путь народной песни в музыкальном исполнительстве. Как известно нам из истории, до XVIII века народное искусство запрещалось, игнорировалось. Считалось дьявольской забавою рассказывать сказки, петь народные мелодии. Музыкальный интерес возник к народной песне не сразу, а спустя 2 – 3 поколения. Русская музыка вступила на этот путь со времени Глинки и с небольшим колебанием следует по нему по сей день. Учитывая тот факт, что Украина долгое время была в составе Российского государства, все вышесказанное следует отнести и к украинской национальной культуре. Интерес к народной песне появился в конце XVIII века: народная музыка не только не запрещается, но и активно исполняется даже при царском дворе. Особенно широко были распространены народные песни при дворе

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Екатерины II. Композиторы того времени собирали народные песни, изучали их, составляли и издавали сборники. Постепенно народное творчество проникает и в сферу детского музыкального воспитания. Появляются сборники народных песен для детей. Например, в сборнике «Детские песни», изданном в 1868 году Бессоновым, помещены народные колыбельные, потешки, прибаутки. Музыкальные педагоги того времени рекомендовали начинать музыкальное воспитание с народных мелодий. В младшем возрасте у детей только формируются музыкальный и эстетический вкус, восприятие и оценка музыкального произведения, и кроме того – ответственность за свои поступки. А ведь в народных песнях отразилось стремление к добру и правде, к счастью и благополучию, любовь к родине, родной природе.

Работа над народной песней на уроках сольного пения, как с младшими учениками, так и с более старшими, начинается со знакомства с новым произведением, его показом. Чаще всего педагог сам демонстрирует песни. Если есть запись этой песни, это даст более полное представление. Педагогу необходимо знать и объяснить ученику значение слов-символов в народных песнях. Например: «калина», «верба» – символ родного дома, родной земли. В русских народных песнях калина олицетворяет девичью красоту (например, в песне «Калинка»), лисичка – символ хитрости, мудрости, ума. Дождик – символ роста, урожая. Виноград символизирует довольство, веселье. При выборе народной песни важен диапазон. Здесь надо учитывать прежде всего возраст ребенка, его вокальные данные, степень подготовки. К неокрепшему детскому голосу требуется бережное отношение.

Для маленьких учащихся обычно удобными являются песни с небольшим диапазоном (mi1-si1). Искать эти звуки следует в ярких, высокохудожественных произведениях с ограниченным диапазоном. Это украинская народная песня «Ой на горі жито», веснянки «Подольночка», «Вийди, вийди Іванку», русские народные песни «Во поле береза стояла», «Петушок», «Как пошли наши подружки» и другие. Ценным материалом являются обработки народных песен Лысенко, Ревуцкого, Стеценко.

В процессе работы нужно стремиться расширять диапазон учащихся до секты, септимы. Например, в программе 4 класса мы встречаемся с такими обработками, как «Ой, у лузі червона калина», «Місяць на небі», песни достаточно широкого диапазона.

При разучивании колыбельных песен с младшими учащимися можно включать в работу элемент игры, например – убаюкивание любимой куклы. «Колыбельные, байки – старинные песни, предназначенные для укачивания и убаюкивания самых маленьких детей. По содержанию они разнообразны. Многие из них носят шуточный характер, в них живо обрисованы образы котабаяна, гуленек, козы рогатой, серого волка. Это сближает их с песенками-

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

прибаутками, предназначенными для развлечения малышей» [1, с. 67].

Особое значение при работе над народной песней придается дыханию как важному фактору вокального воспитания. Научить ребенка правильно брать, распределять дыхание при исполнении является вопросом первостепенной важности в вокальной работе. Этим занимаемся уже с 1-го урока. Выработке правильных рефлекторных навыков дыхания и укреплению дыхательной мускулатуры способствует сознательное стремление пропевать фразу на одном дыхании. Для начала берем песни с небольшими фразами. В дальнейшем следует подбирать репертуар с более продолжительными фразами. Иногда делают паузу и берут дыхание перед новой фразой, тем самым подчеркивая важность осмысленной фразировки и смену характера звукообразования.

Большое внимание уделяем артикуляции и дикции. Для этого следует сначала обратиться к народным песням и прибауткам «Барашеньки», «Дон, дон», «Лиса», «Сорока». Эти песенки словно специально созданы для улучшения дикции и артикуляции юных певцов. Педагогу необходимо показать детям, как плохая, вялая дикция оказывает отрицательное влияние на звукообразование и интонацию. Основа хорошей дикции – согласные звуки. Их следует произносить четко, коротко, а иногда как бы с удвоением, в зависимости от текста и характера народной песни. Особое внимание следует уделить произношению согласных Р, М, Н, Б, а также тем словам, где встречается удвоение согласных, например в словах «склоню», «пряду», «приведу», «открывать» и т. д., а также соединению согласных между словами. «Согласные звуки являются как бы каркасом слова и в донесении слова до слушателей играют решающую роль. Четкое и ясное произношение их – важнейшее условие хорошей дикции» [2, с. 75]. В украинских народных песнях очень часто встречается буква «Й» в конце слов, в соединениях слов. Необходимо следить, чтобы исполнитель присоединял, как бы привязывал ее к следующему слову: «та й тупнула». В русских народных песнях необходимо объяснять детям, что некоторые слова звучат не так, как мы привыкли их слышать. Например, такие как «скудная» – произносится при пении «скушная». Также при работе над дикцией необходимо следить, чтобы не «смазывались» окончания слов и фраз: «йдуть», «діточок» и др. Следует обратить внимание на произношение шипящих звуков – их необходимо пропевать быстро и легко.

Но не только согласные оказывают влияние на правильную дикцию и звукообразование. Большое значение имеют также гласные звуки. Педагог должен достаточно хорошо знать свойства гласных звуков – какие из них больше благоприятствуют точному интонированию, какие – меньше. Например, если гласная «А» встречается достаточно часто, то интонации в данной фразе

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

угрожает опасность понижения. А звук «И» в наименьшей степени, чем другие гласные, способствует выработке точной интонации.

Большинство народных песен исполняется а capella. Здесь следует обратиться к историческим истокам возникновения народной песни. Дети знают, что народная песня, это песня, созданная народом, т. е. неизвестным певцом или группой певцов. Чаще всего она появлялась в процессе трудовой деятельности людей, а также к определенным календарным праздникам (колядки, веснянки). Многие исторические народные песни возникли в походах, перед сражениями. Как правило, большинство народных песен создавалось и исполнялось без какого-либо сопровождения, которое если и было – то достаточно примитивное. Из всего вышесказанного следует, что исполнение народной песни нужно приближать к ее историческим истокам исполнения – пение без сопровождения. Конечно, этого не следует делать сразу, а постепенно подводить к этому учащихся.

С учащимися нужно вести разъяснительную работу, направленную на охрану детского голоса. Опытный преподаватель неустанно напоминает своим подопечным: «Не говорите много, не говорите громко, в особенности в перерывах между пением. Берегите голос!»

Народная песня имеет большое значение и оказывает огромное влияние на всестороннее развитие ученика. Важным фактором выступает сюжет народной песни, в нем все – и история народа, его прошлое, и воспитательный момент, который обязательно несет в себе народная песня, и яркий, образный стиль изложения, учащий ребенка четко и ясно излагать свои мысли, а также другие развивающие моменты – народная песня учит детей быть добрыми, любить родительский дом, свой край, природу, а также знать и ценить традиции своего народа. Народная песня расскажет детям об исторических событиях и их участниках. Широкое использование фольклора помогает в развитии всех певческих навыков, т. к. содержание народных песен, применение в них элементов игры, танца, помогают раскрытию музыкального образа. Качества, которыми обладает народная песня, делают ее в вокальном воспитании незаменимым источником, из которого мы черпаем все лучшее и полезное.

ЛИТЕРАТУРА

1. Попова Т. Основы русской народной музыки / Т. Попова. - М. : Музыка, 1977. – 224 с.
2. Работа с хором. Методика, опыт / под ред. Б. Г. Тевлина. - М. : Профиздат, 1972. – 208 с.

УДК 786.2

*В. И. Багрова,
г. Луганск*

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СОНАТ БЕТХОВЕНА
ВЫДАЮЩИМИСЯ ПИАНИСТАМИ XX СТОЛЕТИЯ
АРТУРОМ ШНАБЕЛЕМ И ЭМИЛЕМ ГИЛЕЛЬСОМ**

Полноценное художественное раскрытие образного содержания музыкального произведения является центральной проблемой исполнительского искусства. Музыкальное произведение (в отличие от итогового продукта таких видов искусства, как живопись, скульптура, литература) не является самостоятельно функционирующим результатом художественного творчества. Оно вручает свою судьбу в руки музыканта-исполнителя и полностью подчиняется его прочтению, пониманию, художественному вкусу.

Эмоциональный мир исполнителя, уровень его общей и музыкальной культуры, психологические особенности его личности, окружающая его жизнь, – всё это вступает во взаимодействие с результатом его деятельности. Именно благодаря такой ситуации становится возможным существование многообразия различных трактовок одного и того же музыкального произведения.

Несмотря на тотальную популярность и распространение исполнения бетховенской музыки в концертной и педагогической практике XX столетия, всё же можно выделить две пианистические школы, которые своим особенным отношением и традициями сыграли наиболее существенную роль для её современного понимания: австрийскую и советскую.

В недрах австрийской пианистической школы всегда сохранялось живое ощущение традиций XVIII столетия, культуры музицирования. Существовая в фортепианной педагогике академического направления, оно ярко и открыто вылилось в искусстве талантливых личностей, таких как А. Шнабель, П. Бадураскода и А. Брендль.

А. Шнабель как выдающийся интерпретатор бетховенской музыки был прямым наследником педагогической традиции самого композитора. Его пианистический род ведётся от бетховенского ученика К. Черни, учеником Черни, в свою очередь, был Лешетицкий, а у Лешетицкого учился А. Шнабель.

А. Шнабель известен не только как выдающийся пианист, но и как вдумчивый, оригинальный редактор: всемирной известностью пользуется его редакция сонат Бетховена.

Игра Шнабеля привлекала и поражала современников рядом характерных черт исполнительской манеры – тем, что иногда называют индивидуальным

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

почерком исполнителя. Одной из таких ярких черт можно считать своеобразный исполнительский ритм, особое владение музыкальным временем, благодаря которому Шнабелю удавалось открыть в давно известных сочинениях новое смысловое содержание, новый мир интонаций. Другой своеобразной чертой исполнительского стиля пианиста было умение выявить психологический смысл каждой детали музыкальной ткани.

Можно говорить и об особом звучании инструмента под пальцами Шнабеля, которое привлекало теплотой и лиризмом. Замысел для него всегда важнее, чем его материализация в звучании. Именно в этом и проявляется в значительной степени высокий интелектуализм интерпретаторских концепций пианиста.

1927 год – год столетия со дня смерти Бетховена – явился событием в творческой жизни Шнабеля. Он осуществляет грандиозный замысел, задуманный ещё в юности: впервые исполняет все бетховенские фортепианные сонаты. Они прозвучали в цикле из семи концертов, состоявшихся в берлинском Народном театре. Шнабель повторил этот грандиозный цикл четырежды: по одному разу в Берлине и Нью-Йорке и два раза в Лондоне.

В 1928 году фирма «His Master's Voice» пригласила Шнабеля для записи на граммофонные пластинки. В результате напряжённой работы, продолжавшейся около десяти лет, были записаны на пластинки все фортепианные сонаты и концерты Бетховена.

Шнабель вызывает горячий интерес современных музыкантов, в нём черпают вдохновение выдающиеся пианисты. «Мой идеал – Артур Шнабель, – заявил Глен Гулд, – я почитаю его более всех пианистов прошлого и настоящего» [2, с. 136].

В советской музыкальной культуре 40 – 50 гг. внимание к творчеству Бетховена было очень большим, можно сказать даже существовал культ этого композитора. Музыковеды и исполнители объединялись вокруг таких идей: Бетховен – трибун революции, его способ мышления – конфликтный симфонизм; основной в его произведениях образ – это образ народных масс. Этим идеям отвечали типичные приёмы исполнения, среди которых основными были усиления контрастов и доведение их до сверхмогучести, симфоническая полнота фортепианного звучания. Стоит отметить, что в создании трактовок такого типа советские пианисты достигли ошеломляющих результатов. Одна из ярчайших фигур в советской фортепианной бетховениане – Эмиль Гилельс.

Игру Гилельса отличали феноменальная техника, яркость, сила исполнения и в то же время лиричность, тонкость и деликатность интерпретации, чувство стиля.

Широта интересов Гилельса сказывается на широте его концертного репертуара. Круг авторов, чьи произведения играет Гилельс, велик: от

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Скарлатти, Баха до современных композиторов – зарубежных, русских, советских. И всё же при всеохватности у него есть «пики» репертуарных исканий. Один из таких пиков – сонаты Бетховена.

Многообразна артистическая и музыкально-общественная деятельность Гилельса. В 40 – 50-е годы он уделял значительное внимание ансамблевому исполнительству, выступая в инструментальных дуэтах разного состава, трио, совместно с квартетом имени Бетховена. Можно сказать, "знаком качества" отмечены записи артиста на пластинки; среди последних, может быть, в первую очередь, следует выделить запись всех пяти концертов Бетховена в сопровождении оркестра под управлением американского дирижера Д. Сэлла.

Сотрудничая со звукозаписывающими фирмами (в СССР и с «Deutsche Grammophon», «EMI», «Supraphon»), Гилельс записал большинство сонат Бетховена.

Исполнительскому искусству Гилельса вообще присуще импровизационное начало. От выступления к выступлению Гилельс вносит в своё толкование музыки гениального композитора нечто новое – результат большой внутренней мысли, высочайшей требовательности к себе, чувства ответственности перед автором и слушателем. Индивидуальности артиста близки монументальность и действенная жизненность творений великого Бетховена. С удивительной ясностью, рельефностью концепции раскрывает он симфонизм сонат. Проникая в самую суть произведения, он выявляет жизнетворный бетховенский дух музыки в адекватных ей формах – архитектонике, ритмическом пульсе, звуковой окраске [1, с. 23].

В необъятном репертуаре пианиста произведения Бетховена занимают почётное место. Его Бетховен философски значительный и упрямо волевой, полный кипучих жизненных сил и необыкновенно поэтичный.

Во всём мире музыкант пользовался художественным авторитетом как блестящий виртуоз и глубокий интерпретатор сочинений Бетховена.

Фортепианное творчество Бетховена навсегда останется одной из ценнейших страниц музыкальной культуры человечества. Оно возникло как неповторимое стилевое отражение своего времени – начала XIX столетия и имело огромное влияние на дальнейшее развитие фортепианного искусства во всех его проявлениях и особенно – на фортепианную интерпретацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Левинсон Л. В бетховенской программе / Л. Левинсон // Сов. музыка. – 1971. – №10.
2. Рассказывает Глен Гулд // Сов. музыка. – 1974. – № 6.

О ПРОБЛЕМЕ СЦЕНИЧЕСКОГО САМОЧУВСТВИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ-БАЯНИСТА

Большинство исполнителей-баянистов в течение своей творческой деятельности сталкиваются с необходимостью преодоления негативного сценического состояния. Проблема сценического творческого самочувствия волнует каждого музыканта, хотя бы раз испытавшего на себе взгляд слушателя. Чем ответственнее выступление, тем тревожнее он чувствует себя перед концертом и во время игры на сцене. Данная проблема заключается в преодолении сценического стресса. Какие бы наименования ей не присваивались: «эстрадное волнение», «формирование оптимального сценического состояния», «страх сцены», «сценическая саморегуляция», «формирование готовности к выступлению», суть проблемы остается постоянной - это стрессовый характер исполнительской деятельности. С одной стороны, публичное выступление всегда остается смыслом, желанной целью и центральным моментом любого исполнительского искусства, с другой стороны, разрушительное воздействие стрессовых факторов достигает максимальной силы именно в сценических условиях.

Овладение исполнительским мастерством требует от баяниста серьезной вдумчивой работы. На эстраде остается лишь тот, кто силой своего таланта, интуитивно или осознанно преодолел ощущение панического страха перед слушателем.

Несомненным остается тот факт, что, независимо от одаренности и всесторонней подготовки, почти все учащиеся ощущают в той или иной мере специфическое эстрадное волнение, являющееся результатом новизны обстановки.

Важнейшая особенность публичного выступления заключается в усилении воздействия музыки при восприятии ее коллективом. Эмоции, возникающие в процессе восприятия музыкального произведения, вызывают общее переживание многих личностей и преобразуют их в единую сплоченную форму. У исполнителя встреча с публикой вызывает особое, очень сложное, восторженно-воодушевленное (необходимость поделиться мыслями и чувствами) или подавленное, часто болезненное состояние, которое, по аналогии с переживаниями человека в других ситуациях, определяется как волнение или стресс [4].

В результате в двигательном, слуховом и зрительном анализаторах происходит оживление нервных следов, в данном случае совсем излишних.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Именно они и искажают всю картину творческих результатов, меняя темпы, путая оттенки, разрывая стройную «исполнительскую форму». Неуровновешенность возбуждения торможением является, следовательно, одной из причин так называемого «эстрадного волнения» [3].

Степень волнения во многом зависит от предшествующих выступлению занятий. Если произведение исполняется наизусть, возникает боязнь забыть текст, растеряться. Усилению волнения во время выступления способствуют многие внешние раздражители. Например: непривычная акустика, слишком яркая или, наоборот, слишком слабое освещение, самоощущение сцены. Технические проблемы так же неблагоприятно влияют на состояние исполнителя. В процессе подготовки к выступлению должна быть выработана стопроцентная надёжность и стабильность исполнения всех трудных элементов произведения. В противном случае создаётся определённый комплекс боязни за то, что какой-то трудный элемент не получится на сцене.

Воспитывать эстрадные навыки надо в такой же последовательности, в какой работают с учеником над преодолением всяких других трудностей: начинать с небольшого и несложного и постепенно переходить к большому и более сложному. Вначале следует научить баяниста максимально сосредотачиваться на исполнении даже отдельной фразы, уметь полностью постичь её содержание, а затем точно так же работать над более крупными элементами форм – предложением, периодом и т. д. И, наконец, над целым произведением. Учащемуся надо уметь сосредоточиться как на уроке, так и, особенно, во время домашней работы над произведением [2].

Эффективную сценическую деятельность прежде всего можно достичь при умелом владении баянистом исполнительской волей, поскольку она является одним из решающих факторов концертной надёжности. Исполнительская воля включает в себя способность сознательно воспроизводить на инструменте художественный замысел, мобилизуя для этого все психические и физические возможности индивидов. Умение управлять нежелательными импульсами и усиливать необходимые из них составляет сущность волевого поведения. Именно посредством волевых усилий баянист может приводить себя к оптимальному концертному состоянию каждый. Волевая концентрация внимания позволяет личности перенести все, что было сделано в процессе предварительной подготовки во внешней ракурс, т. е. показать свою работу слушателям [7]. Однако для достижения качественного публичного выступления нужны не только волевые усилия, но и навыки саморегуляции внимания, самонастройки и самовнушения.

Способствует возникновению особого эмоционального творческого

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

состояния. Формулы для самонастройки могут выглядеть так: «при публике я играю с большим удовольствием и радостью. Я и музыка – одно целое. Играть (название пьесы, автора) приятно, я получаю наслаждение» и т. д. [5].

Наряду с указанными свойствами важной является и способность баянистов к самоконтролю, благодаря которой в напряженных условиях возможна свободная передача художественно-образного содержания произведений.

К функциям артистического самоконтроля относятся следующие:

- регуляция темпов игры и их соблюдения;
- контроль музыкальной логики, качества звука и колоритов игры;
- способность к эмоциональной гибкости;
- сохранение метро-ритмической структуры произведений;
- соотношение нюансов и акцентов и т. д.

На основе вышеизложенного можно сделать вывод, что эстрадная подготовка профессионалов связана с такими компонентами психики как волей, вниманием и самоконтролем.

Одним из способов сохранения положительного эмоционального состояния в стрессовых ситуациях, в исполнительской и педагогической практике, является вера исполнителя в свое умение исключительно воспроизвести хотя бы одно или два произведения. Для этого, после подготовки программы, музыкантам-исполнителям рекомендуется, убедить себя в том, что выполнение замечательное и не требует изменений. Во избежание сомнений, нужно «культивировать» в себе перед концертом чувство праздника и радости за возможность общаться с публикой через музыкальные образы. Именно такое настроение создает условия для успешного выступления. Существует зависимость проблемы уверенности движений на концерте от общего состояния игрового аппарата, а это, в свою очередь, связь с контролем за исполнительским аппаратом в течение подготовительного периода. То есть в работе над произведениями баянисты должны сознательно отрабатывать гармоничное состояние рук и запомнить ощущение свободной игры. Осознание музыкантами целесообразности своих действий во время разучивания программы считается важным фактором, который способствует уверенности в данной интерпретации. Следует подчеркнуть, что потеря «исполнительского самообладания», вызванная недооценкой собственных возможностей, возникает задолго до выступления. И у педагогов, и у учащихся всегда есть время проанализировать и принять решение по этому вопросу.

Перед выступлением рекомендуется два-три раза проиграть произведения в менее ответственных обстоятельствах, чтобы «почувствовать большую уверенность и в главном концерте мобилизовать свои силы и нервную энергию на выполнение, а не рассчитывать их при чрезмерном волнении» [6]. Хорошо помогают преодолеть эмоции страха перед аудиторией выступления в

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

присутствии знакомых и друзей. При этом следует сначала уменьшить продолжительность испытания, а именно: сыграть сначала одно произведение; обсудить его музыкальное содержание; доиграть программу до конца. Такой метод подготавливает баянистов к психологически напряженным условиям и придает чувство артистической свободы в исполнении. Кроме того, в ситуациях, которые похожи на эмоционально повышенные, проверяется степень готовности программы, и раскрываются все стороны игры. По этому поводу предлагается три способа подготовки индивидов к выходу на сцену, а именно:

- представить состояние, возникающее во время публичного выступления, и проиграть программу с творческим вдохновением;
- выполнить музыкальный материал перед слушателями-друзьями, поскольку это создает условия, приближенные к концертным;
- сделать звукозапись своей игры с целью усовершенствования «психотехники» в домашних обстоятельствах

Исполнитель-музыкант достигает своей цели, если ему удастся подвести слушателей к открытию нового, к пониманию ранее не осознанного ими. Тогда слушатели приходят к тем идейно-эмоциональным выводам, которые и представляют собой сверхзадачу исполнителя, выполнимую им только в состоянии оптимального сценического самочувствия [1].

Подготовка баяниста-исполнителя к публичным выступлениям занимает важное место в процессе их музыкального обучения. Структурными компонентами успешной эстрадной деятельности является саморегуляция (самооценка, самоконтроль, самокоррекция), помехоустойчивость (самонастройка, эмоциональная устойчивость, устойчивость внимания), стабильность и профессиональная подготовленность. В теории и методике обучения музыке подготовка баянистов к сценической деятельности связывается с саморегуляцией, навыками рационального применения свойств внимания, качеством овладения произведением, регулярностью выступлений перед аудиторией, степенью технического мастерства. У каждого исполнителя (пусть даже самого маленького) должна быть уверенность, что его деятельность необходима и важна, а программа и её интерпретация интересна слушателю. Значительными факторами в преодолении препятствий, как внешнего, так и внутреннего плана на пути движения к цели являются: настойчивость и упорство, самостоятельность и инициативность, выдержка и самообладание, смелость и решительность. Умение затормозить нежелательные импульсы, усилить те, которые представляются желательными, составляют суть волевого поведения каждого музыканта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимов Ю., Кузовлев В. О проблеме сценического самочувствия исполнителя-баяниста /

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

- Ю. Акимов, В. Кузовлев // Баян и баянисты. - М: Сов. композитор, 1984. - Вып.4. - С. 79 – 96.
2. Алексеев И. Методика преподавания игры на баяне / И. Алексеев. – М. : Музгиз, 1961. – 156 с.
3. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М. Блинова. – Л. : Музыка, 1974. – 456 с.
4. Бочкарев Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Бочкарев. – М. : Искусство, 2006. – 268 с.
5. Ганелин Л. О значении самонастройки и возможностях активного самовнушения при подготовке музыкантов-исполнителей. Психорегуляция / Л. Ганелин. – Алма-Ата, 1973. – 238 с.
6. Липс Ф. Искусство игры на баяне / Ф. Липс. - М. : Музыка, 1985. – 157 с.
7. Петрушин В. Музыкальная психология : учеб. пособие / В. Петрушин. - 2-е изд., доп. - М. : Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.

УДК 78.06

**В. А. Боброва,
г. Луганск**

ЭРНСТ ГОФМАН – КАПЕЛЬМЕЙСТЕР БАМБЕРГСКОГО ТЕАТРА

В 1808 году Э. Гофман прибыл в Бамберг. Этот период в жизни Гофмана-музыканта наиболее значимый, отмеченный созданием ряда музыкальных сочинений и музыкально-критических статей.

Вокруг Эрнста вскоре образовался кружок людей, которые страстно были преданы искусству. Среди них – виноторговец Карл Фридрих Кунц, который стал вскоре первым издателем произведений Гофмана, врачи Адальберт Фридрих Маркус и Фридрих Шпейер. Годы жизни в Бамберге стали решающими для автора "Фантазий в манере Калло". Здесь началась довольно успешная биография Гофмана-писателя. Он понял, что именно слово может выразить все то, что глубоко его затрагивало.

Эрнста Гофмана пригласили в бамбергский театр на должность капельмейстера, однако ему пришлось быть и композитором, и сценографом, и режиссером.

Положение в театре оказалось совершенно иным, чем представлялось Эрнсту. Театром управлял бездарный предприниматель Генрих Куно.

В письме от 1 января 1809 года к Юлиусу Эдуарду Хитцигу Гофман пишет: "Сей Г. К. (Генрих Куно. – В. Б.) – невежественный высокомерный ветрогон, действовавший поначалу столь необдуманно, что теперь театр готов развалиться, публика между тем не желает более терпеть безобразия, которые творятся в здешнем театральном деле" [1, с. 121].

Гофман понимал, что вряд ли сумеет противостоять тому безобразию, которое вершилось в театре, от чего значительно страдал уровень спектаклей.

Стремясь внести изменения в повседневную жизнь театра, он первое совсем не занимался капельмейстерскими обязанностями, поэтому сочинял

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

лишь марши и хоры в пьесах.

Вскоре о Гофмане стали говорить как о хорошем музыканте и приглашать в лучшие дома в качестве учителя пения.

Но несмотря даже на жалкое состояние бамбергского театра профессия музыканта не переставала увлекать Гофмана, и воспоминания о должности чиновника были весьма неприятными.

Здесь, в Бамберге, Эрнст в 1805 году изменил свое третье имя Вильгельм на Амадей, в честь Моцарта. Говоря о предпочтениях в музыке, следует подчеркнуть, что В. Моцарт, Х. Глюк, итальянские композиторы XVIII века составляли круг наиболее любимых композиторов. Позже к ним добавились Л. Бетховен и Г. Спонтини.

Анализ музыкально-театральных произведений, созданных в Бамберге, позволяет сделать вывод, что в литературных сочинениях автора полностью нашли воплощение принципы романтизма, а вот в музыкальных сочинениях он стоял еще только у истоков этого стиля.

В этот период написана музыка к драматическим спектаклям, балетам, хоровое произведение "Miserere", канцонетты, мелодрамы "Дирна" и "Саул", опера "Аврора", хоры и камерная музыка – всего около тридцати двух больших и малых произведений.

В 1808 г. он пишет новеллу "Кавалер Глюк", с которой начинается музыкально-критическая деятельность, в дальнейшем Гофман станет автором многих статей, посвященных самым разным теоретическим проблемам. В основном статьи печатались в местных газетах (*Allgemeine musikalische Zeitung*) и журналах.

В новелле критическая музыкальная сатира превращается в художественное произведение, воплощенная новым, смелым языком.

Признание Гофмана, как композитора и режиссера приходится на осень 1810 года, когда управление бамбергским театром взял на себя Франц фон Гольбейн, который сам был хорошим актером и певцом, одним из наиболее выдающихся исполнителей роли моцартовского Дон Жуана.

Он предложил Эрнсту занять пост помощника директора, режиссера, заведующим репертуаром, оформителя сцены и художника по декорациям. Целыми днями Гофман неутомимо репетировал с актерами, применяя новые методы режиссуры, о которых позднее рассказал в "Необыкновенных страданиях одного директора театров".

"И вот что я Вам скажу: обретя когда-то, много лет назад, гавань, где можно хоть какое-то время постоять на якоре, я тут же осуществил заветную мечту, поставив в своем маленьком театре такие произведения, в отношении

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

которых был убежден, что они окажут воздействие на публику", – так пишет Гофман в "Необыкновенных страданиях одного директора театров" [1, с. 148].

Большое внимание он уделяет репертуару театра, который теперь не уступал другим немецким театрам. Гофман пытался отвлечь публику от безвкусных пьес Коцебу, Мюльнера и Юлиуса фон Фосса, которые ставились чаще других. Важной заслугой Эрнста стало открытие Кальдерона для бамбергского театра. Из гофмановских рассказов достаточно упомянуть "Необыкновенные страдания одного директора театров", где воссоздается вся обстановка тогдашней жизни театра Бамберга.

Тогда на сцене впервые ставится "Принцесса Брамбилла" Гофмана, которая, к сожалению, сегодня почти забыта.

Будучи режиссером и заведующим репертуаром, Гофману удалось поднять уровень театра до таких высот, которых позже достигли лишь Рихард Вагнер и Мейнингенский театр.

Провинциальный Бамберге не мог предоставить возможность композитору создать такой театр, «который сумел бы явить веку и духу времени отпечаток собственного их образа» [Там же, с. 150].

В 1812 году с уходом Франца фон Гольбейна бамбергский театр вновь вернулся к прежнему жалкому существованию. Для Гофмана снова началась пора горьких материальных и духовных испытаний.

Борясь с тяжелыми обстоятельствами, вскоре он начал давать уроки пения. Одной из его учениц была Юлия Марк, которую он полюбил страстно и увлеченно. Но эта страсть осталась неразделенной для Гофмана и это стало сильным ударом. Любовь к Юлии превратилась в переживание, которое навсегда осталось в его литературном творчестве. Гофман намеревался воплотить события, связанные с Юлией, в романе "Житейские воззрения кота Мурра". Капельмейстер Крейслер – нервный музыкант с вечными поисками высокого идеала – образ самого Гофмана.

Воспоминания о Бамберге остались в письмах Э. Гофмана. Здесь началась его карьера литератора и критика. В театре небольшого провинциального города были поставлены немногие спектакли, музыку к которым написал Гофман. Однако наиболее важным явилось то, что именно в Бамберге была задумана опера "Ундина".

Сегодня в Бамберге находится единственный музей Э. Т. А. Гофмана, при котором работает научное общество, занимающееся изучением его творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Э. Т. А. Гофман: жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / пер. с нем., сост. К. Гюнцеля. – М. : Радуга, 1987. – 464 с.

**ОЩУЩЕНИЕ ФОРМЫ
КАК НЕОБХОДИМОЕ КАЧЕСТВО ДИРИЖЕРА**

Ощущение текучести. Музыка — искусство временное, процессуальное. В музыке нельзя прервать движение или застопорить время: ее развитие непрерывно, течение безостановочно. Ощущение текучести музыки — это ощущение тяготений, сопряжений, сочетаний, взаимопроникновений, дополнений и т. п. Музыкальное движение определяется сопряжением ее элементов: мелодии, гармонии, фактуры, ритма, динамики, штрихов, темпа и т. д. Но и в каждом отдельном элементе есть свое движение, свое развитие. В мелодике — это колебание линии вверх, вниз; в гармонии — колебание линий в поперечном и продольном направлениях, это сопряжение диссонанса и консонанса, это тяготение и разрешение; в фактуре — сопряжение голосовой массы и вертикального пространства, это сгущение и разряжение ткани, это включение и выключение голосов; в динамике — сопряжение «громко-тихо»; в темпе — быстро, медленно; в метроритме — ударно, безударно, длинно-коротко, ровно-прерывисто; в штрихах — связно, отрывисто и т. д.

В музыке развитие всех элементов происходит неравномерно и неравнозначно, то доминирует один, то другой, то третий элемент. На первый план может выходить мелодия, тогда все остальные элементы, сопрягаясь с ней, отесняются на второй или третий план и не будут иметь решающего значения. Точно так же можно говорить и обо всех остальных элементах. Однако какой бы элемент музыки не доминировал, все остальные согласуются с ним, помогают ему, усиливают его воздействие. Сопряженность и единоподчиненность всех составляющих в одну сторону, в поддержку главного, составляют сущность музыкального развития.

Становление музыкальной формы происходит посредством развития всех компонентов музыки, которые трансформируются, приобретают те или иные признаки или отличия, и которые сталкиваются или входят в сложные, и порой противоречивые взаимоотношения друг с другом, меняясь от этого сами.

В музыке нет ничего стабильного, действительно, все течет, все меняется, ничего не остается постоянным или неизменным. В музыке нет остановок, задержек, пустого времени, незаполненного пространства, даже пауза, фермата, не прекращают, не разрывают, не останавливают развитие, а лишь показывают переход от одной формы движения к другой. Понимать же паузу, фермату,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

выдержанный аккорд как остановку, это значит прервать поток музыки, разрушить архитектуру музыкальной формы.

Текучесть музыки должна вызывать текучесть движений, сопряженность ее элементов должна проявляться в сопряженности дирижерских жестов, т. е. необходимо найти соответствие между характером звучания музыки и характером действий дирижера.

Если же нет такого соответствия, то нет и дирижерского выражения музыкальной формы. А это может быть в том случае, если наблюдается стабильность тону́са рук дирижера, неизменность их физического состояния, неощущаемость по внутренней линии всех изменений музыки и составляющих ее элементов.

Надо помнить, что дирижеру необходимо уметь не только теоретически понять и объяснить все особенности становления музыкального материала, т. е. музыкальную форму, но, что главное, уметь практически ее выразить в дирижерской жестикуляции. А для этого рассмотрим те компоненты музыкальной формы, которые непосредственно как бы определяют ее сущность и являются условием их дирижерского выражения.

Ощущение пропорциональности.

В музыке, как и в других видах искусства, должен соблюдаться закон пропорции и симметрии. Правда, если в скульптуре, этой «застывшей музыке», соотносятся пространственные пропорции, то в живой музыке — временные. В принципе закон пропорциональности в музыке заключается в том, что одно построение по времени должно равняться другому. Если же этот принцип нарушается, например, одна фраза непропорционально удлиняется или укорачивается по отношению к другой, то тут может возникнуть диспропорция или дисбаланс формы. В исполнительской практике возникает то же самое явление, если дирижер одну фразу, симметрично расположенную, неоправданно ускорит или замедлит, а вторую оставит в неизменности по темпу.

Выражение музыкальной формы — это выражение заключенного в музыке содержания, т. е. всей совокупности средств: мелодии, гармонии, ритма, фактуры, динамики и т. п. И если этот процесс дирижерского выражения музыкальной формы проходит естественно, т. е. если в него вовлекается мышечная система дирижера, с живой и непосредственной реакцией его рук, то и ощущение времени, и выражение материала музыки будет происходить также органично.

Практическая проблема дирижерского выражения музыкальной формы может быть решена именно здесь: в умении дирижера придать своим движениям ту степень напряжения, какая есть в музыке — в ее становлении и развитии.

Ощущение пропорциональности частей музыкальной формы возникает только тогда, когда есть не только внешнее равенство тактов, а главным образом

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

есть правильная компоновка самого материала музыки, когда есть баланс распределения энергии по мотивам, фразам, предложениям и т. п. Например, когда восходящая мелодическая фраза не пересиливает нисходящую, а равняется ей по энергии. Таким образом, обе фразы как бы уравниваются.

Таким образом, ощущение пропорциональности частей или разделов музыки, происходит материально посредством физических ощущений, рождающихся от степени сопротивления музыки, через преодоление этого сопротивления посредством напряжения и расслабления рук дирижера, что и служит условием выражения музыкальной формы.

Ощущение времени. Время определяется через движение. Музыкальное время также определяется посредством движения, но движения, заполненного музыкой. При абсолютной неподвижности время в музыке неисчислимо. Однако простое и тем более пустое движение еще мало что дает для ощущения времени. Движение должно быть обременено какими-то существенными атрибутами: изменением направления (вверх-вниз, влево-вправо), изменением нагрузки (легко-тяжело), изменением характера движения (тягуче-ударно) и т. д.

Однако дирижер измеряет время посредством движений рук, которые «загружены» музыкой. То есть у дирижера нет пустых, механических движений, а есть движения, выражающие материал музыки, который неодинаков по своему сопротивлению при попытке его жестового интонирования. Таким образом, ощущение верха и низа, глубины и длины, правой и левой стороны дает возможность дирижеру определить время, действительно, почувствовать его. Следовательно: направленность, прерывистость (периодичность) и «загруженность» движений являются условием измерения музыкального времени.

Руки дирижера должны как бы чувствовать пространство и ощущать время. Прерывистость удара рук вниз и вверх уже фиксируют миг времени, отсчитывают его, а ритмическая повторность движений с ощущением сильной и слабой доли как бы периодизируют его. И чем отчетливее изменение траектории движений и чем контрастнее ощущение напряжения и расслабления рук дирижера, тем точнее определение времени. Толчок руки вниз и свободный отскок ее вверх или же тугой «нажим» и холостой ход вверх — это два контрастных ощущения, чередующихся между собой, расчленяют время на равные и повторяющиеся отрезки, как бы периодизируют его.

Таким образом, музыкальное время переживается дирижером *физически* посредством чередования напряжения и расслабления, выраженных через ударное или нажимное, отражательное или рефлексное движение, а также через изменение траектории.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Ощущение кульминаций. Музыкальная форма познается и раскрывается в процессе становления музыки, что связано с местными (локальными) и главной (глобальной) кульминацией. Местные кульминации это обычно вершинка фразы или другого небольшого построения, которые не достигают большого напряжения. Но надо сказать, что все произведение, или любая его часть, как бы состоит из цепи локальных кульминаций, которые в какой-то мере предопределяют главную кульминацию.

Независимо от этого каждая кульминация имеет три фазы своего развития: предкульминацию, кульминацию и посткульминацию, все они теснейшим образом взаимосвязаны, причем каждая последующая фаза зависит от предыдущей. Действительно, чтобы достичь высшей точки напряжения на кульминации, надо ее подготовить, т. е. сделать предыдущую фазу динамично прогрессирующей, поступательно напряженной. То есть сама кульминация является результатом предшествующего развития. В той же степени посткульминация зависит от кульминации; если, например, на ней не достигнута высшая точка напряжения, то и весь последующий процесс лишится естественной логики завершения.

Дирижерское выражение. Музыкальная форма раскрывается дирижером не абстрактно, а практически: через живое движение. Дирижер словно лепит музыку руками, пропуская через них ее плоть, ее нерв, ее пульс. Создается впечатление будто дирижер накладывает на невидимую картину разнообразные мазки: прозрачные и густые, твердые и мягкие, тяжелые и легкие. При этом руки его движутся то прямолинейно, то кругообразно, то непрерывно, то с остановками, то резко падают вниз, то с усилием поднимаются вверх и т. д. А если внимательно вникнуть в характер движений, то может показаться, что руки дирижера будто в горячке мечутся, или страстно молятся, или кому-то угрожают, или кого-то умоляют, или с кем-то невидимым борются и т. п.

Вызывая подобные ассоциации у исполнителя или слушателей, дирижер сам испытывает разные физические ощущения и переживает разные физические состояния через разную степень напряжения рук, которые как бы сжимают, прессируют, мнут, толкают, гладят какой-то предмет, о чем было упомянуто. Однако реальные физические ощущения и рождающиеся ассоциации не возникают у дирижера сами по себе, беспочвенно и безотносительно к музыке, наоборот, он испытывает сопротивление материала посредством мышечного чувства, что и дает ему возможность выразить музыкальную форму.

Путем сравнения, сопоставления, соотнесения тех физических ощущений, которые возникают в продолжение дирижерского выражения произведения или его части, и появляется чувство *целостного* охвата формы.

Определить и выразить музыкальную форму для дирижера означает не только услышать ее ушами, но и, образно говоря, *услышать ее руками*. Скажем

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

проще: если дирижер адекватно реагирует на все перипетии музыки, естественно отражает их в своих движениях, то он правильно будет выражать и музыкальную форму.

УДК 785.161

*О. А. Буханцева,
г. Луганск*

О ГАРМОНИЗАЦИИ ДЖАЗОВЫХ ТЕМ

Джазовая музыка поражает необычной насыщенностью, "густотой" гармонизации. Первоначально создается впечатление, что джазовая гармония в корне отличается от классической и ничего общего с ней не имеет. Но это ошибочная точка зрения.

Гармония – не единственный и необязательный признак джазовой манеры. В джазе существует множество жанров, в которых гармония ничем не отличается от привычной, классической. Джаз весьма многолик, и нет нужды при сочинении или обработке джазовой темы непременно использовать все свойства, известные о джазе. Для создания этого "вкусного" колорита достаточно какого-то одного средства.

Главное, что нужно понять при знакомстве с джазовой гармонией – что она создавалась в Америке, и затем – в Европе, причем, происходило это в то время, когда классическая гармония уже имела свой законченный вид, когда уже полностью оформилась функциональная и ладовая система.

Если проанализировать любое джазовое произведение, и при этом проигнорировать всякие неаккордовые звуки или альтерации, то окажется, что в основе любой джазовой гармонизации лежат хорошо знакомые аккордовые последовательности и обороты, известные взаимоотношения устойчивых и неустойчивых созвучий, привычные схемы развития музыкальных образов. Разница же заключается, во-первых, в более свободном подходе к правилам, а во-вторых – в сложности аккордов.

В джазе с септаккорда все только начинается. Это – самое распространенное, "ходовое" созвучие. Нонаккорд – тоже сплошь и рядом. Еще одна терция сверху – "ундецимаккорд", еще одна – "терцдецимаккорд".

В буквенно-цифровых обозначениях джазовой гармонизации приняты очень короткие и приблизительные условные знаки, которые указывают лишь принадлежность аккорда к какому-то классу – а окончательное оформление, включая дополнительные тоны, неаккордовые звуки, обращения –

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

додумываються прямо на ходу, не теряя темпа.

Отношение к тяготениям в джазе также много свободнее. Часто можно встретить случаи, когда линия голоса "разгуливает" как придется, совершенно игнорируя естественные тяготения звуков.

Для джаза такие тонкости, как обращения аккордов, часто несущественны. Главное внимание при гармонизации следует уделять певучести движения каждого голоса в отдельности. А какие созвучия образуются при этом между голосами – это скорее побочный результат гармонизации.

Джаз обожает выделять и акцентировать как раз такие моменты, которые в классической школе считаются незначительными, например, слабые доли такта.

Этот фокус известен в джазе под именем "тритоновой замены". "Соль" можно просто заменить на "ре-бемоль", то есть, как бы сместить весь аккорд на интервал тритона; и полученный аккорд будет вполне логично объясняться средствами классической гармонии, как альтерированный доминантсептаккорд, а звучать при этом – как совершенно другой доминантсептаккорд.

Джазу вообще свойственно максимально наполнять, усложнять гармонию, на слабых долях можно добавлять новые аккорды. Использовать альтерации понижения и повышения одновременно, расщепленные интервалы.

Рекомендации:

- вместо трезвучий использовать септаккорды и нонаккорды, вместо септаккордов – ундецим- и терцдецимаккорды;
- как можно активнее использовать альтерации;
- писать возможно более плавными движениями голосов, даже если местами эти движения приводят к необъяснимым созвучиям. Больше диссонансов: тритонов, септим, нон, секунд. Не маскировать диссонансы другими голосами;
- использовать отклонения и модуляции в каждый момент, где раньше писали ступени тональности;
- использовать "наглые" ходы параллельными интервалами или целыми аккордами;
- если нужно пропускать тоны аккордов, то пропускать как раз те тона, которые в классической школе считаются самыми основными - примы и квинты;
- уделять побольше внимания певучести, выразительности линии баса, активнее использовать в басу исполнительские штрихи (стаккато, маркато и т. д.), мелкие украшения (форшлагги), свинговые нарушения ритма;
- для привлечения внимания к аккорду можно использовать прием тремоло;
- как можно больше вставляйте в аккорды сексты, кварты;

Проанализировав работы признанных мастеров джаза, приходим к выводу, что изучение принципов джазовой гармонизации – процесс достаточно трудоёмкий. Главное – не бояться экспериментировать, слушать большое

количество музыки, анализировать услышанное не только с позиции слушателя, но и с позиции исполнителя. Это залог творческого успеха.

УДК 785.161

*С. А. Вандюк,
г. Луганск*

ДЖАЗЗИНГ КАК ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ДЖАЗОВОЙ И КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Джаззинг (от англ. *Jazzing the classics* — «оджазирование классики») — интерпретация, обработка, аранжировка или исполнение в джазовой манере тем или целиком взятых произведений, принадлежащих композиторам-классикам [1, с. 41], а также джазовая имитация классической стилистики.

Традиция оджазирования классики возникла на самом раннем этапе истории джаза. Негритянские военные духовые оркестры, получившие распространение в конце XIX – начале XX в., новоорлеанские марширующие оркестры, пианисты-рэгтаймеры нередко исполняли в синкопированной манере обработки классических произведений.

Российский исследователь джазовой музыки Е. Овчинников взаимодействие джаза и академической музыки рассматривал с двух сторон:

- 1) как интерес композиторов-академистов к джазу;
- 2) как стремление джазовых музыкантов к серьёзной трактовке своего искусства [2, с. 117].

Джаз и академическая музыка в XX столетии развивались практически синхронно с учетом прохождения ими интонационно-кризисных ситуаций, которые в общем связаны с тенденцией к глобализации всего пространства художественной культуры. Интонационный кризис академического пласта на рубеже XIX – XX веков уже сам собой был одной из детерминант возникновения эстетического спроса на джаз.

Кроме того, «серьёзные» композиторы также стремились преодолеть разрыв между джазом и академической музыкой. Идея синтеза джаза и таких традиционных классических форм, как соната и симфония, оказалась настолько заманчивой с точки зрения создания оригинального американского стиля концертной музыки, что пренебречь ею было бы очень трудно. Это послужило идеей создания многочисленных джазовых симфоний, джазовых концертов и джазовых фуг американскими композиторами. Но после нескольких экспериментов они обычно отказывались от этой идеи, ограничиваясь при

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

обращении к джазовому материалу лишь чисто внешними заимствованиями. Подобные композиции остаются «классическими», хотя и с «джазовой приправой». Знаменательным исключением является опера Дж. Гершвина «Порги и Бесс», построенная на фольклорном материале афроамериканцев.

С. Финкельстайн выдвинул положение о существовании двух методов освоения джаза в творчестве композиторов-академистов — французского и немецкого. Первый из них появился на базе контактов серьёзной музыки с сюрреалистическими тенденциями в живописи и литературе, с лозунгом «назад — к природе!». Многие композиторы рассматривали джаз как свежее и первозданное искусство. Так, элементы джаза и афроамериканского фольклора стали характерны для сочинений К. Дебюсси, И. Стравинского, Д. Мийо, М. Равеля, А. Оннегера, Дж. Гершвина, А. Копленда и др. Немецкое направление относится к джазу, напротив, как к искусству чисто развлекательному, связанному с эстетикой театра менестрелей и со свойственной ему гротеском, сатирой, иронией, с острой критикой социальных пороков буржуазного мира. Так воспринимали джаз такие композиторы, как П. Хиндемит, Э. Кшенек, Г. Эйслер [Там же, с. 13 – 16].

Методы использования академического материала джазовыми музыкантами изменялись в процессе эволюции джазовых стилей. Цитируемый или моделируемый (стилистически преобразуемый) академический материал влиял и на само джазовое произведение.

Традиционный джаз (начало XX в. – середина 40-х годов XX в.) ограничивался в основном только цитированием избранных классических первоисточников, в качестве которых выступали академические темы-мелодии, приемами своего языка. Не последнюю роль при этом играла и пародийность. Собственно интонационное и структурное развитие заимствованного материала было типично джазовым со всеми его ритмическими и гармоническими атрибутами. «Чужой» же материал почти не влиял на конечный результат. То есть классические темы-мелодии сразу же приобретали джазовые признаки, а поскольку они пользовались популярностью у массового слушателя, то проблем с их идентификацией не возникало.

В современном джазе (вторая половина XX – начало XXI в.), начиная с бибоба и в дальнейшем – в кул-джазе, барокко-джазе, стиле фьюжн, наблюдается значительное расширение круга приемов транскрипции-импровизации. Вместе с сохранением цитат все большее значение приобретает стилистическое оджазирование. Транскрибируется уже не образец (тема, фрагмент текста, текст в общем), а стиль автора или эпохи этого автора в соответственном джазовом видении. Отсюда значительно большее влияние интонационных закономерностей выбранной стилевой модели на собственно джазовую композицию, к которой присоединяется разработочность, сложные

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

виды вариативности, новые «классические» тембры, которые отсутствовали в традиционных combo-ансамблях.

Лучшие образцы джаззинга (например, джаззинг-композиции выдающихся джазменов А. Тейтума, Ч. Мингуса, Ч. Кория и Б. МакФеррина, Дж. Ширинга, Б. Эванса, Ж. Лусье, Д. Кролла, Х. Хенкока и других) содержат различные способы и приёмы музыкально-языковой трансформации, которая осуществляется джазовыми музыкантами в случае их обращения к источникам других пластов музыки, в данном случае к академическим. Главными же и существенными принципами джаззинга, активно вовлекаемого в обиход ближе к 60-м гг., остаются свинг и бибоп, идущие непосредственно от исполнительской традиции. Первые образцы создавались как солистами-исполнителями, так и группами, в числе которых «Swingle Singers». В репертуаре коллектива есть множество произведений Моцарта, Баха, Шопена и др. композиторов, представленных в оджазированной форме.

Общий для джаззинга принцип «симбиоза» транскрипции и импровизации позволил выделить и систематизировать основные его разновидности. Их классификация включает: джаззинг-импровизацию «на тему», где академический материал трактуется аналогично любому джазовому стандарту; джаззинг-обработку (аранжировку), которая частично или полностью фиксируется в нотном тексте; джаззинг-транскрипцию, в которой, хотя и на импровизационном уровне, но зафиксирован признак двуавторства (академический аналог – композиторская импровизация); джаззинг-стилизацию, где отсутствует цитата, а материалом является представление импровизатора-джазмена (-ов) о стиле автора или эпохи (стилевое оджазирование).

Существуют типичные способы оджаживания музыки – джазо-стилевые версии ладо-гармонии, метро-ритма, мелодики, фактуры, синтаксических структур, но в джаззинге определяющей является не технологическая, а эстетико-стилевая функция. Оставаясь в общем плане неизменными, приемы «jazzing the classics» могут касаться преобразования бароккового концертного стиля, классических фактурных вариаций, романтической «салонной» виртуозности, коллажной техники академического авангарда. Характерной особенностью джаззинга является межпластовая языковая диалогичность. Джаз создает свои «вариации» на «классику», но не претендует на её замещение. Отсюда приоритет джазового интонирования над стиливой транскрипционностью.

В джаззинговом интерпретационном методе существует три уровня: «прочтение» (предварительное восприятие) неджазового материала, поиск возможных «точек прикосновения» этого материала с джазовым языком,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

собственно его обработка в том или ином стиле. В итоге все это охватывается импровизацией как типом музицирования, который доминирует в джазе. Через технику импровизации джаз интерпретирует «сам себя», свой стиль и язык, подчиняя этому все заимствования других пластов музыки, которые попадают в сферу его интересов.

Джаздинг является формой взаимодействия двух типов музыкального мышления – джазового и академического. Академическое влияние в этой сфере относится к джаздингу в его широком понимании. В узком же значении джаздинг выступает рядом с другими родственными с ним явлениями – симфоджазом и «третим течением», которые представляют собой в основном «письменные» варианты взаимодействия джаза и «классики».

Художественная практика, история и теория джаза показывают, что джаздинг на пути развития джазовой музыки был своеобразным индикатором «ключевых» моментов, связанных с актуализацией речево-языкового обновления и поисками новой стилистики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Королёв О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок — и поп — музыки. Термины и понятия / О. К. Королёв. — М. : Музыка, 2006. — 168 с., нот.
2. Овчинников Е. Джаз как явление музыкального искусства / Е. Овчинников. — М. : Музыка, 1984. — 354 с., нот.

УДК 377.6:785.11

*Е. В. Губарь,
г. Луганск*

МЕТОД КОНЦЕНТРИЧНОСТИ ПРИ ИЗУЧЕНИИ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В КУРСЕ МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Одной из главных задач предмета «Мировая музыкальная литература» является воспитание умения аналитически воспринимать музыку. Дидактический подход к восприятию музыкального произведения, единство слуховой и умственной деятельности вырабатывают такие мыслительные приёмы, как анализ, сравнение, сопоставление, синтез, обобщение. Развивающая и познавательная роль анализа музыки на уроках мировой музыкальной литературы в профессиональном обучении неоспорима.

Изучение музыкальных произведений, как известно, имеет комплексный характер, построенный на дедуктивной основе (от общей характеристики к слуховому анализу выразительных средств).

Особое место в курсе мировой музыкальной литературы занимает изучение инструментальной музыки разных эпох. Методикой предусмотрено объяснение

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

матеріала в виді изложения истории создания произведения, изучение целого сочинения или отдельных его фрагментов, как детальний анализ, так и целостные прослушивания, задача которых дать полное представление об образах и содержании произведения. Общеизвестно, что на первом курсе в средних специальных музыкальных учебных заведениях формируются основные базовые знания, понятийний апарат, специальные умения, касающиеся восприятия и анализа музыки, её словесной характеристики, умений практического воспроизведения отдельных фрагментов; развивается способность видеть взаимосвязь тех или иных музыкальных явлений, исторических процессов, ощущать стиль музыки разных эпох и индивидуальностей.

Реализация программы курса предполагает использование проверенных методов художественной и музыкальной педагогики. Например, *метод художественного, нравственно-эстетического познания музыки*, предполагает организацию такой совместной деятельности педагога и студента, при которой содержание произведения осваивается на разных уровнях: а) понимание художественной значимости произведения в контексте культурных ценностей эпохи, творчества конкретного композитора; б) осознание нравственной проблематики данного сочинения, формирование личностных установок студентов; в) усвоение общих (художественно-эстетических) и частных (языковых) свойств музыкального образа, отражающих степень развития позитивного отношения студента к эстетическим ценностям. Такой метод активно используется в учебно-воспитательном процессе и задействует такие формы общения, как диалог и коллективное обсуждение, дискуссия и др. *Метод интонационно-стилевого постижения* музыки стимулирует активность студента к выявлению интонационно-образной и жанрово-стилевой природы музыки, освоению её как искусства временного, процессуального. В этом смысле очень важными оказываются *как методы перспективы* («метод опережения» при изложении материала) и *ретроспективы* (возвращения к пройденному) в обучении.

При подборе и организации всего музыкального материала необходимо использовать *метод концентричности*, когда изучение нового произведения опирается на уже известные интонации, темы, образы. Это повторение можно сравнить с движением по восходящей концентрической спирали, каждый виток которой выявляет новые свойства уже знакомого материала. Выявленные новые закономерности опираются при этом на уже известные интонационно-образные аналогии, дополняют и обогащают понятийний апарат, расширяют жизненно-музыкальные впечатления.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

В данной работе рассматривается принцип концентричности в нескольких аспектах:

- 1) концентричность как суть эволюции самой инструментальной музыки;
- 2) концентричность как принцип структурирования художественного материала, неоднократного обращения к наиболее значимым явлениям культуры. Реализация этого принципа позволяет формировать устойчивые связи с предшествующим художественно-эстетическим опытом;
- 3) концентричность – один из важных педагогических методов при изучении инструментальной музыки на разных этапах обучения.

Очень важно с первых же уроков дать верное представление об оркестровой музыке, о её жанровом разнообразии, о сущности понятий «симфония» и «симфонизм».

«Симфония» по-гречески означает «созвучие». В античные времена так называли пение хора или ансамбля в унисон, а также любое гармоническое, благозвучное сочетание тонов. В средние века слово исчезло из употребления, и новая жизнь его началась в эпоху Возрождения. Но теперь в слово «симфония» вкладывался иной смысл. В музыке Возрождения были распространены многоголосные вокальные сочинения – мадригалы, канцоны. Они обычно открывались инструментальным вступлением, которое и называлось симфонией. Когда в XVII веке возникла опера, то она также начиналась симфонией - позднее такое вступление превратилось в увертюру. В XVIII веке симфония постепенно отделилась от вокальной музыки и начала свое самостоятельное существование. Произведения, возникшие до появления симфонического оркестра и предназначавшиеся для исполнения другими оркестровыми и ансамблево-оркестровыми составами, условно также относят к симфонической музыке. Появление же оркестра высшего, наиболее развитого, регламентированного инструментального состава способствовало расширению возможностей оркестровой музыки в воплощении самого значительного и богатого содержания. В XVII и 1-й половине XVIII веках расширился и жанровый спектр инструментальной музыки. Это популярные в то время старинная танцевальная сюита, концертто гротто, ранние разновидности оперной увертюры, серенада, дивертисмент. Формирование симфонического оркестра, сложившегося к концу XVIII века проходило параллельно с созданием новых, характерных для симфонической музыки жанров, и, в первую очередь, симфонии. Видная роль в этом принадлежит мангеймской и, в особенности, венской классической школам.

Симфонизм – категория историческая, прошедшая длительный процесс формирования, активизировавшийся в эпоху просветительского классицизма в связи с кристаллизацией сонатно-симфонического цикла и типичных для него форм. В этом процессе особенно велико значение венской классической школы.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Решающий скачок в завоевании нового способа мышления произошёл на рубеже XVIII – XIX веков, получив мощный стимул в идеях и свершениях Великой французской революции 1789 – 1794 годов, в развитии немецкой философии, решительно повернувшей в сторону диалектики (от И. Канта к Г. В. Ф. Гегелю).

Симфонизм концентрированно выразился в творчестве Л. Бетховена, стал основой его художественного мышления. А. Альшванг писал: «Музыка Бетховена – всесторонне подготовленная вершина исторического развития симфонизма, реалистического творческого метода, стоящего в самом центре музыкального искусства последних веков» [1, с. 266]. Как метод симфонизм получил большое развитие в XIX – XX веках.

Симфонизм – понятие многоуровневое, сопряжённое с рядом других общеэстетических и теоретических понятий, и прежде всего с понятием музыкальной драматургии. В своих наиболее действенных, концентрированных проявлениях (например, у Л. Бетховена, П. Чайковского) симфонизм отражает закономерности драмы (противоречие, его нарастание, переходящее в стадию конфликта, кульминация, разрешение). Непосредственное отношение к симфонизму в целом имеет обобщающее понятие «драматургия», стоящее над драмой как симфонизм над симфонией. Симфонический метод раскрывается через тот или иной тип музыкальной драматургии, т. е. систему взаимодействия образов в их развитии, конкретизирующую характер контраста и единства, последовательность этапов действия и его результат.

Развитие, являющееся сущностью симфонизма, предполагает не только последовательный процесс обновления, но и значительность качественного преобразования исходной музыкальной мысли (темы или тем), заложенных в ней свойств. В противоположность сюитному сопоставлению контрастных тем-образов, для симфонической драматургии характерна такая логика (направленность), при которой каждая последующая фаза – контраст или повтор на новом уровне – вытекает из предыдущей как «свое другое» (Г. В. Ф. Гегель), осуществляя развитие «по спирали».

Методологическими основаниями программы курса должны быть как классические работы известных музыковедов, так и современные научные исследования. Сегодня медиа-технологии делают урок музыкальной литературы ярким, более насыщенным и запоминающимся. Это способствует глубокому проникновению в творчество композитора, изучению его стиля, выявлению связей с ведущими тенденциями эпохи; даёт возможность анализировать интерпретационные версии, обобщать, вырабатывать целостные представления о жанре, об особенностях развития симфонии в творчестве разных композиторов, о разнообразии симфонических исканий.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Положительный результат может дать творческий подход к анализу при соблюдении требований дидактики, синтезирующий классические и инновационные формы работы на уроках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен / А. Альшванг. – М. : Политиздат, 1982. – 447 с.

УДК 378.14:78

*Д. В. Губ'як,
м. Тернопіль*

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТА-БАНДУРИСТА В КОНТЕКСТІ ВПРОВАДЖЕННЯ В НАВЧАЛЬНУ ПРОГРАМУ НОВИХ ПРОГРЕСИВНИХ МЕТОДИК

Сьогодні, коли в Україні відбувається реформа системи освіти, професійна освіта бандуриста також потребує перегляду та деякого доповнення. Основною метою такого доповнення є спрямування системи освіти на різнобічний розвиток творчих здібностей студента, виховання його творчої індивідуальності.

Прикладом різнобічного розвитку музиканта може бути органно-клавирна педагогіка Ренесансу, метою якої було виховання творчо мислячого композитора – виконавця – педагога, для якого написання музики, її виконання та викладацька діяльність складають різні грані єдиної професії музиканта. Таке спрямування пояснюється частково духом часу, передовими устремліннями естетичної думки Ренесансу до ідеалу гармонічно розвиненої особистості [1, с. 41].

Що стосується доповнень до бандурної педагогіки, то сьогодні, в більшості, вся необхідна база вже напрацьована, нам залишається тільки вміло використати ці напрацювання.

Сучасна академічна бандура дає виконавцю широкі виразові та технічні можливості, що дозволяють виконувати найрізноманітніший репертуар, але, разом з тим, ставить перед ним і нові проблеми.

Бандурне мистецтво сьогодення відчуває нестачу оригінального репертуару, що пов'язано із нечисленністю бандуристів-композиторів та бандуристів-імпрровізаторів. Ще однією проблемою є нестача бандуристів-майстрів, котрі могли б продовжити вдосконалення інструмента, розвиток якого ще далеко не завершений.

Посприятися вирішенню цих нагальних проблем у майбутньому може доповнення навчальної програми бандуристів такими предметами, як імпрровізація, композиція, ознайомлення із кобзарськими інструментами, творча майстерня та ін.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Імпровізаційність – характерна риса народної музики, тому мистецтво імпровізації є не тільки невід’ємною частиною сучасного музичного мистецтва, як академічного так і естрадного, але й неодмінною складовою кобзарського мистецтва.

Існує безліч підтверджень існування в старцівському виконавстві певної системи імпровізаційного мислення при формотворенні у переважній більшості співаних жанрів. Методика відтворення при цьому була приблизно такою: співець не завчав мелодію разом зі словами, а використовував кілька добре відомих йому музично-ладових модусів, на основі яких створював мелодію, а на неї клав тексти. Таким чином, старосвітська виконавська традиція несла в собі дві рівнозначні складові: і поетичну, і музичну імпровізацію [2, с. 242].

В нових історичних умовах, в сучасному музичному середовищі, з новими інструментами та сучасною технічною базою виконавців потрібно методично по-новому підходити до вирішення питання імпровізації на бандурі.

Імпровізація свідчить про досконале володіння виконавця своїм інструментом, а отже без оволодіння технікою імпровізації бандурист не зможе відчувати себе повноцінним володарем свого інструменту.

Як було вже сказано вище, мистецтво імпровізації на бандурі не суперечить концепції кобзарства, а навпаки, є його проявом у нових умовах сучасного музичного середовища, а оскільки кобзарство протягом століть не переставало бути сучасним, то не варто нехтувати традиціями та досягненнями сучасного мистецтва імпровізації у бандурному виконавстві сьогодення.

Для оволодіння технікою імпровізації на бандурі потрібен новий підхід до виховання виконавців протягом всього навчального процесу, і, можливо, не тільки в методиці практичного навчання гри на інструменті, але й у теорії, тому варто розглянути деякі доповнення до навчальної програми бандуристів.

Такий предмет, як “основи композиції”, на нашу думку, стимулюватиме творчість студента, допоможе йому зрозуміти будову музичних творів, логіку розвитку музичної думки, дасть глибше розуміння фрази у музичному творі, штриха, допоможе стилістично правильно виконувати твори композиторів різних епох.

“Акторська майстерність” також може бути вельми важливим предметом для бандуриста – це, у першу чергу, навчання правильної дикції, правильної подачі тексту, що стане у пригоді при виконанні дум, з їх речитативами. Цей предмет допоможе бандуристам відчувати драматургію музичного твору (пісня, дума, інструментальний твір), зрештою, оволодіння основами акторської майстерності допоможе перевтілюватися у потрібні образи та додасть сценічної витримки, звільнить від внутрішньої скованості.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Дуже корисним для молодих бандуристів буде знайомство з кобзарськими інструментами, а саме опанування гри на старосвітській бандурі, кобзі Вересая, торбані, лірі. Тут у пригоді стануть праці Володимира Кушпета “Самовчитель гри на старосвітських інструментах” [3] та “Старцівство”, а також досвід, напрацьований багатьма бандуристами автентичного напрямку за попередній період [4, с. 165 – 186].

Важливим для сучасного концертного виконавця, на нашу думку, є опанування бандурою харківського способу гри. Тут неоціненним і практично унікальним є досвід професора Львівської музичної академії ім. М. Лисенка Василя Явтуховича Герасименка, який поєднав у собі талант видатного педагога та конструктора бандур. В його доробку більше 40 експериментальних моделей бандур, в числі яких і бандура харківського способу гри, діатонічна та хроматична, із загальним механізмом перемикачів та індивідуальними перемикачами (по дві струни) [5]. Потрібно всіма силами підтримати в першу чергу виробництво таких інструментів, а також і впровадження їх у систему професійної освіти бандуристів на всіх рівнях.

“Творча майстерня” могла б стати місцем, де студенти під керівництвом викладача отримали б можливість вивчення конструкції інструментів бандурного сімейства, основ ремонту, регулювання концертної бандури Львівської та Чернігівської фабрик, виготовлення штучних нігтів, а найбільш обдаровані мали б можливість опанувати ази виготовлення кобзарських інструментів. Організація таких творчих майстерень може стати поштовхом до створення в Україні перших шкіл майстрів бандур. Обов'язковим додатком повинно бути і вивчення акустики музичних інструментів.

Самостійний пошук та перекладення творів різних композиторів для бандури стимулюватиме науково-пошукову діяльність молодих бандуристів, спонукатиме до роботи у бібліотеках, до вивчення стилістики та особливостей виконання творів різних епох. В результаті ми отримаємо поповнення репертуару бандури новими цікавими перекладеннями, а також нових бандуристів-науковців. Крім того, не слід забувати, що існує ще багато кобзарського репертуару у аудіозаписах і було б доцільно з часом перевести їх у нотний вигляд. Це складна, але водночас цікава і важлива ділянка роботи, до якої потрібно залучати обдаровану творчу молодь.

Впровадження цих, а можливо й деяких інших доповнень у систему професійної освіти бандуристів дасть новий, потужний поштовх до подальшого розвитку бандурного, кобзарського мистецтва у таких основних напрямках:

- бандурист-виконавець;
- бандурист-композитор;
- бандурист-майстер;
- бандурист-науковець.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Сподіваємось, глибше пізнання бандури, враховуючи її характеристичні / характерні/ особливості та впроваджуючи у процес навчання нові, прогресивні методики, ми допоможемо кобзарству майбутнього досягнути якісно нових мистецьких висот і ще не раз довести свою яскраву самобутність та унікальність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века) : Хрестоматия. Карл Филипп Эммануил Бах. Опыт об истинном искусстве игры на клавире / А. Д. Алексеев. – К.: МУ, 1974. – 162 с.
2. Кушпет В. Старцтво: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.): Наукове видання / Володимир Кушпет. - К. : Темпора, 2007. — 592 с. : іл. С.242.
3. Кушпет В. Г. Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах. Кобза О.Вересая, бандура Г.Ткаченка, торбан Ф.Відорта. / В. Г. Кушпет. - К., 1997. — 148 с.
4. Кушпет В. Старцтво: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.): Наукове видання / Володимир Кушпет. - К. : Темпора, 2007. — 592 с.: іл. С.165-186.
5. Кияновська Л. Лицар бандури. До 80-річчя Василя Герасименка / Л. Кияновська. – Л. : ТеРус, 2007. - 60 с.

УДК 78.067

**И. С. Гусак,
г. Луганск**

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАРОДИЯ. К ВОПРОСУ ТИПОЛОГИИ ЖАНРА

Жанр пародии присутствует не только в литературе, в изобразительном искусстве, но и в музыке. С одной стороны, это музыкальное произведение, созданное на основе заимствованного многоголосного материала, не просто приспособленное к новому исполнительскому составу, а творчески перерабатывающее первоисточник. С другой, комическое воспроизведение какого-либо индивидуального стиля, техники письма, жанровой системы, конкретного произведения [2, с. 410].

Ранняя практика пародий связана с вокальной музыкой, хотя замечена и в инструментальной музыке XVI – XVIII веков (переработки И. С. Бахом собственных произведений). Одним из средств создания пародии является новая подтекстовка уже известной мелодии или целого произведения, но наиболее значимым являются собственно музыкальные средства пародии – изменение по сравнению с первоисточником количества голосов, типа фактуры, гармонии, ритмики, а также сокращения или вставки, в результате чего возможны изменения характера музыки (светское сочинение становилось духовным и наоборот) и стиля.

Основываясь на общетеоретических положениях, разработанных в работах Б. Дземидока, М. Полякова, М. Бонфельд указывает на два типа музыкального пародирования с соответствующими закономерностями. Хотя автор и не дает

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

четкого определения первому типу, можно назвать его пародией на *музыкально-конкретное*. Это – «музыкальное пародирование определенного материала, находящегося за рамками текста пародии, всегда воспринимается как прием условного комизма», требующего от слушателя обязательного знакомства с данным материалом. Вторгаясь в иной текст, материал – объект пародии неизбежно вносит в произведение момент программности, так как дискредитации, «снижению» подлежит определенное, известное слушателю музыкальное содержание (другими словами, конкретное произведение. – И. Г.). Именно поэтому пародии такого рода встречаются преимущественно в музыке, связанной с текстом, в музыкально-драматических произведениях М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, Ю. Шапорина, Д. Шостаковича [1, с. 100].

Наиболее интересным является другой тип пародии, в котором объектом выступают стиль, жанр, манера исполнения – иными словами, *музыкально-типическое* (приближается к понятию стилизации, но с комическим наклоном. – И. Г.). Пародия на музыкально-типическое представляет собой «безусловный» комизм, не влекущий обязательных программных и внемузыкальных ассоциаций. В данном случае пародия на музыкально-типическое возникает благодаря *искажению* объекта пародии, внедрению несвойственных ему в «серьезном» варианте черт, своего рода окарикатуриванию. Такая музыкальная пародия наиболее близка аналогичным приемам в литературе и карикатуре в изобразительном искусстве.

Как считает М. Бонфельд, только музыка дает нам такие безграничные возможности, чтобы создать тип пародии, в котором объект пародирования прибывает вне текста, домысливается в воображении слушателя, и в то же время – заключен в самом музыкальном произведении. Знание тех или иных систем музыкального отражения действительности, знание стиля, жанров, является абсолютно необходимым условием полноценного восприятия содержания любого музыкального произведения, в том числе и пародии. Информированность читателя о возможных объектах пародии, особенность индивидуального восприятия, читательский настрой – все это играет немаловажную роль в понимании этого сложного и увлекательного явления.

В современном отечественном музыкознании данную проблему исследуют И. Горбунова, Е. Зинькевич и О. Соломонова, рассматривающие пародию неотделимо от стихии комического. Наиболее фундаментальным из новейших исследований по рассматриваемому вопросу является монография О. Соломоновой ««И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум»: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики».

В своей книге автор приводит два утвердившихся научных мнения о происхождении музыкальной пародии. Первое – связано со сближением

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

«высоких» и «низких» жанрово-стилистические систем, разведенных по разным полюсам культурного пространства вследствие жесткой канонизации культуры. Здесь происходит медленная адаптация «высоких» жанров к смеховому модусу и активное внедрение профанных жанров в сферу «высокой» символики (скоморохи, использовавшие стилистику осмогласия, былины, плача и пр.), что способствует освобождению музыкальной символики от канонов обозначения и приводит к возникновению «лживой речи». Музыкальный язык получает большую степень свободы выхода в игровую плоскость, где «знак», будучи источником информации, легко превращается в дезинформирующее средство.

Вторая версия, также рассматриваемая и в трудах О. Фрейденберг, связывает природу жанра с архаической мыслью. Наглядно эта связь показана в амбивалентной структуре древнейшей *parodia sacra*, где высокие идеи утверждаются при помощи стихии обмана и смеха, благодаря которым святость прообраза только упрочняется.

«Принцип смехового раздвоения» [3, с. 144] – главный симптом смехового мира, негласный режиссер пародийного жанра, который реализуется в следующем: присутствии смехового дублера, вторичного жанра; соперничестве «верха» и «низа»; диалогизме несовместимых сознаний, моделей культуры, «языков»; в процедуре увенчания – развенчания; свободной языковой игре; неадекватном соотношении музыкального и вербального текстов; конфликте текста и контекста; «двуслойности» материала, где существует виртуальный прообраз, экспонированный и дающий точный ассоциативный адрес, и реально присутствующий образ по законам комической обработки; неувязке авторского и «чужого» слова.

Неординарность художественно-структурных ориентиров музыкальной пародии О. Соломонова рассматривает сквозь призму различных критериев, среди которых: эстетические свойства пародии (дружелюбно-игровая или оценочно-полемическая); характер текстовой организации (музыкальная, музыкально-вербальная, музыкально-театральная пародии); способы содействия и противодействия текстовых планов в музыкально-вербальной и музыкально-театральной пародии; степень конкретности материала, «связанного с введением «чужого слова», стилизацией либо цитатно-аллюзийным текстом; бурлескная или травестийная традиция смеховой обработки прообраза; целевая направленность («на себя» или окружающие явления).

На основе изучения пародийных опусов с точки зрения названных критериев, О. Соломонова производит типологию **музыкальной пародии**, выделяя четыре ее типа: пародия-контрадикция (от лат. *contradictio* – противоречие, взаимоотрицание); «пародийное цитирование высокой

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

интонационной идеи с инверсией смысла» [3, с. 191]; «пародийно-симулятивная имитация (стилизация)» [Там же, с. 192]; пародийный примитив.

Проанализировав все выше сказанное, можно сделать вывод, что пародия – это всегда диалог между культурными текстами прошлого и настоящего, это художественный механизм самоописания культуры и генератор информации о столкновении традиций. Она обращена, с одной стороны, к наиболее устойчивым жанрово-стилистическим моделям, с другой – является их «оппонентом», одновременно разрушая и обновляя. В пародийных произведениях используются элементы, соединение которых недопустимо в «нормативной стилистической системе». Происходит раскоординация и трансформация структурно-семантических параметров, при которых стилевые показатели выпадают, заменяются неадекватными, либо, сохраняя свои устойчивые признаки, вступают в противоречие с несвойственными им условиями, обнаруживая смысловую и стилистическую неадекватность. Результатом такого художественного процесса является установление новой системы координат, в которой «форма получает смысл, а смысл – только ему подходящую форму» [Там же, с. 155].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бонфельд М. Пародия в музыке венских классиков / М. Бонфельд // Сов. музыка. – 1965. – № 3. – С. 99 – 102.
2. Симакова Н. Пародия / Н. Симакова // Музыкальный энцикл. словарь / гл. ред. Г. Келдыш. – М. : Сов. энцикл., 1990. – С. 410 – 411.
3. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум» : Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики : монография / О. Соломонова. – Киев : ТОВ «Задруга», 2006. – 360 с.

УДК 784.96.

*Л. Н. Давыдова,
г. Луганск*

ПЕВЧЕСКОЕ ДЫХАНИЕ В ХОРЕ

Начинается работа с хором. Дирижер поднял руку, призвал хор к вниманию. Взмах руки перед началом пения для взятия дыхания, вслед за которым следует звучание хора (*вступление*). Опытный хормейстер зрительно (*наблюдая за певцами*) и по первому звуку хора услышит свойственные каждому певцу приемы дыхания (*вдоха*) с определенными достоинствами и недостатками. Вот удобный момент для краткого изложения хору своих требований к выработке единого принципа взятия дыхания перед началом пения. Н. М. Данилин, отрабатывая этот элемент (*дыхание в начале пения и одновременное вступление хора*), по существу, очень мало что говорил и объяснял певцам. Но, поднимая руку, привлекая внимание певцов, он определенным четким движением руки показывал момент взятия дыхания

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

(*ауфтакт*) и после едва уловимой задержки опускал руку в определенную точку, требуя одновременного звучания всего хора. Показывая рукой сначала без пения хора все три элемента дирижерского жеста, он говорил: “Внимание!” (*энергичный, волевой жест*), “Дыхание!” (*четкое движение руки вверх или в сторону в зависимости от размера такта и доли вступления*) и после мгновенной задержки (*опуская или направляя в определенную точку руку*) – “Звук!”. Он проделывал это несколько раз и довольно быстро добивался желаемых результатов, которые в основном сводились к тому, что все певцы, после тщательно собранного внимания одновременно брали дыхание, чуть задерживая его; затем следующий взмах к началу звучания был настолько точен и определен, что все певцы подчинялись жесту взятия дыхания и началу звучания. Заметив у отдельных певцов, а иногда у хора отставание от его жестов, задержку дыхания, или, наоборот, торопливость, неправильный прием вдоха (*поднятие плеч или какие-либо другие дефекты*), он делал два-три коротких поясняющих замечания по поводу положения корпуса певца. Готовности к пению и главным образом с помощью четких и ясных дирижерско-хормейстерских жестов вырабатывал определенный, единый и обязательный для всех певцов хора прием (*принцип*) взятия дыхания, короткой его задержки и одновременного вступления хора.

Четкий жест (*ауфтакт*) дирижера в самом начале пения хора **должен обеспечить не только темп, характер музыки, но и организовать единое хоровое дыхание, одновременное вступление всего хора**. Игнорирование и недооценка (*а иногда и непонимание*) этого важнейшего момента как руководителем хора. Так и певцами часто приводит к тому, что не получается единого общего приема дыхания, одновременного звучания всего хора, во вступлении хор “качается”.

Единые принципы дыхания следует сохранять и в процессе исполнения всего произведения – при смене дыхания всем хором (*общехоровое дыхание*) или отдельными партиями. Если в определенном отрезке исполняемой музыки нет пауз, во время которых певцы могут спокойно взять дыхание, то смена его по смыслу текста и музыкальной логике все равно должна происходить быстро, одновременно и единообразно.

В хоровой литературе (*а особенно в богослужебном пении*) часто встречаются произведения и отдельные эпизоды в тех или иных партиях, которые должны исполняться без общей, заметной для всего хора смены дыхания. Длительное пение на большом певучем штрихе достигается с помощью так называемого **ценного дыхания**, обеспечивающего непрерывное звучание хора или отдельных партий на необходимый и по существу на

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

неограниченный период исполнения без смены дыхания. Достигается такое звучание на основе одновременной смены (*правильнее, подхвата*) дыхания певцами. Пение на цепном дыхании удаётся тогда, когда хормейстер-дирижер предупреждает хор и соответственно показывает (*поддерживает*) рукой, что определенная фраза, период, куплет исполняется на цепном дыхании. При этом хормейстер советует всем певцам быстро подхватывать дыхание в любое время, но избегать смены дыхания на каких-то законченных мелодических фразах и не делать его перед сильными долями такта, а главное, не доводить до последних границ использования запасов дыхания. Обычно такой совет и соответствующий показ рукой дает хорошие результаты. Отдельные певцы подхватывают дыхание в разное время совершенно незаметно для общего непрерывного звучания хора. Остается добавить, что вступление каждого певца после взятия дыхания должно быть на нюанс тише общего хорового звучания.

В условиях конкретной партитуры регенту следует глубоко разобраться в необходимости того или иного вида хорового дыхания.

Как литературная, разговорная, так и музыкальная речь приобретает выразительность и ясность лишь в том случае, если она будет иметь логические остановки в соответствующих местах. В письменном ее изложении пользуются различными знаками препинания. В музыкальной речи пользуются *цезурой*. В зависимости от характера произведения, характера звука в нем, меняется и характер дыхания: при медленном темпе, спокойной, ровной динамике, дыхание берется спокойно, фразы отделяются сравнительно длинными цезурами, при скором темпе, взволнованном характере – меняется и характер дыхания. **Цезура** (*лат.*) в музыке – граница между музыкальными построениями; в пении – **короткая смена дыхания, а также смысловая остановка без смены дыхания** (*подробнее о цезурах – в главе “музыкальная артикуляция”*). Цезура, так же как и другие знаки дыхания, имеет огромное значение в хоровом пении и исполнении: она указывает на правильное построение литературной и музыкальной фразы, предложения. В партитуре момент взятия дыхания обозначается следующими знаками:

∨ – обозначает, что отдельной хоровой партии, группе голосов или всему хоровому коллективу надлежит взять **полное дыхание**;

’ – означает, что отдельной партии, группе голосов или всему составу хора нужно взять менее полное (**более короткое**) дыхание;

∩ – (*лига*) – может поставить регент над нотным станом или над тактовой чертой в случае необходимости цепного дыхания.

Дыхание может быть техническое и логическое. Разное сочетание таких параметров, как полнота, глубина, сила и интенсивность, соотношение скорости вдоха и выдоха при разной их мере и градации, дает неисчерпаемое количество видов дыхания, которыми можно пользоваться для разнообразных образно-

художественных целей.

Дыхательные упражнения

Упражнения для развития дыхания могут быть беззвучными и звуковыми.

Если дыхательные мышцы вялые, расслабленные, необходимо применение беззвучных упражнений, помогающих развитию определенных мышц. Беззвучные упражнения приносят пользу при условии, если не являются самоцелью, а применяются как физическая зарядка перед пением. Такими упражнениями в течение первого полугодия работы надо начинать буквально каждое занятие. Они придают мышцам упругость и выносливость, помогают осознать организацию процесса вдоха и выдоха, не отвлекаясь на момент формирования звука.

Первоначальный навык – умение взять правильный вдох носом, бесшумно. Начать надо с глубокого, равномерного, спокойного вдоха, расширяющего низ грудной клетки. В первых упражнениях – вдох полный, в последующих (звуковых) – разной полноты. Полезно сразу уяснить разницу в характере вдоха, задержки, выдоха при разных атаках.

Беззвучные упражнения.

- **Тренаж вдоха.** Представить букет цветов, сделать спокойный вдох носом, вспомнить приятный аромат. Небольшая задержка. Выдох.

- “Испугайся” – упражнение полезно **для развития опоры дыхания, диафрагмы, мышц брюшного пресса.**

- **Упражнение на тренировку брюшного пресса:** активные движения передней стенки живота (“выпячивание” – при вдохе, “втягивание” – при выдохе). Необходимо следить за тем, чтобы при вдохе не поднимались плечи, не напрягались мышцы шеи.

- Очень полезны упражнения парадоксальной дыхательной гимнастики вокального педагога Стрельниковой. “Накачивание насоса” – акцентирование внимания на физических движениях (*приседания, наклоны*) снимает мышечный зажим органов дыхания.

- **Тренаж выдоха.** “Дуем на свечу” – стараемся сохранить ровность (*равномерность*) выдоха, чтобы воображаемая свеча не потухла.

Переход от беззвучных упражнений к звуковым.

- Активный вдох, задержка, длинный активный выдох на “с”. В конце упражнения – сброс оставшегося воздуха.

- Короткие активные выдохи на “ф” – хорошая тренировка для диафрагмы.

Звуковые упражнения.

- Продолжительное пение с закрытым ртом на примарном тоне на *mf*. На

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

этом упражнении хорошо отрабатывать все виды атаки (*особенно мягкую*)

- Упражнение, аналогичное первому, на гласные “ю”, “ё”, “я”, далее – *cresc.*, *dim.*
- Тянуть один звук на слоги “ми”, “ля”. Дирижер тактирует на 2/4, делая постепенное *cresc. isub. p.*, добиваясь гибкого, естественного нарастания звука. Важно почувствовать зависимость усиления силы звука от напряжения мышц живота.
- Гаммообразные упражнения. В диапазоне от секунды до децимы. Следить за плавным соединением звуков. Усложняется техника дыхания.
- Упражнения в разных штрихах (*особенно полезно – staccato*). От одного звука, до разнообразных попевок. Активизирует дыхание.
- Упражнения на скачки. Увеличивает объем дыхания.
- Упражнения на цепное дыхание.

УДК 787.8:784

И. В. Дверницкая,
г. Луганск

ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО И ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНТЕЛЬСТВА В РАБОТЕ С АНСАМБЛЕМ БАНДУРИСТОВ

Работа в ансамбле бандуристов является синтезом двух видов исполнительского мастерства – вокального и инструментального. Именно взаимодействие этих двух видов искусств, ставит перед исполнителем ряд проблем, решение которых является ключевым аспектом на пути достижения поставленных интерпритаторских целей. Актуальность данной темы обусловлена необходимостью осветить проблематику вопроса **ансамблевого исполнения**, так как этот вопрос недостаточно освещён в научной и методологической литературе.

Суть проблемы синтеза двух видов мастерства в игре ансамбля бандуристов заключается в том, что участник ансамбля выполняет двойную «функцию» (несёт двойную нагрузку): выступает одновременно как вокалист и как инструменталист, при этом являясь необходимым звеном целостного музыкального коллектива. Именно эти особенности, которые «провоцируют» ряд задач, решение которых предполагает знание следующих необходимых форм работы:

- **распевание коллектива** – это начальный этап работы, включающий в себя упражнения на звуковедение, дикцию, дыхание. На распевание отводится 10 – 15 минут, при этом для наилучшей работы дыхания необходимо петь стоя. Упражнения должны быть хорошо продуманы и систематичны.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Способы работы при распевании:

- а) пение в унисон закрытым ртом – на крещендо и диминуэндо;
- б) пение слогов «ма» и «да» – округлость и собранность звука;
- в) упражнения в восходящем и нисходящем направлении;
- г) пение по трезвучию на legato и staccato;
- д) пение скороговорок – работа над дикцией.

- **Работа над ритмической ровностью как фактором ансамблевого единства.**

- **Работа над единством темпа как важнейшего средства выразительности.**

Определение темпа произведения – важный момент в исполнительском искусстве. Точно выбранный темп способствует правильной передаче характера музыки, неверный темп в той или иной мере искажает этот характер. Хотя и существуют авторские указания темпа, вплоть до определения скорости по метроному, темп «заложен» в самой музыке. Ещё Римский-Корсаков утверждал, что «музыканту метроном не нужен, он по музыке слышит темп». Не случайно Бах, как правило, в своих сочинениях вовсе не указывал темп. В пределах одного произведения темп может варьироваться. «Нет такого медленного темпа, в котором бы не встречались места, требующие ускорения... и наоборот. Для определения этого в музыке нет соответствующих терминов, обозначения эти должны быть заложены в душе» (В. Гольба).

- **Работа над штрихами вокальной партии:** legato, staccato, non legato, marcato.

Одна из основных задач руководителя – научить ансамбль петь legato. За штрихом legato следует разучивать и другие штрихи- non legato, marcato. Умение правильно выполнить штрих «legato» – залог успеха в усвоении правильного и качественного кантиленного пения, а также способствует закреплению навыка дыхания, развитию широкого дыхания. Важен процесс разучивания штрихов в такой последовательности: за legato следует non legato, marcato, затем staccato. Штрих staccato требует более техничного и глубокого владения мышцами, при опёртом на дыхании звуке, чёткой фиксации на высоком положении звука и чистого интонирования на высокой вокальной позиции. Упражнение на совмещение legato и staccato является обязательным.

- **Работа над вокальной динамикой.**

Существуют упражнения и для развития динамического диапазона, при этом нюансы крещендо и диминуэндо вводятся постепенно. В работе над нюансами следует избегать разного перехода к «р»или «f». Это должно быть плавное изменение динамики, так как считается очень сложным в

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

исполнительской практике. Для достижения крещендо необходимо позаботиться о хорошем активном пиано, и наоборот. Работа начинается с освоения динамических переходов на одном звуке. Эти упражнения так же развивают подвижность голоса. Исполнение необходимо начинать в умеренном темпе и постепенно переходить к более быстрому темпу. Навыки, формирующиеся во время упражнений, впоследствии становятся рефлекторными, и, по сути, использование одного упражнения помогает в формировании целого комплекса навыков.

- Работа над дикцией.

Дикция (от греч.) – произношение. Формирование хорошей дикции основывается на правильно организованной работе над произношением гласных и согласных. Необходимо работать над подвижностью нижней челюсти и вместе с ней и подъязычной кости гортани. Для тренировки губ и кончика языка можно использовать разные скороговорки. Все слова произносить твёрдыми губами, при активной работе языка, вначале медленно и чётко, потом ускоряя темп, нюансы и т. д.

- Работа над достижением синхронности ансамблевого звучания.

Под синхронностью ансамблевого звучания следует понимать точность совпадения во времени сильных и слабых долей каждого такта, предельную точность при исполнении мельчайших длительностей всеми участниками ансамбля. Синхронность проявляется в совместном ощущении единого темпа, агогики, динамики и эмоционального состояния. При работе над синхронным исполнением необходимо выделять три момента: как начать произведение вместе, как играть вместе и как закончить его вместе. В ансамбле должен быть исполнитель, выполняющий функции дирижёра, он обязан показывать вступления, снятия, замедления. Сигнал к вступлению – небольшой кивок головы, состоящий из двух моментов: едва заметного движения вверх (ауфтакт) и затем – чёткого, довольно резкого (раз) движения вниз. Кивок не всегда делается одинаково, всё зависит от характера и темпа исполняемого произведения.

Специфика трудностей, присущих вокально-инструментальному исполнению на бандуре.

Причины трудностей:

- потеря силы звука: искривление спины, перенос центра тяжести корпуса вперёд и потеря дыхания, как следствие – зажатость диафрагмы;

- исчезновение хорошей артикуляции и дикции: рассеянность внимания на следующие аспекты – посадка, контроль игры, необходимость помнить слова;

- ухудшение интонирования: потеря опоры дыхания и снижение слухового контроля;

- исчезновение артистизма: страх утратить контроль интонации, слов, игры

и посадки.

Пути решения проблем:

Требование качества звука с первых уроков обязательно, на него должен быть направлен постоянный контроль слуха педагога и ученика. Очень важна отдельная работа – уроки вокала.

- Для предупреждения потери силы звука: контроль правильной осанки, центра тяжести корпуса, дыхания, свободой диафрагмы.

- Для предупреждения потери хорошей артикуляции и дикции: чёткое произношение гласных и согласных.

- Для верного интонирования – опора дыхания и повышенный слуховой контроль.

- Работа над психологической уверенностью, артистизмом.

УДК 791.6

***В. М. Диулина,
г. Старобельск***

**СКОМОРОШЕСТВО КАК ФЕНОМЕН
ДРЕВНЕРУССКОЙ (УКРАИНСКОЙ) КУЛЬТУРЫ**

Сейчас, когда происходит возврат к народным истокам, изучение феноменальных явлений своего народа, на мой взгляд, должно заслуживать самой положительной оценки.

Одним из таких явлений древнерусской (украинской) культуры было скоморошество.

Скоморошество – явление сложное. Сложна и не вполне ясна ранняя его история. И если об истории возникновения термина «скоморох» нет единого мнения, то общее согласие достигнуто в том, что скоморохи существовали и при язычестве, то есть, до принятия христианства.

Скоморохи этой эпохи были носителями ранних фольклорных жанров, зародившихся еще в родовом обществе. Скоморохи явились участниками различных увеселений и празднеств, приуроченных к языческому календарю. Их идеалом были похоронные, свадебные обряды, ряжения.

Развитие словесного момента в фольклорном искусстве благоприятствовало постепенному выделению из среды играющих тех, кто со временем занял особое место в смеховом зрелище, стал его главным исполнителем, руководителем и организатором. Они то и являлись первыми профессиональными представителями смеховой зрелищной культуры

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

средневековья – скоморохами.

Скоморошество как явление возникло в ответ на эстетическую, игровую потребность народа, активизирующуюся в период обострения классово-борьбы.

Для самих скоморохов представления явились средствами к существованию. Это были первые русские актеры-потешники, составлявшие свой ремесленный цех.

История скоморошества содержит в себе понятия: *придворные, бродячие, оседлые* скоморохи.

Дворовые скоморохи были как-бы штатными шутами, которые не оставили заметного следа в развитии народного искусства. Странствующие скоморохи оказались почти монопольными хозяевами таких форм, как «**театр петрушки**», «**медвежья потеха**», и другие, не требующие долгих приготовлений.

Активная роль в превращении элементов театра на праздниках и в обрядах в *народный театр живого актера* по праву принадлежат оседлым скоморохам. Они прекрасно знали местные традиции, сценарии каждого обрядового игрища, аудиторию, поэтому, легко импровизировали. И в итоге отдельные выступления скоморохов в игрищах постепенно превращались в драматические сценки, а затем и в спектакли народного театра.

Основным изобразительным приемом в скоморошьем представлении было слово. Частое сценическое средство – каламбур – комическое переосмысливание фразеологизмов, умышленное их употребление не к месту, или в ином контексте. Сценическая речь – пословицы и поговорки в качестве естественного речевого оборота. Излюбленный сценический прием у «веселых» - балагурство с использованием комплекса словесных трюков, организующих комическую игру, доминировало преимущественно у оседлых скоморохов.

Скоморошье представление не ограничивалось использованием стилистических средств, определенное место в нем занимал пластический аспект, физическое выражение, интонация. В этой связи жест, движение, слово составляли неразрывное единство скоморошьего представления.

Применяя определенные приемы, средства, технику, скоморохи приучали широкие слои населения к восприятию незамысловатых образцов раннего театрального искусства. Именно их творчество развивало в народе тягу к игре, что позднее привело к созданию широкого народного театра с более развитой драматургией.

Потому, скоморошье искусство – не только подготовительный этап развития народного театра, но и начальная театральная школа для народа.

Таким образом, скоморошье зрелище эпохи русского средневековья характеризовалось двумя основными проявлениями: *эстетически-игровым и художественно-социальным*.

Последний аспект обусловил резкое неприятие искусства народных

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

потешников сначала церковью, а на позднем этапе и государственными властями.

Само по себе скоморошество – явление уникальное. Это один из образцов мирового народного творчества. Уже на ранних этапах своего существования, скоморошество явилось блестящим, редким, необыкновенным явлением, способным отражать наиболее острые и злободневные конфликты своего времени. Поэтому, скоморошество по праву можно считать феноменом Древнерусской культуры. Скоморошество дает возможность выявить уровень развития человеческого сознания, саморазвития духа моего народа, эпохи IX – XIII веков, который желал лучшей жизни и свой протест против всякого насилия выражал устами скоморохов. И именно феноменальным скоморошество еще было и потому, что не отражало объективной действительности, а выражало субъективное содержание Древнерусской (украинской) культуры посредством оригинальных решений скоморохов – странствующих актеров Древней Руси. А на современном этапе элементы скоморошества, искусственно входящие в нашу жизнь – это зеркало, вбирающее в себя современные черты посредством призмы времен.

УДК 373.6

*В. А. Доценко,
г. Антрацит*

ОРГАНИЗАЦИЯ ДОМАШНИХ ЗАНЯТИЙ УЧАЩИХСЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ И ШКОЛ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

Вопросы организации домашней работы учащихся инструментальных отделов ДМШ и ШЭВ нашли отображение во многих методических пособиях. Однако, несмотря на большое значение правильной организации домашней работы учащихся, педагоги ДМШ и ШЭВ, в ряде случаев уделяют этому вопросу очень мало внимания, недооценивают время классных занятий, на которых необходимо наряду с овладением инструмента, с изучением различных произведений, постоянно прививать учащимся навыки полноценной домашней работы.

Желание – самый важный движущий фактор, который действует на протяжении всех лет обучения. Педагог должен постоянно раскрывать ученикам многогранность, значимость музыкального искусства. Отношение ученика к предмету определяет качество обучения. Любовь к работе обеспечит внимание и

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

настойчивость в выполнении классных или домашних заданий, обеспечит глубокое и качественное усвоение учебного материала. Целесообразный подбор программы и упражнений поддерживает желание учиться.

Педагог должен очень мастерски и интересно строить уроки с начинающим, включая разнообразные формы работы, чередуя работу над усвоением постановочного оформления с изучением нотной грамоты, развитием слуха, пением. Ни в коем случае нельзя допускать штампа, однообразия в проведении уроков. Домашние задания тоже должны быть интересными, разнообразными и не слишком сложные, чтобы они не превышали возможности учащегося. Домашняя работа должна быть оценена. Педагог не должен забывать о воспитательном значении оценки. Выставляя ту или иную оценку, педагог, учитывая индивидуальные особенности, обязан знать, какую реакцию вызовет она у ученика. Ученик должен знать, какую оценку заслуживает его игра. Для этого полезно иногда предлагать ученику самому оценивать свою игру. Чувство соревнования часто дает отличные последствия и поэтому этот фактор педагогу необходимо всячески применять в работе с учениками своего класса.

Педагог должен проявлять максимум настойчивости для того, чтобы ученик не поддавался отрицательному влиянию, использовать всяческие способы, чтобы у ученика постоянно возникало и закреплялось желание играть, желание работать. Это желание необходимо поддерживать и укреплять на протяжении всего периода обучения в школе.

Но можно привести много примеров, когда продолжительные ежедневные занятия, несмотря на хорошие способности исполнителя, не дают желаемых результатов. У учащихся, которые много работают, не учитывая свои физические способности, наблюдается систематическое переутомление, которое может вызвать профессиональные заболевания. Педагог должен приучить ученика к контролю над состоянием мышц, чтобы предотвратить профессиональные заболевания.

Решающее значение имеет качество самостоятельных занятий, правильность методики и умение работать.

В данном случае имеется в виду принцип последовательности в обучении. Лишь вследствие осознания качества занятий ученик приобретает возможность иметь во время самостоятельной работы над произведением конкретную цель и определенное задание.

Домашнее занятие рекомендуется начинать с работы над гаммами упражнениями и лишь, потом переходить к работе над этюдами и пьесами.

Заинтересованность в работе мобилизует внимание, снимает утомляемость от предыдущих занятий. Иногда, после интересной, захватывающей работы, которая возбуждает эмоциональную сферу, работа над инструктивным материалом менее утомляет и дает хорошие результаты.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Методика роботи над виробленням во время игры на інструменті, способ більш швидких досягнень позитивних результатів може бути різною:

- 1) виявлення во время игры помилок і робота над їх виправленням;
- 2) игра с замедленням в складних місцях для злегчення їх виконання;
- 3) игра без зупинок і замедлень с запам'ятовуванням помилок, згодом детальна обробка помічених помилок.

Самостійна робота має не менше більше значення, ніж класна. Тому слід навчити учня грамотно планувати свій день, правильно дозувати час, навчити його ставити перед собою важливі, першочергові завдання, знаходити правильні рішення, підбирати необхідні для цього способи, т. е. навчити учня самостійно, усвідомлено працювати над собою

УДК 785:780.614.331.091

*К. І. Дрига,
м. Харків*

ВИКОНАВСЬКІ ЗАСАДИ СКРИПКОВО- АНСАМБЛЕВОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ

У контексті мистецького простору початку ХХІ сторіччя набуває актуальності наукове осмислення історії та теорії ансамблевого виконавства. Серед різноманітних інструментальних форм та явищ цього типу музикування окреме значне місце посідає *ансамбль скрипалів*. Цей виконавський феномен є недостатньо дослідженим з позицій історії його розвитку, акустичного темброутворення, функцій розподілу музичного матеріалу між інструментами ансамблю, композиційної логіки тощо. Значне підвищення ролі цього яскравого явища в еволюції музично-виконавської культури Західної Європи та сучасної мистецької освіти України є відбиттям соціокультурних та художньо-естетичних процесів. Дослідження скрипкового ансамблевого виконавства є *актуальним*, оскільки розкриває значення творчої спадщини скрипалів у парадигмі світового музичного виконавства.

Як відомо, ансамблеве виконавство детерміноване особливостями колективного виконання, що синтезує: здатність до слухової координації загального ансамблю і окремої партії в останньому; досягнення ансамблевої гнучкості; скерованість на взаємодію всіх учасників колективу; амбівалентну сутність виконавця-ансамбліста. У спеціальній літературі загальні питання історії скрипкового мистецтва та виконавства розглянуті у монографіях таких відомих авторів, як Л. Ауер, Ю. Брейтбург, Л. Гінзбург, В. Григор'єв,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

К. Мостраса, Л. Раабена, К. Флеш, О. Шульпякова, А. Ямпольського. Відзначимо, що більшість з цих праць скеровано на вияв методико-практичних проблем функціонування цього типу ансамблю, обґрунтування його технологічних позицій. Відповідь на актуальні питання щодо ансамблю скрипалів, його виконавської специфіки ми не знайдемо.

Необхідною умовою скрипкового ансамблевого музикування є *технічна та штрихова узгодженість*, що відбивається на загальному характері звучання. Завдяки використанню певних артикуляційних прийомів вибудовується смислоутворення виконавського процесу, його семантичне навантаження, досягається єдність виконавських прийомів та фразування колективної творчості. Вибір штриха в ансамблі як *засобу висловлювання* музичної думки скерований художнім інтонаційно-образним змістом твору та характером його виконавської інтерпретації. Художня виправданість того чи іншого штриха визначається в контексті загального звучання як смислової цілісності. Розшифровка музичного тематизму потребує від учасників ансамблю скрипалів знання особливостей інструментарію, його технічних можливостей, специфіки основних штрихів, що зумовлюють результат звучання. Для досягнення інтонаційної досконалості виконання ансамблевого твору. Штрихова ансамблева культура залежить від штрихів в окремих партіях, що комплексно співіснують при загальному звучанні партитури (зокрема, штрихова культура здійснюється з урахуванням вимови кожної музичної фрази).

Отже, скрипкове ансамблеве виконавство як предмет наукових зацікавлень сучасної вітчизняної музикології має подальшу перспективу актуалізації цього розділу інтерпретології, зважаючи на розмаїття жанрово-стильових контекстів сучасної музичної комунікації та роль академічних інструментів у створенні звукового еталону. Засоби ансамблевої виразності – темброво-інтонаційна якість, динамічна палітра, штрихова техніка зумовлені єдністю творчих реалізацій, загальною колективно-партнерською співтворчістю та спрямованістю інтелектуального та емоційного самовираження музиканта-виконавця. Спільна музично-виконавська діяльність передбачає професійне та духовне взаєморозуміння, психологічну сумісність партнерів, емпатійну обдарованість виконавців.

Базовими чинниками ансамблево-виконавської технології є: синхронність звучання, темброва збалансованість та динамічна єдність партій (за умов темпоритмічної єдності); штрихова узгодженість. Динаміка є одним з найдійєвіших засобів музично-виконавської драматургії ансамблевого твору. Її участь разом з іншими музично-виразовими засобами – фактурою, тембровим і регістровим чинниками, що семантично пов'язані у виконавському процесі із можливістю динамічного збагачення, – зумовлене художньо-інтерпретаторською концепцією, і як результат, специфікою виконавського трактування, відповідного

жанрово-стильовим особливостям твору. Ансамблевий звук високої майстерності – злагодженість, насиченість звучання – може бути досягнутий за умов уміння пристосувати звучання інструменту та наявності якості почуття ансамблю. Умовами створення якісного ансамблевого звучання є зручна теситура і природний тембр. Отже, ансамбль скрипалів є унікальним і самобутнім колективом музикантів щодо темброво-фонічної специфіки, виконавського складу, виражальних можливостей і репертуару.

УДК 78.021:004.032.2

***О. В. Ельчанинов,
г. Луганск***

РАБОТА С ПРОГРАММАМИ НОТНОГО НАБОРА

Компьютерные технологии и компьютерные программы прочно обосновались во всех сферах деятельности современного человека. С каждым годом они играют всё более важную роль в повседневной работе музыканта. Сегодня трудно себе представить эту работу без программ нотного набора и верстки, таких как Sibelius и Finale. (Конечно, существуют и другие программы нотного набора, такие как Magic score и Overture и др., но из-за их ограниченной функциональности процент музыкантов пользующихся этими программами очень невелик.) С появлением этих программ существенно упростился набор качественного нотного текста и его последующая коррекция, а компьютерный набор оркестровых партитур становится уже фактически повседневным стандартом практически каждого музыканта, работающего с ними. Создание и работа с электронной партитурой в формате Sibelius или Finale позволяет в несколько раз сократить время, необходимое для её коррекции, не говоря уже об извлечении и печати оркестровых партий. В данной статье автор не ставит перед собой задачу повторять общеизвестные истины из учебников по работе с вышеуказанными программами, а хочет обратить внимание на некоторые дополнительные возможности, предоставляемые последними версиями этих программ, а также их дополнениями, такими как SmartScore Lite (Finale) и PhotoScore (Sibelius).

Несмотря на постоянное совершенствование профессиональных компьютерных программ нотного набора и вёрстки (их последними версиями на данный момент являются Sibelius 7.1.3. и Finale 2012), а также их постоянную конкурентную борьбу между собой за пользователей, набор нотного текста в компьютерных программах и его редактирование остаётся делом достаточно

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

трудоємким. Существует, как известно несколько основных способов набора нотного текста в программах Finale и Sibelius, которые в каждой из них называются по-разному, но суть их сводится в основном к следующему:

1. Набор при помощи компьютерной мыши.
2. Набор с помощью клавиатуры.
3. Набор при помощи midi клавиатуры подключаемой к компьютеру.
4. Также возможен ещё метод набора с помощью микрофона, но по ряду причин этот способ практически не используется.

На практике каждый пользователь выбирает для себя наиболее удобный для него способ, но чаще всего комбинирует их, подбирая для себя индивидуальную оптимальную конфигурацию работы с нотным материалом. Следует также упомянуть, что работа на ноутбуке без полноразмерной клавиатуры (в которой отсутствует отдельная цифровая панель) существенно увеличивает время набора, поэтому для этой работы плохо подходят ноутбуки старого образца и нетбуки, у которых цифро-блок просто отсутствует из-за их малых габаритов. По этой же причине версии программ Finale и Sibelius созданные для использования на планшетах iPad не обладают функциональностью своих старших братьев, с их помощью можно разве что проиллюстрировать файлы и ввести незначительные коррективы.

Finale долгие годы остаётся лидером в сфере профессионального набора нот в издательском деле. К его достоинствам следует отнести возможность точно выверить пропорции всего нотного текста и многовариантность решения одной и той же проблемы, хотя это его достоинство одновременно является и его недостатком, так как именно оно привело к созданию не совсем удобного и слишком разветвлённого управления функциями программы. Программа Sibelius, напротив, не обладая прецизионно выверенной графикой готового нотного материала, обладает достаточно простым и понятным дружественным интерфейсом. Кстати, в его последней версии Sibelius 7 панель инструментов стала сильно напоминать ставшую многим уже привычной панель Microsoft word, что является его несомненным достоинством. Необходимые элементы находятся буквально на переднем плане. Удобно реализовано переключение между панелями.

Если сравнивать эти две программы по возможности внесения правок и исправлений в уже готовый нотный текст то пальму первенства, вероятно, следует отдать Sibelius у которого даже основные клавиатурные комбинации, такие как «вырезать», «копировать», «вставить», «отмена», совпадают с общепринятыми в Windows.

Продолжая разговор о вариантах набора нотного текста нельзя не упомянуть ещё один не часто используемый, но довольно эффективный способ набора при помощи виртуальной клавиатуры. В программе Finale эта функция реализована с помощью виртуальной клавиатуры чем-то напоминающей

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

клавиатуру баяна, а вернее диатоническую клавиатуру гармоника. К недостаткам реализации этого способа набора следует отнести отсутствие альтерированных ступеней лада (альтерацию необходимо выполнять каждый раз дополнительно), а также невозможность одновременного набора нескольких звуков и создания, таким образом, аккордов.

В Sibelius эта функция реализована более удобно. В 6-ой версии программы на панели инструментов слева от кнопки воспроизведения появляются кнопки-символы гитарного грифа и фортепианной клавиатуры. При нажатии на них на экране последовательно появляются лады гитарного грифа и/или клавиатура виртуального фортепиано с диапазоном в 7 октав. Нажимая мышкой соответствующие клавиши на виртуальной клавиатуре, а левой рукой выбирая длительности на цифровой панели можно довольно быстро набирать одноголосный нотный текст. Это становится возможным благодаря большому диапазону и возможности визуального контроля над нажатием клавиш виртуального фортепиано. Аккорды в этом способе ввода предлагается набирать путём включения аккордового набора (для этого нужно нажать символа аккорда на панели фортепиано) и последующим последовательным нажатием клавиш, входящих в его состав. При этом диапазон, из которого можно набрать звуки аккорда сокращается до одной октавы (выделяется более светлым тоном на клавиатуре). Выбор необходимой октавы можно произвести с помощью клавиш «Z» и «X». Но более интересным представляется способ набора аккордов который не указан в справочной литературе. Заключается он в следующем. На панели виртуального фортепиано следует нажать «QWERTY ВВОД» (символ клавиатуры), при этом два верхних ряда букв становятся фактически клавиатурой фортепиано, где A=C; W=Cis; S=D; E=Dis; D=E; F=F; T=Fis; G=G; Y=Gis; H=A; U=Ais; J=H; K=C. Этот способ позволяет добиться существенного увеличения скорости набора аккордов, так как в отличие от Finale в Sibelius при одновременном нажатии нескольких кнопок компьютерной клавиатуры на нотном стане сразу записывается целый аккорд (до 4-х звуков) со всеми знаками альтерации входящих в него звуков.

В настоящее время в интернете процент нотного материала набранного в электронном виде ещё очень мал. В основном в нотных электронных библиотеках произведения представлены в формате pdf иногда tif или jpeg. Ранее, чтобы сделать электронный вариант этих сочинений музыкант вынужден был просто заново набирать это произведение в Finale или Sibelius, но с появлением и развитием программ распознавания нот таких как: SharpEye, Capella scan, SmartScore (приложение к Finale) и PhotoScore (приложение к Sibelius) появилась возможность существенно сэкономить время нотного набора.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Если первая программа SharpEye была «пионером» распознавания нотной графики и имела ограниченные возможности, то последующие соединили в себе функции сразу нескольких программ, начиная от управления сканером, обработки графики (улучшение качества изображения перед распознаванием: контрастности, чёткости, яркости и т. д.), конвертора (преобразование pdf файла в tif формат), а также возможности аудиовоспроизведения промежуточного результата распознавания и его оперативной коррекции с помощью встроенного нотного редактора.

Все перечисленные программы имеют как свои сильные, так и слабые стороны, разбор которых может занять не одну страницу. Например, обработка графики наиболее полно реализована в программе Capella scan. А программа SharpEye имеет высокую точность распознавания нотного текста. Но, на мой взгляд, на сегодняшний день наиболее сбалансировано все основные функции необходимые для успешного распознавания нотного текста представлены в программе PhotoScore, являющейся приложением к Sibelius. В ней есть возможность выбора вариантов исходного нотного текста: печатный или рукописный. В режиме коррекции ошибок исходный и распознанный материал удобно совмещаются, можно включить аудиовоспроизведение промежуточного результата и, наконец, наверное главное достоинство этой программы в том, что встроенный нотный редактор обладает функциональностью программы Sibelius с небольшими ограничениями, благодаря этому обстоятельству пользователю не нужно «переучиваться» для его использования. Сохранять результаты лучше всего в используемом по умолчанию формате opt, затем открыть этот файл в Sibelius, отформатировать нотные станы и уже потом сохранить в формате sib.

В заключение нужно сказать, что использование программ нотного распознавания существенно сокращает время необходимое для набора электронного нотного текста. Выходят всё более совершенные версии программ нотного распознавания, основная задача которых – облегчить труд музыкантов.

УДК 78.071.1..783.23 (477) «20»

*О. Л. Заверуха,
м. Харків*

«ЛІТУРГІЧНІ ПІСНЕСПІВИ» В. СИЛЬВЕСТРОВА: ДОСВІД АНАЛІЗУ ДУХОВНО-САКРАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ХХІ СТ.

Хоровий твір «Літургічні піснеспіви» В. Сильвестрова викладено в духовно-сакральній концепції, що постає в сучасній формі часового прояву:

1. Градації частин твору як уособлення двох сфер виміру – високого – низинного, що персоніфікується у метроритмічному, динамічному, регістровому

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

співставленнях.

2. По ідеї «Літургічних піснеспівів» частини циклу сприймаються послідовно, але по структурі богослужбового канону відбувається їх обертання навколо осі. Це так звані градації різнорівневих сфер, де позначаються їх стрибки з однієї сфери в іншу.

3. Конструкції мелодичних інтонацій стилізовані в дусі церковного піснеспіву супроводжуючого рівнем тембрових модифікацій: *хор* – фон, оснований на фонематичному спогляданні акордового складу (викладення); *соло* – смислова лексема, основана на конкретній словесності. Єдність даних структурних модифікацій утворюють звукотемброве забарвлення на рівні художньо-образного споглядання.

4. Секвентний принцип тематизму, зосереджений на трихордових та діатонічних поспівках.

5. Переклички сучасного та минулого проходять на рівні:

- реєстрового співставлення соло баса та тенора як «звуквисотний фактор, що відповідає за просторове місцерозташування та тембральний фактор, де партії соло володіють різноманітними відтінками звучання» [2];

- асиміляції сучасної композиторської техніки (алеаторика, сонорика) на рівні аранжування стародавнього наслідування: цілісність текстового (канонічна основа) та музичного (сучасне хорове письмо) матеріалу.

6. Концепція звуку направлена на медитативну основу споглядального типу, створюючи ефект безкінечно-плинного руху, що ґрунтується на:

- моделях-формулах звукового конструювання, основою яких стала музична редукція романтизму, класицизму та сучасності;

- ладогармонічна основа піснеспівів, яка належить модальній системі викладу;

- прийомах *rit.* – *accel.* – *rit.* (постійне його використання), на рівні алеаторики метрики та ритміки;

- нюансуванні твору, що втілене в рамках *ppp* – *p* (у рідких випадках до *mf*, *f*).

7. Просторовість музичного матеріалу «Літургічних піснеспівів» втілена не тільки на рівні звукоакустичної реалізації, але й на досягненні художньо-образного виміру, що відображено у єдності канонічного матеріалу та музичного, основою якого є акордове споглядання на рівні мерехтіння та переливів.

8. Концепція алеаторного (в даному випадку обмеженої алеаторики) принципу письма метро-ритмічної структури викладено у застосуванні формули-прийому *rit.* – *accel.* – *rit.*, де досягається своєрідна гнучкість ефекту

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

вимірово-часового параметру, що вказує, з одного боку, на траєкторію напрямку руху, а з іншого – на фундамент звукового наповнення.

9. Використання сонорного методу спостерігається на рівні:

- просторово-параметрового звучання, що створює асоціативно-споглядальну основу витончених переливів та мерехтінь на рівні гармонічної структури;

- шумового ефекту (в останньому номері циклу) в сопрано-соло «*Ave Maria*» (текст із твору) на умовній висоті та вільній метро ритмічній структурі;

- темброво-регістрові пласти соло баса та тенора, як зіставлення: стародавнього та теперішнього; двох сфер – низинного та високого;

- звукояскраві комплекси, де унаслідуюється милування акордових основ;

- застосування «білого» кластеру (за означенням М. Райс [1]), побудованого на діатонічних звуках, що надає ефект світло-просторового ущільнення акордового споглядання.

10. Рельєф форми циклічної будови «Літургічних піснеспівів» в духовно-сакральній парадигмі постає як результативна категорія темброво-кolorистичного фактурного ущільнення та розрідження у співставленні двох сфер: матеріального та Божественного, про що диктує:

- темпове розмежування: *adagio, andantino, larghetto, maestoso, moderato, meno mosso* у протиставленні з *allegretto, allegro*;

- характер викладення матеріалу, що базується на спряженні спокою та руху в почерговому викладенні частин та їх взаємодії.

- собою *розімкнення часу*, утворюючи при цьому проміжну відстань між високою сферою, де весь музичний пласт проходить у відстороненій аурі, та низинною, де ключовою стає емоційна аура, що розглядається в уособленні динамічного викладу

ЛІТЕРАТУРА

1. Райс М. Функциональность в музыке тембров: [электронный ресурс]. – Режим доступа : Режим доступа : <http://www.21israel-music.com/Timbres.htm&client>.

2. Шутко Д. Французская спектральная музыка 1970-1980-х годов: Теоретические основы музыкального языка: [электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.google.dissercat.com/content/frantsuzskaya-spektralnaya-muzyka-1970-1980-kh-godov-teoreticheskie-osnovy-muzykalnogo-yazyk&client>.

УДК 78.074:930.24

*И. Ф. Золотарёва,
г. Луганск*

**ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ЛУГАНСКЕ
в 20 – 30-е годы XX ст.**

После октябрьской революции 1917 года наряду с политическими и экономическими преобразованиями началась коренная перестройка культурной и идеологической жизни общества в молодом государстве.

Перед руководителями государственных и партийных органов встала задача по поиску новых рычагов влияния на умы масс и сознание граждан.

Культурная политика, была поставлена на службу этой новой идеологии. Власть желала контролировать своих граждан не только на производстве, но и во время досуга. Создавая и формируя новое общество, она особое внимание уделяла приобщению советских людей к новой социалистической культуре по всей Советской империи. Особое внимание в идеологической работе уделялось искусству вообще и музыкальному в частности.

«Искусство служит не только орудием познания, но и организует, в особенности эмоции, организует через посредство образов, музыкальных идей организует эмоции как боевую силу, как воспитательную силу», – писал нарком просвещения А. В. Луначарский [1, с. 67].

Грандиозные планы культурной революции активно внедрялись в жизнь и на Украине, в 1919 году при Всеукраинском отделе искусств Народного комиссариата образования был создан Всеукраинский музыкальный кабинет, который возглавил культурное строительство в республике.

Вопросы музыкального развития общества рассматривались как одни из первостепенных. В соответствии с концепцией революционного искусства оно должно было служить трудовому народу. Главным героем стал человек труда, с новыми моральными устоями. Основной задачей стало художественное воспитание масс, а именно пропаганда искусства среди трудящихся, стимулирование и ускорение сближения искусства с производством, проникновение его в быт людей.

Предпочтение при этом отдавалось коллективным формам досуга, так как в этом интересы власти и общества совпадали: под влиянием новой идеологии народ стремился к совместному проведению свободного времени, а власти это стремление помогало наиболее полно контролировать не только общественную, но и культурно-бытовую сторону жизни каждого индивида.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Художественная самодеятельность стала, с одной стороны, могучим способом управления и пропаганды новой культуры, а с другой – массовым движением по освоению населением различных видов искусств и реализации творческой инициативы.

Практически ни одно мероприятие не проходило без тех или иных форм коллективного музицирования. Это способствовало организации и сплочению большого количества людей. Участие любительских оркестров, ансамблей, хоров в проведении митингов, агитконцертов, торжественных собраний, субботников с одной стороны эмоционально окрашивало эти мероприятия, а с другой выполняло важную общественно-пропагандистскую и идеологическую функцию.

Инструментами, с помощью которых можно было наиболее эффективно решать задачи развития массовой музыкальной культуры общества стали те которые наиболее приспособлены для любительского исполнительства. Это гармоника, домра, балалайка, мандолина, гитара.

Страстная тяга людей к музыкальному искусству, желание выразить свои личностные качества посредством творчества, способствовали формированию нового музыкального быта, утверждению новой психологии, способствовали активному приобщению к музыке больших масс населения.

Луганск, в тот период представлял собой промышленный город, где были сосредоточены предприятия базовых отраслей народного хозяйства: угольной, металлургической, тяжелого машиностроения и т. д. Город остро нуждался в притоке рабочей силы. В эти годы в Луганск идёт активная миграция населения, как из близлежащих областей Российской Федерации, так и из других регионов Украины, в связи, с чем этнический состав населения претерпел значительные изменения.

По данным переписи населения 1926 года в Луганском округе проживало 42,8% русских, 51,7% украинцев, евреев — 1,7%; немцев — 1,2%.

Многонациональный состав населения способствовал широкому распространению в нашем регионе народных инструментов различных этнических групп: гармонь, домра, балалайка, гитара, впоследствии из этих инструментов и было сформированы первые оркестры народных инструментов.

Одним из первых ярких представителей богатой плеяды музыкальных деятелей и исполнителей на народных инструментах Луганщины был С. А. Васильев.

Уроженец Луганска (1902 г.), из семьи рабочих, с 13-ти лет работал учеником конторщика, а впоследствии счетоводом, но с раннего детства любил музыку и пение. Самостоятельно научился играть на балалайке, изучил нотную грамоту (С. А. Васильев брал уроки по музыкальной грамоте у известного в городе пианиста – сына председателя Луганской городской Думы Николая

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Петровича Холодилина) и уже в 20-е годы организовал ансамбль народных инструментов в Клубе металлистов (ныне Дворец культуры железнодорожников). Virtuозно владея игрой на балалайке и 4-струнной домре, он сам расписывал партии для музыкальных инструментов по цифровой системе.

Так в городе возник оркестр народных инструментов, который впервые стал играть «по нотам». В репертуаре коллектива были русские и украинские народные песни, а также танцевальная музыка: польки, вальсы, танго, краковяк, тустеп. Под его аккомпанемент в клубе проходили все танцевальные вечера. Оркестр народных инструментов регулярно выступал в парках города, принимал участие в праздничных шествиях и демонстрациях где имел колоссальный успех и популярность среди молодежи.

В 20-е годы на Украине появляются различные составы оркестров народных инструментов: украинский оркестр народных инструментов (бандуры, цимбалы, сопилки, лиры, трембиты и др.), первый такой оркестр был создан при Харьковском рабочем клубе «Металлист», оркестр в составе украинских народных инструментов и 4-струнных домр (г. Харьков), неаполитанский оркестр, основу которого составляли мандолины и гитары (часто вводилась концертино для тембрового разнообразия), оркестр при товариществе им. Леонтовича в г. Киеве, имел название «МИК», домрово-балалаечный оркестр (г. Харьков, г. Луганск).

В Луганске С. Васильевым были организованы оркестры и ансамбли домрово-балалаечного типа, с участием хроматических гармоник или баянов: это уже упомянутый ансамбль народных инструментов Клуба металлистов, это оркестр народных инструментов при клубе им. Сталина, которым он руководил с 1925 по 1940 г., оркестр Детского дома № 2 г. Луганска, который находился в переулке им. Крупской, где С. Васильев работал музыкальным воспитателем с 1934 по 1941 г. Коллективы С. Васильева постоянно участвовали в городских, областных смотрах конкурсах художественной самодеятельности и неизменно занимали призовые места.

В 1936 году Совнарком УССР и ЦКП(б)У в постановлении «Про розвиток українського самодіяльного мистецтва» утвердил проведение республиканской олимпиады самодеятельного искусства в г. Киеве. В олимпиаде приняло участие около 2000 человек, в основном это были певцы и музыканты. В состав жюри входили: А. Хвыля, П. Козицкий, И. Паторжинский, Л. Ревуцкий, М. Рыльский и др. Участником этой олимпиады был и Луганский домрово-балалаечный оркестр под руководством В. Васильева, который стал победителем в инструментальном жанре, получив высокую оценку жюри за свое выступление. В Луганск оркестр

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

вернулся одухотворенный победой и с ценными подарками: полным комплектом струнных инструментов для оркестра, двумя баянами и новым фортепиано.

Исполнительство на народных инструментах в 20 – 30-е годы было чрезвычайно популярным и любимым занятием населения в часы досуга, тормозящим фактором его дальнейшего развития было недостаточность или плохое качество инструментов.

На Донбассе в 20 – 30-е годы были распространены двух и трехрядные гармоника, в середине 20-х стал распространяться баян. Гармонисты, которых было не так много, пользовались всеобщим вниманием и уважением, становились неотъемлемой частью коллективов художественной самодеятельности. В 1939 году состоялся Вседонбасский смотр-конкурс гармонистов, баянистов. В отборочном конкурсе только от Луганской области приняло участие около 400 музыкантов, в заключительном туре играло около 100 солистов и участников ансамблей. Жюри конкурса отдельно отметило выступления баянистов Белецкого (г. Ровеньки), Акимова (г. Первомайск), Плотникова и Апостолова (г. Луганск); ансамблей Дворца культуры им. Ленина г. Луганска и Первомайского Дворца культуры.

Следует отметить, что в Луганске в 20-е годы были организованы самодеятельные коллективы, творческая деятельность которых заслуживает более пристального внимания: хоровая капелла при Дворце культуры Луганского тепловозостроительного завода, симфонический оркестр при Луганском Доме учителя и т. д.

ЛИТЕРАТУРА

1. Луначарский А. В. Основы художественного образования / А. В. Луначарский // Муз. образование. – 1926. – № 1 – 2. – С. 67.

УДК 373.67:787

*Л. Н. Иванова,
г. Кривой Рог*

РАБОТА НАД РАЗВИТИЕМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ С УЧАЩИМИСЯ ДМШ В КЛАССЕ БАНДУРЫ

В настоящее время все большее значение приобретает проблема развития детского художественного мышления, творчества. Время, когда усилия педагогов и психологов направлены на решение одной из важнейших задач – задачи формирования всесторонней, гармонически развитой личности. Для успешного решения этой проблемы большое значение имеет развитие творческих способностей детской активности, умение мыслить. Широкий простор для разрешения этой проблемы получила музыкальная педагогика.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Содержание работы педагога-музыканта чрезвычайно сложно и разнообразно. Оно, как правило, должно включать в себя и профессиональное обучение, и воспитание (идейное и этическое, эстетическое и, конечно же, общемузыкальное). Проблемы музыкальной педагогики неравноценны по объему и характеру, они в разной степени поддаются систематизации. Значительное место среди них занимают вопросы психологии художественного творчества, художественного мышления.

Говоря о мышлении как наиболее высокой и совершенной стадии познания действительности, следует, однако, подчеркнуть, что мышление неразрывно связано с чувственным познанием, которое является главным источником информации об окружающем мире. Ощущения, восприятие мышления – это звенья единого акта – познания.

Мыслительная деятельность осуществляется в практической деятельности и неразрывно связана с ней.

Сказанное полностью относится и к музыкально-педагогической деятельности, то есть в широком смысле учить – это означает и воздействовать, и воспитывать, и развивать (воспитывать вкус, развивать музыкальность, приподнимать творческий тонус). Но в узком смысле учить – значит сообщать точные знания, развивать разум, способность мыслить, обогащать интеллект. Таким образом, проблема развития интеллекта ученика становится как бы методологической, приобретая значение всеобщности, проникая во все области, участки, направления работы педагога. И нельзя полагаться на то, что в процессе занятий интеллект разовьется сам собой в достаточной степени и в меру способностей каждого ученика стихийно без всяких усилий и специальных устремлений педагога. В практике педагога-музыканта далеко не всегда имеет место необходимое соотношение этих трех факторов. Все педагоги стремятся воздействовать на учеников: сознательно или интуитивно развивают их музыкальность (фантазию, лирическое чувство), прививают им необходимые навыки работы. Но при этом развитие способности ученика самостоятельно мыслить нередко остается вне сферы воздействия педагога, и это пагубно отражается на формировании «музыкальной личности» ученика, на глубине и прочности полученных знаний, приводя, в сущности, к недостаточному развитию интеллекта. Несмотря на все различие педагогических способов воздействия на ученика, основная форма работы в специальном классе – это изучение произведения, а ближайшая видимая цель – публичное исполнение выученных пьес. Чаще всего такая работа по существу лишь, отражает методы и внешние формы собственных занятий педагога. Поэтому, «делая вещь» с учеником, учитель нередко просто показывает ему свое исполнительское

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

толкование пьесы. Ученик при этом часто получает лишь сумму разрозненных указаний, касающихся тех или иных деталей исполнения. В таком случае все, о чем думает и переживает исполнитель, изучая произведение сам процесс работы его мысли и чувства, его воображение оказывается за пределами сферы доступной ученику. Ученик, получает лишь результат, итог этой работы. Педагогическая работа принимает форму не воспитания, и чае даже не показа, а «подсказки». В работе с учеником педагогу нужно не только показывать и вдохновлять, но и постоянно объяснять и доказывать. Раскрывая своеобразие каждого произведения, помогая понять взаимосвязь его содержания со стилистическими и композиторскими особенностями, ощутить развитие образного и эмоционального смысла пьесы и осознавать, как проявляется все это в исполнении, педагог должен учить логике художественного мышления. Следует сказать, что для развития мышления учащегося и расширить его кругозора важно не только количественное накопление сведений (привлечение нового исходного материала, проведение сравнения и аналогий), но главным образом, сам метод анализа произведения, важно суметь внутри целого увидеть логику взаимодействия частей или выразительности, зависимость исполнительского замысла от смысла настроения пьесы. Учебный процесс, который систематически дает обильную пищу для напряженной умственной работы, может служить быстрому и интенсивному развитию учащихся. Чувство, эмоциональное переживание музыки, должно быть подкреплено пониманием, то есть учитель должен довести до ученика не только содержание произведения, не только заразить его поэтическим образом, но дать ему подробнейший анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии.

Особо важную роль в процессе музыкального образования, в процессе формирования будущего музыканта-художника призваны играть художественные музыкальные произведения. Здесь дело не только в том, что художественное творчество определяет сущность и специфику исполнительного процесса, что творческая природа музыкального исполнительства выявляется именно в трактовке художественных произведений, важная роль художественной литературы в педагогическом процессе обуславливается и тем, что, благодаря своей идейной сущности, выявленной в художественных образах, благодаря своему содержанию, она особенно привлекает внимание учащегося, мобилизует его творческие способности, будит в нем художника, стимулирует развитие его музыкального вкуса и исполнительского мастерства. В сущности, процесс развития художественного мышления происходит непосредственно в работе над художественным произведением.

Процесс работы над развитием художественного мышления очень трудоемок, и эта работа должна проводиться на каждом уроке, последовательно, от младших классов к старшим, соответствуя их музыкально-слуховому

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

розвитку, віку, психіці.

Немаловажною задачею є виховання майстерства навчання умінню висловлюватися засобами свого інструмента.

Реконструкція, удосконалення бандури дала можливість виконувати на цьому інструменті широчайший репертуар, від народної музики до багатого спадщини зарубіжної і російської класики, сучасної музики. Розноманітність стилів, форм мистецьких творів, вивчаються на бандурі, дало плідну ґрунт для розвитку мистецького мислення. З'являється певний репертуар, який дозволяє виховувати учнів на конкретних мистецьких творах. Переклад для бандури, в основному фортепіанної літератури, з урахуванням можливостей і специфіки інструмента поповнює репертуар бандуриста. Особливо важливу роль в формуванні юного музиканта грає народне творчість. Українська пісня представляє собою інтонаційно найбільш близький і знайомий учаснику музичний матеріал. В цьому відношенні бандура не має собі рівних, бо вона народилася з самої гущі народної музики, впитала в себе всю соковитість і яскравість фарб українського фольклору.

Отже, як було вже сказано, мистецьке мислення розвивається при роботі над мистецьким твором, тому звернемося до конкретних прикладів. Далі йде розгляд мистецького, бандурного матеріалу для всіх вікових категорій.

Отже, за роки навчання в музичній школі учасник досягає певного рівня розвитку. На основі цих досягнень розвивається інтелект, світогляд учасника, певний технічний і виконавський рівень гри на інструменті. Уміння проникнути в зміст доступних їм творів і відтворити їх засобами музичного інструмента, на якому він грає.

УДК 78:371. 13

*Т. С. Казарцева,
м. Івано-Франківськ*

ПРЕДМЕТ “СОЛЬФЕДЖІО” У СВІТЛІ СУЧАСНОГО БАЧЕННЯ ЗМІСТУ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ

Згідно з рекомендаціями, вимогами Державного методичного центру навчальних закладів культури і мистецтв України, щодо повного і якісного науково-методичного забезпечення навчального процесу, розповсюдження

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

кращого педагогічного досвіду та відповідно до одного з основних напрямів роботи VII Всеукраїнської науково-практичної конференції “Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи” – нові авторські концепції навчання та програми курсів з мистецьких дисциплін, подаємо рецензію на навчальну Програму для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання) з предмета “Сольфеджіо”¹. Укладачі – викладачі мистецьких навчальних закладів України: О.В. Єпімахова, І.А. Жосан, В.В. Кулик, О.С. Печенко, І.А. Подлесна, Т.Б. Сіротіна, Г.А. Смаглій, Н.І. Смольська, Г.М. Чиж, за участі консультанта О.А. Комаровської (кандидат педагогічних наук, провідний науковий співробітник лабораторії естетичного виховання Інституту проблем виховання Національної академії педагогічних наук України, викладач-методист, член Спілки театральних діячів України).

Рецензована навчальна Програма для музичної школи, музичного відділення ПСМНЗ (школи естетичного виховання) з предмета “Сольфеджіо” дає підстави стверджувати про наявність перспективних пошуків фахівців-практиків музичної освіти у формуванні в учнів особистісно-ціннісного ставлення до дійсності та мистецтва, розвитку естетичної свідомості, загальнокультурної і художньої компетентності, здатності до самореалізації у потребі духовного самовдосконалення.

В оновленій Програмі простежується стійка традиція щодо трансформації прагматичної освітньої парадигми з функціональної на творчу, суб’єктно-орієнтовану, завдяки створенню сприятливих умов для розкріпачення творчих можливостей та інтенсивному розвитку потенційних здібностей кожної дитини, яка пізнає музичний світ. Разом з тим, колектив авторів-укладачів фахово обгрунтовує, що цілісне пізнання творів мистецтва, осягнення їх емоційно-образного змісту, розуміння нотного тексту як засобу передачі художньої інформації, оволодіння основами виконавської техніки та здатність адекватно вирішувати художні задачі спирається на міцну музично-теоретичну базу.

Програму з предмета “Сольфеджіо” створено на основі діючих Типових навчальних планів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання) та враховує зміст попередніх програм з предмета “Сольфеджіо” (Сольфеджио // Программа для детских музыкальных школ,

¹ При використанні матеріалів Програми посилання на офіційний сайт і документ є обов’язковим. Директор ДМЦНЗКМ України – А. П. Корисько, 21.11.2012 р.

01001, Україна, м. Київ – 1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, тел./факс (044) 279-10-42; тел. 279-10-88, 279-10-93.

Сайт: www.dmc-art-ukraine.org.ua E-mail: mk@dmc-art-ukraine.org.ua

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

музыкальных отделений школ искусств, вечерних школ общего музыкального образования / сост. Т.Калужская. – М., 1984; Сольфеджіо // Програма для дитячих музичних шкіл / укл. Н.Г.Коленцева, І.А.Богачек. – К., 1992).

Оформлення та укладання навчальної Програми здійснено відповідно до методичних рекомендацій Державного методичного центру навчальних закладів культури і мистецтв України та структуровано за такими розділами: пояснювальна записка, зміст навчального матеріалу предмета “Сольфеджіо” (Основний курс. Строк навчання 8 років), зміст навчального матеріалу предмета “Сольфеджіо” (Основний курс. Строк навчання 6 років), зміст навчального матеріалу предмета “Сольфеджіо” (Додатковий курс “Елементи естрадної та джазової музики”), бібліографія, додатки.

Згідно Положення про ПСМНЗ системи Міністерства культури і туризму України, пункт 3.12, затверджене наказом Міністерства культури і туризму України від 23.05.2006 № 331, **автори-укладачі Програми увиразнюють стратегію віднайдення педагогічних умов розвитку мистецької освіти в Україні та оновлення її змісту**, що детермінує необхідність удосконалення педагогічних технологій, варіативності у виборі форм та методів навчально-виховної роботи, вмілого поєднання традиційних та інноваційних підходів у системі початкової музичної освіти, спрямованих на формування творчої особистості, яка має підвищені потреби в галузі музичного мистецтва та здатна зберігати й примножувати культурні надбання нації.

У розкритті сутності предмета “Сольфеджіо”, як навчальної дисципліни, укладачі *зміст і форму* спрямовують не тільки на формування в учня уміння репродукувати навчальний матеріал, але й на виявлення та реалізацію творчого потенціалу дитини, а *творчу діяльність* розглядають як **засіб** прямого й активного залучення дитини до пізнання закономірностей музичної мови, як ефективний *метод* “формування комплексу музикальності в цілому”, який означають одним із універсальних засобів особистісного розвитку учнів на основі виявлення “індивідуальних здібностей, різнобічних естетичних потреб та інтересів”.

З позиції *Міжпредметних зв'язків* досить розлого і професійно розглядається інтеграція предмета “Сольфеджіо” в єдину цілісну систему знань, умінь та навичок, здобутих учнями в процесі опанування інших дисциплін. Все це створює умови для цікавого, активного навчання дитини, задоволення її художніх потреб, які реалізуються у музичній діяльності, а саме: уміння зрозуміти, виконати на музичному інструменті п'єсу або проспівати мелодію музичного твору; підібрати мелодію та супровід до неї; створити і записати власні пісні або інструментальні твори; елементарно імпровізувати у

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

популярних жанрах із найпростішою фактурою.

Загалом, навчальна *Програма узагальнює, систематизує науково-теоретичні пошуки мистецької педагогіки*, а також спирається на теоретичні та практичні досягнення гуманітарних наук, сучасні тенденції розвитку початкової музичної освіти. Зокрема окреслено: концепцію комплексного виховання та навчання юного музиканта; стандарти щодо забезпечення в умовах музичного виховання естетичного, інтелектуального і духовного розвитку особистості учня; нові орієнтири і напрями розвитку й реалізації художньо-творчого потенціалу музиканта-початківця.

Як позитивне, варто зазначити – **в Концептуальних засадах Програми виокремлений науковий підхід**: єдність *навчання* (формування системи знань), *виховання* (формування культури сприймання, почуттів, світогляду, морально-естетичного ідеалу) та *розвитку* (бачення національного у світовому контексті) учнів; органічне поєднання *універсального* (загальнолюдського, полікультурного), *національного* (державного) та *регіонального* (етнолокального, краєзнавчого) компонентів початкової музичної освіти; *природовідповідність* (врахування вікових особливостей та індивідуальних здібностей учнів); *гуманітаризація* і *гуманізація* (повага до інтересів і потреб особистості, побудова навчально-виховного процесу на основі педагогіки співробітництва, толерантності взаємин і спілкування, діалогової стратегії педагогічної взаємодії); *поліхудожність*, *інтегральність*, *діалогічність* (відображення в змісті художньо-естетичної освіти та виховання об'єктивно існуючих зв'язків між видами мистецтв, діалогу культур); *варіативність* на основі індивідуалізації, широкої диференціації та допрофесійної спеціалізації; *поетапне опанування* навчального матеріалу.

З цих професійних позицій укладачі наголошують на Методологічних принципах Програми, а це: формування національного музичного мислення учнів на інтонаційній основі *українського музичного фольклору та професійної композиторської творчості*; розвиток музичного слуху на *ладовій основі*; *“настроювання музичного слуху”* як головного принципу розвитку музикальності учня; *практична діяльність* (музичення) як основний метод навчання й виховання особистості.

З визначенням таких принципових положень конкретизовано *Особливості даної Програми*:

1. Навчальний матеріал Програми складається з *Основного курсу* та *Додаткового курсу* (“Елементи естрадної та джазової музики”). Основний курс є обов'язковим.

2. Навчально-виховний процес *Основного курсу* поділено на *чотири етапи*: Підготовчий, Перший, Другий та Третій. Кожен із етапів має чітку методичну спрямованість і характеризується конкретним комплексом завдань,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

зумовлених віковими особливостями психологічного розвитку дітей.

3. Кожен з етапів завершується контрольним заходом: для Підготовчого, Першого та Другого – це “рубіжний контроль”, Третього – випускний іспит.

З огляду на чітко конкретизовану мету і завдання навчального предмета подається Характеристика структури курсу відповідно до Типових навчальних планів (розраховані на 8 або 6 років вивчення згідно з термінами навчання учнів) та Планування навчально-виховного процесу, де основу планування забезпечує робочий план, який “складається поурочно для групових предметів на кожний рік навчання відповідно до програми, за якою працює викладач. Затверджується завідуючим відділом. Затверджений робочий план діє до змін у програмі або до внесення істотних змін у розподілі годин по темах, які вивчаються” (Вимоги до зразків документації для ПСМНЗ (шкіл естетичного виховання), затверджено наказом Міністерства культури і туризму України від 18.07.2006 № 571/0/16-06).

Особливої уваги заслуговує активна педагогічна позиція, а саме: в організації музично-навчальної діяльності учнів молодшого віку мають домінувати ігрові методи навчання, підлітків – проблемно-пошукові методи, а у старшокласників – дослідницькі, спрямовані на здійснення самостійних художньо-творчих проектів.

Обґрунтовуючи Орієнтовні зразки визначення навчальних та виховних завдань фахово доводять, що організація уроку є творчо-методичною роботою викладача. Розподіл часу на виконання різних видів роботи може коригуватись впродовж уроку, а сучасний урок базується на раціональному застосуванні різних методів та прийомів навчання, що є необхідною умовою реалізації навчально-виховної мети, розвитку творчого потенціалу учнів.

У розділі «Види та форми контролю навчальної діяльності учнів», як позитивне, зазначаємо окреслені основні функції контролю – діагностичну, стимулюючу, виховну, освітню, розвиваючу.

Погоджуємося з авторитетною думкою авторів, що орієнтування учнів на самостійність, зосередженість, *“самоконтроль та взаємоконтроль”* сприяє розвитку вміння долати труднощі, спонукає до активної роботи на уроці, сприяє формуванню адекватної самооцінки, створює позитивний емоційний настрій, зацікавленість у роботі, викликає задоволення від процесу навчання”. З цього приводу конкретизовано поняття *“рубіжний контроль”*, який спрямований на оцінювання практичних знань, умінь та навичок, здобутих учнями на кожному з етапів вивчення предмета “Сольфеджіо”. “Рубіжний контроль” здійснюється по завершенні Підготовчого, Першого та Другого етапів навчання і у *“Вимогах щодо засвоєння учнем навчального матеріалу до кожного з етапів вивчення предмета”* викладено обов’язковий обсяг навчального матеріалу, який повинен

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

опанувати учень.

У методичних Рекомендаціях для проведення випускного іспиту з предмета “Сольфеджіо” пропонується разом з письмовою роботою *усна відповідь* з репродуктивних та креативних видів завдань, які учень може підготувати заздалегідь або створити безпосередньо під час іспиту. На іспиті повинні бути представлені різні види творчих завдань. Таким чином, укладачі стверджують, що визначеність у застосуванні дидактичних засобів при виконанні учнями самостійної роботи, яка має індивідуально-практичний характер, дає можливість викладачу обирати відповідні матеріали за складністю, орієнтуючись на кожного конкретного учня, враховуючи його психічно-фізіологічні особливості та рівень підготовки до виконання запропонованого завдання, диференціації форм кінцевого результату, завжди пам’ятаючи педагогічну мудрість – “щоб учень ніколи не загубив віри в свої сили, не відчув, що в нього нічого не виходить” (В. Сухомлинський).

Критерії оцінювання навчальних досягнень учнів розроблені укладачами Програми на основі критеріїв оцінювання навчальних досягнень учнів з музично-теоретичних предметів і враховують специфіку предмета “Сольфеджіо”.

Оцінювання навчальних досягнень учня відбувається за 12-бальною системою відповідно до наказу Міністерства культури і туризму України від 27.08.2001 р. № 554. Визначаються 4 рівні навчальних досягнень: початковий (1 – 3 бали), середній (4 – 6 балів), достатній (7 – 9 балів) та високий (10 – 12 балів).

У робочих умовах укладачам Програми висловлені окремі зауваження, побажання щодо уточнення деяких формулювань у тексті та уважного вчитання помилок машинопису.

Отже, зумовлюючи загальну позитивну оцінку рецензованої навчальної Програми, яка є актуальною для теоретичного та практичного осмислення проблеми з якісного оновлення змісту позашкільної спеціалізованої освіти, пошуку інноваційних форм та методів в навчально-виховному процесі, **можемо зробити висновок, що колективом авторів-укладачів (О.В. Єпімахова, І.А. Жосан, В.В. Кулик, О.С. Печенко, І.А. Подлесна, Т.Б. Сіротіна, Г.А. Смаглій, Н.І. Смольська, Г.М. Чиж) здійснено творчий вихід з новаторськими пропозиціями в сучасний науково-педагогічний простір.**

Узагальнюючи вищевикладене в рецензії, враховуючи змістовність, актуальність та доцільність в оновленні науково-педагогічних пошуків викладачів мистецьких закладів України, *навчальна Програма для музичної школи, музичного відділення ПСМНЗ (школи естетичного виховання) заслуговує схвалення та впровадження в практику навчально-виховного процесу.*

УДК 377. 6: 783

*Н. С. Каюдіна,
м. Луганськ*

**ТРАДИЦІЇ ВИХОВАННЯ МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ
ЗАСОБАМИ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ**

Українська держава насичена глибокими традиціями християнської віри. Український народ в усі моменти свого життя був і залишається народом високодуховним. В останні роки все частіше і частіше багатьма вченими, педагогами піднімається питання про відродження російської релігійно-духовної культури. Безперечно, в нашій державі на початку ХХІ сторіччя почався процес відродження національної духовної культури.

Духовна музика є тим пластом музичної творчості, за допомогою якого можливо дієве рішення багатьох виховних завдань. Початкова спрямованість духовної музики до людської душі, глибока моральність релігійних заповідей, піднесена краса обрядів і ритуалів – усі ці якості християнської культур і до цього дня не втратили своєї величезної виховної цінності, незважаючи на багаторічні заборони і переслідування. Дослідник російського православного співу А. В. Преображенський писав: «Народне життя Давньої Русі було так тісно пов'язане з культом, було так глибоко просякнута його впливом, що мистецтво у своїх вищих формах у російського народу могло бути тільки мистецтвом, впливавшим з потреб культу. Якщо взагалі релігія не живе відособленим життям, а переплітається з усіма видами духовної діяльності і з усіма культурними відносинами, то не дивно, так як Стародавня Русь була насичена релігійної атмосферою, що церква і народність стали ніби нероздільні в ній і що – отже – церковне мистецтво старої Русі було її народним мистецтвом» [1, с. 5 – 6].

Повернення до колись забутої культури висуває головну проблему: як вводити її в загальноосвітню школу?

Поняття "духовна музика" розуміється нами як високопрофесійний церковний хоровий спів культового призначення, який має теологічний зміст, характеризується єдністю слів і мелодії, впливає на виховання особистості.

Музично-педагогічні аспекти теорії і практики православної духовної музики досліджуються з другої половини ХІХ століття педагогами-методистами А. Карасьовим, В. Металлова, С. Миропольський, В. Сосновським та ін. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття з'являються фундаментальні праці, наукові та публіцистичні статті П. Андрєєва, Дж. Бетсі, П. Козицького та ін., у яких вивчаються актуальні проблеми духовної музики (освіта співака,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

моральний аспект православної духовної музики, професійна підготовка регентів, побут співаків тощо). У зв'язку з цим навчання та практика церковного співу на початку ХХ ст. стали обов'язковою самостійною шкільною дисципліною.

Аналізуючи різні гіпотези щодо походження українського церковного співу, М. Грінченко робить висновок: «Найдавніше церковний спів прийшов до руських слов'ян не шляхом вивчення його по нотним книжкам, чи то болгарських, чи грецьких, а просто з голосу, через минуле співака, традицію» [2, с. 87]. Тобто церковний спів існував уже до офіційного хрещення, а тому можна говорити про певні форми навчання співу.

Православне духовенство Україна добре розуміло необхідність протиставити пишного католицького богослужіння щось адекватне за естетичною привабливістю і емоційною впливовістю. Саме тому музика є невід'ємною частиною навчальних програм (статутів) братських шкіл в одному ряду з іншими науками.

Обов'язковими в братствах (колегіумах) були церковний спів по нотах, музична грамота («київське знамя»), хоровий спів (знаменний і партесний), але в той час переважала схоластична методика навчання.

Етап становлення української музичної освіти XIV – XVII століть свідчить про її нерозривному зв'язку з духовно-релігійним життям суспільства. В умовах боротьби проти національного і католицького гніту музична освіта, доступна широким верствам населення, стає зброєю в боротьбі за збереження історичної самобутності українського народу.

Важливим періодом становлення вітчизняної культури (кінець XVII – початок XVIII ст.) є завершення розвитку давньоукраїнського музичного мистецтва, ідеологічною основою якого була релігія, його оновлення на основі світської й демократичної доміант. Це і стало основою музично-освітніх процесів, зумовлених невідпинним зростанням потреби в музичних кадрах. В умовах назрілої необхідності організації систематичної музичної освіти ще тривалий час основними центрами підготовки музичних кадрів залишалися колегіуми та, особливо, Київська академія, музична навчання в яких здійснювалася відповідно релігійним орієнтирам попереднього періоду.

У системі дисциплін Академії вагоме місце займала музика. Деякий час іспити з музики були обов'язковими для випускників старших класів. За словами В. Барвінського, «саме Київська Академія познайомила Україну з музикою Палестрини, Баха, Скарлатті» [3, с. 631].

На початку XIX століття намітилася тенденція до професіоналізації музичного навчання: починають працювати класи нотного співу, інструментального виконавства. Академія XVIII ст. стає справжнім культурним центром Києва, зразком вищої школи.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Протягом XVIII – XIX ст. на Україну завершується формування системи православних духовних закладів. Церковний спів як інтегрована дисципліна був обов'язковим навчальним предметом. Щодо методики виховання засобами православної духовної музики в церковнопарафіяльних школах, то педагоги Д. Зарін, А. Маслов і С. Миропольський вважали музичне виховання необхідним для всіх дітей. Вони не поділяли точки зору багатьох про те, що музичні здібності є не у всіх, і займатися музикою можна тільки за наявності відповідної обдарованості. Однією з умов успішного виховання вчені визначали високу методичну підготовку, необхідність викладання музичного матеріалу цікаво, вміння вчителя проводити уроки не сухо і формально, а емоційно і творчо.

Аналіз наукових досліджень свідчить, що за умови методично правильного і творчого проведення уроків з хорового церковного співу деякі учні навіть із слабкими природними здібностями виявляли відмінні успіхи з цієї дисципліни. Отже, хоровий церковний спів сприяв тому, що початкові навчальні заклади освіти стали осередками, з яких починалося комплексне виховання.

Серед українських музикознавців, педагогічних дослідників XX ст. до проблеми розвитку вітчизняного духовної освіти зверталися В. Іванов, Л. Корній, Б. Кудрик, П. Маценко, О. Шресер-Ткаченко, Т. Шеффер та ін.

Головним завданням виховання молоді в навчальних закладах було формування християнського ставлення до життя. Існувала тенденція розвитку церковного співу як комплексного засобу виховання. Ми згодні з висловлюванням В. Сосновського, який стверджував, що від вирішення поставлених у цьому руслі завдань залежав успіх у формуванні особистості учнів, вихованні патріотичних почуттів та естетичних смаків.

Безумовно, характерним було активне відродження та розвиток церковного співу, його позитивного виховного впливу на молодь. Це сприяло відродженню вокально-хорової культури українського народу, цілеспрямованому морально-естетичному, духовно-релігійному, цивільно-патріотичному вихованню молоді.

Таким чином, здійснений нами аналіз музичної освіти України в контексті національної духовної культури дозволяє стверджувати, що, проблема розвитку духовної культури особистості за допомогою музичного виховання в сучасному житті набуває особливого значення. Музичне мистецтво впливає як на розвиток емоційної сфери підростаючого покоління, так і на духовний розвиток особистості. Воно стимулює творчі можливості особистості.

Саме тому музика займає особливе місце серед усіх мистецтв. Адже вона впливає на дитину комплексно: на психічний стан, на розвиток інтелектуальних якостей, на моральну культуру. Тому в сучасній українській школі, серед великої кількості методів виховання, особливо виділяють музичне виховання

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

дітей. Важливість музичного виховання підкреслюється тому, що саме воно сприяє формуванню гармонійної дитячої особистості з розвиненою моральною, інтелектуальною, музично-естетичною та загальною культурою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Преображенский А. В. Культурная музыка в России. / А. В. Преображенский - Л., 1924. - 5-6 с..
2. Масенко П. Нариси до історії Української церковної музики / П. Масенко. - К.: Муз.Україна, 1994. - 87 с.
3. Історія Української культури / За заг. ред. І. Крип'якевича. - К.: Либідь, 1994. - 631 с.

УДК 378.147:786.2

*Е. А. Кириченко,
г. Луганск*

К ВОПРОСУ ОБ ОСНОВНЫХ НАПРАВЛЕНИЯХ РАБОТЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ И СТУДЕНТА В КЛАССЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

Задача современной педагогики – формирование личности, воспитание самостоятельного мышления и творческого отношения к своей профессии. Будущий педагог должен иметь профессиональные знания и умения, владеть «педагогической техникой», а также личные человеческие качества – отзывчивость, эмоциональность, культуру, широту кругозора.

Основные направления работы преподавателей общего фортепиано определились из требований к будущему педагогу – музыканту: развитие музыкального мышления и музыкального слуха, музыкального кругозора и общекультурного уровня, самостоятельности.

Хорошо развитый музыкальный слух является основой в воспитании музыкального мышления. В работе по обучению игре на фортепиано преподаватели используют методы и приемы, базирующиеся на музыкальном слухе и развивающие музыкально-слуховые, творческие, познавательные способности студентов.

В работе над слухом преподаватели опираются на знания, полученные на других предметах музыкально-теоретического цикла, синтезируют их, согласовывают, тем самым помогая студенту установить взаимосвязь предметов, сократить отставание теории от практики, ликвидировать разрыв между слухом и моторикой.

Преподаватель общего фортепиано с первого урока ставит перед студентом одновременно несколько задач: изучение басового ключа (для студентов, играющих на инструментах, не использующих басовый ключ), игра гамм, упражнений, разучивание пьес. И все эти виды работы должны быть подчинены одному требованию – научиться слышать результат движения пальцев по

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

клавіатуре.

Наиболее сложная задача для студентов – игра двумя руками, поэтому произведение разучивается каждой рукой отдельно. Это время можно использовать для работы над мелодией. При работе над мелодией можно и нужно развивать все стороны или функции музыкального слуха: звуко–высотную, формообразующую, связь музыкального слуха и двигательных функций, художественный музыкальный слух и на всех этапах работы – музыкально-слуховой контроль. Задача преподавателя настроить слух студента на осмысленное восприятие мелодии. Мелодию можно спеть, можно подобрать от разных нот, услышать и осмыслить ее строение, мелодическое дыхание, выразительность мелодических интонаций и мелодических вершин.

Работая над партией аккомпанемента, над скачками или фигурациями, предложить студенту подпевать мелодию внутренним слухом или в голос. Обязательно использовать этот способ в работе над полифонией – один голос петь, а другой играть.

Ответственный момент – соединение партий двух рук. Голоса начинают взаимодействовать, полноценно включается в работу гармонический слух, который дает возможность услышать дистанцию между мелодией и сопровождением и в то же время единую гармоническую линию их движения, и, наконец, стереофоничность звучания всех пластов музыкальной ткани. Но ведь взаимодействующие элементы ткани произведения могут быть неразделимы, когда мелодия спрятана в гармоническом последовании. Нужно обратить внимание студента, что такие произведения нужно разбирать сразу двумя руками.

Уроки общего фортепиано дают возможность проходить произведения разных авторов, жанров, стилей и форм. Часть произведений можно пройти обзорно, в некоторых решить определенные задачи, не доводя произведения до «концертной» готовности. Можно пройти несколько произведений одного автора, познакомиться с его творческим почерком, или разучить 2 – 3 произведения, написанных в одном жанре, но разными композиторами. Студенты на уроках общего фортепиано знакомятся с произведениями, написанными для разных инструментов, для оркестра, читают с листа, играют в ансамбле, проходят аккомпанементы. Эти формы работы помогают в развитии музыкального кругозора и общекультурного уровня студентов.

В процессе занятий в классе общего фортепиано так и других дисциплин студент накапливает музыкальные представления и навыки. Преподаватель помогает студенту сравнивать музыкальный материал, отмечать повторяемость одинаковых явлений, типов изложения, учит анализировать и обобщать,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

підводить к самостоятельным выводам и заключениям. Когда знания студента систематизируются, он самостоятельно сможет разобраться в новом произведении. В работе над развитием самостоятельности студента используются различные способы: самостоятельное определение задач и методов работы на основе аналогичного, уже пройденного материала, знание этапов в работе над произведением, самостоятельный анализ текста, самостоятельный анализ своего исполнения, умение сделать самостоятельно гармонический анализ произведения, умение подобрать аккомпанемент, а также умение грамотно говорить и высказывать свое мнение при обсуждении концертов и других мероприятий.

Современная система образования стремится решать задачи, направленные на формирование навыков самостоятельной творческой работы. Преподаватели стараются найти такие формы организации учебного процесса, которые бы наилучшим способом влияли на развитие самостоятельного творческого мышления студентов.

Преподаватели приспособливают методы работы в классе общего фортепиано к требованиям специальности студента; определяют объем, содержание и качественные требования к выработке технических навыков по конечным прикладным целям; находят пути содействия курса общего фортепиано поднятию общей музыкальной культуры студентов.

Практика преподавания общих классов игры на фортепиано доказала несостоятельность методики, строящейся по образцу работы специальных фортепианных классов. Сегодня преподаватели отбирают такие методические приемы, которые опираются на сходные установки со специальностью студента.

УДК 371.21

*Т. Є. Клименко,
м. Красний Луч*

ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ВИХОВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ПІДЛІТКІВ У ДМШ

Одним із стратегічних напрямків, визначених державними документами – Законом України «Про освіту», національною доктриною розвитку освіти України XXI ст., концепцією національного виховання, є створення умов для виховання і навчання творчо розвиненої особистості.

Сучасна концепція мистецької освіти базується на ідеї поєднання особистісних потреб людини в її творчому різнобічному розвитку та суспільних інтересів. Додаткова освіта – специфічна органічна частина системи загальної та професійної освіти, що є процесом і результатом формування особистості

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

підлітка, - надає інтелектуальні, психолого-педагогічні, освітні, розвиваючі та інші послуги на основі вільного вибору та самовизначення.

Сьогодні перебудова життя суспільства на базі сучасних економічних, соціальних і політичних факторів, що зазнали докорінних змін, обумовлює зростання ролі музичного виховання дітей як найважливішого фактору розвитку особистої художньої культури.

Центром музичного виховання та освіти дітей і підлітків були та залишаються дитячі музичні школи (далі – ДМШ). Початкова музична освіта – досягнення вітчизняної музичної педагогіки, що стала фундаментом всієї освітньої системи у сфері музичної культури, складовою частиною якої є культура вокальна.

У вокальному вихованні підлітків отримує подальший розвиток головне завдання – збагнення школярами взаємозв'язків музики й життя: завдяки зіставленню з іншими видами мистецтва розгляд зв'язків музики з життям заглиблюється й розширюється; збагачуються уявлення дітей про специфіку музично-образного віддзеркалення світу, про закономірності музики.

Проблему виховання вокальної культури підлітків посилюють нові соціокультурні тенденції, зокрема пов'язані з глобальним поширенням мас-медіа, які впливають на характер художньої освіти, адже у сучасному інформаційному суспільстві естетичне ставлення дитини до світу формується, переважно, під впливом засобів масової інформації. Відсутнє гармонійно розвиваюче оточення, падіння інтересу батьків до художньої освіти, діти залишаються сам-на-сам з інтернетом – все це значно ускладнює процес музичного виховання, гальмується адекватний розвиток музичної культури юної особистості загалом та вокальної культури зокрема. Аналіз наукової літератури, методичних рекомендацій, широкої практики музичного виховання говорить про визнання співу провідною музичною діяльністю підлітків. Про значну роль вокально-співацького виховання в розвитку особистості учнів зазначається в роботах Л.Абелян, О.Апраксіної, Л.Дмитрієва, Н.Добровольської, А.Луканіна, Е.Малиніної, А.Менабені, Н.Орлової, В.Шацької та ін.

Підлітковий вік характеризується наявністю не тільки фізіологічних та психологічних складностей, але, головне – інтенсивним становленням особистості, зростанням усіх її духовних сил. У підлітка розвивається самосвідомість, зацікавленість своїм внутрішнім світом і особливостями інших людей, тобто відбувається «друге народження», як визначив сутність підліткового віку Ж.-Ж. Руссо.

У сучасній психолого-педагогічній літературі підлітковий вік (11 – 17 років, 5 – 8 класи ДМШ) визнається як «важкий», «переломний». Підстави

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

для цього дають і наукові дані, і широкі спостереження практиків. Існують два погляди на доцільність занять співом у підлітковому віці. Деякі лікарі-фоніатри заперечують користь занять співом у мутаційний період, ураховуючи несформованість частин голосового апарату та їх крихкість. Фахівці-практики частіше висловлюються за продовження занять співом і в період мутації, але в щадному режимі. Систематичні заняття співом при коректній роботі педагога, відіграють оздоровчу роль, зокрема, покращують дихання й кровообіг.

Спів – найефективніший шлях виховання вокальної культури підлітків, але за умови правильної його організації на високому педагогічному рівні. Говорячи про високий рівень, ми наголошуємо на небезпеці зведення педагогічного процесу до досягнення тільки технічних результатів, коли співацьке виховання відбувається в ім'я «чистого» співу. Разом з тим, серйозне, відповідальне ставлення до технічного боку співацького голосу, до того, як діти співають, абсолютно необхідне.

Навички виразного співу повинні виховуватися на основі глибоко осмисленого, емоційного ставлення до пісні. Для цього під час роботи над вокальним твором перед підлітками ставляться такі завдання:

- визначити загальний характер твору, відзначивши його постійність або будь-які зміни в процесі музичного образу;
- розкрити зміст тексту, знайти в ньому найважливіші в смисловому відношенні слова, які потрібно виділити, підкреслити під час виконання;
- запропонувати виконавський план твору в цілому й більш детально конкретизувати його по фразам;
- обговорити можливі виконавські варіанти та вибрати кращі з них;
- добиватися все більш виразної та точної інтонації;
- учитися давати правильну оцінку й самооцінку якості виконання розучуваного музичного матеріалу.

Задача педагога (не тільки в роботі з «гудошником»): створити довірливу, комфортну атмосферу, бажано досягти дружніх взаємовідносин «педагог-учень», націлити на наполегливу працю та схвалювати й підбадьорювати. А під час роботи із невірною інтонуючою дитиною - підбадьорювати навіть у разі найменшого успіху: вірна інтонація при співі інтервалів секунди, терції або низхідного руху мелодії з 2-3 звуків тощо. Перевіреною методом роботи з цими учнями є такий: перескочивши на октаву вгору від примарних тонів, «гудошника» просять ніби пропищати якийсь звук тоненьким голосом, що відразу допоможе йому переключитися на інший регістр – фальцет. Цікавий той факт, що заспівати звук на один тон вище за свою примарну зону він не може, а на 6-7 ступенів вище, використовуючи іншу манеру звукоутворення, починає відразу інтонувати задані тони і навіть нескладні мелодії. Ідеальний варіант – використання народних пісень.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

У підлітковому віці дуже частим є наслідування відомим іншомовним виконавцям – і це може бути добрим етапом вокального розвитку, якщо репертуар відповідає вокальним навичкам юного вокаліста. Але у цьому випадку має бути прискіпливим відношення до вірної вимови іншомовного тексту, а також до змісту: учень має знати дослівний переклад того, про що співає! Таке «виконання» сприймається не інакше як кривляння – це є неприпустимим для вихованого вокаліста. Тож викладач має ставити до себе ті ж самі вимоги й навіть суворіші – це щодо поширеної англійської мови. У випадку менш поширених – то зараз, в умовах доступного інтернету, існує багато он-лайн програм для корекції вимови.

Також відомо, що в підлітковому віці відбувається заглиблення людини в себе, загострюється зацікавленість до своїх почуттів, переживань. Отже, в репертуар учня вже можна включати дорослі, змістовні пісні ліричного жанру відповідно рівню його світосприйняття. Це потрібно кожній дитині для того, щоб вона не тільки могла порівняти свої почуття із подібними з музичних творів, але й гармонізувати свій внутрішній хаос почуттів та думок.

Таким чином, усі комплексні завдання для виховання вокальної культури підлітків ДМШ повинні ґрунтуватися на принципі єдності художньої й технічної, мати емоційний зміст, подаватися у формі творчих питань, які зачіпають емоційність дитини, оскільки звернені не до інтелекту, а до сфери її почуттів.

УДК 78.01:159.9.016.4

*А. И. Князев,
г. Луганск*

ВЛИЯНИЕ УТОМЛЕНИЯ НА ПРОЦЕСС ВОЗНИКНОВЕНИЯ ОШИБОЧНЫХ ДЕЙСТВИЙ

В структурировании среды обучения особая роль принадлежит гигиене и нормированию труда, режима труда и отдыха. В среднем звене музыкального образования этой проблеме уделяется недостаточно серьезное внимание. Однако именно утомление часто вызывает нарушения нормальной работы головного мозга, приводящие к ошибочным действиям.

Утомление — бесчувствие. Утомление выражается главным образом в бесчувствии к предмету. Занятия в таком состоянии не только бессмысленны и бесплодны, но и кощунственны.

Ни выдающиеся музыкальные способности, ни прекрасные учителя, ни

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

упорство и воля к достижению цели не будут реализованы, если нет здоровья, возможности его сохранить и поддерживать в подростковом и раннем юношеском возрасте. Проблемы, связанные с незавершенным физическим развитием, усугубляются тем, что учащиеся, как правило, затрачивают дополнительные усилия, так как не владеют самим процессом рационального использования времени и энергии и потому утомляются гораздо больше, нежели этого требует сам объект работы. Поэтому перед учителем стоят проблема обучение учеников рациональному труду, разумной охране труда в сочетании с воспитанием выносливости и способности к трудовым усилиям. Одна из главных причин неоправданно быстрого утомления – мышечный зажим. Он образуется, когда возбуждение из очага, управляющего данным движением, переходит на другие зоны, напрягая их. На стадии освоения нового движения этот переход проявляется как общая скованность. Возможно и обратное – старательное исполнение подменяют мускульным напряжением.

Сбрасывание мышечных и психологических перегрузок можно рассматривать как дополнительный резерв творческой активности, и занятия с обучающимся в этом направлении заключаются в упорной, целенаправленной работе, «чтобы в минуты больших подъемов привычка ослаблять мышцы стала более нормальной, чем потребность к напряжению»

Расслабление относится только к тем мышцам, которые не участвуют в движении. К остальным применимо состояние пластичности, логичного сочетания и чередования фаз работа — отдых.

Систематическое утомление без достаточного восстановления работоспособности приводит к *переутомлению*, нарушающему жизнедеятельность уже всего организма, и в первую очередь психическую: снижается способность к запоминанию и мышлению, ослабляется восприятие и внимание.

Организовывая рациональную среду обучения, необходимо учитывать те объективные факторы, которые влияют, а вернее, провоцируют утомляемость учеников. Это, прежде всего неприемлемые гигиенические условия труда: недостаточная чистота и кубатура помещений, неоптимальная температура и влажность воздуха, плохое качество освещения, наличие посторонних шумов и вибраций и т. д. Не менее важна организация самого места приложения труда: качество инструментов и оборудования, наличие и достаточность нот, книг, технических средств, их оперативная доступность. Расписание занятий должно учитывать интенсивность и сопоставимость различных дисциплин, оптимальное время для отдыха.

К сожалению, именно музыкальные учебные заведения имеют постоянные проблемы с количеством и качеством помещений, осложненные наличием многочисленных индивидуальных занятий, проблемами звукоизоляции и пр.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Составители расписания не всегда отдают предпочтение интересам учеников. В результате время расходуется нерационально, тратится впустую на переезды, учащиеся часто приходят на занятия к педагогу заведомо утомленные, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

К субъективным факторам, влияющим на работоспособность, относятся возрастные особенности, физическое развитие, выносливость, обученность и тренированность учащихся. Решающим является, конечно, заинтересованность в том или ином виде деятельности. У детей и подростков особенно часто можно наблюдать влияние настроения на работоспособность.

На протяжении многолетней практики репетиционной работы с большими коллективами учащихся-музыкантов — хором, оркестром, танцевальной группой — автору приходилось наблюдать и преодолевать подобного рода сложности. Совершенно четко прослеживалась связь настроения и работоспособности, работоспособности и точности действий. Умение вовремя пошутить с исполнителями, переключая сознание, снять напряжение перед очередным усилием и т.п., эффективнее влияет на восстановление работоспособности, чем объективное количество времени, предоставляемое для отдыха. Атмосфера нервозности, наоборот, всегда действует угнетающе, хотя и резкое волевое воздействие «имеет место быть», дабы «взбодрить» угасающие силы и эмоции. Главное — соблюсти меру и постоянно варьировать способы воздействия.

Современная наука разработала специальные методики объективной оценки степени утомления. В них можно ознакомиться с целыми комплексами методик по определению утомляемости учащихся разных возрастов и в самых различных условиях. Установлены следующие основные показатели, по которым можно с большей достоверностью судить о работоспособности индивида:

- индивидуальные типологические особенности нервной системы и другие частные характеристики;
- «состояние рабочих органов» до работы и под ее влиянием;
- наличие и степень эмоциональной напряженности в данный момент;
- характер и особенности мотивации при выполнении исполнителем данной деятельности.

Помимо изучения этих факторов в учебном сотрудничестве, необходимо учитывать и другие закономерности колебания работоспособности. В частности, установлены три фазы, достаточно определенно прослеживаемые. Первая — вхождение в рабочий ритм, рабочее состояние, когда работоспособность постепенно нарастает.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Вторая — наступление периода достаточно устойчивой и относительно более высокой работоспособности, чем вначале. Затем наступает фаза постепенного снижения работоспособности. Эта трехфазовость прослеживается на протяжении одного урока, трудового дня, рабочей недели и даже более крупных временных отрезков — семестра и учебного года.

Эти периоды учитель должен учитывать при планировании учебной работы. Основным источником ошибочных действий при утомлении является снижение самоконтроля, замедление реакций и действий. Очень большое влияние на рост утомляемости оказывает монотонность труда, поэтому смена и контрастность образного строя исполняемых произведений, работа в процессе занятий с пьесами разной степени готовности, наконец, сочетание в одном рабочем учебном дне «разножанровых» предметов: теоретических и практических, групповых и индивидуальных, музыкальных и общеобразовательных — необходимые, но реально часто нарушаемые условия.

Далеко не всегда полезны длительные перерывы, особенно когда ученики находятся в фазе максимальной работоспособности. Ритмичность труда, рациональное, с учетом колебаний работоспособности, чередование занятий и отдыха благотворно влияют на общее самочувствие учеников и на их работоспособность.

Умело структурироваться должна и самостоятельная работа учащихся. Существует два принципа ее построения — режимное и целевое. При первом — музыкант стремится к регулярности труда. При втором определяющим становится результат, каких бы затрат времени и сил он ни потребовал. В каждом есть и положительное начало, и отрицательное. Положительное в режимном труде — воспитание воли и усидчивости, чувства ответственности и профессионального долга. Отрицательное начало проявляется в возможности формального «отсиживания» положенного времени. Положительные признаки целевого подхода — высокая эффективность на основе конкретной целеустремленности. Отрицательные — авральный оттенок приемов работы.

Пренебрежение организацией и определенной «техникой безопасности» труда музыкантов пагубно сказывается на качестве и результативности работы учащихся в повышении числа ошибочных действий.

Следует заметить, что сложившаяся организационная форма учебного процесса достаточно двойственна. С одной стороны, она систематизирует работу ученика, определяет сроки сдачи конкретных объемов нового материала и оценки динамики развития. С другой — усредняет и нормирует эти условия, «загоняя» в переутомление одних и давая возможность «отлынивать» от работы «до самого порога утомления» другим. Организовывая учебный процесс, творческую работу и любые другие виды деятельности, необходимо тщательно продумывать условия, в которых будет происходить эта деятельность, чтобы

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

исключить факторы, отрицательно сказывающиеся на работоспособности ученика, так как это приводит к излишней утомляемости к увеличению числа ошибочных действий.

—Изучая и развивая работоспособность ученика, необходимо одновременно обучать его приемам рационального труда, эффективному использованию рабочего времени, укреплять выносливость и устойчивость против неблагоприятных внешних факторов.

—Регламентируя работу учащегося, целесообразно полностью использовать ресурсы его работоспособности, доводя до порога утомления, но оберегая от переутомления, когда создается противодействие работе самого организма, не восполняется затраченная энергия, возникает опасность болезненных последствий.

—Изучение условий учебной деятельности дает особо наглядное представление о том, что работа и стремление к качеству действий начинается с борьбы против условий и факторов, провоцирующих и порождающих ошибки.

Умелое соблюдение психогигиенических правил в работе с учеником — еще один показатель профессионализма педагога.

УДК [37.091.3:784.9::37.018.54](477.52)

*М. П. Коваль,
м. Суми*

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ІНДИВІДУАЛЬНИХ ЗАНЯТЬ У КЛАСІ СОЛЬФЕДЖІО З ОБДАРОВАНИМИ УЧНЯМИ

Сучасна методика сольфеджіо спрямована на пошуки форм та методів роботи, які б допомогли засвоїти матеріал та набути необхідні практичні навички широкому колу учнів. Більшість дітей, які приходять до початкових та середніх музичних навчальних закладів, мають середні здібності. Тому поява в групі яскраво обдарованого учня змушує викладача знайти можливість приділити такій дитині особливу увагу, дати їй шанс розвинути свої надзвичайні здібності. Багаторічна педагогічна практика автора переконливо довела, що тільки індивідуальні заняття дають змогу талановитій дитині отримати якісні знання, досягти високих виконавських та творчих результатів.

Обдарованій особистості притаманні такі якості, як допитливість, впевненість, сміливість, швидкість у засвоєнні матеріалу, потреба в нових знаннях, намагання застосувати їх на практиці. Така надзвичайна активність

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

сприйняття диктує зовсім інші підходи до навчального процесу, побудови уроку, використання форм та методів занять.

Перш за все не треба складати детальний календарний план занять, бо іноді неможливо передбачити швидкість опанування матеріалу учнем. Займатись треба одразу багатьма речами та пропонувати різноманітні форми засвоєння знань. У кожному розділі, при вивченні кожної теми треба вибудувати певний алгоритм, який може бути прискорений або уповільнений відповідно до результатів. Не треба боятись великої кількості нової інформації, головне подавати її цікаво, яскраво, переконливо. Поняття «рано», «складно», «передчасно» не мають керувати викладачем. Наприклад, у 6—7-річному віці дитина з легкістю може опанувати величезну кількість необхідних музиканту знань – це повне коло тональностей, усі види 3-, 4- та 5-звучних акордів, різноманітні ладові утворення, альтерація.

Для успішного засвоєння нових музичних елементів постійно треба використовувати велику кількість наочних посібників — таблиць, схем, музичних ігор, лото, доміно. Точних та міцних знань допомагають досягнути різні види тестових завдань та цікаві кросворди. Думку про те, що талановита дитина засвоїть матеріал і без допоміжних засобів, традиційними методами, вважаю не зовсім вірною. Інформаційний простір, в якому перебувають сьогодні діти та молодь, докорінно відрізняється від того, в якому виховувались покоління 70—80-х років минулого століття (сучасні технології, комп'ютери, Інтернет). Тому по можливості треба використовувати сучасні технології — комп'ютерні ігрові програми, запис власних творів учня на диктофон та відео, написання різноманітних тембрових диктантів, тощо.

Займаючись з талановитими дітьми, треба уважно та відповідально ставитись до підбору музичного матеріалу для співу, диктантів, слухового аналізу. На уроках мають звучати твори різних стилів та епох, від середньовіччя до сучасної музики (включно з елементами естради та джазу). Обов'язково потрібно звертати увагу на певні стилістичні та жанрові ознаки — притаманні тому чи іншому стилю гармонію, ритмічний рисунок, фактурні особливості. Все, що вивчається в класі сольфеджіо, повинно спиратись на виконавську практику учня. Ніщо так не переконує, як застосування того чи іншого прийому, засобу, акорду у зіграному творі. Саме «усвідомлене виконавство» є однією з головних задач викладача сольфеджіо, тому він має бути добре ознайомлений з програмою по спеціальності свого підопічного.

Друге, не менш важливе завдання вчителя — допомогти учневі реалізувати набуті знання в творчих вправах, починаючи з простих мелодій, підбору акомпанементу із застосуванням різних типів фактури — до власних композицій, імпровізації в різних стилях та жанрах. У процесі занять необхідно пропонувати вправи з поліфонії (складання та спів канонів, імітацій,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

вертикальних контрапунктів), написання невеликих власних творів у різних формах (проста 3-частинна, період, згодом — рондо, варіації).

Звичайно, постає питання підготовки викладача, який зможе забезпечити якісне навчання обдарованої дитини, керувати здібним учнем в його творчій роботі, радити йому, направляти. Вчитель повинен бути справжнім професіоналом: знати основні засади гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів, музичної літератури; вміти створювати сучасні дидактичні розвиваючі матеріали; добре володіти фортепіано, імпровізувати голосом та на інструменті (в тому числі в стилі естради та джазу), підбирати акомпанемент; чисто співати та читати з листа одно та багатоголосся; бути ерудованим цікавим співрозмовником, знайомим із сучасними комп'ютерними та Інтернет технологіями.

Отже, якісні індивідуальні заняття з особливо обдарованим учнем забезпечать найбільш важливі для музиканта якості:

- 1) розуміння усього комплексу засобів виразності, якими оперує музика різних стилів;
- 2) вміння реалізувати набуті знання та навички у власній творчості.

УДК 791.43.049.1.067

*Т. Н. Козакова,
г. Зоринск*

ПРОБЛЕМАТИКА МОТИВАЦІЇ УЧАЩИХСЯ ДШИ ПО КЛАССУ ГИТАРЫ

Мотивация учащихся к обучению является одной из основных составляющих учебно-воспитательного процесса. Вопрос мотивации широко рассматривался в работах психологов: Л. И. Божович, П. Я. Гальперина, А. Н. Леонтьева, С. Л. Рубинштейна и других. В настоящее время насчитывается несколько десятков теорий мотивации.

В условиях возрастающего интереса к гитаре, можно отметить увеличение числа желающих заниматься на этом инструменте. Гитара становится все более популярной. Большой приток учащихся в ДШИ должен был бы вызвать стремительный рост уровня исполнительского и педагогического мастерства. К сожалению, уровень игры учащихся ДШИ по сравнению с другими странами и другими инструментами, остается невысоким. В данной ситуации необходимо рассмотреть такой важный и актуальный аспект процесса обучения учеников ДШИ, как мотивация их занятий. Проблематика мотивации в контексте гитары

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

не рассматривалась обширно и требует пристального внимания и изучения.

Мотивацией называется совокупность побуждений к деятельности. В данном случае под деятельностью мы понимаем обучение игре на гитаре. Учебная деятельность учащихся ДШИ побуждается целой системой разнообразных мотивов. Побудительная сила мотивов различается в зависимости от возраста и индивидуальных особенностей каждого ребенка. Мотивы второстепенные, не имеющие самостоятельного значения, подчинены, так или иначе, мотивам ведущим.

Рассмотрим некоторые основные причины снижения интереса к гитаре в начале обучения. Большинство детей, приходящих в ДШИ не представляют себе объема требований, предъявляемых к ним в процессе обучения. Ученики сразу сталкиваются с большой нагрузкой по специальности, а также по другим дисциплинами. Часто первые шаги в освоении инструмента достаточно трудны и требуют ежедневной практики, к которой дети еще не приучены. Учащиеся и их родители не понимают и не видят конечных результатов. Другая распространенная причина – несоответствие желаний ребенка с программой ДШИ. Добровольно возникшее желание играть на гитаре перерастает в обременительную обязанность. Также необходимо учитывать большую загруженность детей в общеобразовательных школах. По этим причинам начинается снижение интереса, как к гитаре, так и к классической музыке в целом.

Для поддержания интереса к занятиям необходимо повышать мотивацию учащихся различными способами. Учитывая индивидуальные особенности каждого ученика необходимо избегать перегрузок. На желании играть отражается атмосфера в классе, взаимоуважение между учеником и учителем, основанное на авторитете учителя, а не на его авторитарных действиях. Концертная деятельность и ансамблевая практика способствуют повышению интереса к занятиям. Также целесообразно использовать возможности современных технологий: аудио и видео техники, компьютерных программ, Интернета и т. п.

Процесс обучения игре на гитаре в обязательном порядке должен иметь развивающий характер и строиться на следующих взаимосвязанных принципах:

- а) обучение на высоком уровне трудности;
- б) постепенное увеличение объема и темпа изучения материала;
- в) целенаправленное развитие теоретического мышления учащихся;
- г) систематическая работа, направленная на самопознание, саморазвитие личности учащихся, через обучение их умению учиться самостоятельно;
- д) внедрение в учебный процесс современных информационных технологий.

Соблюдение вышеизложенных принципов развивающего обучения

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

позволяет учащимся-гитаристам более глубоко проникнуть не только в природу гитарного искусства, но и в природу музыкально-художественного творчества в целом, понять его сущность и закономерности, а на выходе получить более высокий художественно-творческий результат.

Одной из главных задач любой «школы» является формирование и развитие системы мышления учащихся. Поэтому преподавателям по классу гитары важно научить своих учеников не просто играть на гитаре, а мыслить, постоянно нацеливая их на размышление, на анализ происходящего и точное представление будущего художественного результата.

На начальном этапе обучения в решении постановочных задач педагогу необходимо скрупулезно следить за выполнением важнейшего методического принципа: каждому физическому действию всегда должно предшествовать умственное действие, а не наоборот. Данный принцип позволяет активизировать и совершенствовать способность мышления. Работа с учащимися-гитаристами над логикой и координацией движений, соблюдение принципа приоритета правой руки, постоянное опережение событий в процессе исполнения музыкального произведения также способствует развитию мышления у начинающих исполнителей.

В общем случае мышление управляет всеми аспектами музыкально-художественного творчества. Поэтому педагог должен учить своих учеников правильно мыслить в каждый момент времени в течение всего творческого процесса, что в свою очередь позволяет заметно увеличить скорость обучения и повысить его качество.

Любой педагог в своей практике постоянно сталкивается с проблемой мотивации учащихся. Для того чтобы успешно решить эту проблему, преподавателю следует любым способом заинтересовать каждого учащегося в отдельности. Здесь хорошо применить весь спектр известных и адекватных мер. Но всегда следует помнить о том, что ни при каких обстоятельствах нельзя идти на поводу у учащихся относительно их плохого вкуса и сомнительных музыкальных пристрастий. Задача педагога классической гитары заключается в том, чтобы привить ученикам хороший вкус, чтобы они получали истинное удовольствие от исполнения классической музыки и полюбили ее, но при этом не отбив у них желания играть на гитаре.

В решении данной проблемы следует точно определить и учитывать психологические особенности каждого учащегося. Например, если учащийся-гитарист имеет склонность к точным наукам, то в этом случае следует идти к художественному содержанию музыки через технологию игры. А если он «гуманитарий», то тогда целесообразно двигаться от прогнозируемого

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

художественного результата к изучению технологии его достижения.

Преподаватель должен видеть целостную картину всего процесса обучения игре на гитаре и разбираться во всем многообразии в нем взаимосвязей. Постановка игрового аппарата, дальнейшее развитие техники игры, работа над музыкальным материалом, конечный художественный результат в виде концертного исполнения музыкального произведения – все это тесно взаимосвязанные элементы единого творческого процесса.

Например, функционирование игрового аппарата не должно противоречить законам классической механики. Преподаватель обязан понимать эти законы и научить учащегося правильно ими пользоваться. В противном случае, в дальнейшем исполнитель будет иметь ограниченные динамические возможности. Работа над развитием исполнительской техники также требует серьезного комплексного системного подхода, включающего в себя не только перечень всех видов техники, но и методику занятий. Метод освоения музыкального материала должен предполагать процессуальную целостность в сочетании с эскизным поэтапным и фрагментарным изучением репертуара с применением анализа ошибочных действий.

Подобный комплексный подход в обучении позволит учащемуся развить чувство исполнительской свободы и приобрести дополнительные выразительные возможности, что, без сомнения, позитивно отразится на качестве исполнения музыкального произведения.

Следует помнить, что истинная мотивация учащихся формируется постоянно на всем протяжении педагогического процесса, причем на всех его уровнях и касается абсолютно всех его аспектов.

В самом начале обучения преподавателю следует существенно ограничить степень самостоятельности своих учащихся в разборе музыкальных произведений. Приучать же их к самостоятельности следует постепенно и осторожно под пристальным вниманием педагога и только по мере их готовности. В этом процессе следует опираться на индивидуальные особенности и уровень развития каждого учащегося в отдельности.

С первых уроков учащихся следует приучать к дисциплине домашних занятий – определить оптимальный распорядок дня, научить правильно планировать время своих занятий, довести до их сознания чем, каким образом и сколько времени необходимо каждый день заниматься.

Особенно важно с самого начала обучения обращать особое внимание на качество звука учащихся и учить их разбираться в этом.

Над фразировкой и художественно-выразительными возможностями целесообразно начинать работать с учащимися сразу, а не ждать достижения ими технического совершенства.

Необходимо помнить о важности донотного периода обучения. Сначала

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

возникла музыка, потом ее стали записывать нотами. Излишнее внимание к нотам в период формирования постановки рук всегда замедляет и ухудшает развитие правильных двигательных навыков.

Следует как можно раньше приучать начинающих гитаристов к игре в ансамбле, например, дуэтом. Но на практике не стоит использовать дуэты, в которых один участник играет одноголосную мелодию, а другой - простейший аккомпанемент типовыми аккордами. Здесь речь идет о камерном ансамбле.

Сложность данной работы заключается в том, что в современном обществе сложилось неправильное отношение к искусству игры на классической гитаре. Подавляющее большинство населения нашей страны считает гитару несерьезным инструментом. Кроме того, в системе отечественного музыкального образования гитара не имеет академического статуса и ошибочно находится в народном отделе. Поэтому даже среди преподавателей теоретических дисциплин ДШИ, а также других специальностей бытует мнение о гитаре как об ущербном инструменте, пригодном только для простейшего аккомпанемента пению.

Таким образом, преподавателям-гитаристам необходимо постоянно проводить работу с родителями своих учеников в области пропаганды классической гитары: предлагать им ходить на концерты и мастер-классы, организовывать самим концерты и мастер-классы профессиональных исполнителей, рекомендовать читать литературу о гитарном искусстве, а также знакомиться с видео- и аудиозаписями выдающихся гитаристов. Такая «воспитательная» работа позволит преподавателю заинтересовать своим искусством не только детей, но и их родителей. Это очень важно, потому что учащиеся должны видеть и чувствовать, что их музыкальные занятия и творческие достижения нужны не только преподавателю, но и окружающим их близким людям.

Эффективный способ повышения мотивации — это не упускать из вида цель. Необходимо регулярно подчеркивать прагматический аспект процесса обучения на гитаре, путем составления списка всех преимуществ, которые будут доступны после достижения цели. Другим действенным способом является похвала за любые достигнутые результаты.

На основе вышеизложенного, у каждого ученика должна быть сформирована не эпизодическая, а внутренняя мотивация, подлинный интерес к гитаре, глубокое понимание и любовь к этому инструменту.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ ДОМРИСТА

Исполнительская культура – комплекс качеств, проявляемых в процессе творческой практической деятельности, который отражает степень освоения музыкального произведения. Процесс совершенствования исполнительской культуры длится на протяжении всей творческой жизни музыканта. Современная исполнительская школа диктует педагогу необходимость рассматривать проблему, основываясь на опыте передовых методик. Формирование и развитие исполнительской культуры базируется на основных составляющих, компоненты которых в педагогической практике неразрывно связаны между собой, позволяя наиболее продуктивно достигать результатов в работе над культурой исполнения.

Психологи под способностями подразумевают возможности человека в той или иной деятельности. Развивая в процессе обучения и практической деятельности возможности, можно достичь не только значительных успехов, но и прийти к достаточно высоким достижениям. Способности развиваются на основе природных данных, связанных с особенностями темперамента. Музыкальный психолог Б.М. Теплов считал главным компонентом музыкальных способностей эмоциональную отзывчивость на музыку, а основными музыкальными способностями - восприятие и воспроизведение звуковысотности и ритмического начала. К основным природным задаткам Б. Теплов отнёс и природную моторику, так называемые сенсомоторные способности: быстрая реакция, темп, координация, ловкость [4, с. 237]. Музыкальные способности не могут развиваться независимо друг от друга. Большинство исследований природы музыкальности указывает на сочетание способностей и эмоциональных сторон человека, которые проявляются, в той или иной мере, в ходе обучения музыке. Развитие музыкальности имеет большое значение не только в эстетическом воспитании человека, но и оказывает огромное влияние на общее развитие личности в целом.

Публичные выступления – один из самых ответственных моментов в жизни исполнителя любого возраста. Вызвать желание играть на публике без излишнего волнения и боязни у маленького музыканта проще, чем у ребёнка постарше, что обусловлено особенностями детской психики, которая направлена на выражение положительных эмоций. Именно это чувство нужно развивать и культивировать в начинающем исполнителе. Роль педагога в том, чтобы удержать положительное отношение ученика к публичному выступлению,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

заложить основы сценической культуры (поведение на сцене, уважительное отношение к инструменту, зрителям, внешний вид во время выступления).

Известный педагог А. Алексеев говорил: «Учащийся должен привыкать к тому, что выступление – это серьёзное дело, за которое он несёт ответственность перед слушателем, автором и педагогом [1, с. 95].

Но это ещё и праздник, лучшие минуты его жизни, когда он может получить художественное удовольствие». Публичное выступление – это итог достигнутого на данный момент и возможность увидеть перспективы дальнейшего роста музыканта. Волнение зачастую является фактором, препятствующим полноценному раскрытию возможностей учащихся, поэтому необходимо искать пути к его преодолению или научиться направлять его на раскрытие музыкального образа. Для уменьшения степени волнения лучшим замещающим действием может быть только полное сосредоточение внимания на самом произведении. Исследования в области психологии публичных выступлений доказывают, что если музыкант полностью концентрируется на исполняемом музыкальном произведении, то качество игры значительно увеличивается по сравнению с тем, когда исполнитель думает о том, какое впечатление он произведет на публику. На сцене необходимо сосредоточиться, собраться, напомнить себе самые важные задачи, заполнить сознание представлением пьесы. Внутреннее спокойствие – необходимое условие творчества. Исполнитель должен быть убежден, что в предварительной работе им все продумано, услышано, технические трудности преодолены. Большое значение для устранения чрезмерного волнения имеют частые выступления. В последние десятилетия сценическое волнение стало предметом научного исследования, результаты которого показали: эстрадная выдержка поддается воспитанию. И методы эти разнообразны. Основой психологически комфортного состояния на сцене является степень готовности произведения. Одним из главных критериев может стать отсутствие у юного исполнителя боязни перед технически сложными отрывками произведения, и, как вытекающее из предыдущего, способность «проживать» эмоционально во время исполнения произведения.

Воспитание исполнительских умений и навыков требует педагогических действий, направленных, в конечном итоге, на художественный исполнительский результат, на пути достижения которого педагог использует обобщённый опыт исполнительских школ, который даёт возможность повысить эффективность процесса обучения, его мотивационную сторону. В формировании исполнительских навыков необходимо чётко спланированная педагогическая тактика, основанная на главных постулатах:

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

- наличие цели в работе;
- сосредоточенность в процессе работы;
- желание, как одно из главных мотивационных условий.

Ясно намеченная цель в работе является, несомненно, целью каждого занятия. Достижение на уроке даже самого малого результата необходимо для дальнейшего роста музыканта, так же, как осязаемое движение вперед – залог успешности любой деятельности.

«Творчество – полная сосредоточенность всей духовной и физической природы», – говорил К. Станиславский. Внимательность, направленность и целесообразность каждого игрового движения, осознание учеником, ради чего это движение совершается, значительно экономит время освоения какого-либо технического приёма. Отсюда следует одно из главных условий технического роста – свобода движений, как основополагающее средство для достижения беглости [3, с. 439].

Верная организация режима занятий, мотивация обучения в целом, заинтересованность и увлечённость занятиями на домре – все вышеперечисленные условия необходимы для формирования и поддержки желания у ученика играть на инструменте. «Желание, в свою очередь, порождает умение, но не заменяет его. Отец умения – труд», – говорил Г. Коган. Занятия музыкой, сопровождаемые желанием, помогут развить такие качества личности, как трудолюбие, работоспособность, стойкость перед трудностями [2, с. 78].

Исполнительская техника – понятие, которое означает не только беглость, но и охватывает весь спектр технических средств. Из арсенала навыков и умений стоит остановиться на двух основных слагаемых домровой техники: беглости и домровом тремоло.

Умение играть быстро не является заслугой хорошей моторики и координации. Умение быстро играть – значит научиться быстро мыслить. Развитие беглости опирается на слуховые представления и моторику, работу мышц, которая полностью подчинена слуху.

В основе исполнительской техники лежит цепочка: вижу – слышу – играю. Вопрос слухового контроля остаётся наиболее важным на всех этапах формирования технической базы домриста. Приобретение интонационных навыков, умение спеть играемое с тактированием, активизирует внутренний слух, который помогает прогрессировать моторике. В работе над формированием беглости следует обратить внимание на следующие проблемы – борьба с зажимами.

Важно зафиксировать в сознании ребёнка момент зажима после долгих перерывов в занятиях, при переходах из позиций в позицию и т. д., как один из способов борьбы с проблемой может стать воспитание контроля напряжения и расслабления мышц.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Постоянная работа над качеством тремоло даёт возможность рационально использовать силовые ресурсы правой руки, повышает надёжность во время сценического выступления, снижает общую утомляемость и придаёт уверенность и ощущение удобства, что тоже немаловажно для любого исполнителя. Важно, чтобы тремоло, в конечном итоге, выполняло свою главную роль – художественную. Чтобы добиться качественного исполнения тремоло необходимо выделить основные моменты:

- выполнение постановочных моментов правой руки;
- равноценное движение вниз и вверх;
- координация правой и левой рук;
- частота тремолирования (овладение ритмизованным тремоло).

В процессе обучения игре на инструменте необходимо создавать все возможные условия для всестороннего развития музыканта, его способностей, навыков и умений, направленных на повышение уровня исполнительской культуры домриста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано / А. Алексеев. – М. : Музыка, 1978. – 236 с.
2. Коган Г. У врат мастерства / Г. Коган. – М. : Сов. композитор, 1958. – 115 с.
3. Станиславский К. Работа актёра над собой / К. Станиславский. – М. : Сов. композитор, 1989. – 746 с.
4. Теплов Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. – М.: Академия пед. Наук. РСФСР, 1947. – 335 с.

УДК 377.6

*Л. П. Козлова,
г. Брянка*

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ

Основными направлениями развития творческих особенностей учащихся были и остаются:

1. Классическая постановка вначале обучения учащихся на ударных инструментах.
2. Взаимосвязь занятий в классе по специальности с теоретическими дисциплинами.
3. Умение выбрать в «интернете» классические, эстрадные произведения и внимательно анализируя их слушать.
4. Развитие навыков группировки, композиции ритмических групп их

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

соединение во взаимосвязи – координации рук и ног (уд. уст.).

5. Игра в ансамбле, оркестре.

6. Развитие тремоло, легато с использованием динамических оттенков.

Основное задание музыкального образования – воспитание музыкального мышления, умение понимать музыкальный язык, думать звуковыми образами, что может притворяться в жизнь лишь в комплексе музыкальных дисциплин: специальности (игра на инструменте, в ансамбле, в оркестре) и теоретических дисциплин. Каждая из этих форм деятельности и развития учащегося характеризуется специфическими особенностями, содержанием, формами и методами обучения, напрямую связанными с индивидуальными задачами.

Роль педагога в современных условиях осуществлять развитие культуры музыкального восприятия, развивать исполнительский навык, а главное – навык музыкального мышления. В процессе обучения у учащихся развиваются музыкальные способности и задача педагога четко и целенаправленно руководить процессом развития музыкального слуха, ритма и музыкального мышления. Педагогическое руководство развитием музыкального слуха и музыкального мышления заключается в следующем:

1. В индивидуальном подходе, подборе музыкального материала и репертуара. Использование музыкальных произведений, упражнений для определенных возрастных категорий учащихся, которые способствуют эффективному восприятию музыкального материала.

2. Разработка серии музыкальных заданий, для наиболее эффективного выявления возможностей учеников в процессе развития музыкального слуха и музыкального мышления.

3. Использование специальных методов работы с начинающими учащимися, для создания атмосферы творческой активности, заинтересованности.

4. Накопления музыкально-слухового и музыкально-исполнительского багажа и накопление музыкальных представлений о музыке.

В процессе развития музыкального слуха, музыкальных способностей и музыкального мышления педагог и учащиеся двигаются от простых заданий к сложным от понятого и уже выученного к незнакомому, от интересного произведения к не интересному. Все это происходит при заинтересованности и активности учеников.

Первый этап этого движения предвидит накопление музыкально-слуховых, интонационных особенностей разных эмоций: сначала – слушаем, затем – переосмысливаем. Психолог Б. М. Теплов писал, что «контакт ученика с музыкой воспринимается на эмоциональном восприятии, а принцип от простого к сложному облегчает учащимся процесс освоения знаний, выработку привычек и способствует уверенности в своих силах, повышает интерес к занятиям» [1].

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Второй этап: понимание, развитие образности мышления музыкального произведения и формирование интонационной и ритмической точности исполнения.

Основные задачи обучения

1. Задачи воспитания. Педагог в процессе обучения игре на музыкальном инструменте одновременно воспитывает у учащегося любовь к прекрасному в жизни и искусстве, обогащает духовный мир ребенка.

2. Задачи подбора материала, принципы доступности его. Содержание и знания о музыке, приемы обучения и освоения учащимися музыкального материала (исполнение пьес, упражнений) способствуют развитию учащихся каждой возрастной группы.

3. Задачи постепенного, последовательного и систематического обучения состоят в том, что вначале года все возрастные категории учащихся получают более легкие задания, чем в конце года. Постепенно переходя от усвоенного до нового неосвоенного музыкального материала.

4. Задачи восприятия, реагирования на новый материал, на показ преподавателя или посещения концертов, для закрепления навыков восприятия.

5. Задачи усвоения знаний учащимися. Знания современной педагогики считаются усвоенными, если они понятны учащимся, и они могут их передать словами (т. е. те требования учителя, которые важны для исполнения пьесы), приемы раскрытия музыкального образа: темп, динамические оттенки, ритм, исполнение в различных октавах.

6. Задачи закрепления музыкального материала должны быть не только механическим, но и осмысленным. От осмысленного повторения знакомого музыкального материала зависит продолжительность использования усвоенного музыкального материала в дальнейшем.

7. Задачи разучивания музыкального материала делится на 4 части: знакомство с музыкальным произведением, разучивание, закрепления и концертное выступление, как итог завершения работы.

Музыкально-инструментальное исполнительство и музыкальная педагогика располагает разнообразными приемами и способами работы над музыкальным ритмом. Основные:

1. Четкое использование длительностей в исполняемой музыке.

2. Сочинение и воспроизведение ритмических групп, что подчеркивает индивидуальность, творческий подход каждого исполнителя к выбранной пьесе (больше относится к м.б. и ударной установке).

3. Предварительное прохлопывание ритмических групп перед началом исполнения и разбором музыкальных произведений.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Исполнительское мастерство включает совершенное владение техникой, но не ограничивается ею. Основой исполнительского мастерства является раскрытие музыкального содержания произведений. Техника должна определяться музыкальной идеей, требующей своего выражения, в этом – основа исполнительского мастерства. Техническая сторона исполнения – быстрота, сила, точность, уверенность игры, – часто, захватывая воображения учащихся, является крупнейшим недостатком в увлечении быстрыми темпами, когда идет постепенное ускорение, появляются признаки изменения четкости ритма, что вредит исполнению произведения крупной формы или известных пьес. От этого недостатка страдает выразительность звучания, недостаточная ясность ритма и доходчивость, понимание слушателями исполняемой музыки. Задача педагога обращать внимание учащихся на излишнюю быстроту исполнения, помогать избавиться от этого недостатка. Пути преодоления – исполнение в медленном спокойном темпе от начала до конца всей пьесы с использованием всех динамических оттенков, акцентов, обращая внимание при этом на филировку звука. Особое значение филировка звука приобретает при игре кантиленных произведений, таких как: А. Зацепин «Берег моря», Ю. Щуровский «Прелюдия», А. Скултэ «Ариэтта», Э. Григ «Песня Сольвейг» и др. Легкое мягкое тремоло, исполняемое приемом «Крещендо» и «Диминуэндо» придает певучесть, задушевность пения на инструменте.

Здесь сразу становится видна работа учащегося над фразами, над развитием мелодической линии произведения.

Надо сказать, что большинство учащихся фиксирует внимание на технике и пассажах и реже – на содержательности исполнения. Воспитывая у учащихся чувства прекрасного, педагог обязан показать пути достижения главной цели – довести до логического музыкального завершения изучения произведения.

Нам, педагогам, следует наблюдать и изучать все то, что происходит в нашей повседневной работе с учениками, в выступлениях на концертах, на экзаменах, конкурсах, а в результате анализа и обобщения всей этой работы находить новые пути, для усовершенствования нашей педагогической деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1947. – 355 с.

УДК 786.2:78.03

*И. В. Колесникова,
г. Луганск*

**УРОКИ СТИЛЕВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ПРАКТИКЕ
ПЕДАГОГОВ-ПИАНИСТОВ XIX – XX ВЕКОВ**

Стилевой подход в практике обучения в фортепианном классе имеет собственную историю. Тот подход в обучении музыке, который сегодня может называться «стилевым», начал формироваться ещё до того, как сложилось представление о стиле, верность которому рассматривается как основной критерий высокого качества интерпретации. Определяющая роль стилового фактора в исполнительстве и педагогике была утверждена в методическом руководстве К. Черни. Этот факт можно считать началом истории стилового подхода в музыкальной педагогике.

Идея стилового адекватности была в центре эстетических взглядов Ф. Бузони. Её он реализовывал как в собственном исполнительстве, так и в теоретических трудах. Трактую содержание того или иного произведения, он часто подчёркивает нераздельность в нём «художественной идеи, образа, чувства и формы» [5, с. 130]. Идея, образ и форма – это есть фактически выражение трёхуровневой структуры музыкального стиля.

В русской фортепианной педагогике основы стилового подхода заложил А.Г. Рубинштейн. Путь стилового постижения музыки по Рубинштейну это, во-первых, тщательное изучение авторского текста, во-вторых, творческое постижение того, что «недоговорено» в этом тексте, и в-третьих, верная передача идеи произведения. Особого внимания заслуживает второй пункт. Действительно, путь к познанию недоговорённостей, того, что можно назвать подтекстом музыки, лежит через понимание стиля как целостного образа мира композитора. А. Рубинштейн также считал, что изучать стиль следует без помощи редакций, часто искажающих намерения автора. Музыкант говорил: «Верно, Бах не записал оттенков и темпа, дойдите своим умом. Играйте много Баха» [1, с. 175]. Эта мысль звучит сегодня чрезвычайно современно: наступило время «уртекстов», обращение к которым очищает музыку от интерпретаторских толкований, закреплённых в редакциях.

А. Рубинштейн иногда применял такой метод – он изменял фортепианное изложение, показывая этим, как меняется характер музыки. Так, например, одной из своих учениц пианист сыграл Ноктюрн с-moll Шопена с аккомпанементом «из Моцарта». Этот приём стилового сопоставления может быть использован и современными педагогами, т. к. заставляет ученика

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

пристальнее изучать инструментальное изложение, являющееся ярким репрезентантом стиля композитора.

Одной из центральных педагогических идей Г.Г. Нейгауза была необходимость согласования разнообразия исполнительских средств «с сочинением, его смыслом, композицией» [5, с. 56], то есть идея детерминированности всех исполнительских средств единым началом, а именно – стилем композитора.

Г.Г. Нейгауз видит задачу педагога в том, чтобы развивать фантазию ученика «удачными метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни... всемерно развивать в нём любовь к другим искусствам, особенно к поэзии, живописи и архитектуре, а главное – дать ему почувствовать этическое достоинство художника» [Там же, с. 34]. В этом высказывании с исчерпывающей полнотой выражена воспитательно–эстетическая направленность стилевого подхода. Г. Нейгауз касается таких важных проблем, как генезис стиля, его эволюция, межстилевое взаимодействие. Для него история стилей представлялась грандиозным «генеалогическим деревом», где господствуют «законы наследственности» [Там же, с. 215]. Так у Бетховена он находил своеобразные «гены» Шумана, Брамса, Вагнера, Шопена, даже Скрябина, Прокофьева и Шостаковича! Сравнивая музыку различных композиторов, Нейгауз развивал в учениках обострённое стилевое слышание. Беседы в классе, темой которых часто становилась история стилей, их преемственность или разнонаправленность, расширяла кругозор ученика, прививала интерес к самостоятельным поискам, воспитывая в нём художника-профессионала.

Проблема стиля является ключевой в исполнительско-педагогической концепции С.Е. Фейнберга. Наиболее полно она выражена в его книге «Пианизм как искусство», где нашли воплощение основные педагогические идеи музыканта. Объектом его внимания являются конкретные творческие стили, а также анализ исполнительских и педагогических требований к их интерпретации. Особо С. Фейнберг рассматривает проблему исполнительской трактовки ритма в романтическом фортепианном стиле, являющейся краеугольным камнем в стилевой исполнительской проблематике.

На примере романтического стиля музыкант показывает неразрывную связь двух стилевых ипостасей – творческого и исполнительского стилей. С. Фейнберг пишет: «Гибкое и свободное истолкование метрической нотной записи, как новый исполнительский стиль, оказалось художественно необходимым и оправданным только тогда, когда появились произведения Шуберта, Вебера, Шумана, Шопена» [4, с. 411].

С. Фейнберг поднимает важную проблему: на стыке стилей происходит переосмысление определённых форм фактуры, в результате чего внешне

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

сходные приёмы изложения требуют разного исполнительского прочтения, т. к. выражают в разных стилях различный смысл. Это явление порождает проблему исполнительской стилевой интерференции, т. е. смешения разностилевых приёмов. С. Фейнберг пишет: «Накопление новых метрических форм приводит ... к качественному изменению приёмов интерпретации» [Там же, с. 412]. «Качественное изменение приёмов интерпретации» – это, по сути дела, изменение исполнительского стиля, наступившее вместе с утверждением музыкального романтизма. Много ценных соображений содержится в стилевой концепции Фейнберга, касающихся фортепианного звука, пианистической техники, педали, аппликатуры.

Стилевой подход в педагогике А.Б. Гольденвейзера закреплён в его редакциях произведений Баха, Моцарта, Бетховена. В его педагогических указаниях так же, как и в высказываниях Нейгауза или Фейнберга, есть закономерности, на которых базируется стилевая достоверность интерпретации. Педагогические рекомендации А. Гольденвейзера основываются на глубоком изучении материала самих произведений. Так педагог обращает внимание на «исключительную прозрачность» сочинений Моцарта, диктующую ясность произнесения каждого звука. «Мелодии Моцарта должны звучать очень напевно, светло. Чрезвычайно тонкого исполнения требуют все сопровождения... все его кажущиеся пассажи представляют собой мелодическую линию» [2, с. 157].

В педагогике последующего поколения пианистов – Л.Н. Оборина и А.Л. Йохелеса – стилевой подход получает дальнейшее развитие. Стилевая работа в их классе велась в такой последовательности: музыкальный образ, текст плюс внетекстовая информация. Работа с учениками в классе Йохелеса начиналась с выяснения художественного образа и звукового идеала произведения в целом и существенных деталях. Сравнивая стили разных композиторов, музыкант мог направить внимание ученика на один лишь штрих, являющийся «микропрезентантом» стиля. «У Моцарта – филигранные, тающие окончания фраз, но у Гайдна звук прерывается, а не кончается – как бы ожидающая настороженность паузы» [6, с. 42].

В отличие от Г. Нейгауза А. Йохелес не любил сравнений с литературой, не прибегал к каким-либо иным ассоциациям. Таким образом, можно сделать вывод, что если ученики К. Игумнова (А. Йохелес, Л. Оборин) ищут стилевые закономерности внутри самого творчества композитора, привлекая внетекстовую информацию, имеющую непосредственное отношение к композитору и его музыке, то Г. Нейгауз обращается к более широким пластам культуры, формируя в ученике чувство стиля с помощью привлечения ассоциаций с иными видами искусства.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Познакомившись с образцами стилевого подхода в классах различных педагогов-пианистов, мы можем сделать вывод, что при единой направленности педагогического процесса на воссоздание наиболее характерных черт стиля композитора, музыканты достигают этого различными средствами, диктуемыми особенностями их собственной артистической индивидуальности. Поэтому можно сказать, что единство музыкально-педагогической задачи в сочетании с индивидуальным различием педагогических средств – одна из принципиальных особенностей стилевого обучения в классе фортепиано.

Вышесказанное даёт возможность сформулировать наиболее характерные методы реализации стилевого подхода в обучении фортепианному исполнительству:

1. Изучение произведений различных жанров (фортепианных, симфонических, камерных, вокальных и т. д.), принадлежащих одному композитору.

2. Изучение стиля композитора на примере одного произведения с помощью анализа его образного строя, музыкального языка и др.

Первый метод – это путь познания от целого к части, второй – от части к целому. Если второй метод предполагает активную помощь педагога (ученик вряд ли сможет сам определить, какие из выразительных средств являются стилеобразующими), то первый метод рассчитан на самостоятельный поиск наиболее характерных элементов стиля.

3. Тщательное изучение всех деталей нотного текста, авторских указаний, различных деталей текста.

4. Изучение личности композитора, обстоятельств написания произведения, проникновение в дух эпохи, нахождение родственных проявлений в других искусствах – живописи, литературе.

Два последних метода можно охарактеризовать как изучение текста и внетекстовой информации.

Основываясь на анализе приведенных примеров стилевой работы, можно трактовать стилевой подход как воплощение стиля композитора с помощью адекватных исполнительских средств, имеющее целью развитие личности ученика, расширение его кругозора, повышение его общей и музыкальной культуры. Этот подход формирует в ученике чувство ответственности – перед композитором, перед слушателем, перед собственной художественной совестью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. А. Баренбойм. - Л., 1974.
2. Гольденвейзер А. О Моцарте и исполнении его фортепианных произведений. // Пианисты рассказывают. Вып. 1. / А. О. Гольденвейзер. - М., 1990.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. - М., 1961.
4. Фейнберг С. Пианизм как искусство / С. Фейнберг. - М., 1965.
5. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование / А. Малинковская. - М., 1990.

6. Носина В. А. Йохелес – музыкант и педагог / В. А. Носина. - М., 1995.

УДК 377.6:78.01

***Н. П. Колодина,
г. Луганск***

О РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ СТУДЕНТОВ

Работа педагога – сложный процесс. Музыкант начинает готовиться к своей педагогической деятельности еще будучи студентом. После окончания учебного заведения на основе полученных знаний и постепенно накапливаемого опыта он вырабатывает собственные педагогические принципы, применяя их в работе с разными учениками. Преподаватель должен не только обладать разносторонними знаниями и профессионализмом, но и любить свою профессию. В наш колледж поступают студенты с самым разным уровнем подготовки, поэтому в работе часто приходится опираться только на способности студента. Одно из главных условий успешности занятий – развитие музыкальных способностей студентов, что является результатом длительной работы педагога и учащегося. Весь процесс занятий должен представлять собой непрерывное совершенствование его природных данных. К таким природным данным относятся музыкальный слух, память, ритм, музыкальность. Без музыкального слуха занятия музыкой невозможны, но и эта способность нуждается в постоянном совершенствовании. Занимаясь с начинающими, педагог учит их слушать. На вслушивании строится все последующее обучение. Степень развития слуха находится не только в прямой связи с музыкальными данными студента, но и с продолжительностью занятий. В самом начале занятий педагог заботится о развитии мелодического слуха и элементах гармонического, немного позднее обращает внимание на тембровую, динамическую стороны звучания, на его выразительность. Уже при работе над самым легким репертуаром возникает необходимость в слушании не только того, что звучит в звуковысотном отношении, но и насколько красочно и выразительно исполняется произведение. Далее педагог работает над развитием внутреннего слуха студента, слуховым представлением, т. е. слушанием музыки без использования инструмента. Основа работы заключается теперь в том, чтобы уметь представить себе с помощью внутреннего слуха реальное звучание и воплотить его на фортепиано. Длительное время такая работа направлена на то, чтобы вспомнить звучание, показанное педагогом. Постепенно развиваясь, слуховое представление будет играть все большую роль в самостоятельных занятиях студента. Со слуховыми данными связана музыкальность студента. А

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

это – способность чувствовать и понимать выразительность и красоту музыки и умение передать их в своем исполнении в произведениях любой сложности. Заботясь о развитии музыкальности студента, педагог подбирает соответствующий репертуар, учит слушать выразительность музыкальной речи, чтобы понять суть музыкального образа, почувствовать красоту гармонических оборотов. При дальнейшем обучении постепенно расширяются и обогащаются возможности учащихся, что позволяет браться за исполнение более глубоких произведений, что, в свою очередь, связано с максимальным использованием музыкальности студента.

Постоянной работы требует развитие музыкальной памяти. Основой ее является слуховая память, сначала только мелодическая, далее и гармоническая, позволяющая студенту запоминать не только мелодию пьесы, но и гармоническую ткань. Без хотя бы немного развитого слуха память тоже не будет развиваться, так как она опирается на слуховое начало. Но одной слуховой памяти недостаточно. С ней тесным образом связана логическая память, имеющая прямое отношение к запоминанию всего музыкального материала. Существенное значение имеет и моторная, двигательная память. Но она не должна стать основной. Только в комплексе со слуховой и логической можно добиться развития хорошей памяти [2, с. 96 – 98].

В воспитании чувства ритма основу работы педагога составляет точность прочтения метроритмической записи. Но при этом нужно следить, чтобы эта точность не воспринималась студентом механически, а выражала определенный смысл. Труднее всего развивать чувство ритма, но и это возможно. В работу нужно включать прохлопывание в ладоши, простукивание карандашом, пропевание, проговаривание со словами, а также деление на более мелкие длительности трудных в ритмическом плане мест [3, с. 98 – 100].

На занятиях с более развитыми студентами педагог работает над воспитанием у них собственного исполнительского ритма, исполнительской воли, яркости исполнения, инициативы, чуткости. Эти качества будут ощущаться скорее в работе с одаренными студентами, а в работе со студентами, обладающими средними данными, педагогу потребуется более длительное время.

Необходимо развивать у студентов и исполнительское внимание. Оно тесно связано с музыкальной памятью, предполагает сосредоточенность и умение охватывать исполнение в целом, не упуская ни одной детали [1, с. 112 – 119].

На основании выше изложенного можно сделать выводы:

1. Перечисленные качества не существуют в изолированном виде, а взаимосвязаны между собой.

2. Их необходимо прививать, углублять и развивать в комплексе на протяжении всех лет занятий.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

3. От личности педагога более чем от кого-либо зависит результат.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петрушин В. Музыкальная психология / В. И. Петрушин. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384с.
2. Тихомирова Н. Основы общей и музыкально-педагогической психологии / Н. Ф. Тихомирова, П.П. Скляр. – Луганск : Глобус, 2004. – 272 с.
3. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано / Г. М. Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

УДК 782.1

*М. В. Колосюк,
г. Луганск*

РОЛЬ МУЗЫКИ В ТРАДИЦИОННОЙ ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЕ

Пекинская опера – одно из наиболее ярких явлений китайской культуры. История оперы начинается с XVIII века и продолжается в наше время. Сегодня Пекинская опера остается наиболее популярным жанром, поражая своей уникальностью европейских зрителей. Феномен этого направления в китайском традиционном театре определен синтетическим характером зрелища, сочетающего актерскую игру, пластику и танец, цирк и боевые искусства.

В Пекинской опере музыка создается не композиторами, а в основном используются уже исторически сложившиеся мелодии и напевы. При этом именно напев является основой для создания текста. Следует заметить, что музыка записывается не нотными знаками, а иероглифами.

В отличие от европейской диатонической системы, мелодии оперы строятся на основе общепринятой в народной китайской музыке пентатонической системы, состоящей из семи тонов. Различные варианты соединения музыкальных фраз создают целостность всей композиции спектакля, соответствующе передавая настроения и наделяя характеристикой те или иные персонажи.

Ведущих мотивов всего лишь два – сипи и эрхуан. Целую гамму чувств, передающих веселье, приподнятость, решительность, взволнованность передается мотивом сипи. Эрхуан призван воплощать спокойствие и лиричность. Мотив эрхуан отличается ровным и неторопливым ритмом. Этот мотив также выражает трагические настроения, грусть и печаль. В спектаклях можно найти использование и мотивов других оперных жанров.

Музыка сопровождает все действие, играя важную роль в создании драматургической целостности и эмоциональной панорамы спектакля.

В отличие от европейской оперы, в пекинской голоса строго соответствуют

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

амплуа, каждое из которых имеет собственную манеру пения и порядок исполнения текста. Так, например, дань-старуха поет естественным голосом, а дань в темном халате – фальцетом. При этом амплуа исполняется как женщинами, так и мужчинами. На первых этапах развития китайского традиционного театра все роли исполнялись только мужчинами, как это было и в Древней Греции.

Оригинальность Пекинской оперы во многом определяется особенностями дикции, произношения, вокальным дыханием и манерой пения. Основой пения в спектакле, в отличие от европейской мелодичности и широкой кантилены, является напев, приближающийся к речитативности.

Оперный оркестр *чанмянь* в основном состоит из струнных, ударных и духовых инструментов, включая в свой состав хуцинь (двухструнная китайская скрипка), юецинь (щипковый инструмент, напоминающий лютню), энху, пибу, жуань. Руководит оркестром циньши, играющий на скрипке.

Рельефное звучание барабана и удары гонга служат своеобразным стержнем театральной постановки. В самых ярких и напряженных эпизодах, изображающих сцены битвы, столкновения напряженность передается именно благодаря использованию ударной группы оркестра, в которой основным является односторонний барабан даньгигу. Примером может служить сцена сражения двух воинов в спектакле "Перекресток". Здесь все действие сопровождается только группой разных ударных инструментов, партитура которой представляет собой смену ритмов. Воины ищут друг друга в темноте, чтобы сойтись в бое. Сумрак ночи, под покровом которой крадется один из воинов и в это время мы слышим тихое ритмичное постукивание трещоток и легкую дробь барабана, наполняющие тишину предчувствием схватки.

Ударная группа, состоящая из различных барабанов, гонгов, трещоток, – ритмическая партитура всего спектакля, обозначая начало и конец каждой сцены. Струнная группа, аккомпанирующая певцам, способствует созданию атмосферы спектакля.

С момента становления оперы, пение сопровождалось двумя флейтами – Shuangshoudi (двойная флейта) и Dizi. Такой простой аккомпанемент не позволял актерам достичь свободы и гибкости в исполнении, хотя мелодии были достаточно простыми. Музыкант Ван Xiaoshao в труппе Sixi ввел Huqin для замещения Shuangshoudi, благодаря чему пение стало более драматичным и гармоничным.

Инструмент huqin сопровождает эпизоды боя, акробатические номера, а также поддерживает все роли ли шэн, дан и цзин.

Значение музыки в постановках подчеркивается тем, что актеров Пекинской оперы называют "певцами пьесы".

УДК 781.1:786.2

*Е. С. Кононенко,
м. Луганськ*

**ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКИ МОЦАРТА В ФОРМИРОВАНИИ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИСПОЛНИТЕЛЯ И ЛИЧНОСТИ**

Влияние Моцарта на человечество не имеет времени и границ. Каждое поколение видит в его творчестве что-то своё. Возвышенное и бытовое, трагическое и комическое, простое и сложное – все это у Моцарта едино. Завораживающая звуковая красота, техническое совершенство, безупречная чистота стиля рожают ощущение простоты и ясности, однако за этим скрыт глубокий смысл – мрамор извне и горячая кровь внутри. Музыка Моцарта живет и как «легкая соната», на которой учатся самые юные, и как сложнейшая инструментальная стихия квартета или квинтета, требующая для своего достижения серьезного духовного напряжения; ее содержание может быть облачено в виртуозное «одеяние» концерта или представлено в виде музыкально-сценической композиции с разветвленной системой выразительных средств. Эта музыка покоряет всех, кто не глух к искусству. Многоплановость концепций, многозначность образов порождают и множество различных исполнительских трактовок Моцарта. При всех отличиях, они по-своему интересны и каждая из них открывает в музыке Моцарта все новые и новые грани. Детальному анализу сочинений Моцарта посвящен целый ряд работ. Это книги Е. Черной, Б. Левика, Т. Ливановой, Г. Чичерина [5], Евы и Пауля Бадураскода «Интерпретация Моцарта» [4], А. Эйнштейна «Моцарт» [6], двухтомник и монография Г. Аберта «Моцарт» [1 – 3] и др. Но несмотря на усилия биографов, музыковедов, литераторов, философов и драматургов, Моцарт остается «вечной загадкой музыкального искусства». Именно поэтому его музыка с течением времени не теряет своей актуальности и до сих пор остается эталоном филигранности композиторского письма и объектом цитирования. Цель работы – показать огромное значение музыки Моцарта в формировании музыкальной культуры исполнителя и личности.

Иногда можно услышать мнение, что сочинения Моцарта «просты» и легко поддаются исполнительскому толкованию. Это высказывание очень спорное. Его произведения сложны именно своей возвышенной простотой. Излагая какую-либо музыкальную мысль, Моцарт обходится без всякого нажима, подчеркивания и «объяснения», крайне экономно пользуется средствами художественной выразительности. Чаще всего, еще в начальных классах, выбирая произведения этого композитора, предполагают, что это «легко».

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Некоторые музыканты рекомендуют играть произведения Моцарта только тем, кто достиг профессиональной и артистической зрелости. Указывается даже возраст – не ранее 30 лет. Но мне кажется, что Моцарта необходимо познавать с юности и играть в любом возрасте, открывая все новые и новые тонкости. Музыка великого композитора должна сопровождать исполнителей на протяжении всей их творческой жизни, иначе воспитанию молодого музыканта будет нанесен огромный урон. Большая задача преподавателя – натренировать его слуховой аппарат, чтобы он в условиях учебной работы оказался готовым к восприятию моцартовских образов, к выразительной экспрессии его инструментальной речи.

Великая простота моцартовской фортепианной фактуры ставит перед исполнителем глубокие проблемы. «Все, что просто – трудно» – изречение, которое особенно подходит к музыке Моцарта. Он постоянно стремился к тому, чтобы его произведения легко усваивались, и избегал всякой нарочитой затейливости и усложненности. Певучесть, точное исполнение всех нот, пауз, украшений, соблюдение определенного темпа – основные требования, предъявляемые Моцартом к интерпретаторам своих произведений.

Существует немало различных манер исполнения Моцарта, среди которых можно выделить несколько вариантов. Первый – это исполнение «под старину». Четко отображая дух эпохи и передавая настроение композитора, исполнители стараются миниатюризировать, но, не владея в достаточной степени тембровой и динамической палитрой, молодой исполнитель нередко ощущает гениальное моцартовское *piano* как нечто безжизненное, аморфное. Это сразу сказывается на культуре звукоизвлечения в целом. Второй вариант – это стремление к «осовремениванию» Моцарта, когда в интерпретацию его музыки исполнитель вносит что-то свое, как ему кажется, абсолютно новое. Стремление к индивидуальности в творчестве – это хорошо, но делать нужно умело, не нарушая композиторский замысел. Моцарт – великий композитор и не надо бояться передавать его величие. Приукрашенная кукольная интерпретация – результат неверного с исторической точки зрения взгляда на его музыку и несправедливого к ней отношения. Простота эта только кажущаяся, на самом деле музыка Моцарта многогранна и богата.

«Вечный солнечный свет» – так А. Рубинштейн охарактеризовал музыку Моцарта. «Солнцем музыки» назвал В. Асафьев. А ведь действительно, в ней так много лучезарного света, сияющей радости, сердечной теплоты и вместе с этим, ощущения драматизма и трагизма. Дуализм – одно из самых основных свойств Моцарта, поэтому он так сложен. И лишь при глубоком осмыслении его внутренняя сложность начинает открываться, поэтому изучение произведений Моцарта требует очень серьезной музыкальной культуры.

Важнейшую роль в последующем развитии музыкального искусства

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

сыграли закономерности музыкальных форм, которые в творчестве Моцарта приобрели классически законченный, совершенный вид. В первую очередь это относится к сонатной форме, она сохранила свое значение как одна из самых универсальных музыкальных форм вплоть до наших дней. Без Моцарта невозможно представить последующее развитие европейской инструментальной культуры. Моцартовское постижение мира во всей его сложности стало выражением идеального в искусстве и служит неиссякаемым стимулом для собственных творческих исканий. Моцарт – постоянный спутник каждого музыканта. «Моцарт чертовски труден!» – восклицает Ханс фон Бюлов, выдающийся пианист и дирижер. Это подтверждают и многие крупнейшие исполнители музыки Моцарта, такие как Бруно Вальтер, Артур Шнабель, Святослав Рихтер, Давид Ойстрах.

Влияние моцартовского стиля, композиции, драматургии и в наше время остается актуальным. Сила музыки Моцарта не только в ее музыкальной красоте, но и в глубокой жизненной правде. Нам нужен Моцарт как защита от звукового безумия. Моцарт, способный уберечь нас от повседневности, пошлости и мелочности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. Вольфганг Амадей Моцарт / Г. Аберт. – М. : Музыка, 1978. – 534 с.
2. Аберт Г. Вольфганг Амадей Моцарт / Г. Аберт. кн.1, ч.2, пер. с нем., коммент. К.К.Саквы. – М. : Музыка, 1989. – 496 с., нот.
3. Аберт Г. Вольфганг Амадей Моцарт / Г. Аберт. кн.2, ч.1, пер. с нем., коммент. К.К.Саквы. – М. : Музыка, 1988. – 608 с., нот.
4. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта / Ева и Пауль Бадура-Скода. – М. : Музыка, 1972. – 373 с.
5. Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд / Г. Чичерин. – М. : Музыка, 1987. – 208 с.
6. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / А. Эйнштейн ; пер. с нем. под ред. Е. С. Черной. – М. : Музыка, 1977. – 452 с.

УДК 78.071.2

*І. М. Кочанова,
м. Донецьк*

ВИКОНАВЧА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК МЕТОД ФОРМУВАННЯ НОВОГО СВІТОСПРИЙНЯТТЯ

Інтерпретація – пояснення, розкриття змісту чого-небудь, творче розкриття образу художнього твору виконавцем (художником), отже має формальний характер – або канону, або системи різних методів і так далі. Використання будь-якого з них надає самодавлюче значення художньому образу. Прагнення змалювати те чи інше явище, виразити його внутрішній образ, його чисту ідею веде або до знаку – стверджує загальні постійні, конструктивні визначальні

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

ознаки, або зупиняє свою увагу на передачі трепетності явища, або його протокольно, або формального натуралізму. Сутність конкретного не можна до кінця усвідомити без осягнення абстрактного розуміння явищ і подій. На цій підставі виникає нескінченна кількість варіацій формування методів і способів нового художнього світосприймання з точкою опори в художніх інтерпретаціях.

Кожна людина прагне пізнати себе через власне зображення, довести свою відмінність від тварин і рослин, навколишніх предметів, і в постійній боротьбі за існування хоче залишити власне, з глибоким змістом, пов'язане з вірою, і навіть якщо припустити, що це гра, забава, але воно відкриває для себе щось більше – внутрішнє свій стан. Насамперед з'являється бажання створити форму, вдихнути життя в безформну масу, настільки ж виразну, наскільки практично марну і навіть незабаром зникаючу.

Використання в роботі різноманітних матеріалів з урахуванням їх внутрішніх структур, технік і технологій виконання. З іншого боку, є можливість слідувати за встановленими канонами, художніми системами, послідовностями роботи в тому чи іншому матеріалі і відповідно їх інтерпретаціями. В одному випадку – зустріч з нескінченністю втрат і творчих знахідок, в іншому – дорога творчості ніби позначена й упевнено, послідовно прагне до практично відомого.

Перший шлях – нескінченно привабливий і, в разі успіху, фантастично престижний, якимось «Чорний квадрат» Малевича, система устремлінь Кандинського, системність Філонова і так далі, і так далі. Шлях в незвідане.

Другий – протоіскусство, «Високе відродження», аж до формального натуралізму і навіть втрата практично багатьох точок опори в світорозумінні сучасного художника.

Нам і вибір зробити важко, але інтелектуалізм нескінченний, і щоб творити необхідно, хоча б зупинитися на так званому своєму примітиві. Інтерпретації одних і тих же явищ мистецтва залежить від особливостей особистості інтерпретатора, від його художнього досвіду і загальної культури.

Виникає необхідність опанувати якими або матеріалами та вміннями, добитися самовираження і досконалості форми, з цього виникає віра в свої творчі, в здатності ваших рук створювати щось абсолютно досконале. Різноманітні матеріали, різноманітні техніки і технології, використання всіх засобів без обмеження службовців передачі інформації, можуть і повинні бути використані при створенні творчих робіт, інтерпретацій, методичного формування сучасного світорозуміння.

Знак – це засіб передачі інформації, спочатку породжується жестом, є первинною формою писемної мови. Безліч знаків дають зображення, опис, графічний, художній образ.

Середні і осьові лінії основні інструменти створення чого небудь. Все, що створено руками людини, створено завдяки середнім і осьовим лініям.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Співвіднесені з вертикаллю і горизонталлю створюють художній образ, дають поштовх створенню нескінченного ряду найрізноманітніших інтерпретацій. Фундаментом творчих рішень, виконавчих інтерпретацій є питання: що, як, навіщо від пануючого в дану епоху світогляду і художнього напрямку, і від багатьох інших факторів. Творча індивідуальність митця, особливості його часу, національної культури позначається на використанні авторського задуму, акценту, сторонах невичерпного художнього змісту. Виникає розуміння великих явищ мистецтва, різноманіття індивідуальностей художників, хід історії мистецтва, що проявляється у змінах інтерпретацій знайомих художніх явищ. Інтерпретацій цих явищ різних епох і напрямків мистецтва, отримання нових знань, вирішення творчих завдань, прийняття вірного рішення у неясній життєвій ситуації, виходу за рамки вже відомого.

УДК 784

*Т. О. Кротько,
м. Луганськ*

ДЕЯКІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ ЖАНРІВ ЕПОХИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

У V столітті н.е. країни Європи вступили в період історичного розвитку, іменованій Середньовіччям. Війни, голод, епідемії супроводжували становлення феодалізму в Європі. Поступово затверджувалася нова релігія – християнство. Недосяжним ідеалом для християн став образ Ісуса Христа. Постійне прагнення до духовного ідеалу та недосяжність його при житті несуть у собі конфліктний початок, властивий як світогляду середньовічної людини, так і мистецтву того часу, що було безпосередньо пов'язане з релігією та церквою.

В період Середньовіччя високого рівня досягло хорове мистецтво Візантії (VI – VII ст.). З'являються такі жанри церковного співу як кондак (Роман Сладкопівець), канон (Андрій Критський), систематизується система з 8 ладів (гласів) Іоанном Дамаскіним. Але все ж таки ранній етап формування західноєвропейської церковної музики пов'язують з діяльністю богослова і проповідника святого Амвросія Медіоланського (близько 340 – 397 рр.) – він одним з перших став складати гімни для богослужінь. Амвросію належить важливе нововведення в практику церковної музики – розподіл хору на два склади, що перебували по різні сторони вітваря. Вони по черзі співали між молитовними текстами музичні фрагменти. Такі фрагменти називалися антифонами, а принцип їхнього виконання, заснований на чергуванні двох хорів

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

– антифонним співом. Поступово за найважливішими текстами закріплювалися певні антифони, музика для яких створювалася на основі вже існуючих і добре відомих коротких мелодій – розспівів. Число антифонів, так само як і число розспівів, згодом росло, і співакам усе складніше було їх запам'ятовувати. Саме тому на початку VII ст. весь матеріал, що накопичився, був приведений у систему та зібраний у збірнику „Григоріанський антифонарій”. Назва пов'язана з ім'ям Папи Римського Григорія I (близько 540 – 604 рр.). Збірник Григорія I став основою для розвитку одного із стилів європейської церковної музики – григоріанського хорального співу.

Всі григоріанські наспіви були одноголосні: голоси співаків зливалися в єдине ціле настільки, що звучання хору максимально наближалось до звучання голосу однієї людини. Всі музичні засоби спрямовувалися на рішення головної задачі – передати особливий стан, коли під час молитовного співу думки зосереджені на Христі, а почуття приведені в ідеальну рівновагу, що приносить душі просвітлення і внутрішній спокій. Музичні фрази мелодій – протяжні, діатонічні, позбавлені різких стрибків – підкорювали рівністю ритму та несли у собі глибоке умиротворення. Існувала спеціальна система церковних діатонічних ладів, що прийшла в Європу з Візантії та мала античне походження.

Загальне число ладів – вісім – мало глибокий духовний зміст. Воно розглядалось як добуток 2×4 , де перша цифра означала двоєдину, боголюдську сутність Ісуса Христа, а друга – чотири кінці хреста.

Поєднання музики з текстом мало було засновано на двох прийомах, що прийшли з давньої традиції розспіваного читання молитов. Один з них називається псалмодіювання (використовувалося при читанні псалмів): на один музичний звук припадав один склад тексту. Інший прийом – юбіляція (від лат. „тріумфування”) – полягав у тому, що один склад розспівувався на декілька звуків. Григоріанський хорал гнучко поєднав обидва прийоми.

У григоріанській музиці була розроблена спеціальна система запису наспівів. Спочатку вони позначалися невмами (від грецької „*pneuma*” – „подих”) – умовними знаками, що передавали загальний напрямок розвитку мелодії. Такий запис нагадував конспект, у якому зазначене лише головне, а деталі виконавець повинен знати сам. Одна над іншою проводилися дві риски (звичайно різного кольору), що позначали висоту основних звуків, а невми записувалися навколо або прямо на цих лінійках.

Перші спроби створення багатоголосних творів відносяться ще до VII – IX ст., але по-справжньому багатоголосся стало розвиватися починаючи з XII сторіччя. Воно сприяло виникненню таких музичних жанрів, як кондукт і мотет. У жанрі кондукта (від лат. *conductus* – „ведучий”) створювали духовні й світські твори для супроводу урочистої ходи та процесій, тексти для них писали латинською мовою. У мотеті (фр. *motet*, від *mot* – „слово”) кожному голосу

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

відповідав свій текст, причому часом тексти для голосів писалися на різних мовах. Мотети, як і кондукти, використовували як у духовній, так і у світській музиці. З часом майстри стали застосовувати музичні інструменти для супроводу багатоголосного співу.

Розквіт професійної світської музики XII – XIII ст. пов'язаний, насамперед, з культурою лицарства – військової аристократії європейського Середньовіччя. До середини XII сторіччя в Провансі, одній із самих багатих і цікавих у культурному відношенні провінцій Франції, сформувалася творчість поетів і співаків – трубадурів. Слово „трубадур” походить від провансальського вираження *art de trobas* – „мистецтво складати” і його можна приблизно перекласти як „винахідник”, „автор”. Музика трубадурів різноманітна за жанрами, але значне місце займали епічні твори – „пісні про діяння” (фр. *chansons de geste*). Звичайно їх писали на тексти з „Пісні про Роланда” – епічної поеми XII ст., що розповідає про походи Карла Великого і трагічну долю його вірного лицаря Роланда. Про ідилічні картини сільського життя оповідали ніжні й м'які за характером пастурелі (від фр. *pas-tourelle* – „пастушка”), пізніше на їхній основі виникне пастораль – твір мистецтва, що показує єднання людини з природою. Існували також пісні повчального змісту – тенсони (від фр. *tension* – „напруга”, „тиск”).

Однак, головною в музиці та поезії трубадурів залишалася любовна тематика, а основним жанром були „пісні ранкової зорі” (фр. *chansons l'aube*). Мелодії пісень скоряють гнучкістю і вишукано чіткою композицією. Звичайно вони будуються на коротких, часто повторюваних мотивах, але помітити ці повтори не завжди вдається: вони настільки майстерно пов'язані один з одним, що роблять враження довгої, постійно мінливої мелодії. Такому відчуттю чимало сприяє звучання старофранцузької мови з її довгими голосними та м'якими співучими приголосними.

Ще одне цікаве явище професійної світської культури Західної Європи – творчість труверів, співаків і поетів з Шампані, Фландрії, Брабанта (частина території сучасних Франції та Бельгії). Слово „трувер” близько за значенням до назви „трубадур”, тільки походить воно від французького дієслова *trouver* – „знаходити”, „придумувати”, „складати”. На відміну від трубадурів, трувери були ближче до міського життя і розквіт їхньої творчості припадає на другу половину XIII ст., коли лицарство стало поступово відходити в соціальному житті на другий план. Близька до мистецтва французьких трубадурів творчість німецьких лицарських поетів і музикантів – міннезінгерів (нім. *Minnesinger* – „співак любові”). Головна тема творчості міннезінгерів, як і трубадурів, – любов, але музика їхніх пісень більш сувора, зосереджена й наповнена скоріше

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

міркуваннями, ніж палкими почуттями. Мелодії міннезінгерів скоряють простотою і лаконічністю, за якими ховається духовна глибина, що дозволяє зіставляти її з кращими зразками церковної музики.

На початку XI ст. музикант і теоретик Гвідо д'Ареццо (близько 992 – 1050pp.) зробив переворот у системі нотного запису, увівши ще дві лінії. Невми почали розташовувати на чотирьох лініях і між ними, що дало змогу набагато точніше позначати висоту звуків. Чотирилінійна система стала прообразом сучасного нотного запису, заснованого на п'ятьох лініях. Приблизно в той же час з'явилися і назви для основних звуків – Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Це були початкові склади перших шести слів латинського гімну, написаного ченцем Павлом Дияконом на честь апостола Іоанна. Пізніше склад Ut замінили на склад Do та з'явилася назва ще одного звуку – Si (утвореного з перших букв словосполучення Sancte Iohanne – „Святий Іоанн”).

Уже до XI століття в церковному побуті склалася циклічна форма, що й до цього часу є найважливішою частиною католицького богослужіння – меса, під час якої відбувається одне із християнських таїнств – євхаристія (грец. „віддяка”) – хліб і вино перетворюються в Тіло і Кров Христа. Таїнство євхаристії встановив сам Ісус Христос на Таємній вечері і заповів його церкві. Меса – це спогад про страждання, хресну смерть і воскресіння Сина Божого. Цикл обов'язкових пісень („Ordinarium”) складається з наступних частин:

- „Господи, помилуй!” („Kyrie eleison”);
- „Слава в вишніх Богу” („Gloria in excelsis Deo”);
- „Слава” („Gloria”);
- „Вірую” („Credo”);
- „Святий” („Sanctus”), „Благословенний” („Benedictus”);
- „Агнець Божий” („Agnus Dei”).

В залежності від культового призначення меса з часом видозмінювалася за рахунок введення або скорочення тих чи інших частин:

- Proprium („особлива меса”);
- Requiem („заупокійна меса”);
- Missa brevis („коротка меса”);
- Missa solemnis („урочиста меса”).

Перші меси були одноголосними, без інструментального супроводу, їх музичну основу складав григоріанський хорал, що використовувався в якості *cantus firmus*. У ранніх месях розрізнялося два типи співу: псалмодійне – близьке за характером речитативному, і гімнічне – більш співуче.

Перші зразки двоголосся пов'язують із застосуванням „органума” – руху паралельними квартами, та „гимеля” – терцево-секстового подвоєння основного голосу, і датуються IX – XI століттями. Новий шлях розвитку й модифікації

музичної складової меси був накреслений представниками французької школи Notre Dame у XII ст. Леоніном та Філіпом де Вітрі: вони вперше запровадили в практику різні форми голосоведіння, що значно урізноманітніло музичне оформлення духовних текстів. До наших часів збереглися перші рукописи мес анонімних авторів з Тулузи, Турне, Барселони та меса „Notre Dame” Гільома де Машо. Згодом, приблизно з XVIII ст., меса перетворилася в самостійний жанр, не пов’язаний безпосередньо з католицьким богослужінням. Так з’явилися меси, призначені для великого хору, симфонічного оркестру і солістів. Вони були великі за обсягом, тому виконати їх під час служби було неможливо. Меси писали не тільки музиканти – католики; наприклад, до цього жанру звертався композитор – протестант Іоганн Себастьян Бах.

УДК 377.6:786.2

*О. С. Крупко,
г. Луганск*

СПЕЦИФИКА ТЕХНИЧЕСКИХ СЛОЖНОСТЕЙ И ПУТИ ИХ ПРЕОДОЛЕНИЯ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ОБЩЕМУ ФОРТЕПИАНО СО СТУДЕНТАМИ-ИНСТРУМЕНТАЛИСТАМИ

При работе со студентами в классе общего фортепиано педагогу приходится сталкиваться со следующей проблемой, которая является одной из самых основных в вопросах технического и музыкального развития: непроизвольное перенесение на фортепиано определенных игровых навыков и приемов, наработанных в процессе занятий по своему специальному инструменту.

Основным недостатком, который присущ исполнителям на самых различных инструментах при игре на фортепиано, является недостаточная пространственная свобода, а именно: чрезмерное напряжение мышц плеча, предплечья, сопутствующие напряжения, возникающие в мышцах, непосредственно не занятых в игре- мышцы лица, шеи, спины и т. д.

Самым сложным при игре на фортепиано является то, что необходимо все время интенсивно чувствовать весь инструмент. Здесь очень важную роль играет посадка за инструментом.

Для баянистов, народников-струнников, виолончелистов, то есть инструменталистов, сидящих во время исполнения, при рассмотрении вопросов, касающихся посадки за фортепиано, необходимо учитывать особенности их посадки при игре на своем инструменте и должным образом способствовать

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

адаптації студентів к новому інструменту.

Характерной чертой для баянистов является то, что ноги ставятся на ширину плеч, являясь опорой для инструмента, причем правая нога ставится под прямым углом, а левая несколько выдвигается вперед, а также то, что исполнитель сидит довольно глубоко на стуле. В работе с баянистами над фортепианной посадкой важно помочь ощущать в корпусе опору, связанную с функцией педализации, свободой движения стопы и пальцев ног, с необходимостью сидеть на краю стула.

При игре на фортепиано баянисты часто сохраняют привычную зажатость, которая связана с особенностями игры на баяне, а именно: помогая себе удерживать баян, они часто поднимают плечи, отрывают от пола ноги, перенося вес с пятки на носок, лишая опоры корпус и создавая напряжение в шейно-плечевом поясе.

В посадке у народников-струнников и пианистов есть общие черты: сидят на передней половине стула, левая нога ставится на пол обязательно на полную ступню. Правильная посадка у них требует сидеть, слегка подав корпус вперед. Основной сложностью в достижении пространственной свободы является своеобразие функции правой руки при игре на домре и балалайке, а они следующие: правая рука является третьей дополнительной точкой удержания домры.

Существует ряд причин, которые усложняют процесс развития координации при игре на фортепиано студентами-инструменталистами.

Даже один фортепианный текст представляет значительную трудность, которая заключается в необходимости одновременной читки двух нотных систем в разных ключах, в ином обозначении аппликатуры. Для баянистов основной сложностью является то, что при игре на баяне функции рук четко разграничены. Баянная клавиатура левой руки имеет набор готовых аккордов, а также обеспечивает работу меха. Все это неблагоприятно отражается на пальцевой технике левой руки.

Совершенно аналогичные недостатки, но относящиеся к правой руке, характерны для исполнителей на тех инструментах, где основной функцией правой руки является удержание смычка или медиатора. Сюда относятся исполнители на струнно-смычковых инструментах, домристы, балалаечники.

Следовательно, для всей этой группы инструменталистов характерно разграничение функций рук, а при игре на фортепиано тождественность функций рук – норма, к которой им необходимо привыкнуть.

По мере усложнения пианистических задач следует всемерно закреплять у студента «ощущение горизонтального движения музыкальной ткани» [3, с. 73].

Большой сложностью при обучении игре на фортепиано студентов-инструменталистов практически всех специальностей является особенность

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

фортепианного звукоизвлечения.

Момент соприкосновения пальцев с клавишей очень важен, так как именно в это время извлекается звук, что очень актуально буквально для всех инструменталистов, потому что у них этой зависимости между силой нажатия и силой звука в такой степени не наблюдается: у баянистов интенсивность звука зависит от работы меха, у домристов и балалаечников – от качества тремолирования, у струнников – от интенсивности и амплитуды работы смычком, у духовиков от дыхания.

Все вышеизложенные вопросы, а именно: пространственная свобода, координация, качество звучания находятся в неразрывной связи с необходимостью применения веса руки. Для всех инструменталистов это понятие принципиально новое. Лишь в некоторой степени оно присутствует у струнников, т. к. степень динамического нарастания зависит у них от степени давления смычка на струны. У домристов такой взаимосвязи нет, в связи с тем, что звуковые нарастания у них осуществляются путем активизации зажима медиатора. На баяне в связи с вертикальным положением клавиатуры ощущение веса руки почти отсутствует.

Исполнители на струнно-смычковых инструментах обычно более гибки и податливы в плане понимания необходимости применения весового дополнения. Гораздо сложнее с исполнителями на народных инструментах. Это, помимо отсутствия чисто двигательных ощущений, объясняется спецификой динамики народных инструментов. Как известно, она отличается от фортепианной значительно меньшей амплитудой, особенно на форте. А баянисты вообще как бы опасаются чрезмерного форте, так как баян начинает детонировать.

Подлинным ” камнем преткновения ” для баянистов является неразвитый и напряженный первый палец. К тому же подчас висящий ниже уровня клавиатуры. Это объясняется тем, что баянисты в основном играют 4-пальцевой позицией.

Проблема первого пальца обычно стоит и перед студентами-инструменталистами других специальностей, в связи с тем, что и народники-струнники и студенты струнно-смычкового отделения используют 4-пальцевую аппликатуру.

Здесь целесообразно будет использование специальных упражнений для первого пальца ,например, упражнения Е.Ф. Гнесиной, которые развивают свободное и самостоятельное движение первого пальца.

Одним из недостатков, наиболее часто встречающихся у народников-струнников является вялость и пассивность игрового аппарата при звукоизвлечении. Для активизации пальцев можно предложить студенту

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

технически трудные места в произведениях проработать на staccato, по принципу pizzicato на их основном инструменте.

В исправлении этого недостатка следует уделить особое внимание вопросу о медленной игре, что часто бывает актуально для студентов самых различных специальностей [2, с. 58].

В формировании технических навыков, двигательной свободы играет существенную роль работа над гаммами, т.к. усвоение гамм, аккордов и арпеджио необходимо студенту для овладения основными формулами, из которых развиваются разнообразные варианты фортепианной фактуры, а также облегчает им процесс осваивания фортепианной клавиатуры во всей ее объемности [1, с. 269].

В практической работе со студентами каждый педагог будет вносить в процессе преподавания собственную инициативу, прибегая к самым различным вариантам упражнений и применяя их в зависимости от конкретных условий педагогического процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1978. – 288 с.
2. Петрушин В. Музыкальная психология / В.И. Петрушин. – М. : Музыка, 1997. – 384 с.
3. Тимакин Е. Воспитание пианиста / Е.М. Тимакин. – М. : Сов. композитор, 1989. – 144 с.

УДК 377.6

*Ю. А. Кучер,
г. Луганск*

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ КАК ОСНОВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ СИСТЕМЫ ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ В КОЛЛЕДЖЕ ЛУГАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

В современных условиях, когда динамичная и непредсказуемая социально-политическая обстановка в стране значительно усложнила воспитательный процесс, проблемы нравственной культуры занимают одно из первых мест.

В связи с этим возрастает роль эстетического воспитания как важнейшего средства формирования гармонически развитой личности с высоким уровнем эстетического отношения к действительности. Каким же образом можно выполнить эту непростую задачу сегодня, когда наряду с единичными появлениями высококачественных культурно-образовательных телепередач, основную часть телевизионных программ всё же составляют всевозможные коммерческие проекты, бесконечные «мыльные оперы», боевики, как правило, не представляющие никакой художественной ценности.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Особую актуальность приобретает данная проблема применительно к обсуждаемой возрастной группе – студенчеству.

Естественно, что в гуманитарных учебных заведениях формирование эстетического вкуса имеет наибольший эффект, так как достигается при комплексном интегрированном влиянии искусства.

В связи с тем, что основой программного содержания учебно-воспитательного процесса колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств является постоянное общение с произведениями мировой культуры, в вузе присутствуют наиболее благоприятные условия реализации эстетического воспитания студентов.

Значение рассматриваемого вопроса обусловлено тем, что в колледже Луганской государственной академии культуры и искусств получают профессиональное образование будущие педагоги, которым завтра самим предстоит прививать эстетический вкус и формировать эстетические взгляды уже у своих учеников.

И для того, чтобы эта система эстетического воспитания воздействовала наиболее эффективно и достигла поставленной цели, она должна быть, прежде всего, единой, объединяющей все виды деятельности.

В колледже эстетическое воспитание осуществляется на занятиях специального цикла, а также на базе мировой истории культуры, фольклора, всемирной и украинской литературы.

Наряду со знакомством студентов с образцами национального и мирового искусства на дисциплинах музыкально-теоретического курса и занятиях по специальности с целью повышения профессионального уровня и расширения кругозора в колледже работают 14 кружков и 14 клубов. Годовое планирование тематики занятий помогает выработать систему и видеть перспективу воспитания.

В достаточно сложный возрастной период обучения в колледже (15 – 20 лет), период становления личности и адаптации к условиям взрослой самостоятельной жизни, период, в котором часть студентов переживает возрастной психосоциальный кризис, особенно важным становится осуществление эстетического воспитания. В данном случае необходимо сказать и о значении работы кураторов. Поступая в колледж, первокурсники чувствуют себя вырвавшимися на свободу. Эта свобода очень сильно влияет на поведение студентов в общежитии. Поэтому наряду с проведением воспитательных мероприятий, концертов, творческих встреч с выдающимися соотечественниками, а также организацией посещения музеев, выставочных залов, экскурсий в библиотеки, особое внимание уделяется беседам о проблемах

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

естетического воспитания, а именно: эстетике поведения, вопросам взаимоотношений, организации быта и т. д.

Эстетическое воспитание студентов колледжа невозможно без приобщения их к народному творчеству. На выполнение этой задачи направлено обучение по предмету музыкальный фольклор, который дает знания о народной музыке во всем многообразии фольклорных жанров народного творчества. Для освоения учебного материала и воспитания студентов на национальных традициях украинского народа используются такие формы работы как исполнение образцов народного песенного творчества, изучение народных традиций в самом широком смысле, прослушивание произведений композиторов-классиков, которые обращаются в своих произведениях к народным истокам. Студенты также пишут рефераты, которые, как правило, имеют практический характер – темы привязываются к их специализациям или же выбираются самостоятельно.

Таким образом, эстетическое воспитание студентов колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств по своему содержанию, методам и формам работы опирается на традиции украинского народа, а также лучшие образцы национальной и мировой культуры.

УДК 371.21:784.67

*Т. О. Ланіна,
г. Луганск*

ВПРОВАДЖЕННЯ ДЖАЗУ ТА ІМПРОВІЗАЦІЇ В КЛАСІ СОЛЬНОГО СПІВУ ДМШ

Останнім часом інтерес до професійного джазового співу значно збільшився, проте питання про його методичне підґрунтя залишається відкритим. Найбільш актуальним є та частина цього питання, яка пов'язана із початковим етапом вокального виховання майбутніх співаків джазу. Очевидно, що розв'язання цього питання міститься у специфічності виконавських завдань джазового вокаліста, які пов'язані зі властивостями пісенних стилістичних вимог. Проаналізуємо найбільш яскраві якості вокально-джазового виконавства порівняно з академічним.

В академічному співі небажаною є надто велика вібрація звуку, пі кільки це псує сприйняття його основного тону. У джазовому співі вібрація звуку - це один з основних виражальних засобів, який надає інтонуванню особливу експресію; причому, інтервал вібрато у джазі може змінюватись.

В академічному співі не допускається детонація звучання, тобто фальшиве інтонування. У джазовому вокалі детонація звуку — це також виражальний

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

засіб, який отримав свою назву та графічну ознаку – „Bend”.

В академічному співі недопустимі так звані носові звуки. В джазовому співі такий прийом є можливим і досить часто впроваджується. Наприклад, джазовий співак може уривок пісні або навіть всю пісню виконати саме таким носовим звуком, імітуючи тембр саксофону чи труби із сурдиною.

Одним із постулатів в академічній школі співу є вимога щодо природного тембру. В джазовому виконавстві співак може впроваджувати тембральне забарвлення, яке, на його думку, найкраще передає зміст твору. Темброва шкала джазового співу дуже різноманітна і охоплює значний діапазон тембрового варіювання (наприклад, хриплий, носовий, горловий, глухий тощо) [1].

В академічній вокальній педагогіці не допускаються неточні моменти початку та закінчення фрази. Відносно джазу ми можемо зауважити, що точний вступ та закінчення музичних фраз небажані. Уся метро-ритмічна структура джазу побудована на постійних відхиленнях від точної ритмічної пульсації (більш за все це випередження долів метру). В академічному співі небажаним є зловживання вокальним прийомом гліссандо, а також форшлаги, тощо. У джазовій музиці, як в інструментальній, так і вокальній, такі прийоми є цілою низкою звуковисотного інтонування, яка охоплює найрізноманітніші засоби вимови.

Процес джазового виконання, так само як академічного, мусить бути пов'язаний із вирішенням завдань щодо вірної роботи голосового апарату під час звукоутворення, чіткою співочою артикуляцією та дикцією. В процесі навчання повинні впроваджуватися вокальні вправи, які спрямовані на досягнення суто специфічних виконавських прийомів, а саме: на характерне для джазу вібрато, гліссандо, фальцет, шепіт, надрив, розвиток скету – різноманітних вправ зі змінами складів, тощо.

Вокальні вправи утворюють та розвивають навички спрямування свідомості учня на певний музичний образ, характер. Адже джазове мистецтво є образно-інтонаційним і важливо, щоб учень з самого початкового етапу навчання розумів цю образну мову. Тому мета комплексного застосування виражальних засобів спрямована на те, щоб учень з першого моменту співу поєднав два етапи роботи - технічний та образно-художній.

Джазовий вокал визначається індивідуальними якостями співака (як і музиканта), сюди відносяться джазова манера виконання, характерні вокальні тембри, унікальні тональні якості і крім того - джазове фразування, джазова "атака". З часом в процесі розвитку джазової музики вокалісти все частіше намагалися наслідувати у своїх імпровізаціях інструменталістами, що найяскравіше проявилось в манері так званого "скет-співу" (тобто тріо, квартети

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

і так далі, однорідні або змішані), які спочатку не були безпосередньо частиною джазу. Тоді це були зазвичай групи, що виконували сучасні популярні пісні. Але в подальші роки тенденція таких груп включати до свого складу професійних джазменів значно підвищила рівень гармонійної суті їх виконання [2].

Хоча насправді і не існує строгого формулювання джазового вокалу, але якщо назвати його найбільш відмітні характеристики, тоді буде зрозуміло, про що йде мова, що ж знаходиться в центрі (але при цьому, як і будь-яку музику, його, головним чином, потрібно слухати, що і роблять джазові співаки, навчаючись один у одного).

Тому для нього характерне розширення засобів виразності в порівнянні з традиційною європейською технікою, гліссандо, що проявляється у використанні, фальцету, вібрації, носових горлових звуків, шепоту або різкого форсування нот, а також і інших зовнішніх звукових ефектів.

Виконавець джазу повинен мати досить потужний голос, хороший гармонійний і мелодійний слух, здатність до імпровізації, об'ємний робочий діапазон голосу, уміти використовуватися специфічними фокальними прийомами і технікою, властивими джазовому вокалу. Починати уроки джазового вокалу краще з раннього віку. Це допоможе сформувати у дитини якраз усі ці якості достатньою мірою, щоб вважатися потім істинним професіоналом у виконанні джаз-вокалу.

Основним у виконанні джазу є імпровізація, без якої просто він не може існувати. Взагалі імпровізація заснована на розумінні гармонійних послідовностей, здатності застосовувати на їх основі самі різні ритми і мелодії. Джазовий вокаліст по ходу імпровізації повинен немов би копіювати звучання інструментів з джаз-бенда. Тому зрозумілими стають дуже строгі вимоги до вокальних здібностей джазового співака. Голос має бути дуже рухливим, уміти з легкістю імітувати партію одного інструменту, інтонувати іноді дуже швидко. Тому розпочинати імпровізувати потрібно вже на початку навчання співу, у якості вокальних вправ.

Під час джазового співу слід активно працювати діафрагмою і м'язами черевного пресу – це зніме частину навантаження на м'язи горла. Завдяки правильності дихання, голос зможе рухатися вгору і вниз практично нескінченно, а горло при цьому абсолютно не втомиться.

Зрозуміло, розвивати музичний слух також необхідно. Ця умова будь-якого напряму вокалу. Зрозуміло, що без чистої інтонації ніколи не вийде нормального вокаліста. Якщо ж ви або дитина налаштовані на професійний рівень, без теорії музики та курсу сольфеджіо не обійтися. Навчання дітей грі на фортепіано теж дуже допоможе в розвитку музичного слуху і постановці голосу.

Здатність імпровізувати у будь-якому стилі – щонайперша умова, що визначає професіоналізм джазового музиканта. Ці факти вказують на певні

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

недоліки в методиці академічних курсів. Хоча, навчання імпровізації не протистоїть системі класичної освіти, а є лише доповненням до неї. Оскільки мистецтво імпровізації в ДМШ доки ще не викладається, існує певна проблема здібностями до імпровізації.

Джазова імпровізація в її сучасному вигляді освоюється дітьми не так природно. Викладання спеціальностей ведеться на основі класики, а дитячий джазовий репертуар просто відсутній.

Імпровізація закладена в природі джазу, і тому саме джаз відновив і розвинув відповідні розділи музичної педагогіки. У якому б напрямі не спеціалізувався музикант - будь то фольклор, класична або джазова музика, - уміння імпровізувати повинно стати невід'ємною частиною професійної кваліфікації.

Використання усього музично-педагогічного потенціалу професійного джазового мистецтва у поєднанні з класичною музикою, урахування специфіки початкового етапу навчання відповідно до психологічних особливостей учнів, використання музично-образотворчих можливостей голосу, що забезпечує ефективність освоєння співаком-початківцем основ естрадно-джазового виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М., 1968.
2. Карягина А. В. Джазовый вокал: Практическое пособие для начинающих / А. В. Карягина. – С.-Пб. : Лань, 2008. – 57 с.

УДК 78.04

*А. І. Латинцева,
м. Донецьк*

ФЕНОМЕН «АНТИПРОГРАМНОСТІ» В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ (ПОСТАНОВКА ПИТАННЯ)

Проблема програмності в музиці цікавила дослідників починаючи з ХІХ століття. Їй були присвячені як фундаментальні роботи, так і невеликі за обсягом розвідки, зокрема, С.Людкевича, Г. Майбороди, А. Мухи, О. Климова та інших. У роботах цих авторів докладно охарактеризовані основні типи програмності:

послідовно - і узагальнено-сюжетний – з авторськими програмами, сюжетами з класичної літератури чи фольклору;

безсюжетний – з картинно-образним, жанрово-характеристичним та узагальнено-емоційним підтипами.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Програмна музика – предмет зацікавленості й композиторів, як давніх (перший програмний твір, що зображував битву Аполлона з драконом, датується VI ст. до н. е. [6, с. 8]), так і сучасних, зокрема українських.

В доробку українських авторів останніх десятиліть ХХ та початку ХХІ століття є значна кількість творів з традиційно трактованими типами програмності. Розкриваючи їх образний зміст автори використовують або, відповідно, традиційні засоби музичної виразності, або ж звертаються до прийомів сучасної композиторської техніки. Так, наприклад, В. Губа в «Поголосі» для фортепіано класичними прийомами відтворює атмосферу пліток та мовні інтонації (слухаючи цей твір важко відмовитися від образних асоціацій з «Лиможським ринком» М. Мусоргського); натомість А. Загайкевич у творі «Човен» для скрипки, кларнету та віолончелі, створюючи яскравий образ тиші, яка порушується скрипінням човна, використовує прийоми мінімалістичної техніки [7], а в творі «І поволі кружляючи я увійду у небесний став» для кларнета, фагота, контрабаса та магнітної плівки – сонористичну техніку й елементи конкретної музики.

Представлений у доробку сучасних авторів і «механістичний» тип програмності (перші твори, в яких відображувався механічний рух, з'явилися на початку ХХ ст. – А. Онеггер «Пасіфік 231» і «Регбі»[9]). Яскравим прикладом такого типу композицій є «Граючий м'яч» для тромбона, фортепіано та контрабаса С.Зажитько, в якому відтворено окремі ігрові прийоми та зображено загальну звукову атмосферу спортивної гри з м'ячем.

В той же час, є твори, які не укладаються в рамки традиційної програмності. Незважаючи на наявність авторської конкретизації їх скоріше можна віднести до творів не з програмним, а з «антипрограмним» змістом.

Звичайно предметом зображення програмної музики є реальні чи фантастичні образи й події, або певний емоційний стан. Твори ж з антипрограмою не мають конкретного образного змісту, не відображують почуття чи переживання. Назви їх абстрактні, часто пов'язані з метафізичною образністю, яка не може мати адекватного втілення в музичному тексті. Приклади творів такого типу – «Все, окрім ще всього» для камерного оркестру К. Цепколенко, «Антисвіт у ящику» В. Годзяцького.

Абстрактний програмний задум обумовлює радикальне переосмислення традиційної музичної виразності – інтонація фактично втрачає будь-яку семантику і перетворюється на своєрідну «музичну античастку», оформлений тематизм відсутній, як і традиційні способи розгортання матеріалу, музична тема замінюється «звуковою ідеєю» [3], на перший план виходять сонорні звучання, що в цілому веде до асемантичності, а значить і антипрограмності всього твору.

Подібне явище спостерігається в літературі 60-х років ХХ століття – жанр антироману, для якого характерні відмова від зображення об'єктивної дійсності,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

протиставлення життєвій реальності суб'єктивного світу, розірваної свідомості особи, безгеройної і безфабульної розповіді [4, с. 557].

Тези фізичні: «матерія – антиматерія», «частинка – античастинка», «світ – антисвіт» (*антисвіт* – уявний Всесвіт з *антиматерії* (антиречовини), в якій атомні ядра складаються не з протонів і нейтронів, а з їхніх *античастинок* – антипротонів і антинейтронів, а атомні оболонки в атомах – не з електронів, а з позитронів [4, с. 557, с. 563]) і музичні: «тон – антифон» (*антифон*, унтертон – протилежність обертону, антизвук – тон з негативним енергетичним зарядом [5]), «всесвіт – антивсесвіт» (*музичний антивсесвіт* – «музичне задзеркалля», симетрично протилежне нашому реально звуковому середовищу [5]) останнім часом є об'єктом уваги науковців і музикознавців не тільки на рівні гіпотез, а й реальних наукових досліджень [1; 2; 5; 8].

Потребує, на наш погляд, подальшого вивчення і феномен «антипрограмності» в сучасній музиці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Альвен Г. Миры и антимирры: Космогония и антиматерия / Г. Альвен. – М., 1968
2. Вакарчук І. О. Квантова механіка / І. О. Вакарчук. – Л., 1998
3. Довгаленко Н.С. Авангард в украинской музыке 60-х годов/Государственный фольклорный центр «Астраханская песня». – 2009.[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.astrasong.ru>
4. Енциклопедія Сучасної України. – Т.1. – К., 2001. – 824с.
5. Кокжаев М. Необычное в обычном. Признаки зарождения новых технологий в парадоксах музыки XXвека. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:–http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kokzhayev-unordinar.html
6. Муха А. І. Принцип програмності в музиці / А. І. Муха. – К., 1966. – 176с.
7. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки// Журнал «Советская музыка», 1992,№4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до журн.: <http://proarte.ru/ru>
8. Рекало М. П. Фізика елементарних частинок / М. П. Рекало. – К., 1978
9. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки / Г. Филенко. – Л.: Музыка, 1983. – 231с.
10. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці. / Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства // НАН Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., – 2000. – 18с. – укр. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: –<http://www.lib.ua-ru.net/inode/19380.html>

УДК 78.071.2:787.61

С. И. Лигус,
г. Луганск

СОЗНАТЕЛЬНОЕ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ НАПРЯЖЕНИЕ, КООРДИНАЦИЯ РУК ГИТАРИСТА

В данной работе я хочу рассмотреть более детально причины “зажатого” исполнительского аппарата гитариста, то есть мы будем говорить о том как

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

избежать лишнего напряжения при извлечении звука на гитаре.

Внешне хорошее исполнение выглядит так, как будто происходит безо всяких усилий. С одной стороны, это абсолютно верно, с другой – насколько обманчиво, что ошибка обнаруживается при первой же попытке объяснить причину. Одно из самых распространенных заблуждений касается релаксации. В общем смысле релаксация означает свободу от скованности, напряжения, дискомфорта. Было бы большим упрощением считать, что все формы напряжения вредны. Некоторые из них абсолютно необходимы при игре в любой форме, другие – для дальнейшего усовершенствования техники. Вообще говоря, поскольку не существует исполнения без напряжения, то проблему можно лучше понять сравнив понятия сознательного и бессознательного напряжения.

Бессознательное или дисфункциональное напряжение в основном происходит без волевых усилий, а потому с большим трудом поддаются контролю в виде простых команд расслабиться. Бессознательное напряжение происходит либо из-за страха выступления по причинам психологическим, либо по причинам излишней мышечной деятельности, т. е. по причине физиологической.

Дисфункциональное напряжение последнего типа проявляется в простых зримых формах. Например в неуклюжести позы или движений. Сюда можно отнести подъем правого плеча скручивание или вытягивание мизинца. В правой руке это плоская ладонь косые пальцы подпрыгивание кисти. В левой пережим большого пальца, лишняя закругленность запястья порывистые движения. Сюда входят экстравагантные движения такие как гримасы, стиснутые зубы. От них можно избавиться путем концентрации внимания и выработка новых привычек взамен старых. Наиболее вредный вид напряжения по происхождению полностью психологический – это сценический страх провала. Независимо от того что аудитория может состоять из одного учителя или целой толпы. Слабые нервы могут отражаться не только в осознании страха: давление в груди, прерывистое дыхание, нарушение циркуляции крови отсюда холодные пальцы. Способ избежать ловушки добиться уверенности при подготовке, т.е. научиться контролировать чувства и ощущения. В свою очередь, определения формы координации вырабатываются сначала отдельно для каждой руки путем взаимодействия сознания, физических ощущений и музыкально-звуковых ощущений.

Сознательное напряжение

Секрет хорошей координации действия состоит в том, что для игры вообще требуются значительные осознанные усилия обеих кистей. Усовершенствование техники игры – это во многих случаях процесс изучения и овладения усилиями, их направлением и фокусировкой и ограничения до минимума затрат усилий

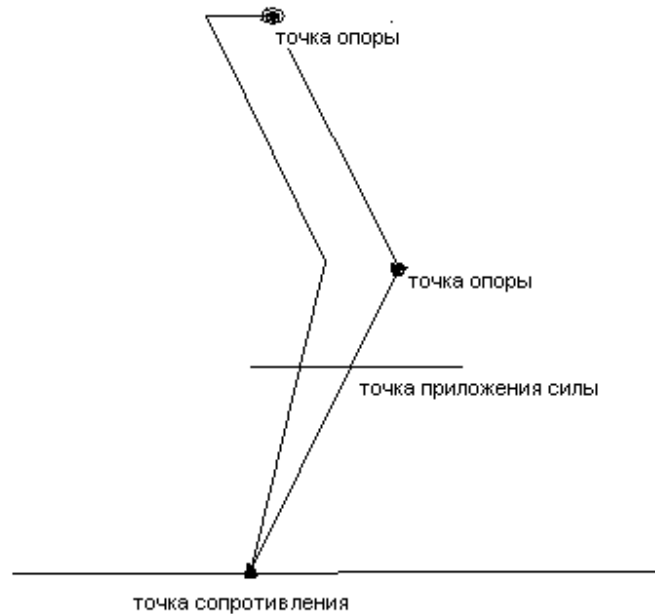
МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

необходимых для выполнения чисто музыкальных задач. Все это легче понять и изложить в терминах механических принципов эффективности.

С точки зрения механики рука от плеча до кончиков пальцев представляет сложную систему рычагов. Каждая часть руки приводится в движение в результате действий системы рычагов, начиная от плеча до пальцев. Движения рычагам придают определенные группы мышц. Эти группы мышц делятся на 2 основных вида. Сгибатели расположены на внутренней стороне руки и служат для сгибания, сжатия руки. Разгибатели расположены на внешней части руки, они осуществляют разгибание, разжатие. Каждое движение руки или пальцев достигается действием одной из этих групп.

Нужные для движения мышцы сокращаются в результате нервных импульсов. Этот сложный процесс с точки зрения механики и анатомии можно описать как рычаг третьего рода. Различают три рода рычагов в зависимости от физического расположение основных элементов любого рычага. Это сопротивление или перемещаемый предмет, сила или усилие необходимые для преодоления сопротивления, точка опоры или ось, на которых фиксируется рычаг. Но для ясного понимания правильного звукоизвлечения с точки зрения механики нужно обратить внимание на рычаг третьего рода, где точка приложения силы расположена между точкой опоры и сопротивлением (подъемный мост).

Сгибание пальца можно рассмотреть идентично, если повернуть систему наоборот. Для полного изгиба пальца нужно, чтобы каждый сустав мог служить точкой опоры при сокращении сгибательных мышц, для ясности вышесказанного приводится графический рисунок, представляющий собой палец, щипающий струну, в котором суставы служат точкой опоры, струна – точкой сопротивления, мышцы – как точка приложения силы.



Осознав прочитанный материал можно сделать вывод, что максимальное напряжение мышц для извлечения звука должно находиться в крайнем дистальном суставе при условии максимальной релаксации кисти и предплечья. Основные принципы функционального напряжения относятся к правильному выбору стратегии практических занятий, целью которых является естественная техника, определяемая не всегда интуитивно и без осознания определенных условий.

Координация рук

Делая поправку можно сказать, что касается работы над координацией рук то она напрямую зависит не только от материала, который я изложу ниже, но и от правильного понимания сознательного и бессознательного напряжения.

Прежде чем перейти к разговору о координации, нужно иметь твердое понимание понятия артикуляция. В музыке термин артикуляция относится в основном к способу атаки и реализации, что соответствует двум фазам штриха – подготовительный и заключительный. Если говорить обобщенно то каждой взятой ноте предшествует небольшая пауза. Вот в этот самый момент, когда звучит пауза, и происходит момент подготовки рук к взятию следующей ноты.

Подлинная ценность подготовительных элементов правой руки становится очевидной в координации обеих рук. Эта координация требуется для точности игры в быстрых темпах. По мере увеличения темпа или появления более мелких длительностей контроль сознания уступает место приобретенным рефлексам.

По существу координация – это перекрытие (опережение) двигательного импульса левой руки подготовительным импульсом правой. Общее правило

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

“правая рука опережает левую” означает ощущение координированных движений. Поэтому “небольшая пауза”, о которой упоминалось выше, обладает рядом достоинств. К сказанному можно добавить еще две: левая рука передвигается над струнами с большей свободой, если они моментально глушатся правой рукой, эффект глушения предохраняет появление ненужных шумов и призвуков в левой руке.

Теперь рассмотрим координацию рук и подготовительные моменты в исполнении гамм. Во время игры гамм постарайтесь развить широкоугольное зрение, что бы наблюдать за движением обеих рук. Координируйте подготовку пальцев правой руки и с атакой пальцев левой руки, следите за одновременностью тактильных ощущений, идущих от кончиков пальцев. И теперь извлекайте звук правой рукой. Затем повторите подготовительную процедуру для следующего звука.

Схема синхронизации импульсов.

ИМПУЛЬС 1	ИМУЛЬС 2
Правая рука готовится	Правая извлекает ноту
Левая находит ноту	

Всякое отклонение от этой последовательности приведет к путанице и нарушению ясности данной схемы путем расщепления первого импульса. Этот зазор между импульсами ускорит нарушение точности в быстрых темпах, когда движения рук уже не поддаются больше сознательной координации. И чем быстрее вы освоите на практике осознанную артикуляцию, тем увереннее будут гаммы на пике беглости.

УДК 782.91

*Е. В. Луценко,
г. Луганск*

«ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР» Е. СТАНКОВИЧА В БАЛЕТЕ «НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ»

Неугасаемый интерес к творчеству гениального сатирика Н. Гоголя подтверждает актуальность его произведений в контексте нынешних социокультурных процессов, что представлено в современном музыкальном театре.

Балет Е. Станковича «Ночь перед Рождеством» представляет блестящий

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

образец композиторского мастерства в использовании оркестровых ресурсов.

Для воплощения сюжета автор выбирает жанровую разновидность - балет-пастиччо, позволяющую оперировать разными стилевыми пластами, использовать в произведении фрагменты из чужих сочинений в произвольном смешении. Высокая сосредоточенность композитора на оркестровом потенциале в целом и выразительных возможностях каждого отдельного инструмента резонирует с явлением интенсификации тембровой выразительности в музыке XX и XXI веков.

Расширение тембровой палитры осуществляется уже на уровне Вступления за счет постепенного включения в исполнительский ансамбль большого инструментального арсенала. С тонким мастерством истинного живописца художник расцвечивает партитуру пейзажными штрихами, которые находят яркое воплощение не только в первом номере, но и в балете в целом. Широкое применение в звуковом поле партитуры получают «декоративные» инструменты: вибрафон, синтезаторы, челеста, бубенчики и колокольчики, создающие неповторимую «волшебную» звуковую ауру. Живописный эффект, обусловленный тембровыми находками, усиливается применением флажолетной техники, разнообразными фиоритурами деревянных духовых (пассажи, мелизмы), красочными переливами фоновых пластов.

Яркие, рельефные персонажи гоголевской повести, закодированные в симфонической партитуре, становятся зримыми благодаря тембровой идентификации отдельных инструментов и оркестровых групп.

В сцене «Вакула и Черт» точные тембровые характеристики представителей полярных образных сфер усиливают контраст между музыкальными портретами героев реального и фантастического миров. «Писклявость» и юркость мелкого пакостника подсказывают тембровое решение образа. Оно основано на резких зигзагах высокого дерева, «ужимках» квази-форшлаггов, в разорванном паузами мелодическом рельефе, с включением пронзительных реплик труб. Вакула, напротив, представлен стройным хором низких струнных, имитирующих церковное пение, что акцентирует набожность кузнеца.

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; «Черт брыкается» – у дерева и саксофона сопрано на *ff* нервно звучат секундовые и терцовые интонации, прерываемые паузами; «Вакула крестит

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Черта» – и засурдиненные 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 портретов.

Вступая в диалог с автором, Станкович передает градации гоголевского юмора: от доброй улыбки до острого гротеска, посредством детализированной оркестровки, яркого тембрового колорита, подчеркнутого тонкой динамической нюансировкой и разнообразными способами звукоизвлечения. Остро чувствуя природу каждого инструмента, Е. Станкович максимально колористично использует его выразительный потенциал в передаче необходимого состояния или определенной сценической ситуации.

Яркая юмористическая зарисовка, характеризующая вываливающихся из шинка Чуба, Голову и Дьяка, передает хмельное состояние веселой троицы. Детали, раскрывающие «трезвость» комических персонажей карикатурно заострены танцевальной темой трио тромбонов, которая движется тяжелой поступью с глиссандирующими «подъездами». На заплетающуюся речь солистов наслаиваются залихватские попежки высокого дерева, где флейты и кларнеты в третьей октаве откровенно визжат. В оркестре все разбалансировано, чувствуется явное нарушение координации за счет звучания указанных пластов в далеких тональностях.

«Надменная величавость» в музыкальной характеристике Потемкина подчеркивается лейттембром тубы. Ее монологи имеют ярко выраженную пародийную окраску. За счет сочетания ораторских императивов и «пустых» в смысловом отношении общих форм движения, трелей на протянутых звуках и мордентов присоединяющегося к тубе контрафагота создается имитация мнимого величия.

Композитор подвергает переосмыслению стандартные функции оркестровых инструментов. Туба, традиционно обеспечивающая гармонический фундамент звукового здания, в данном ракурсе, успешно справляется с задачами солиста. Слушая эту музыку, невольно представляешь «послушное» окружение Царицы, подобное куклам-марионеткам, исполняющим любой каприз кукловода.

Позиционируя инструменты оркестра как персонажей инструментального спектакля, композитор создает выразительные тембровые характеристики, формирующие в воображении слушателя яркие ассоциативные связи. Детали, изображающие комических героев повести, карикатурно заострены. Так, даже стук в избу Солохи одного из ее ухажеров - дьяка раскрывает слушателю

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

сущность образа. Нерешительный и заискивающий, он поручен партии колотушек, что акцентирует трусость очередного поклонника. Сцена Солохи с Дьяком превращена в буффонаду. Абсолютно мирской музыкальный портрет этого духовного лица воплощен в танцевальных жанрах гопака и мазурки.

Партитура балета насыщена ассоциативно-пародийными моментами, раскрывающими карнавально-игровую стихию сочинения. К примеру, кульминацией любовного томления в сцене Солохи и Чуба становится тема «Лебедя» К. Сен-Санса, неожиданно предстающая в эфемерном звучании флексатона (поддержанного *frullato* флейты), а затем – вибратона. Ее ладотональные ориентиры отсутствуют. Отказ от привычной логики подчеркнут звуковым фоном: фигурации виолончелей *pizzicato* и синтезатора, тонально перечасящие друг другу и самой мелодии. Указанный звуковыразительный комплекс облачает поэтичную тему К. Сен-Санса в бутафорский наряд, который примеряет ведьма, очаровывая очередного ухажера.

Пестрыми, разнообразными красками оркестровой звукописи композитор рисует жанровые сцены народных гуляний. Неповторимый национальный колорит повести автор подчеркивает посредством введения в партитуру известных фольклорных образцов – «Щедрик», «Радуйся, земле», «Ой, сивая тая зозуленька» – в разноликом тембровом убранстве. Сопровождая фантастическое действо, они акцентируют праздничную атмосферу происходящего в Рождественскую ночь.

Таким образом, выступая одной из важнейших категорий в современном музыкальном искусстве, тембр, как равноправный элемент музыкальной системы, нередко становится стержнем образной драматургии и доминирующим фактором в авторском воплощении концепции произведения.

УДК 786.2;78.03

*М. А. Луців,
м. Івано-Франківськ*

ЕСТЕТИЧНІ, МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ «ЗАБУТОГО РОМАНТИКА» СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА

Культурно-історична та творча обумовленість фортепіанної педагогіки полягає у передаванні від покоління до покоління всієї сукупності специфічних знань, умінь та навичок, що забезпечують слухання, виконання й творення музики, формування естетичної свідомості та виконавської культури особистості. Успадковуючи основні музично-педагогічні принципи від своїх наставників, кожне покоління продовжує та удосконалює їх згідно вимог свого

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

часу, що вимагає зміни форм та методів педагогічної роботи, наповнює різним змістом музично-освітній процес.

У свій час С. Бугославський зазначав, що "... музично освічена людина повинна вміти почуттєво та шляхом аналізу осягати художній задум композитора, виховати в собі музичний смак, знати зразкові твори всіх епох та стилів, вміти виконати музичний твір з можливою точністю та досконалістю художньої та технічної інтерпретації" [1, с. 16].

Український педагогічний репертуар для фортепіано має достатньо розвинену традицію і значні здобутки. Переважна більшість композицій створена завдяки зусиллям композиторів-педагогів, що зумовило їхню практично-навчальну вартість у вигляді навчальних збірників, укладених за дидактичним принципом послідовного опанування виконавськими засобами, жанровими принципами, художньо-образною програмою, фольклорними джерелами тощо. Такими є твори першої половини ХХ століття: "Чотири дитячих п'єси", "24 дитячих п'єси" В.Косенка, "Фортепіанні твори для молоді" Н.Нижанківського, "Колядки і щедрівки", "6 мініатюр на українські народні теми", "Фортепіанні п'єси для дітей", "Наше сонечко грає на фортепіані", "Українські народні пісні для фортепіано" В.Барвінського та ін.

В подальшому педрепертуар доповнили напрацювання українських митців зарубіжжя. Нагадаємо: Ю.Олійник ("Український фортепіанний альбом для наймолодших", "Українські колядки"), І.Соневицький (цикл фортепіанних п'єс для дітей "Пори року"), В.Безкоровайний ("Легкі твори на фортеп'яно", педагогічна збірка "При ялинці"), З.Лисько (збірка "Фортепіанні мініатюри на українські народні теми"), С.Туркевич (цикл фортепіанних дитячих п'єс, присвячений внукові Роману), М.Фоменко ("Моя веселка. 5 легких п'єс для фортепіано на українські теми") та В.Грудин ("Дитяча сюїта"), А.Рудницький ("Чотири концертні п'єси на українські теми"). Дослідниця творчості музичних діячів діаспори І.С.Новосядла стверджує: "Кожен із цих митців займався багатогранною творчою діяльністю ще в 30-х роках на батьківщині, зокрема викладали у ВМІ ім. М.Лисенка у Львові, його філіях на теренах Галичини, Київській та Харківській консерваторіях. Свою плідну працю вони продовжили у вимушеній еміграції, зокрема в Українських Музичних Інститутах Америки та Канади (заснованими на кшталт Львівського Вищого Музичного інституту імені М.Лисенка)" [3, с. 9].

У другій половині ХХ ст. збірники та циклічні твори дитячого фортепіанного репертуару мають місце у доробку М.Сільванського, М.Степаненка, І.Берковича, Б.Фільца, І.Ковача. Надбанням педагогічного репертуару для піаністів-початківців є композиції, які як і твори Р.Шумана, Ф.Мендельсона,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

П.Чайковського, Б.Бартока, покликані не лише слугувати підґрунтям для розвитку виконавських навичок, технічних прийомів, способів звуковидобування, але й ставлять перед юними виконавцями мистецько-виховні, виразово-стильові завдання, адаптовані до засобів композиторської музичної мови. До цього переліку, без сумніву, можна віднести ім'я композитора-піаніста Сергія Борткевича.

Потенціал фортепіанної творчості “забутого романтика” (В.N.Thadani, Winnipeg, October 1995) з точки зору виховання стильових, художньо-змістовних, агогічних, тембральних, виконавсько-технічних навичок гри на фортепіано, постає актуальним та цікавим завданням методико-виконавського аналізу педагогічного репертуару в аспекті естетичних, музично-педагогічних принципів “музики для дітей про дітей”.

В українській музичній культурі початком відродження імені С.Борткевича (1877 – 1952) можна вважати травень 2000 року, коли завдяки ентузіазму заслуженого артиста України, піаніста Миколи Сука та художнього керівника Чернігівського симфонічного оркестру “Філармонія”, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Сукача в Києві відбулася прем'єра *Першого фортепіанного концерту* композитора. Відтоді твори С.Борткевича неодноразово виконують в різних містах України, зокрема на батьківщині – в Харкові, репрезентуючи розмаїття жанрової палітри одного з останніх прихильників романтичного мистецтва. Адже про С.Борткевича сучасним професіоналам і любителям музики мало що відомо, тоді як поза межами України інформацію про нього і його твори можна знайти не тільки в усіх значних енциклопедичних виданнях, але й працях, присвячених історії фортепіанної музики та питанням педагогіки.

Для представників художньої інтелігенції, які опинилися після революції за межами батьківщини, доля творчої спадщини С.Борткевича є типовою. Але композитор брав активну участь у розвитку вітчизняного фортепіанно-виконавського мистецтва. Він часто приїжджає до Харкова з Берліна, дає серії концертів у 1904, 1908 й 1910 роках. Після вимушеного повернення до рідного міста восени 1914 року розширив сферу своєї діяльності, а саме: найперше організував Курси фортепіанної гри, увійшов до складу педагогів консерваторії, відкритої Філармонічним товариством ім. М.А.Римського-Корсакова. Тому сьогодні, коли активізувався інтерес до національної культури України, наукове осмислення особистості С.Борткевича набуває особливої актуальності [4].

У підручнику Н.Б. Кашкадамової “Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя” згадується ім'я Борткевича, як кращого учня А.Бенша [2, с. 436]. Окремі факти виконавської та педагогічної діяльності Борткевича знайшли відображення у харківських дореволюційних періодичних виданнях. Зауважимо, що з 2000 року з'являється низка критичних статей С.Циганкова, Н.Сотник,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

В.Кравець, Л.Петухової, в яких надаються окремі відомості з Інтернет-матеріалів та коротка характеристика виконуваної музики.

Розглядаючи “генеалогічне дерево” піаністичного родоводу Борткевича, можна підсумувати, що він виявляється “праонуком” видатного представника віденської школи К.Черні. К. ван Арк, у якого Борткевич займався в Петербурзі, був учнем Т. Лешетицького, а той – К. Черні. Останній виховав Ф.Ліста, чийми учнями були А.Бенш, педагог Борткевича в Харкові і А.Райзенауер, що вчив його в Ляйпцигській консерваторії. Таким чином, лістівська традиція (ширше – чернівська) успадковувалася в процесі навчання. Тісно пов’язані з його професійною освітою шопенівські віяння, оскільки в репертуарі Бенша, Райзенауера, багатьох видатних виконавців та й самого Борткевича були твори польського генія. Внаслідок цього традиція віртуозного стилю ХІХ століття стала однією з органічних складових фортепіанної музики Борткевича [4, с. 473].

Шубертівсько-мендельсонівська традиція, яка є особливо помітною у сфері камерного музикування у С.Борткевича, пов’язана з уявленнями про мистецтво бідермайєра. Через це рівноцінне значення у фортепіанній спадщині композитора мають невеликі п’єси ліричного змісту, танцювальні жанри, із властивими їм скромними масштабами і простотою викладення (“Lamentations et Consolations” тв. 17, “Пісні без слів” тв. 65, “Три вальси” тв. 27).

Схильність Борткевича до ясності квадратних побудов, врівноваженості форми, опора на функціональну гармонію відсилає до віденського класицизму. З іншого боку, винахідливість у використанні усталених прийомів, відсутність метрономічних вказівок, контрастно-складений принцип як засіб створення крупної форми, звернення до старовинних танців розширюють обрії традиції, що вбирає досвід барочної епохи.

З П.Чайковським і С.Рахманіновим його зближує мелодична щедрість, емоційна щирість, опора на національний мелос (“Прелюдія” Fis dur тв. 66 №1). Принципово суттєвим для розуміння творчої позиції Борткевича є його особлива увага до своєрідності української мелодики, поетичності та неповторності її інтонаційного складу, що нерозривно пов’язує митця з вітчизняною музичною культурою. З композиторами російської школи Борткевича об’єднує широке використання фольклорного матеріалу, лірико-епічний тип драматургії деяких творів, богатирська образність, а узагальненням російської традиції виступає “дзвоновість” (музична п’єса “Рим” тв. 21 №11 зош. II, “Балада” тв. 42).

Разом з тим, малі форми фортепіанної музики займають центральне місце в творчості Борткевича. З 74 опусів 34 пов’язані з п’єсою, 32 – з циклом п’єс. Серед жанрів переважають прелюдія, етюд, танцювальна п’єса, де вальс, мазурка, полонез співіснують з менуетом і гавотом, і є підтвердженням

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

широкого ареалу успадкованого музично-історичного досвіду. Не менш яскраво представлена програмна музика, в якій рівноправне місце займають картини природи, портретні замальовки, любовні переживання, мотиви мандрів, міста і країни, казкові образи, лялькова тематика тощо. На основі аналізу різножанрових фортепіанних творів Борткевича розкривається індивідуальне ставлення його до традиції, вільний вибір образних і стилістичних пріоритетів.

Водночас, інша грань піанізму Борткевича розкривається в тяжінні до камерного типу висловлювання, акварельності фортепіанних фарб, скромності фактурного малюнку, відсутності зовнішніх ефектів. Ця група творів виявляє в майстрі прихильника мистецтва бідермайера, поетичну особистість, схильну до усамітнення в домашній атмосфері, в колі близьких за духом людей. Ця складова творчої індивідуальності Борткевича доповнюється постійним інтересом до світу дитинства, як в образно-змістовному, так і дидактично-виховному планах, завдяки чому серію творів умовно можна назвати “музикою для дітей про дітей” (“Маріонетки” тв. 54, “Маленькі подорожі” тв. 21 зош. II, “З мого дитинства” тв.14, “Малоросійські пісні”, “Три андерсенівські казки” тв. 30).

Зазначаємо панування в його музиці двох сфер – ліричної та скерцозної. Перша дозволяє композитору продемонструвати найтонші градації особистісного висловлювання, уникаючи психологічності тону. Скерцозність близька йому своєю яскравою характеристичністю, полярністю образних планів, ігровою стихією. С.Борткевич віддає належну данину фольклору, як російському, так і українському, який в його музиці стає одним з дієвих засобів при створенні образу рідної серцю батьківщини, вираженням духовних цінностей автора, уособленням національного культурного коріння. Наприклад: “Про що співала няня” №1 на мелодію пісні “Віють вітри”, “Перша любов” №4, “Перша печаль” №5 тв. 14; “Російські сільські дівчата” № 1, “Козак” № 2, “Арлекін” №9 тв. 54.

Отже, ознайомлення з багатогранною особистістю, життям та діяльністю композитора, а також цілеспрямована і зацікавлена робота педагогів-піаністів у використанні “музики для дітей про дітей” в класі фортепіано ДМШ, буде сприяти справжньому відродженню імені Сергія Борткевича в українській музичній культурі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бугославский С. О музыкальном образовании и о преподавании игры на фортепиано / С. О. Бугославский. – Ялта, 1918. – 20 с.
2. Кашкадамова Н. Історія фортеп’янного мистецтва. ХІХ сторіччя : підручник / Н. Кашкадамова. – Тернопіль: АСТОН, 2006. – 608 с., нот
3. Новосядла І. С. Сучасні тенденції формування українського фортепіанного репертуару для дітей (кінець ХХ – початок ХХІ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтв. – К., 2011. – 20 с.
4. Чередниченко О.В. Генезис виртуозного фортепіанного стилю Сергія Борткевича / Чередниченко О.В. // Мистецька освіта в Україні : традиції, сучасність, перспективи: матеріали ІV Всеукр. наук.-практ. конф., 21-23 берез., 2007 р. – Луганськ, 2007. – С. 471-475.

УДК 791:008

*И. М. Макишанцева,
г. Луганск*

ШОУ-БИЗНЕС КАК ЧАСТЬ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Шоу-бизнес как понятие появилось в специальной литературе сравнительно недавно – с середины 80-х гг. XX века, заменив существовавшее ранее в СССР «советская эстрада». Сам термин «эстрада» возник в отечественном искусствоведении в начале XX века и объединил все разновидности искусства так называемых «легких» жанров. Понятие «эстрада» существовало только в СССР. В Западной Европе и Америке – это система, включающая мюзик-холлы, варьете, кабаре, шоу и т. д. Эстраднему искусству как самостоятельному направлению присущи такие качества, как открытость, лаконизм, импровизация, праздничность, оригинальность, зрелищность.

С появлением на постсоветском пространстве рыночных отношений и существовавшие разновидности и формы эстрады стали адаптироваться к обстановке бизнеса, вырабатывая фундаментальные и конъюнктурные позиции. С появлением возможности оснастить зрелище световыми, звуковыми и другими эффектами возникает понятие «шоу-бизнес», которое стало обозначать сферу деятельности в области кино, эстрады, музыкальной индустрии и т. п., соединив в себе накопленный опыт и дореволюционной, и советской эстрады, освободившись от идеологического прессинга государства; он стал развиваться в новых условиях, по правилам рыночных отношений.

Шоу-бизнес – сфера, направленная на самого массового потребителя, поэтому приоритетными видами деятельности являются изучение интересов, выявление спроса на те или иные продукты и услуги населения (маркетинг), производство и продвижение на рынок культурных услуг, предварительно разрекламировав их различными средствами (печать, радио, ТВ, презентаций и т. п.). Основной целью шоу-бизнеса, как и любой другой предпринимательской деятельности, является получение финансовой прибыли [1, с. 75]. Появление в последнее время на постсоветском пространстве многочисленных фирм и компаний, работающих в шоу-бизнесе, обусловлено возросшими интересами как потребителей, так и предпринимателей данной сферы

В настоящее время возрастает потенциальный рынок «индустрии развлечений» и для организации такого вида деятельности необходимы профессионалы, способные поставить «на конвейер» продукты этой индустрии – менеджеры, артисты и музыканты, продюсеры, имиджмейкеры, специалисты по PR и т. д. Во главе индустрии, как и в других сферах предпринимательской

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

деятельности, стоят крупные корпорации, которые вкладывают финансовые средства в различные продукты и услуги, основанные на потребностях потенциальной аудитории. Продажа продуктов сферы шоу-бизнеса дело такое же сложное, как и производство, что обуславливает необходимость придавать большое значение рекламной кампании на протяжении всего процесса создания и продажи продукции. Для достижения необходимых результатов в сфере шоу-бизнеса необходимо обязательное наличие ресурсного обеспечения, которое позволит организовать грамотно и четко деятельность организации (наличие капитала, материалов, технологий, информации, людей (трудовые ресурсы)). Деятельность любой организации возможна только при наличии капитала, запускаемого в оборот. Организация, начинающая свою деятельность по воплощению какого-либо замысла, невозможна без денежных средств, которые необходимо вложить в оргтехнику, заработную плату, аренду помещения, рекламу, в разработку проекта. Поэтому основной проблемой в сфере шоу-бизнеса становится поиск финансирования, стартового капитала. Наиболее распространенными инвесторами выступают банки, акционеры, частные лица, желающие приумножить свой капитал. Между будущей организацией и инвестором заключается договор, где оговорены сроки инвестирования и реальная отдача, выраженная в процентах. Подобного рода инвестиции могут носить как разовый характер, так и постоянный, если между инвестором и организацией (частным лицом) налажен тесный контакт, что подразумевает честность обеих сторон, точное выполнение обязательств, личные взаимоотношения и т. д.

На сегодняшнем этапе развития культуры в обществе шоу-бизнес стал крайне важен и стал приносить большой доход. Шоу-бизнес имеет свои совершенно четкие законы организации и развития. Во-первых, шоу-бизнес во всем мире целенаправленно ориентирована на молодежь, хотя на Западе исполнители специализируются преимущественно на той музыке, которая им нравится, на постсоветском пространстве – на той музыке, которая продается.

Шоу-бизнес напрямую связан с массовой культурой, на данный момент преобладающей в массовом сознании. Ориентация массовой культуры на Запад негативно сказывается на национальном своеобразии музыкального продукта, превращаясь зачастую в слабые подделки, не всегда качественные. Именно культура (в большей степени именно музыкальная) диктует интересы, ценности, воззрения современному обществу. Шоу-бизнес по своей сути стал достаточно жестоким и циничным, многие его ценности противоречат законам традиционной морали, он целиком и полностью направлен на получение прибыли, в шоу-бизнесе не остается места любви к человеку, уважению, жалости, поддержке. Все это не могло не сказаться на особенностях формирования имиджа исполнителей в сфере шоу-бизнеса, являясь основным

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

фактором и формирования популярности, т. е. востребованности и продаваемости музыкального продукта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Капустин Ю. В. Музыкант-исполнитель и публика. Социологические проблемы современной концертной жизни / Ю. В. Капустин. – Л. : Музыка, 1985. – 160 с.

УДК 784.78.01

*П. Т. Мальцев,
г. Луганск*

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В КЛАССЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

На дирижерско-хоровом отделе музыкального отделения колледжа первоначальный период обучения дирижированию осуществляется в дирижерских классах, где хоровое звучание заменяется игрой пианиста-концертмейстера. Такое положение в обучении дирижированию обязывает преподавателя, с первых уроков, стремиться воспитывать у студента представление хора и хорового звучания, чтобы все дирижерские жесты адресовались, пока ещё, воображаемому хоровому коллективу. Приучать студента, не к простому тактированию под музыку, а к художественно-выразительному раскрытию внутреннего смысла музыки языком жеста, взгляда, мимики, волевому воздействию на воображаемый хоровой коллектив. Пластика и выразительность дирижерских жестов должны сочетаться у студента ,при дирижировании в классе, и в дальнейших выступлениях с хором, с осмысленным взглядом и, соответствующей музыкальному образу хорового произведения, мимикой. В. Живов считает, что «воспитать выразительную мимику бывает нелегко. Этому могут мешать разные обстоятельства: маловыразительное от природы лицо, стеснительность, отсутствие в классной работе непосредственного общения с хором. В тоже время, подобно тому как можно развить выразительные возможности рук, так можно развить и выразительные возможности лица, сочетая дирижирование со смысловым значением движения. При этом нужно помнить о том, что мимика дирижера не должна быть заученной. Она должна возникать как естественное проявление его эмоциональности, его внутреннего переживания» [1, с. 50]. А. Иванов-Радкевич говорил: «...Никогда не следует забывать, что предметом изучения в классе дирижирования является музыка, что техника дирижирования, как одна из высших форм исполнительского процесса, не может существовать сама по себе,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

она является лишь средством раскрытия конкретного музыкального содержания, средством воздействия на исполнителей» [2, с. 7 – 54].

Очень важно преподавателю по специальности постоянно держать под контролем повышение уровня эстетической грамотности студента, его музыкально-теоретического запаса знаний. Ведь раскрытие художественного образа хоровых произведений потребует интенсивной работы ума и сердца. С. Казачков говорит по этому поводу: «Знание не заменяет умений и навыков, но, являясь их основой, предохраняет от многих заблуждений и тупиков, возникающих на трудных путях обучению искусству» [3, с. 3].

Музыкальный образ трудно объяснить словами, так как он разворачивается во времени, но его можно эмоционально ощутить через динамику, мелодию, гармонию, пульсацию ритма, тембровые краски и другие элементы музыкальной ткани, и, конечно же, литературно-поэтический текст.

Хоровое искусство сочетает в себе минимум два жанра: музыкальный и литературно-поэтический, а иногда и драматический жанр (опера). Синтетический вид хорового искусства предусматривает взаимодействие поэтического и музыкального образов.

Соотношение музыки и слова, в хоровом произведении зависит от жанра, композиторского стиля, исторической эпохи. Старинные вокально-хоровые жанры – мессы, реквиемы и другие формы культовой музыки могут носить обобщенный характер. Их тексты часто состоят из нескольких слов, особенно в полифонических формах. Нередки случаи использования одного и того же поэтического текста разными композиторами в хоровых произведениях.

В поиске интерпретации хорового произведения нужно опираться на музыку. К. Станиславский отмечал, что музыка облегчает исполнительскую задачу, так как в ней уже готова «партитура чувств» – это и ритм, и характер исполнения; глубина и сила чувств и их смена даны композитором в полном виде. Каждое хоровое произведение имеет свой образ, свою мысль, свою идею и свой подтекст. Поэтому необходимо преподавателю приучать студента вырабатывать, у себя, умение перестраиваться в иные обстоятельства, используя иные эмоциональные состояния, но каждый раз необходимо проводить осмысление словесного и музыкального текстов, будить фантазию и эмоциональную память и искать верный подтекст. Преподавателю необходимо постоянно заботиться о гармоническом развитии у студента технических дирижерских навыков и эмоционально-художественной выразительности в дирижировании.

Этому поможет воспитание у студента стремления к глубокому и цельному анализу всех средств выразительности, изучаемого хорового произведения, осмысленного отношения как к форме произведения в целом, так и к каждой его части, фразе, мотиву и интонации. А. Пазовский говорил: «Исполнение музыки

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

достигает своей цели только тогда, когда до конца раскрывается выразительная сила всех её элементов – мелодии и певучести, темпа и ритма, динамики, колорита, штрихов – и когда все эти элементы соединяются в гармоническое целое» [4, с. 191].

Важнейшими средствами выразительности являются темп, метр и ритм. Они тесно связаны с целостным восприятием музыки, её характера, сферы образов, эмоций, настроений.

Посредством темпа раскрываются те или иные настроения. Спокойствие и величие передаются медленными темпами, умеренные темпы передают сосредоточенность, сдержанность. Быстрые темпы передают живость, взволнованность и т. п. Поэтому можно сказать, что темп выявляет более качественную категорию, нежели количественную.

Темп произведения очень тесно связан с метром и ритмом. Пазовский говорил: «Ничто так не искажает замысел композитора, как отсутствие у дирижера верного темпо-ритма... чувство верного темпо-ритма есть результат верного чувства и понимания музыкального произведения в целом: характера его мелоса, идеи и содержания, стиля и духа» [4, с. 203 – 204]. «Метр и ритм реально существуют только в единстве, и только их единство создаёт предпосылку для музыкально-исполнительского творчества, – отмечал А. Пазовский. – ...Хотя метр и ритм – явления, взаимосвязанные между собой, тем не менее они часто находятся в своеобразном «конflikте»: ритм, как жизненная сила исполнительского процесса, его непрерывная пульсация, нередко стремится «преодолеть «формальную сторону метрических клеток» [4, с. 198 – 199].

Также очень важным средством выразительности является динамика. По выразительности и силе воздействия динамика стоит рядом с темпом и ритмом... Её функция – усиление и смягчение контрастов, выражение эмоциональных состояний, подчёркивание рельефов музыкальной формы, членение и объединение, кульминации, звуковые планы и звуковая перспектива.

Динамика – это душа хорового произведения (по Вагнеру). Динамика может быть так же разнообразна, как разнообразна сфера человеческих чувств и эмоций. Без навыков разумно пользоваться контрастами динамики, музыка будет мертва и неинтересна, она не сможет выразить жизненную правду художественного образа. Очень важно правильно наметить динамическое развитие образа хорового произведения на основе тщательного анализа формы, стиля, внимательно исследовать все возможные и необходимые изменения динамики (*crescendo*, *diminuendo*, *s f*, *sub P*), фразировки, определение кульминации всего произведения и его частей. В хоровых произведениях

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

кульминация играет огромную роль. Она подчёркивает главную мысль, идею произведения, музыкально-поэтический центр, помогающий раскрытию художественного образа особенно в произведениях малой формы. В хоровых произведениях крупной формы бывает несколько кульминаций. Характерные музыкальные условия кульминации :повышение тесситуры, обострение гармонии, напряжение ритмической пульсации, динамическая вершина. Иногда подходу к кульминации помогает темпоритм и агогика {crescendo, accelerando}. Поэтому очень важно определиться с исходными нюансом и темпом, чтобы было куда развивать подход к кульминации. Необходимо с первых шагов обучения дирижированию развивать у студента чувство формы. При анализе формы очень важно определить границы построений и их цезуры, как соотносятся эти построения и дополняют ли друг друга или содержат в себе контрастный материал, и в каком построении находится кульминация и художественный центр музыкального образа. Цезуры зависят от темпа, глубины и силы эмоционального напряжения музыки. Цезура может изменять смысл музыкальной фразы, так как она является выражением живой музыкальной речи.

Очень важно, чтобы студент, после осмысления всех средств музыкальной выразительности хорового произведения, не утратил свежести и яркости образного представления его. Г. Нейгауз советовал развивать образную фантазию ученика удачными метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни, дополнять и толковать музыкальную речь произведений.

Сформировав правильное представление о художественном образе, воплощенном в словесном тексте и музыке, студент будет применять жесты, взгляд и мимику, которые не будут «пустыми», «дежурно-техническими, ничего не говорящими, «холодными», но его жесты, взгляд и мимика обретут осмысленность и с соответствующей эмоциональной окраской, будут активно воздействовать на раскрытие художественного образа в хоровом произведении. П.Г. Чесноков говорил: «Точные и экономичные движения дирижёр должен сочетать с тем внутренним артистическим началом, которое оживило бы движения, сделало бы их характерными, отражающими художественное чувство дирижёра» [5, с. 123 – 124].

ЛИТЕРАТУРА

1. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов. - М. : Музыка, 1987.
2. Иванов-Радкевич А. О воспитании дирижёра / А. Иванов-Радкевич. - М. : Музыка, 1973.
3. Казачков С. Дирижёрский аппарат и его постановка / С. Казачков. - М. : 1987.
4. Пазовский А. Записки дирижёра / А. Пазовский. - М. : Музыка, 1966.
5. Чесноков П. Хор и управление / П. Чесноков. - М. : Музгиз, 1940.

**ЗАНЯТИЕ ПО СОЛЬФЕДЖИО: ТЕМАТИКА
И НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ ЕЕ ПРЕТВОРЕНИЯ**

Стратегическая цель предмета сольфеджио – воспитание музыкального слуха – опирается на решение тактических задач: развитие интонационных навыков, цепкой музыкальной памяти, внутреннего слуха, элементарных навыков творческого самовыражения, активного слухового постижения музыкальных элементов. В современной социокультурной ситуации задачи усложняются: важно также «пробудить» слуховую впечатлительность и эмоциональную отзывчивость учащихся (нередко отсутствующие или вяло проявляющиеся), на основе которых взращивается стойкий интерес к музыке и предмету сольфеджио. Эта сверхидея наиболее успешно реализуется в различных формах музицирования, когда конкретная тема занятия становится многократно звучащей «прекрасной реальностью», вызывающей эмоциональный отклик. Напомним неувядающую асафьевскую мысль о музыке как «искусстве интонируемого смысла» [1, с. 332].

Однако занятия по сольфеджио, в частности, в ДМШ, нередко превращаются в теоретизирование, происходит подмена музыкальной грамотой, причем преимущественно в письменных, т. е. незвучащих формах (ученики часто не представляют, как звучит то, что они строят, и не в состоянии исправить ошибку даже за фортепиано). Очевиден нулевой результат как для музграмоты, так и для сольфеджио. Помимо бесполезности и скучной абстрактности построений они вызывают антипатию у учащихся к предмету сольфеджио и музыке вообще, которая в дальнейшем профессиональном обучении трудно преодолима. В данной работе предпринята попытка привлечь внимание к данной проблеме, изложить некоторые соображения о тематике сольфеджийного занятия и принципах ее претворения (музицирования) с целью повышения эффективности урока. Возрастной ориентир – старшие классы ДМШ и младшие курсы средних учебных заведений.

Тематика занятий по сольфеджио координируется с курсом музграмоты (теории музыки), но не всегда прямолинейно [2, с. 5 – 7]. Как правило, слуховое усвоение определенных музыкальных элементов (например, диатонических интервалов и аккордов в программе I курса) идет с опережением и начинается гораздо раньше их теоретического изучения, концентрически закрепляется при синхронизации с рабочим планом курса теории. Более сложные темы

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

(например, хроматическая гамма и интервалы) изучаются в курсе сольфеджио позже и гораздо продолжительнее, чем в курсе теории. В любом случае тема окончательно усваивается не за один урок, поэтому изучается концентрически и многократно, с поступательным и деликатным усложнением музыкального материала.

Главная тема занятия – назовем ее Мега-тема – является приоритетной в подборе музыкально-художественного материала, доступность которого регулируется преподавателем. Но «мегатематический» объект вписан в музыкальный контекст, затрагивающий по касательной ряд других тем – второго плана – и элементов, на которых преподаватель также нацеливает внимание и слух студентов, подробно комментируя. Это воспитывает широту охвата явлений и соответствует естественному синкретизму как самой музыки, так и процессу ее познания. Не следует искусственно сужать рамки внимания, ибо это тормозит развитие целостного восприятия. Например, синтаксис мелодий, методы мелодической повторности, предложение, периоды повторной и неповторной структуры, каденции, образный характер звучания характерных мелодических оборотов, ладовая окраска и ее изменение – все это является объектом слухового восприятия постоянно, а в курсе теории фигурирует только в середине II семестра. Удачный подбор музыкально-художественного материала (мелодии для распевки и секвенций, сольфеджирования и диктантов, фрагменты для слухового анализа) является важнейшим ключевым моментом, определяющим «попадание» в цель урока, запоминаемость и позитивную эмоциональную реакцию студентов. Итак, если мега-элемент прозвучал во всех традиционных формах работы 10 – 20 и более раз за урок, то он в значительной степени усвоен (что не исключает повторного концентрического возвращения к нему). При работе с транспонированием, диктантом, в слуховом анализе обязательно «озвучивание» изучаемых элементов и построений пением, игрой [3, с. 24]. Например, тихое пропевание фраз при работе над диктантом, устные диктанты, проигрывание (пение) по памяти интервальной и аккордовой последовательности, предложенной в слуховом анализе, подыгрывание при пении в транспорте с целью нахождения ошибок. Таким образом осуществляется связь слухового восприятия с рефлексорным [Там же, с. 24 – 25]. Творческие задания следует не только записывать, а и исполнять (пение, за фортепиано).

Музицирование на уроке подразумевает как нацеленность на музыкально звучащие формы работы и максимальное усиление их эмоционально-позитивной и эстетической составляющей. Используется художественный и инструктивный материал. В последнем желательно достичь высокой концентрации изучаемого элемента и приближенности к художественному (мелодическая пластичность, песенность, ритмическая живость, жанровая конкретность, запоминаемость). Студентам нравится петь и слушать в качестве диктантов красивые мелодии, они

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

открыто восхищаются мелодической пластикой, такой материал легче и надежнее запоминается. Можно использовать и высокохудожественные популярные мелодии: процесс идентификации ранее слышанного очень позитивен с психологической стороны, а «встреча» с мега-элементом в знакомой мелодии удивляет и интригует. Распевка в начале урока – не только разогрев певческого аппарата, но и интонационная проработка элементов, запрограммированных в диктанте. Слуховой анализ служит необходимым переходным звеном к диктанту, т. к. способствует активизации памяти, мобилизации внимания, нацеленности на узнавание знакомых элементов. Его содержание разнообразно: ладовые элементы, интервалы и аккорды в ладу, секвенции и мелодико-синтаксические структуры, ладовые и метроритмические особенности. Краткие устные или ритмические диктанты (в зависимости от темы) также готовят к основному диктанту.

Диктант – «драматургическая кульминация» занятия, требующая максимальной собранности всех слуховых и аналитических качеств, и это конечная цель всей предыдущей интонационной и слуховой работы. В нем должны быть собраны важнейшие элементы, актуальные на данном занятии и не должно быть того, что не проработано либо ранее не встречалось. Анализ диктанта обязателен, не упускается из виду его синтаксическая сторона. Желательна запись по памяти (между проигрываниями).

Итак, подчеркнем, что все виды работы на сольфеджийном занятии должны быть своего рода вариациями на главную тему, при этом условии многократная повторность повышает эффективность урока.

Наиболее важным и в то же время трудоемким для преподавателя оказывается этап подбора музыкально-художественного и инструктивного материала к каждому занятию. Существующие сборники сольфеджио и диктантов обладают рядом неудобств и могут использоваться очень избирательно [Там же, с. 7 – 8]. Поэтому актуальным представляется создание сборников строгой тематической направленности, и здесь – необозримое поле для методической деятельности преподавателя музыкально-теоретических дисциплин.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс : кн. 1 – 2 / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Смаглій Г. А. Основи теорії музики: підруч. для навч. закл. освіти, культури і мистецтв / Г. А. Смаглій, Л. В. Маловик. – Х. : Факт, 2007. – 383 с.
3. Уткин Б. И. Воспитание профессионального слуха музыканта в училище / Б. И. Уткин. – М. : Музыка, 1985. – 100 с.

**ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКО-ТЕХНІЧНИХ
НАВИЧОК ТА ПРИЙОМІВ ЗВУКОТВОРЕННЯ В УЧНІВ-ПІАНІСТІВ
ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ**

Для досягнення найкращих технічних результатів та оволодіння різними якістьми звуку слід використовувати всі можливості тіла – від пальців до всього корпусу.

Г. Нейгауз

У багатогранному навчально-виховному процесі крім загально-музичного, художньо-естетичного особливої уваги в музиканта – початківця вимагає розвиток умінь та навичок професійного ремесла. Тому з початкових кроків навчання гри на фортепіано важлива роль належить організації формування виконавсько-технічних навичок та прийомів звукотворення. Професійне та відповідне до індивідуальності учня спрямування цього процесу, розкриває перед ним широкі можливості в оволодінні фортепіанною технікою, яка включає не тільки комплекс рухових елементів, або, як його називає відома французька піаністка і педагог Маргарита Лонг – “елементарний словник піаніста”. А це: туше, мистецтво аплікатури, педалізації, знання загальних правил фразування, оволодіння образністю виразової палітри – все без чого неможливе художнє інтерпретування.

Теоретична спадщина вітчизняної фортепіанної педагогіки містить численні праці, в яких даються методичні вказівки та рекомендації для всебічного і гармонічного розвитку професіоналізму в учня, в тому числі й “елементарного словника піаніста”, що є основою, фундаментом для здобуття вершин піаністичної майстерності.

Слово “техніка” походить від грецького слова “техне”, що означає майстерність, мистецтво. Фортепіанна техніка нагадує величезний айсберг, де його видима вершина – це рухово-моторний аспект піаністичної діяльності, який привертає в першу чергу увагу виконавців. З другого боку, підводна частина айсберга – це внутрішня робота художньо-естетичного, анатомо-фізіологічного та психологічного аспектів учня-піаніста. Ця сторона залишається при праці над технікою часом поза увагою учня. Вони часто не усвідомлюють, що тільки досконале поєднання двох рівнів праці може привести до вироблення досконалого піанізму. Техніка піаніста вимагає багатогодинної копіткої праці, оскільки художній задум музичного твору тим зрозумілий для слухача, чим він

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

якісніше втілений технічно.

Дослідник фортепіанної техніки В.Бардас у праці “Психологія техніки гри на фортепіано”, аналізуючи систему праці піаніста, визначає предмет, матеріал та мету технічної роботи. На його думку, “...предметом технічної праці є нотний текст та створення на його основі художнього задуму. Матеріалом технічної праці є піаністичне прочитання музичного тексту. Воно охоплює послідовність, розташування та спротив клавіш при виконанні і визначає форму піаністичних рухів. Метою технічної праці є розвиток автоматизму піаністичних рухів, перетворення поодиноких аналітичних, вольових, свідомих, простих рухів на синтетичний підсвідомий комплексний звуко-рух”.

Г. Нейгауз вважає, що найважливішим серед інших технічних завдань є оволодіння звуком, який, набувши благородних та удосконалених рис, підіймає виконання на вищий рівень. Послідовність праці над технікою відбувається таким чином:

- осмислення художнього образу (тобто змісту, виразу того, про що йде мова);
- “матеріалізація образу” – розміщення звуків у часі, робота над “часо-звуком”, оскільки ритм і звук невіддільні одне від одного;
- праця над технікою в цілому, тобто оволодіння своїм м'язово-руховим апаратом і механізмом фортепіано для вирішення художніх завдань.

У вирішенні звукових проблем велику роль відіграють різні прийоми і способи звуковидобування. Одна із умов кантилени – виразні пальці, які, граючи мелодію, ніби переступають, м'яко занурюються “до дна” клавіші. Переступаючи, пальці ведуть руку, яка, переміщуючи опору, підтримує кожний з них, і в той же час – зберігає плавний рух, ніби окреслює, малює контури мелодії (художник малює пензлем, балерина “танцює музику”). Взаємозв'язок пальців і руки надає звукам глибини, а мелодії – штриха легато. Пристосування до елементарних виконавсько-технічних навичок відбувається у дітей досить інтенсивно. Поступово зникають зайві затиснення кисті, передпліччя, що звичайно супроводжують формування моторних навичок. Рухи стають точними, пластичними, ритмічними та й потребують меншого контролю свідомості, а в роботі є доцільними, зручними, автоматичними.

Живі пальці (кінчики) повинні бути у взаємодії з усією системою піаністичного апарату. Говоримо: “цілою рукою, вагою руки, усім корпусом, опора на ноги, сядь зручно”. Зайві рухи руки, кисті тільки роз'єднують фразу (незібрана кисть). У результаті саме виконання стає формальним і вже не допоможе ні перебільшена динаміка, ні зайва жестикуляція, міміка, рухи корпусу, гра стає манірною. Така проблема виникне і в мелодії з

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

акомпанементом, де сам акомпанемент розірве цілісність фрази, а то й мотиву. Виконання без практичної музичної пластики буде напруженим, технічно тяжким, звучання різке.

Разом з тим, робота над звуком і музичним фразуванням не повинна зупинитись тільки на кантиленних п'єсах. Особливо слід відмітити велике значення розвитку дрібної техніки в початковому періоді навчання піаніста, а успіх навчання вже з раннього дитинства зумовлюється не тільки добре розробленою і продуманою методикою викладання, але й вибором художнього, педагогічно спрямованого репертуару. Це потребує в подальшому спеціальної уваги автора.

Аналізуючи вплив моторних відчуттів на процес виховання музичного мислення дітей Б. Теплов слушно зауважує, що "...рухові моменти набувають принципового істотного значення (і, можливо, навіть стають необхідною, обов'язковою умовою) тоді, коли вимагається довільними зусиллями викликати і утримати музичне уявлення".

Досліджуючи вплив рухових відчуттів на розвиток музично-ритмічних сприйнять юних виконавців, Б. Теплов робить цінні для практики виховання піаністів-початківців висновки:

- почуття музичного ритму не може розвиватися без рухової опори;
- технічні складності, пов'язані з оволодінням виконавською моторикою такі великі, що гальмують почуття ритму (сповільнення темпу в творах, неможливість виконання технічних творів, елементарна затисненість рук, брак сценічної витримки);

- музична психологія допомагає вихованню почуття ритму в музикантів-початківців у зв'язку з прищепленням їм професійних рухових прийомів. А далі продовжує, що "...почуття музичного ритму не може розвиватися без тієї або іншої рухової опори... Технічні труднощі, пов'язані з оволодінням виконавською моторикою, такі великі, що вони не можуть бути фактором, який гальмує розвиток почуття ритму, що спирається тільки на виконавську моторику. У всякому разі ті рухи, з якими стикаються ритмісти, набагато простіші й знайоміші, ніж ті рухи, якими треба оволодіти, навчаючись гри на інструменті".

З практики занять з учнями можна робити висновки про те, що виховання моторики піаністів-початківців найповніше і найприродніше відбувається при вивченні ними художніх, мелодійно яскравих, ритмічно характерних, доцільних творів дитячої нотної літератури ("24 дитячі п'єси" В.Косенка, "Дитячий альбом" П.Чайковського, "Альбом для юнацтва" Р.Шумана).

Особливо наголошуємо на ролі дихання у виконавському процесі. Йдеться про музичне дихання, яке є важливою умовою живої виразної музичної мови. У виконавсько-технічному процесі музичне дихання переважно пов'язане з певними рухами руки. Музика без дихання мертва, а своєчасність дихання

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

зумовлює організацію зв'язного виконавського процесу, допомагає яскраво виразити музику і полегшує технічне завдання виконавця. Правильне дихання об'єднує фразу, організовує рухи піаніста і допомагає динамічному розвитку.

Музичне дихання допомагає втілити характер музики, настроїв. Отже, прийоми звукотворення, взаємовідношення звучності в елементах фактури, живе дихання, рух музичної тканини, звукові завдання – усе це неможливо без певних виконавських прийомів, тобто все тісно пов'язане з формуванням виконавсько-технічних навичок та прийомів звукотворення. Слід наголосити, що тут говоримо не про техніку як самоціль, як механічне тренування, а про техніку, яка направлена на вирішення художніх завдань у розкритті образно-художнього змісту музичного твору.

У висловлюваннях майстрів піаністичної школи неодноразово відмічається, що налагодження природних технічних прийомів у виконавця передусім залежить від характеру, будови мелодії та метро-ритму. Заперечуючи незмінну постановку руки, К. Ігумнов зазначав, що "...рука повинна постійно пристосовуватися до рельєфу фрази, положення пальців на клавіатурі визначається будовою, рельєфом, характером музичної фрази".

Описуючи погляди Л.В. Ніколаєва на виховання техніки, С. Савшинський зауважив, що "...має бути єдність моторного і слухового відчуття, яке ми дістаємо, об'єднавши ряд пальцевих ударів узагальнюючим рухом руки. Зняття руки при цьому стає аналогом дихання, чи зміни смичка. Ось чому він любив, щоб "розділові знаки" поєднувалися з рухами рук, щоб на початок фрази рука ставилась, а з останньої ноти фрази – знімалась. Але все це лише технічні умови, що сприяють "співанню" на роялі".

У кращих зразках фортепіанної творчості для дітей повторність прийомів техніки – явище досить характерне. Це досить позитивно впливає на початкове сприймання нових виконавсько-технічних навичок та прийомів звукотворення, а учні ще більш виразно і свідомо вчаться відтворювати образний зміст музичних творів.

ДО ПИТАННЯ ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТА-МУЗИКАНТА В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МОЛОДШОГО СПЕЦІАЛІСТА ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

В умовах глобалізаційних культурно-освітніх процесів, до яких долучилася сучасна Україна, все більшого впливу на вітчизняну систему освіти здійснює Болонський процес та Болонська система [1]. Серед її особливостей, в контексті даної статті, заслуговують на увагу індивідуальний режим навчальної роботи, що надає можливість вивчення програмового матеріалу в особистому темпі; домінування самостійної пізнавальної діяльності; створення спеціальних дидактичних матеріалів для самостійної роботи; зміна функцій викладача (організація, керівництво, загальна орієнтація у навчальному матеріалі, консультування, контроль); зміна позиції студента (ініціативність у режимі роботи над навчальним матеріалом, самостійне планування своєї роботи, відповідальність за виконання намічених планів тощо). Відтак, узагальнюючи, можна стверджувати, що основною особливістю Болонської системи є самостійна робота студента в процесі оволодіння знаннями, уміннями і навичками. Ця думка дублюється і у Положенні «Про організацію навчального процесу у вищих навчальних закладах» № 161 від 02 червня 1993 року, де самостійна робота студента визначена основним засобом оволодіння навчальним матеріалом [9]. Відтак, питання організації самостійної роботи студентів перебуває в ключі актуальних.

Проте, вища школа зустрічається з низкою проблем в цьому напрямі. Серед яких невміння, а ще гірше, і небажання працювати самостійно. Відтак, до обов'язків викладача училища входить не лише привити уміння і навички виконавської майстерності, а й навчити самостійному опрацюванню музичного матеріалу.

На актуальність піднятої проблеми вказує значна кількість праць як науковців, так і викладачів-практиків щодо сутності самостійної роботи, її доцільності й виправданості в нових соціокультурних умовах ХХІ століття та пошуку нових шляхів і методів раціональної організації самостійної діяльності студентів. Проблема самостійної роботи студентів знайшла відображення у працях О. Діордіященко [2], Л. Левіної [4.], О. Липецького [5], І. Ніколайчука [7], П. Підкасистого [8], Ю. Чумака [11], Е. Цимбалюка [10] та інших.

Метою даної статті є висвітлення основних проблем організації самостійної роботи студентів училища культури в процесі вивчення загального фортепіано та пошуку шляхів їх вирішення

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Вчені розглядають самостійну роботу студента як двоаспектне явище, з одного боку як активну пізнавальну творчу діяльність, спрямовану на розв'язання будь-якого виду навчальних завдань, а з іншого як один із видів навчальних занять під методичним керівництвом викладача, проте без його особистої участі [3]. В контексті даної статті, з огляду на специфіку музичної галузі, індивідуальний підхід та характер діяльності, під самостійною роботою пропонуємо розуміти спеціально організовану діяльність студентів з урахуванням їхніх індивідуальних особливостей, спрямовану на самостійне виконання навчальних завдань як на аудиторних заняттях, так і в поза аудиторний час [12, с. 8].

Слушним є зауваження, що музикант-виконавець має постійно самовдосконалюватись, оскільки високий рівень музичного виконання на сьогодні є невід'ємною вимогою його професійної діяльності, що, у свою чергу, досягається шляхом наполегливого навчання та постійного самовдосконалення.

На цю обставину, зокрема, звернули увагу І. К. Муренцева та В. І. Хохлов, які слушно зауважили, що постійному вдосконаленню професійної майстерності музиканта відповідає концепція безперервної освіти, відповідно до якої людина має навчатися, як мінімум, 20 – 25 років [6]. При цьому студент має сформувати необхідні йому навички самостійної роботи, поповнення і поновлення знань та умінь. Працівник мистецької сфери лише тоді буде затребуваний суспільством, коли він буде навчатися та поповнювати свої знання. А відтак, набуття навичок організації самостійної роботи ще в студентські роки є невід'ємною умовою успіху в майбутньому.

З кожним роком ми спостерігаємо стійку тенденцію до зниження кількості аудиторних годин та зростання годин на самостійну роботу студента. Проте студенти нерідко сприймають час, відведений програмою на самостійну роботу, як вільний, використовуючи його не за призначенням. Особливо це стосується студентів I – II курсів, що за віковими характеристиками відповідають 10 – 11 класам загальноосвітньої школи. Ця обставина переконливо свідчить про відсутність в студентів сформованих навичок самостійної роботи в процесі оволодіння інструментом. Дана проблема поглиблюється й тим, що саме на перших курсах закладається основа майбутнього професіоналізму, набуваються елементарні навички гри на інструменті (загальне фортепіано), формується готовність до професійної діяльності тощо.

Відтак, на викладача загального фортепіано, в умовах реформування навчального процесу, покладається завдання не лише досягти оволодіння інструментом, а й навчити самостійно вчитися. Якщо остання умова навчально-виховного процесу буде досягнута, то, на нашу думку, тенденція до збільшення

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

годин на самостійне опрацювання музичного матеріалу, в структурі мистецького навчального закладу, може бути використана як позитивна. Оскільки самостійна робота дає студенту можливість суб'єктивно підійти до трактовки навчального матеріалу, як вільного вияву волі виконавця, вкласти у виконуваний твір власну інтерпретацію та по-своєму розставити акценти. Такий підхід не лише викликає інтерес, сприяє розвитку творчості молодого музиканта, а й емоційно насичує його та активізує інтелектуальні резерви людини, впливає на музичну пам'ять.

Для більш ефективного оволодіння навичками самостійної роботи педагогу слід оптимально забезпечити поєднання аудиторних занять та самостійної роботи, підібрати методично виправдані засоби та прийоми навчання, забезпечити студента необхідними методичними матеріалами, що дозволять перетворити самостійну роботу в творчий процес, а також забезпечити ненав'язливий контроль за організацією, ходом та якістю самостійної роботи студента.

Усвідомлення проблеми, вивчення її витоків та характеристика проявів дозволили визначити основні магістральні напрями її подолання, які в узагальненому вигляді представлені раціональним поєднанням педагогічних методів, засобів, контролю, кількості аудиторних і самостійних годин. А відтак, формування навичок самостійної роботи студентів, в процесі оволодіння інструментом, найближчим часом буде перебувати в числі пріоритетних.

ЛІТЕРАТУРА

1. Болонський процес: документи / уклад. : З.І. Тимошенко, А.М. Греков, Ю.І. Палеха. – К. : Вид-во Європ. ун-ту, 2004. – 169 с.
2. Діордіященко О. В. Самостійна робота студентів у ВНЗ / Ольга Вікторівна Діордіященко. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті : http://www.rusnauka.com/ONG_2006/Pedagogica/17894.doc.htm. – Заголовок з екрана.
3. Кадемія М.Ю. Організація самостійної роботи студентів за допомогою вуб-квестів / М.Ю.Кадемія // http://ito.vspu.net/SAIT/inst_kaf/kafedru/matem_fizuka_tex_osv/WWW/intel/files/web_projects/organiz_sam_robotu.htm. – Заголовок з екрана.
4. Левина Л.М. Организация самостоятельной работы студентов в условиях перехода на двухуровневую систему высшего профессионального образования (Методическое пособие для преподавателей вузов). / Л.М.Левина – Н.Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н.И.Лобачевского, 2010. – 96с.
5. Липецький О.П. Психолого-педагогічні засади пізнавальної самостійності особистості О.П.Липецький // Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді. – К., 2011. – С.79-88.
6. Муренцева И.К., Хохлов В.И. Проблемы организации самостоятельной работы студентов // <http://rudocs.exdat.com/docs/index-21451.html>. – Заголовок з екрана.
7. Ніколайчук І. В. Переваги та недоліки самостійної роботи студентів / І.В.Ніколайчук [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: http://www.nbu.gov.ua/Portal/soc_gum/znpbdpu/Ped/2010_2/Nikol.pdf. – Заголовок з екрана.
8. Пидкасистый П.И. Самостоятельная познавательная деятельность школьников в обучении. / П.И.Пидкасистый. – М.: Педагогика, 1980. – 240 с.
9. Про організацію навчального процесу у вищих навчальних закладах: Наказ міністерства освіти України № 161 від 02 червня 1993 року [http](http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/z0173-93) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/z0173-93>. – Заголовок з екрана.
10. Цымбалюк Е.А. Самостоятельная работа будущего педагога – музыканта: от эффективного учения к эффективной профессиональной деятельности / Е.А.Цымбалюк // Самостоятельная работа и академические успехи. Теория, исследования, практика: Материалы пятой

международной научно-практической конференции. – Минск, 2005. – С. 335-340.

11. Чумак Ю.П. Формування навиків самостійної навчально-професійної діяльності студентів педагогічного коледжу / Ю.П.Чумак [Електронний ресурс]. _ Режим доступу до статті: http://www.nbu.gov.ua/PORTAL/Soc_Gum/Vchdpu/ped/2012_97/Chumak1.pdf. – Заголовок з екрана.

12. Шайдур І. А. Організація самостійної роботи студентів педагогічних університетів на основі індивідуально-орієнтованого підходу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.пед. наук : спец. 13.00.04 "Теорія та методика професійної освіти" / І. А. Шайдур. – К., 2003. – 22 с.

УДК 78.01

*Е. В. Мелаєва,
г. Луганск*

ОБРАЗНОСТЬ КАК ОСНОВА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Важнейшим компонентом музыкальной культуры является восприятие музыки. Вне восприятия нет музыки, т. к. оно является основным звеном и необходимым условием изучения и познания музыки. На нем базируется композиторская, исполнительская, слушательская, педагогическая и музыковедческая деятельность.

Музыка как живое искусство рождается в результате единения всех видов деятельности. Общение между ними происходит через музыкальные образы, т.к. вне образов музыка (как вид искусства) не существует. В сознании композитора под воздействием музыкальных впечатлений и творческого воображения зарождается музыкальный образ, который затем воплощается в музыкальном произведении.

Как образ восприятие есть непосредственное отражение предмета в совокупности его свойств. Это отличает восприятие от ощущения, которое также является непосредственным чувственным отражением, но лишь отдельных свойств предметов и явлений.

Образ – субъективный феномен, возникающий в результате предметно-практической, сенсорно-перцептивной, мыслительной деятельности, представляющий собой целостное отражение действительности, в котором одновременно представлены основные категории (пространство, движение, цвет, форма, фактура и т. д.).

Образное мышление – один из основных видов мышления, выделяемый наряду с наглядно-действенным и словесно-логическим мышлением.

Образное мышление носит как произвольный, так и произвольный характер. Примером первого являются сновидения, грезы. второе широко представлено в творческой деятельности человека.

Функции образного мышления связаны с представлением ситуаций и изменений в них, которые человек хочет вызвать в результате своей

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

деятельности, преобразующий ситуацию, с конкретизацией общих положений.

Очень важная особенность образного мышления - установление непривычных, «невероятных» сочетаний предметов и их свойств.

В образном мышлении используются различные приемы. К их числу относятся: увеличение или уменьшение объекта или его частей, включение имеющихся образов в новый контекст, обобщение.

Образное мышление является не только генетически ранним этапом в развитии по отношению к словесно-логическому мышлению, но и составляет у взрослого человека самостоятельный вид мышления, получая особое развитие в художественном творчестве.

В психологии образное мышление иногда описывается в качестве специальной функции – воображения.

Воображение – психологический процесс, заключающийся в создании новых образов (представлений) путем переработки материала восприятий и представлений, полученных в предшествующем опыте. Воображение присуще только человеку. Воображение необходимо в любом виде деятельности человека, тем более при восприятии музыки и «музыкального образа».

Различают воображение произвольное (активное) и произвольное (пассивное), а также воссоздающее и творческое воображение. Воссоздающим воображением называют процесс создания образа предмета по его описанию, рисунку или чертежу. Творческим воображением называют самостоятельное создание новых образов. Оно требует отбора материалов, необходимых для построения образа в соответствии с собственным замыслом.

Особая форма воображения - мечта. Это также самостоятельное создание образов, но мечта есть создание образа желаемого и более или менее отдаленного, т.е. не дает непосредственно и немедленно объективного продукта.

Таким образом, активное восприятие музыкального образа предлагает единство двух начал - объективного и субъективного, т.е. того, что заложено в самом художественном произведении, и тех представлений, ассоциаций, которые рождаются в сознании слушателя в связи с ним. Очевидно, чем шире круг таких субъективных представлений, тем богаче и полнее восприятие.

На практике, особенно у детей, не имеющих достаточного опыта общения с музыкой, субъективные представления не всегда адекватны самой музыке. Поэтому так важно научить учащихся разбираться в том, что объективно содержится в музыке, а что привносится ими самими; что в этом «своем» обусловлено музыкальным произведением, а что произвольно, надумано.

Природа фантазирования под музыку, по-видимому, коренится в противоречии между естественным стремлением человека услышать в музыке ее жизненное содержание и неумением этого делать. Поэтому развитие восприятия музыкального образа должно опираться на все более полное раскрытие

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

жизненного содержания музыки в единстве с активизацией ассоциативного мышления учащихся. Чем шире, многограннее на уроке будет выявляться связь музыки с жизнью, тем глубже будут проникать учащиеся в авторский замысел, тем больше становится вероятность возникновения у них правомерных личностных жизненных ассоциаций. В результате процесс взаимодействия авторского замысла и слушательского восприятия будет более действенен.

Так как же сделать так, чтобы высокая классическая музыка, ее лучшие образцы затронули самые глубокие струны души и сердце человека, стала доступна и понятна, являясь отражением окружающей действительности, понять эту действительность и самого себя в сложных жизненных отношениях.

Для решения этой задачи в распоряжении педагога есть, по существу, только два канала обращения к воспитаннику: зрительный и слуховой. Опираясь на зрение можно воспитывать свободно и самостоятельно, ясно и четко мыслящего человека (например, при восприятии картин художников, скульптур, таблиц, наглядных пособий и т. д.). Слух же предстает нам в качестве главной двери в подсознательный мир человека, в мир его подвижной души. Именно в оживлении звуков, в их короткой жизни, ее течение, умирание, рождение. И не музыкой ли воспитывать человека глубоко и тонко, свободно чувствующего?

Совместное музицирование – игра в оркестре, в ансамбле, пение в хоре, музыкальные постановки – прекрасно решает многие психологические проблемы общения: застенчивый ребенок может, участвуя в таком музыкальном действе, почувствовать себя в центре жизни, а творческий ребенок проявит свою фантазию на деле. Дети чувствуют ценность каждого в общем деле.

Поразителен терапевтический эффект от музицирования, музыкальные инструменты в руках человека – это личный психотерапевт. Игра на инструментах лечит нарушения дыхания, координационные нарушения, нарушения слуха, учит столь необходимому умению концентрироваться и расслабляться.

С музыкой надо жить, а не изучать ее. Звучащая, музицирующая среда сама начинает воспитывать и обучать. Музыка – источник и предмет духовного общения. Необходимо стремиться к расширению и углублению у школьников целостного музыкального восприятия, как духовного овладения произведениями искусства, как общения с духовными ценностями; формировать интерес к жизни через увлеченность музыкой.

Художественно-образное мышление на уроках необходимо развивать для того, чтобы ребенок смог суметь взглянуть по-своему на явления и процессы окружающего мира в целом и через это глубже почувствовать свой духовный мир. Музыкальное искусство, несмотря на всю свою уникальную

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

специфичность, не может быть плодотворно освоено без поддержки со стороны других видов искусства, т. к. только в их органическом единстве можно познать целостность и единство мира, универсальность законов его развития во всем богатстве чувственных ощущений, многообразия звуков, красок.

Организация музыкального воспитания на основе изложенных выше принципов благотворно влияет на развитие базовой способности человека - развитие художественно-образного мышления. Это особенно важно для младшего школьника, у которого наблюдается большая предрасположенность к познанию мира через образы.

Какие же существуют приемы для развития художественно-образного мышления?

Прежде всего система вопросов и заданий, помогающих раскрывать детям образное содержание музыкального искусства, должны представлять собой по сути диалог и рождают у детей варианты творческих прочтений музыкальных сочинений. Вопрос может выражаться и через сопоставление музыкальных произведений между собой и через сопоставление музыкальных произведений с произведениями других видов искусства. Важна направленность вопроса: нужно, чтобы он заострял внимание ребенка не на вычленение отдельных средств выразительности, а обращал бы его к своему внутреннему миру, более того, к его осознаваемым и неосознаваемым чувствам, мыслям, реакциям, впечатлениям, подающимся в его душе под воздействием музыки.

В этом плане возможны вопросы такого типа: Помните ли вы свои впечатления, полученные от этой музыки на прошлом уроке? Что важнее в песне музыка или слова? А в человеке, что важнее ум или сердце? Каким ты себя чувствовал, когда звучала эта музыка? Где бы она могла звучать в жизни? Что переживал композитор, когда писал эту музыку? Какие чувства он хотел передать? Какие события в своей жизни вы могли бы связать с этой музыкой.

Следующий педагогический прием связан с организацией музыкальной деятельности детей на уроке, как полифонического процесса. Суть его состоит в том, чтобы создать условия для прочтения каждым ребенком одного и того же музыкального образа в одно и то же время, исходя из своего индивидуального видения, слышания, прочувствования звучащей музыки. В одном ребенке она вызывает двигательный отклик, и он выражает свое состояние в пластике руки, тела, в каком-либо танцевальном движении; другой выражает свое понимание образов музыки в рисунке, в цвете, в линии; третий подпевает, импровизирует; а еще кто-то «ничего не делает», а просто задумчиво, внимательно слушает (а по сути - это, может быть и является самой серьезной творческой деятельностью). Вся мудрость педагога в данном случае состоит не в оценке, кто лучше или хуже, а в умении сохранить это разнообразие творческих проявлений, поощрить это разнообразие.

Музыка – это особое искусство: находит в любой теме ту нравственную сердцевину, которая в ней заложена, и делать это на доступном школьникам уровне, не усложняя проблему, но и, что еще более важно, не упрощая ее.

УДК 78.07:378

*Л. М. Мерем'яніна,
м. Стаханов*

**ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ АНСАМБЛЕВИХ ЯКОСТЕЙ
МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
ЯК УМОВА УСПІШНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Принципові зміни в соціально-економічній, політичній і культурній сферах життя нашого суспільства детерміновані потужними інтеграційними процесами, що відбуваються у суспільних взаємовідносинах країн Європейського співтовариства. На тлі соціально-економічних та політичних процесів зростають вимоги щодо підвищення якості освітніх послуг у системі професійної підготовки майбутніх фахівців. Вхідження України до Європейського освітнього простору відтворює широкі можливості для адаптації системи освіти в Україні до європейських освітніх стандартів. Процес реформування вітчизняної педагогічної освіти здійснюється згідно положень, що визначені у Національній доктрині розвитку освіти в Україні в XXI столітті, Законі України „Про освіту”, „Про вищу освіту”, Державній національній програмі „Освіта” (Україна XXI ст.), Болонській угоді та ін. нормативних і законодавчих документах.

Одним з найважливіших завдань сучасного педагогічного процесу є підготовка висококваліфікованого фахівця, спроможного до самореалізації власного творчого потенціалу на ринку праці. У зв'язку з цим, удосконалення змісту і методів навчання з фахових дисциплін є найсуттєвішою проблемою. Вирішення цієї проблеми можливо завдяки виконання загального комплексу вимог, що стоять перед сучасною музично-педагогічною освітою.

Дослідження професійної підготовки майбутніх учителів музики висвітлено в працях Є. Абдуліна, Л. Арчажнікової, Т. Левченко, І. Мостової, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької, Г. Ципіна та ін. Вчені вказують на важливість у професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва музично-виконавської, зокрема, концертмейстерської діяльності, яка сприяє розширенню сфери музично-практичної діяльності. Концертмейстерська діяльність поряд з іншими музично-практичними видами виконавської діяльності майбутніх

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

фахівців є дуже важливою частиною музично-просвітницької роботи (акомпанування сольному та ансамблевому співу, гра в ансамблі та ін.). Тому необхідно враховувати у професійній діяльності майбутнього фахівця такі професійні здобутки як специфічні ансамблеві якості. Виявлення специфічних ансамблевих якостей у музично-практичній діяльності можливо завдяки метроритмічних, динамічних, агогічних та ін. характеристик сумісної ансамблевої гри партнерів. У працях Т. Левченко, В. Муцмахера, Г. Найдъонишевої розглянуто професійні якості майбутніх вчителів. Так, у дослідженнях професійної підготовки В. Муцмахером виявлено питання формування вольових та пізнавальних якостей майбутніх учителів музичного мистецтва. Т. Левченко розроблено питання щодо інтегративних якостей (емпатія, креативність, педагогічний артистизм та ін.). Г. Найдъонишевою досліджено такі якості як музичність, емоційність, рефлексію та ін. Вчені засвідчують, що професійні якості розвиваються у відповідних видах музично-практичної діяльності. У наукових розвідках Д. Благого, Р. Давидяна, В. Подольської розглянуто гру в ансамблі як спроможність удосконалення музично-виконавської діяльності.

Питанням професійної підготовки майбутніх музикантів присвячені праці видатних майстрів фортепіанного мистецтва минулого (Л. Баренбойм, Г. Коган, О. Ніколаєв, Г. Нейгауз, С. Савшинський, С. Фейнберг та ін.). Музикантами-педагогами у здебільшій мірі розглянуто проблеми сольного виконання, проте проблемам виховання концертмейстерських навичок приділено значно менше уваги. У теоретичних доробках сучасних науковців (К. Виноградов, Т. Вороніна, Н. Бажанов, О. Люблінський та ін.) розглянуто різні аспекти концертмейстерської діяльності. Однак, актуальна проблема формування специфічних ансамблевих якостей в наш час залишається недостатньо розробленою. Отже, актуальність проблеми, практична потреба в її подальшій розробці зумовлює вибір теми тез.

Метою тез є аналіз психолого-педагогічних умов формування ефективних ансамблевих якостей майбутніх учителів музичного мистецтва.

Програма сучасної музично-педагогічної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва вміщує відповідні вимоги щодо формування музично-професійних якостей. Індивідуальні практичні заняття з предметів „акомпанемент” і „концертмейстерський клас” відтворюють сприятливі умови щодо формування специфічних ансамблевих якостей майбутнього фахівця. Саме на заняттях з означених предметів у процесі спільної ансамблевої діяльності можливо виявлення цих дуже корисних для формування професійної майстерності якостей.

Розгляд праць сучасних науковців дозволяє визначити специфічні характеристики, що свідчать про наявність певних відмінностей між цим видом

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

музикування і сольним виконанням музичних творів. Перш за все, однією зі сторін спільного ансамблевого виконання є сумісне узгодження інтерпретаційних питань щодо виконання музичного твору, таких як вироблення загального плану виконання, розроблення спільних інтерпретаційних подавань. Такий підхід до реалізації спільного виконання музичного твору підтверджує тезу про єдність спільних намірів виконавців. Іншою стороною гри в ансамблі є розподіл на сполучні частини музичного твору – партії. Підготовка до виступу потребує від партнерів ансамблевої гри врахування необхідності якісного виконання, в основі якого знаходиться гармонійне поєднання злагодженості й точності гри.

Узгодження творчих намірів відбувається після попереднього спільного прочитування музичного твору. На окремих репетиціях кожний виконавець з'ясовує творчі задуми щодо виконання твору. У подальшій спільній грі виявляються певні художні пропозиції співучасників гри, налагоджується взаємозв'язок партій, здійснюється підпорядкування єдиній загальній меті спільного виконання твору [4, с. 25].

У сучасній музично-психологічній літературі є низка досліджень щодо ансамблевої гри музикантів-виконавців. Так, науковцями А. Журавльовим, М. Обозовим, С. Шендерович та ін. досліджено структуру спільної виконавської діяльності. Вченими Ю. Морозовим, С. Паповян, А. Юрчинською та ін. особливу увагу приділено процесу організації спільної виконавської діяльності. У наукових розвідках дослідників О. Бодальова, Л. Уманського, Й. Штікар та ін. визначено типи та форми спільної ансамблевої діяльності. Дослідження у галузі музикознавчої літератури здійснено за наступними напрямками: історичний ракурс проблеми; фольклорний тезаурус традицій інструментального, вакально-інструментального ансамблю, концертмейстерського класу (А. Гуменюк, Т. Калугіна, О. Сорокіна та ін.). У працях учених визначено сутність виконавської ансамблевої діяльності, особистісні якісні характеристики виконавців-ансамблістів, розглянуто професійні характеристики діяльності концертмейстера (В. Лобанов, В. Подольська, М. Смирнов та ін.).

Обґрунтування концептуальних положень досліджень з психології надає можливість визначити наступні змістовні характеристики професійної ансамблевої діяльності: психологічна єдність намірів учасників ансамблевого процесу в часі й просторі; мотиваційна єдність, наявність загальної мети; підпорядкування рольових позицій учасників; розподіл музичного матеріалу між учасниками; міжособові стосунки виконавців.

А. Готліб, досліджуючи техніку ансамблевого виконання, визначив принципові характеристики ансамблевої гри, такі як: синхронність звучання

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

партій (єдність темпу і ритму); динамічна врівноваженість звучання партій (єдність динаміки); злагодженість у виконанні штрихів (єдність фразування, технічних прийомів). Під синхронністю сумісного ансамблевого виконання можна розуміти точне співпадання дрібних звуків (або пауз) у грі партнерів. У результаті відчуття єдності темпу й ритмічного пульсу здійснюється виявлення основних ансамблевих якостей. Дослідник визначив наступні показники основних принципів ансамблевої гри: одночасне співпадання звуку на початку та на прикінці його звучання; чутливе сприйняття ауфтакту на початку звучання та на прикінці звучання твору обома партнерами; додержання останнього звуку і одночасне зняття; одночасне дотримання пауз; відпрацювання ритмічного малюнка музичного твору з попереднім аналізом його структури обома партнерами [1, с.18].

Не менш важливим під час ансамблевої гри по силі виразності засобом є динаміка. Їй підвласна емоційна передача музичного змісту, можливість розкриття характерних рис мелодії, особливостей формотворення. Динамічні позначення під час ансамблевого музикування мають декілька значень, що залежить від гри однієї партії одним з партнерів, а також від спільної гри. Також у спільному виконанні учасників ансамблю необхідно врахування до якої партії належить звучання – головної чи другорядної (супровід). Першу необхідно виконувати більш щільним штрихом, другу – більш прозорим [2, с. 97].

В основі узгодженої ансамблевої гри знаходиться єдиний виконавський план твору, що передбачає точне виконання штрихів. Вдале втілення під час виконання твору штрихових позначень сприяє виявленню цілої палітри нових фарб, що збагачують зміст та найбільш яскраво розкривають його художній образ.

У дослідженнях А. Готліба, Р. Давидяна, О. Люблінського виявлено певний ряд властивостей та професійних особливостей, які дозволяють дослідникам визначити поняття „почуття ансамблю”. Вчені вважають, що почуття ансамблю це здатність відчувати наміри соліста і узгоджувати виконання своєї партії з його партією, підпорядковуючи трактування своєї партії основним намірам соліста-ансамбліста [3, с. 7]. Дослідники підкреслюють, що почуття ансамблю можна визначити як здатність у процесі музично-виконавської взаємодії оцінювати виконання партнерів з образно-емоційного, метроритмічного, динамічного й артикуляційного рівнів та співвідносити з ним виконання. Отже, спроможність до ансамблевої діяльності потребує виявлення метроритмічної, динамічної, агогічної узгодженості, а також артикуляційної, інтонаційної, технічної культури виконання відповідно до емоційних настроїв партнерів.

Підсумовуючи сказане, відзначимо, що формування специфічних ансамблевих якостей майбутніх учителів музики під час навчання з предметів „акомпанемент”, „концертмейстерський клас” знаходиться в площині

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

поєднання в єдине ціле форм організації навчання, змісту і методів. До змістовно-структурної моделі процесу формування професійних ансамблевих якостей відносяться такі показники, як: розвиток професійно важливих властивостей особистості, специфічних музично-педагогічних здібностей; актуалізація музично-теоритичних і психолого-педагогічних знань; формування професійних навичок ансамблевого музикування та акомпанування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники / А. Д. Готлиб. – М. : Музыка, 1971. – 94 с.
2. Крюкова В. В. Музыкальная педагогика / В. В. Крюкова. – Ростов н/Д. : Феникс. 2002. – 288 с.
3. Моїсєєва М. А. Спільна музично-виконавська діяльність як засіб формування професійних якостей учителя музики (на матеріалі концертмейстерського класу): автореф дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02. „Методика викладання музики та методика музичного виховання” / М. А. Моїсєєва. – К., 1998. – 16 с.
4. Організація процесу самостійної роботи студентів у класі загального фортепіано: Методичні вказівки до самостійної роботи для студентів спеціальності „Музичне мистецтво” / уклад. Г. А. Тушківа. – Луганськ : Альма-матер, 2006. – 41 с.

УДК 398.89

*А. О. Михайлова,
г. Луганск*

ОБЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ДОНСКОЙ КАЗАЧЬЕЙ ПЕСНИ НА ЛУГАНЩИНЕ

Казачья культура развивалась и претерпевала изменения на протяжении более чем четырех веков (от XVII – XVIII вв. к XX в.). Этносоциальная группа казаков – достаточно урбанизированная, что связано не столько с распространением грамотности или высоким образовательным цензом, сколько с условиями жизни и особенностями профессиональной деятельности, участием в военных кампаниях, пребыванием в различных странах. Таким образом, казачья культура впитала и ассимилировала традиции, нравы, быт большого количества представителей различных национальностей и этнических групп, поэтому ее называют полиэтничной. На территорию Войска Донского, в состав которого входила Луганская область, стекались, помимо украинцев, русских, калмыков, татар, поселенцы самых разных национальностей: сербы, мадьяры, немцы, хорваты, венгры.

Воспринятые из русской и других культур (преимущественно тюркских и иранских) элементы адаптировались к местным условиям, что нашло выражение в формировании разного рода структурных и артикуляционных стереотипов, на основе которых происходило оформление и обогащение культуры, в первую очередь музыкальной. Исходя из вышесказанного можно говорить о

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

полиэлементности традиции донского казачества на Луганщине.

Связанная на начальном этапе своего существования с мужской общиной (мужской песенной традицией), казачья песня впитывала и отражала все изменения, происходившие в стереотипах поведения казаков в связи с менявшимися внутренними и внешними условиями – состоянием самих общин, этносоциальным статусом казаков, положением Войска Донского и донцов в Российской империи, урбанизацией и др. Сравнивая стили фольклора разных регионов, можно говорить о том, что специфика песен казачьего Дона определяется сохранившейся здесь русской мужской воинской песенной традицией, в своих истоках связанной с песнями стрельцов, а возможно и княжеских дружинников. Сегодня мужская песенная традиция практически сохраняется и в ансамблях, состоящих из мужчин, и в смешанных, и даже в женских. Основополагающая оппозиция социального устройства мужское / женское у донских казаков ясно выражена и в стереотипах многоголосия. Если доминирующей формой пения женской традиции является гетерофония, то мужской стереотип связан преимущественно с полифоническим темброво-дифференцированным многоголосием. Его формы, сложившиеся в мужской среде, на современном этапе культивируются, как правило, смешанными ансамблями [2, с. 162].

По мелодико-многоголосному складу протяжные песни образуют две неравнозначные группы, выделяемые самими исполнителями. Это песни, которые «дишканятыся» (то есть исполняются в многоголосной фактуре с солирующим подголоском), и песни, которые «не дишканятыся». Выделяют три обособленные голосовые партии: бас (или басовик), голосник (или дискант), «тонкий» голос.

Бас (басовик) – нижняя голосовая партия многоголосия, являющаяся как бы основой, фундаментом песни. Эта голосовая партия определяет музыкально-поэтическую конструкцию внутри строфы. Однако, исполнители, по нашим наблюдениям, редко пользуются терминами «бас» и «басовик». Чаще об этом голосе они говорят: «играть (петь) таким голосом», «так играть», «вообще попеть».

Одноголосный запев песни поручается исполнителю нижнего фактурного пласта, сам же бас практически всегда поется несколькими певцами – мужчинами, женщинами или смешанным составом: «Один заводит, мы подхватываем», «он начинает, а я за следом». Басовую партию протяжной песни в наших записях пели чаще всего три-четыре исполнителя.

Голосник (дискант) – это голосовая партия верхнего (по отношению к басу), почти всегда солирующего подголоска. Она исполняется либо мужчиной тенором, либо женщиной высоким альтом. На верхний подголосок, как на самое яркое явление в многоголосии донских казаков обращает внимание собиратель и

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

исследователь донской казачьей песни А. Листопадов. Однако по анализу одного лишь голосника никак нельзя определить мелодическое и ритмическое строение музыкально-поэтической конструкции внутри песенной строфы. Голоснику никогда не поручается и запев. Основная его функция связана, прежде всего, с красочностью многоголосия. Дискант украшает песню, придает ей неповторимый колорит и особую широту. Верхний солирующий голос, называемый «подголоском», «глосником», «дишкантом», в его исконной мужской редакции не имеет аналогов в других традициях [1, с. 15 – 16]. Он ведет свое происхождение от высокого мужского пения. Культура «выведения» подголоска мужчинами находится в наши дни, к сожалению, в большинстве районов в упадке, но в нашей области сохраняется в исполнении фольклорного ансамбля «Дон».

Вот страничка из «Тихого Дона» М. Шолохова (книга 4-я): «Вдруг, впереди, над притихшей степью, как птица, взлетел мужественный голос запевалы:

Ой, как на речке было, братии, на Камышинке
На главных степях на Саратовских...

И многие сотни голосов мощно подняли старинную казачью песню о Ермаке, и выше всех всплеснулся изумительной силы и красоты тенор подголоска. Покрывая стихающие басы, еще трепетал где-то в темноте звенящий, хватающий за сердце тенор, а запевала уже выводил:

Там жили, проживали казаки – люди вольные,
Все донские, гребенские да яицкие...

Песенники уехали далеко..., а из темноты, издалека плыла, ширилась просторная, как Дон в половодье, песня... Уж и песенников не стало слышно, а подголосок звенел, падал и снова взлетал» [4, с. 556 – 557].

«Тонкий» голос – это самая верхняя голосовая партия, исполняющаяся женскими голосами (чаще всего группой) в высоком головном регистре, захватывающем вторую октаву.

На протяжении всей истории существования казачества, пребывавшего в постоянном движении, песня приспособлялась к гибкой смене темпов, вырабатывая обусловленную разного рода моторикой их устойчивую шкалу, а также своеобразное отношение к структурно-ритмическому воплощению как величине непостоянной.

К общим и постоянным признакам донской казачьей традиции следует отнести ее синтезирующий характер. Он проявляется во взаимообусловленности профессионального и стихийно-традиционного, письменного и устного, моторного и речевого, линейного и гармонического начал. Процесс

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

упорядочивання, складывання в систему разнонаправленных явлений происходил благодаря интегрирующим факторам, каковыми на уровне традиции представляются мужская воинская лиро-эпическая историческая и лирическая песня и мужское ансамблевое пение, в котором реализовалась диалогичность, и формировались тембровый и мелодико-фактурный стереотипы. Собственная певческая интонация сложилась в слиянии речевых, вокальных и двигательных поведенческих стереотипов, основой которых является разной природы моторика.

К постоянным «величинам» традиции можно отнести жанровую атрибуцию казачьей песни. Категория жанра, будучи исследовательской, предстает в сознании певцов в виде некоего идеального образа песни. В этом образе, прежде всего, превалирует эстетическое оценочное начало: мужская казачья песня – «хорошая», «красивая», связывающая дискретные пространственные и временные единицы (тянущаяся без перерыва, где слоги следуют «в одной цепи»). В коллективном общинном представлении песня повествует о существенных, важных событиях, явлениях и сторонах жизни, что наиболее характерно для лирической протяжной песни, но не чуждо практически всем жанрам казачьего фольклора Луганщины.

Песня для казаков (как социально-этнической общности) изначально являлась скорее социокультурным атрибутом и была не привязана пространственно (бытовала в любой точке пространства в процессе перемещения). Теперь же она связана с определенной территорией, на которой они жили, выходцами с которой они были. Впрочем, сама эта территория могла меняться, поскольку переселения и перенесение традиций в другое пространство, были неотъемлемой частью казачьей жизни. По словам Т. И. Теремовой образовывались целые системы музыкально-фольклорных диалектов, присущих определенной народной музыкальной культуре, в данном случае казачьей песенной традиции, бытующей на территории Луганской области [3, с. 187].

ЛИТЕРАТУРА

1. Листопадов А. М. Песни донских казаков : в 5 т. / А. Листопадов. – М. : Музгиз, 1949. Т. 1., Ч. 1. – 247 с.
2. Рудиченко Т. С. Донская казачья песня в историческом развитии / Т. С. Рудиченко. – Ростов-н/Д. : Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2004. – 512 с.
3. Теремова Т. И. Музыкальные диалекты в фольклоре Луганщины / Т. И. Теремова // Збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції : Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес : наукове видання. – Луганськ-Арт, 2008. – 256 с.
4. Шолохов М. А. Тихий Дон : роман в 4 книгах / М. А. Шолохов. – М. : Художественная литература, 1980. – 736 с. – (кн. 3-4).

УДК 781.2

*Н. Ю. Михайлова,
г. Червонопартизанск*

ИЗУЧЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ НА ОСНОВЕ ЦЕЛОТОННОГО РЯДА

Освоение интервалов – это самостоятельный раздел сольфеджио. В программах музыкальных школ преобладает изучение ладовых интервалов. Сам же лад понимается как натуральный и гармонический мажор и три вида минора (натуральный, гармонический, мелодический). Но ведь существуют и другие ладовые структуры, которые могли бы помочь учащимся выйти за пределы привычных ладовых представлений, развить устойчивые навыки интонирования и слухового восприятия не только в диатонической, а, возможно, и в хроматической системах. В данном случае речь идет о целотонной гамме. Идея построения диатонических интервалов на основе целотонных ладов принадлежит педагогу-музыканту М. В. Ожиговой [2].

Ни в старых, ни в новых программах по сольфеджио целотонная гамма даже не упоминается, как будто вовсе не существует [3 – 5]. Между тем владение ею чрезвычайно полезно. Это своего рода первый шаг в преодолении ладовой инерции мажорной гаммы, особенно ее полутоновых тяготений. (Кстати, целотонная гамма должна изучаться после прохождения мажорной гаммы).

Легче всего изучать целотонную гамму на фортепианной клавиатуре. Целотонная гамма состоит только из тонов, полутоны в ней отсутствуют. Двенадцатиступенная клавиатура в пределах октавы состоит из двух целотонных рядов. Ориентироваться необходимо на черные клавиши. Первый целотонный ряд состоит из трех белых (с, d, e) и трех черных (ges=fis, as=gis, b=ais) клавиш, то есть представляет собой шестиступенный звукоряд 3+3 (три белых + три черных). Второй целотонный звукоряд состоит из двух черных (cis=des, dis=es) и четырех белых клавиш (f, g, a, h). Выразим его математической формулой 2+4.

Если целотонная гамма от «с» будет первым рядом, тогда от звука «cis» – второй ряд. Целотонные гаммы могут начинаться от любого звука, но каждый из них принадлежит к I или ко II ряду.

Поясним этот принцип на конкретных примерах.

1. Сыграть целотонную гамму от «d». Звук «d» входит в состав трех белых (с, d, e). Значит нужно применить формулу 3+3. Остальные звуки ряда – fis, gis, ais.

2. Сыграть гамму от звука «es». Звук «es» входит в состав двух черных (des, es). Применить нужно формулу 2+4. Остальные звуки – f, g, a, h.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Конечно, некоторые ученики – не пианисты, не все знают фортепианную клавиатуру. Задача учителя, в таком случае, применить индивидуальный подход – уделить таким детям больше внимания, объясняя принцип игры целотонной гаммы именно на фортепиано, как самом удобном инструменте для ее изучения. В процессе освоения темы практически все учащиеся, независимо от специализации, хорошо играют целотонные гаммы от любых звуков.

Когда техника построения целотонных рядов хорошо усвоена учащимися можно ввести новый блок информации. В октаве, обрамляющей целотонную гамму, шесть тонов. Разделив гамму пополам, получим два одинаковых интервала, которые называются по количеству входящих в них тонов тритонами. Необходимо научить детей делить целотонную гамму на тритоны. Этот навык должен быть отработан до автоматизма. Он необходим для построения остальных интервалов, расположенных на ступенях целотонной гаммы. Возникает вопрос, как же этого добиться? Обратим внимание на следующую закономерность: разделив пополам октаву, которая сыграна на белых клавишах, получим тритон на черной клавише. Если же октаву сыграть на черных, то разделив ее, тритон окажется на белой клавише. Исключение составляют «f» и «h», которые дают октаву и тритон только на белых клавишах.

Следующий информационный блок – это построение интервалов на ступенях целотонного ряда. Таких интервалов всего семь. Их тоновая величина равна целому числу: ч.1=0 тонов; б.2=1 тон; б.3=2 тона; тритон; м.6=4 тона; м.7=5 тонов; ч.8=6 тонов. При построении интервалов от звука вверх играют по порядку ч.1, б.2, б.3, то есть узкие интервалы. Затем тритон. После него – м.6, м.7, ч.8. Все это легко запомнить: крайние интервалы – чистые, до тритона – большие, после тритона – малые. При движении вниз от прима до октавы сохраняется аналогичная последовательность: ч.1, б.2, б.3, тритон, м.6, м.7, ч.8.

На освоение интервалов, построенных на ступенях одного целотонного ряда необходимо несколько уроков. После этого возможно проведение «соревнований» по скоростной игре, затем по определению на слух и записи, а в дальнейшем по пению вверх и вниз семи вышеуказанных интервалов.

Остальные шесть (из 13-ти) диатонических интервалов [1, с. 75 – 78] строятся на двух целотонных рядах: это м.2, м.3, ч.4, ч.5, б.6, б.7 (то есть два малых, два чистых, два больших). Если хорошо освоено построение интервалов в пределах одного ряда, то на двух рядах интервалы запоминаются еще быстрее.

Приведем пример: построить интервалы от звука «as» (gis) на двух целотонных рядах. При построении вверх необходимо ориентироваться на целотонную гамму, расположенную полутоном выше от указанного звука. Для этого сначала строим вверх м.2 – полутоном, по которому легко определить высотное положение нужного целотонного ряда. В данном случае – это a, h, cis, dis, f, g. Таким образом, основание интервалов задано, оно располагается на

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

одном целотонном ряду. Вершины также определены, они находятся на другом целотонном ряду. Соединяем основание «gis» с каждым из звуков найденного целотонного ряда и получаем: м.2 (gis-a), м.3 (gis-h), ч.4 (gis-cis), ч.5 (gis-dis), б.6 (gis-eis), б.7 (gis=as-g).

При построении этих шести интервалов от звука вниз также нужно ориентироваться на целотонную гамму, расположенную полутонном ниже относительно заданного звука. Этот звук оказывается вершиной интервалов, а их основания располагаются на найденном целотонном ряду.

В результате учащиеся овладели навыками построения и нахождения всех 13-ти диатонических интервалов. Следуя от общего, от системы, к частному далее можно переходить к работе над конкретными интервалами. И всегда, строя один заданный интервал, ученик четко представляет себе его местонахождение в системе. Эта методика доводит навыки построения интервалов до такого уровня, при котором руки и речевой аппарат учащегося способны работать синхронно с мозгом, а не вслед за ним. Немаловажным, при использовании данной методики, является то, что время освоения интервалов значительно сокращается (в программе оно рассчитано на 7 лет) [3, с. 28 – 86]. Успешного результата можно добиться за год и даже меньше. Данная методика способствует развитию навыков чистого интонирования интервалов вверх и вниз. Прежде чем спеть интервал, учащийся мысленно строит его модель, при этом называя ноты. Кроме того, это помогает достигать максимальной скорости интонирования.

С первого взгляда может показаться, что обучение интервалам на основе целотонного ряда носит несколько абстрактный характер. Но при более глубоком рассмотрении выясняется, что это не так. Описанная методика резко увеличивает скорость работы по освоению сразу всех 13-ти интервалов (игра на фортепиано, пение с названием нот всех интервалов вверх и вниз на одном и на двух рядах, на полной хроматической гамме). Для учащихся больше нет легких и трудных интервалов. Дети одинаково легко строят их вверх и вниз, их не смущает величина интервала, присутствие знаков альтерации. Предложенная система позволяет развивать музыкальный слух учащихся не только в диатонике, но и в условиях более сложных ладовых элементов и систем (бесполутонная целотонная гамма, хроматическая гамма). Современная серьезная музыка, с которой учащиеся знакомятся уже в музыкальной школе, насыщена острыми диссонирующими звучаниями, сложными гармоническими структурами, новыми ладотональными красками. А традиционная опора в обучении на диатонику становится недостаточной. Возможно, данная методика поможет учащимся более осмысленно воспринимать как диатонику, так и

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

хроматику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вахромеев В. Элементарная теория музыки : учебник / В. Вахромеев. – М. : Музыка, 1983. – 224 с.
2. Ожигова М. Развитие интонационного слуха : пособие по сольфеджио для ДМШ / М. Ожигова, В. Ходош. – Ростов н/Д. : Феникс, 1991. – 47 с.
3. Программа по сольфеджио для ДМШ / сост. Т. А. Калужская, отв. ред. И. В. Ташаева, 1984. – 92 с.
4. Програма по сольфеджіо / Г. А. Смаглій, В. В. Кулин, О. С. Печенко, І. А. Полесна, сост. О. В. Єпімакова, 2012. – 128с.
5. Сіротіна Т. Б. Сольфеджіо. Програма для музичної школи та ШЕВ / Т. Б. Сіротіна. – Д., 2008. – 96с.

УДК 378

*О. Є. Міхалєва,
м. Сєверодонецьк*

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ В УМОВАХ ОПТИМІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОГО ПРОЦЕСУ ВНЗ І – ІІ РІВНІВ АКРЕДИТАЦІЇ

XXI століття висуває нові завдання в усіх сферах життєдіяльності людини і суспільства, у тому числі й перед освітою. Важливо будувати її в контексті вимог часу, осучаснюючи і модернізуючи всі її складові ланки.

Ключовою проблемою у забезпеченні якості освіти є її зміст. Реалізація цього завдання викликає необхідність оптимізації навчально-виховного процесу. Проблема підвищення ефективності, пошуку найкращих варіантів навчання сьогодні є і гострою потребою, і об'єктивною можливістю для розв'язання цих завдань, бо наша мета – підвищення конкурентоспроможності наших випускників на ринку праці та успішної адаптації в тій галузі, що вони обрали.

Нас хвилює, як вибрати з великого арсеналу форм і методів навчання саме ті, які найбільше відповідають конкретним умовам, як визначити міру в застосуванні нових підходів до навчання, який скласти план заняття, щоб найкраще врахувати особливості студента чи певної групи студентів. Сутність оптимізації – в науково-методичному пошуку, де повинні бути виключені шаблони, однобічності, механічність виконання і шлях «прочитай-розкажи» сьогодні слід замінювати методами, які здатні розбудити у студента інтерес, дати особистості можливості для розвитку і самореалізації. Відтворення матеріалу без збудження думки, без виховання прагнення до глибин і вершин відіграє у формуванні людини роль більш негативну, ніж позитивну, привчаючи студента до автоматизму, до неможливості мати власну думку. Потрібен високий рівень мотивації та пізнавального інтересу студентів до теми. Найбільш ефективним є виховання через емоції та здивування («Пізнання починається зі

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

здивування» (Аристотель)).

Необхідна методика вибору оптимальних підходів до планування і розв'язання навчально-виховних завдань. Під оптимізацією ми розуміємо вибір такої методики, застосування якої призведе до найкращих результатів при мінімальних, необхідних витратах часу і зусиль. Це цілеспрямований, науково обґрунтований, а не стихійний, підхід викладача до побудови навчально-виховного процесу. Термін «оптимальний» означає: найкращий з погляду визначених критеріїв (ознака, на підставі якої формується порівняльна оцінка можливих альтернатив і вибір найкращої з них). Шляхів для оптимізації навчального процесу багато, але ж який з них обрати, може вирішувати викладач, враховуючи ситуацію, специфіку спеціалізації тощо.

Вирішити актуальні проблеми навчання та розширити багатогранні педагогічні можливості можна завдяки впровадженню інтегрованого навчання, оскільки такі заняття формують цілісну систему знань і уявлень студентів, допомагають прослідкувати структурно-логічні зв'язки як у межах одного циклу, так і між різними циклами навчального плану. При цьому розширюються можливості для синтезу знань, формування у студентів умінь використовувати знання з однієї галузі в іншій.

Переваги таких занять у стимулюванні аналітико-синтетичної діяльності студентів, розвитку потреби у системному підході до об'єкту пізнання, формуванні умінь аналізувати та порівнювати складні процеси. Все це забезпечує формування цілісного сприйняття діяльності.

Викладач, розкриваючи зміст навчального матеріалу дисципліни, залучає вже відомі з інших дисциплін знання студентів, набуті ними на інших уроках, реалізуючи міжпредметні зв'язки. Проте, бувають такі ситуації, коли реалізація таких зв'язків одним викладачем ускладнена. Це відбувається тоді, коли викладачу доводиться розкривати ті сторони багатопланових тем, які не входять у зміст цієї дисципліни, але без чого цілісне уявлення про об'єкт вивчення сформувавати не можна. Тоді на допомогу і приходять бінарні та інтегровані уроки. Для створення інтегрованих занять необхідно розташувати навчальний матеріал у певній логічній послідовності, визначити окремі блоки, встановити між ними логічні зв'язки. Сутність таких занять в об'єднанні зусиль викладачів різних дисциплін у його підготовці та проведенні, а також в інтеграції знань про певний об'єкт вивчення, які одержують засобами різних навчальних дисциплін. Все це не веде до «розмивання» фундаментальної музичної складової, а навпаки поповнює базову складову новим смислом і збагачує її. Професійні фундаментальні знання постають перед студентами вже не абстрактними, відірваними від життя і практичної діяльності поняттями. Інтеграція – це

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

поєднання, взаємопроникнення, тобто процес об'єднання будь-яких роздібнених компонентів в одне ціле і цей процес має відбуватися шляхом оптимального відбору методів і форм роботи, створення цілісної і наскрізної інтеграційної системи осягнення знань на різних рівнях. На таких заняттях заповнюється інформаційне поле студентів з різних галузей знань.

Названі можливості реалізуються не стихійно, а за певних дидактичних умов:

- правильне виділення міжпредметних зв'язків багатопланових об'єктів за допомогою аналізу навчальних програм;
- раціонально організована спільна робота викладачів для підготовки уроку;
- узгодженість дій викладачів і студентів під час уроку;
- активізація пізнавальної діяльності студентів на всіх етапах заняття;
- створення різноманіття форм навчальної роботи та забезпечення спадковості між ними;
- забезпечення постійного зворотнього зв'язку.

У педагогічній практиці можна використовувати елементи бінарних та інтегрованих занять на таких етапах, як мотивація навчальної діяльності студентів, викладання нового матеріалу, узагальнення і систематизація знань. Доцільно застосовувати зв'язки з іншими дисциплінами на різних типах занять: повідомлення, практичне заняття, семінар, комбіноване.

На відміну від традиційного розуміння освіти як суми знань та навичок, із позицій реформи освіта розглядається як процес становлення особистості. Оскільки світ стає все складнішим, молодь, як ніколи раніше потребує вміння розв'язати складні проблеми, критично ставитися до обставин, приймати зважені рішення та порівнювати альтернативні точки зору. Знання мають цінність лише тоді, коли вони використовуються на практиці та усвідомлюються теоретично.

Сучасному суспільству потрібні активні, ініціативні, самостійні особистості, які критично та творчо мислять, готові до вдосконалення й оволодіння гігантським потоком інформації, яка постійно оновлюється. Інтеграційний принцип у навчанні розвиває інтелектуальні, творчі, комунікативні здібності та ініціативу у виконавській і майбутній педагогічній діяльності. Наявність усіх цих складових є вкрай необхідними для якісного рівня підготовки студентів, бо це і є професійна компетентність.

УДК 784:3701

*О. Є. Михалюк,
м. Луганськ*

ЗАКОНОМІРНОСТІ ФОРМУВАННЯ ГОЛОСУ ЮНОГО ВОКАЛІСТА

Основною формою навчальної та виховної роботи в ШЕВ є урок спеціальності. Роль педагога в навчальному процесі багатогранна і від його майстерності і рівня професіоналізму залежить виховання майбутнього музиканта.

В останні роки значно зросло зацікавлення до дитячого співу (конкурси юних вокалістів, естрадні, академічні фестивалі дитячої творчості).

Відомо, що будь-яка навчальна дисципліна вимагає від педагога кваліфікованої підготовки, високої педагогічної майстерності, творчої ініціативи, любові до своєї роботи. Однак складність і тривалість процесу виховання художнього мислення музиканта, необхідність передачі учням складного контексту знань і вироблення в них цілого ряду навичок вимагають від педагога-вокаліста бути широко досвідченою людиною, знаходитися в курсі останніх досягнень науки про голос і вокальну педагогіку. Викладач предмета "Сольний спів" зобов'язаний знати:

- основи теорії методики формування, розвитку й охорони співочого голосу;
- природу і механізми голосоутворення;
- закономірності формування співочого голосу, вміння керувати цим процесом і в доступній формі роз'яснити учню;
- розуміти суть складних фонаційних явищ, що відбуваються в людському організмі;
- вміння комплексно виховувати художній смак;
- правильно розвивати вокальні дані;
- ретельно підбирати репертуар, з огляду на особливості сприйняття, слухові уявлення, темперамент, можливості голосового апарату учня.

Педагог-вокаліст повинен бути не тільки практиком-музикантом, але і психологом уміти розібратися в учні, зрозуміти його характер. На заняттях необхідно створювати таку атмосферу, при якій учень почував себе спокійно, емоційно налаштованим на спів.

Успіх занять залежить не тільки від педагога, але і від учня. Навчання - процес двосторонній і повинний знаходитися під двостороннім контролем педагога й учня. Педагог повинний чітко знати, що він пропонує учневі, а учень

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

- розуміти для чого він це робить. Який повинний бути кінцевий результат. Завдань "у загальному" не повинно бути, оскільки тоді для їхньої реалізації відсутня мотивація, і вони перетворюються в "сухе" безглузде тренування, від якого буде мало користі. Вимога подвійного двостороннього контролю підвищується, тоді коли в учня відбувається формування активного рівня вокального слуху.

Контакт між педагогом і учнями відбувається зі спільності ідей і цілей до досягнення результату. Тут велику роль на формування учня може зробити особистість педагога, головна якість якого професіоналізм. Для оптимального розвитку музичних і вокально-технічних здібностей учня необхідне вивчення індивідуальних властивостей його характеру. За рахунок раціоналізації й осмислення процесу навчання інтенсивніше розвивається вокальна техніка. Педагогу необхідно регулювати обсяг матеріалу, його доступність для сприйняття учня. Успіх сприйняття образу вокального твору багато в чому залежить від правильно обраного темпу виконання. Також необхідно підбирати і темп спілкування викладача та учня на уроці. Індивідуальні уроки дозволяють знайти ритм і пульс мислення учня і у цьому оптимальному для нього темпоритмі працювати і робити успіхи у формуванні і розвитку вокаліста. Зіштовхуючись із психологічною складністю в спілкуванні потрібно переходити на більш гнучкий режим, який щадить у роботі.

Успіх у будь-якій професійній діяльності, а особливо творчої, залежить від кількості витраченої праці, але першочерговою задачею педагога повинне стати прищеплювання учню любові до процесу праці. Іноді необхідно учити на уроці цілі епізоди з досліджуваних творів, добиваючись результату, поки в учня не виявиться інтерес до досягнення мети. Ключем до цього є активізація слухового сприйняття і розуміння того, що він робить. "Діяльність розвиває здатність, у процесі якої виникають позитивні емоції"... Виявлено, що розумова робота обов'язково зв'язана з вираженою діяльністю центру позитивних емоцій". Не можна залишати без уваги бажання учня як на рівні вибору програми, так і у варіантах виконавського втілення. Формуючи смак юного музиканта в підборі репертуару необхідно керуватися сполученням високих художніх вартостей творів і симпатіями учня.

Уміння користуватися тембровими фарбами дозволяє співаку повніше розкривати сутність твору, передавати його характер, образ, настрої. Для досягнення уміння володіння тембром необхідно знайти і засвоїти манеру звукоутворення і звуковедення, характерну для конкретного голосу. З початківцями не варто відразу шукати різні фарби голосу. Спочатку необхідно домагатися згладженості і рівності тембру на всьому протязі голосу. Серед "строкатості", нерівності голосу потрібно відшукати той тембр, що пасує даному голосові, і буде його прикрасою, багатством. Основна увага повинна

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

зосереджуватися на освоєнні початкових факторів таких як зручно і красиво стояти, спокійно і правильно брати подих, вільно атакувати звук і т.д. і тільки поступово, у залежності від сприйнятливості учня, ускладнювати вимоги.

В організації співочого подиху педагог повинний висувати наступні вимоги: вдих повинний бути безшумним, спокійним, досить швидким, здійснюватися одночасно через ніс і рот. При вдиху не рекомендується набирати багато повітря, тому що це може сприяти різкому викидові подиху і викликати форсоване, напружене звучання. Важливо не кількість набраного повітря - а вмiле регулювання видиху.

Оскільки з подихом зв'язане відчуття ритму темпу, форми динамічних відтінків, цезур, пауз, дуже важливо вмiти опанувати ритмом подиху. Розвивати цю навичку можна пропонуючи учневі вправи. У рамках однієї вправи можна пройти від повільного темпу до більш швидкого, від одного виконання до іншого. Це дозволяє на такому звичному дидактичному матеріалі виробити уміння користуватися в процесі подиху – як повільним глибоким вдихом, так і коротким і швидким.

Свідоме оволодіння співочим подихом дає учневі впевненість під час виконання різних за характером творів і дозволяє яскравіше виявити свої виконавські можливості.

Важливим у процесі звукоутворення є атака звуку. Вона повинна бути визначеною, точною, енергійною, але не твердою, із плавною подачею подиху. У вихованні голосу не слід йти далі, поки момент атаки не усвідомлений учнем. Усі якості голосу - залежать від "початку" зародження звуку - атаки звуку.

Одним зі складних моментів у вихованні співочого голосу є досягнення рівності звучання на всьому його протязі. Успішне рішення цієї задачі багато в чому залежить від володіння взаємодії резонаторів. Спочатку потрібно навчитися розмежовувати відчуття головного і грудного резонування, і одночасно умiти включати резонатори в роботу. Величезну роль у формуванні тембру голосу учня й у згладжуванні регістрів грає слух педагога.

У досягненні позиційно високого звучання, що робить голос польотним, дзвінким, велике значення має "позіх" підняття м'якого неба. Положення гортані відіграє важливу роль у формуванні основних якостей співочого голосу.

Співоча практика показує, що звукоутворення можливе при овальному положенні рота, без усякої посмішки. Однак в процесі занять посмішка важлива як тонус для загального стану. Не випадково старі італійські педагоги вимагали під час співу і до нього посміхатися і робити "ласкаві очі". Умберто Мазетті говорив: "Радійте в співі!". Усе це викликає стан радісного піднесення, емоційну готовність до роботи.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Складним у методиці виховання голосу є освоєння учнем опори звуку – важливого відчуття в співі, завдяки якому співак одержує можливість вільно володіти своїм голосом, а слухачам легко сприймати його спів.

Виховання свідомого відношення до процесу звукоутворення - є важливим моментом. Учень повинний навчитися чути правильне звучання свого голосу, фіксувати, запам'ятовувати відчуття під час співу. Інакше він ніколи не зможе свідомо керувати голосом. На заняттях варто зупиняти учня не тільки коли не виходить, але і тоді, коли виходить добре. Важливо аналізувати, запам'ятовувати свої відчуття.

Про формування майбутнього співака можна говорити тільки при гармонічному розвитку вокально-технічних і виконавських здібностей.

Яким би талановитим, емоційним не був співак, не володіючи прийомами вокальної техніки, він не зможе досить повно висловити свої задуми, розкрити сутність твору, що виконується. Тому дуже важливо із самого початку навчання приділяти увагу художньому розвиткові учня.

Педагогічна діяльність викладача, який веде "клас сольного співу" повинна будуватися на основних принципах вокальної педагогіки.

- індивідуальний підхід до кожного учня;
- поступовість і послідовність ускладнення музичних і вокально-технічних задач;
- єдність художнього і вокального розвитку.

В процесі навчання сольному співу необхідний синтез розвитку вокально-технічних навичок і навичок інтелектуальної діяльності. У роботі з починаючими часто багато уваги приділяється розвитку музичних здібностей, співочих навичок, а мислення залишається поза сферою педагога. Не можна спиратися на інтуїцію учня, педагог повинен навчити його мислити, допомагати осягати закономірності мистецтва.

Протягом всіх років навчання педагог-вокаліст повинен будувати уроки так, щоб послідовно націлювати учня на оволодіння різних прийомів виконавської майстерності. Потрібно пам'ятати, що безперервне бажання учня удосконалити один співочий прийом, повинне стимулювати розвиток іншого – саме в цьому і є творче зростання майбутнього співака. Твори, що вивчаються і виконуються, повинні будити творчу зацікавленість учня, розвивати фантазію, що у свою чергу сприяє правильному осмисленню і розкриттю музичної драматургії художнього твору. Емоційні моменти, що виникають під час співу, повинні допомагати учню запам'ятовувати і фіксувати необхідні технічні прийоми.

Єдність внутрішнього слухання і бачення народжує в учні відповідну вокальну техніку, ступінь удосконалювання якої визначається його талантом, його здатністю сприймати поради педагога, корисною роботою, витраченої їм

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

самим на освоєння елементів співочої майстерності. Успішний і послідовний гармонічний розвиток учня залежить від досвіду і знань викладача.

Зацікавити учня музикою - значить створити умови для успішної роботи з ним, а це відбувається тоді, коли педагог яскраво розкриває зміст і красу твору. Кращим дидактичним матеріалом у процесі навчання можуть бути спеціально підібрані вокальні твори або окремі фрази з текстом, а іноді без нього.

УДК 784.4:398.8

*И. Н. Нестеренко,
г. Луганск*

НАРОДНЫЕ ПЕСНИ БОЛЬШЕ-ЧЕРНИГОВКИ (К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА ЛУГАНСКОЙ ОБЛАСТИ)

Богатство фольклора определяется разнообразием существующих в нём традиций народной культуры. Необычайно многоцветная фольклорная карта Украины приобретает ещё большую красочность, так как постоянно заполняется информацией об особенностях стилистики, бытования, современном состоянии, результатах научных исследований региональных пластов народной культуры.

Луганщина – одна из наиболее этнически своеобразных областей Украины. По данным Всеукраинской переписи населения на её территории проживают представители 123 национальностей и народностей. Факт многонациональности данного региона объясняется историей его заселения. Решающую же роль в формировании народной культуры Луганского края сыграли украинцы и русские, численность которых является здесь преобладающей.

Выдающимся достижением в фольклорной сокровищнице Луганщины является народно-песенное искусство. Поиск, сохранением и исследованием музыкального фольклора Луганского края в последнее десятилетие занимается колледж Луганской государственной академии культуры и искусств и Луганская государственная академия культуры и искусств. Систематическую, фундаментальную работу по изучению песенного фольклора и народных традиций Луганской области, начиная с 70-х годов XX столетия, проводит известный в Украине музыковед-фольклорист, доцент кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств Т. И. Теремова [2; 3].

Продолжением работы в этой ещё мало изученной области музыкальной регионалистики является настоящее исследование. Особенностью его является то, что в нём объектом изучения был выбран народно-песенный материал из

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

одного населённого пункта Луганской области – села Больше-Черниговка Станично-Луганского района, записанный в фольклорной экспедиции колледжа и Луганской государственной академии (в то время института) культуры и искусств в 2004 году. В результате расшифровки аудиозаписей был создан сборник народных песен Больше-Черниговки.

Причины внимания к музыкальному фольклору большечерниговцев следующие:

во-первых, здесь сложилась богатая певческая традиция, было записано около 50 народных песен в том числе и старинные, все песни отмечены чертами местной стилевой принадлежности и характерной исполнительской манеры;

во-вторых, два женских фольклорных коллектива и единственная в своём роде женщина-песельница 1922 года рождения – хранительница коренных традиций Больше-Черниговки, от которых записаны песни, отличаются высокой художественной культурой сольного и многоголосого пения, красивыми, сильными голосами, имеющими яркую тембральную окраску.

Ставя целью работы – выявление некоторых региональных особенностей песенной культуры Луганщины, автор подразумевает под местной традицией в народном музыкальном творчестве совокупность условий бытования, черт стиля и приёмов исполнения, придающих своеобразие и характерные отличительные свойства музыкальному фольклору определённого народа в одной ограниченной местности. Методологической основой работы стало положение К. Квитки о необходимости изучения стилевых черт песен во взаимосвязи с особенностями исполнения, а также условиями и формами их бытования [1, с. 37, 85].

В результате анализа песен определены некоторые характерные черты музыкального фольклора Луганщины. При этом были приняты во внимание исторические сведения о возникновении селения, проливающие свет на условия бытования здесь народных песен.

Как выяснилось из истории Больше-Черниговки, первыми поселенцами этого певучего села в 60-е годы XVIII века были выходцы из Черниговской губернии и староверы, вернувшиеся из Польши на вольные тогда земли, расположенные по реке Ковсуг. Позже сюда прибыли крестьяне из Воронежской и Курской губерний. В дальнейшем преобладающее по численности русское население и поселившиеся здесь казаки - служилый люд тогдашнего Войска Донского, сформировали местную фольклорную традицию. Этим объясняется то, что большая часть песен, исполняющихся в Больше-Черниговке, это – русские песни, являющиеся характерными образцами песенного фольклора Станично-Луганского района и бытующие у казаков. Но украинский язык и песни (семь записанных образцов) здесь также знают и любят. Также на украинском языке была создана современная народная песня о родном селе («Неначе квітка на долині»). Песни исполнены свежей силы, энергии, в них

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

ощущается неудержимый эмоциональный напор и волевой накал, очевидный даже в лирических песнях женского репертуара. Эта черта необычайно характерна для песенной традиции Луганского края, который заселялся людьми отважными, не боящимися жизненных трудностей. Исполнение же песен на вольных землях объясняет открытую манеру пения, что позволяет слышать их на большом расстоянии.

По тематике и жанрам песни достаточно разнообразны: лирико-бытовые, свадебные обрядовые, хороводные, баллады, военные, частушки. В образном содержании песен преобладает любовная и семейно-бытовая лирика. Большой интерес представляют записанные казацкие русские песни («В последний нонешний, братцы, денёчек», «Скоро, скоро поезд грянет»), а также военные песни времён гражданской войны («Не вейтеся, чайки, над морем») и Великой Отечественной войны («Где солнце закатилось»). Уникальной с точки зрения жанра, исполнительского стиля, интонационного развития является лиро-эпическая песня «В семьдесят седьмом годочке». Хорошо сохранились старинные свадебные обрядовые («Ой дождь», «Яблонь моя, садовая», «Ой на горе сырой дуб», «Ой на горе калина») и хороводные песни («С полуночи да со вечера»), которые здесь, говоря языком местных жителей, характерном для казаков Луганщины, «играют». Песнями современной тематики и происхождения являются «На душе так тревожно», «Над полями зорька светлая», «Веет свежестью ночь сибирская», проникнутые патриотическим чувством любви к родной земле.

Поэтические тексты песен содержат как черты, характерные для фольклора в целом (широкое использование таких средств поэтической выразительности как эпитеты, поэтические параллелизмы, символика), так и регионально неповторимые особенности. Например, русским песням казачьей традиции присущи диалектизмы: глагольные окончания на «-я» вместо «-е», смягчение последней согласной в глаголах («еть», «ють»), фонемы «ы» или «и» между согласными (так называемая огласовка), устоявшиеся возгласы «ой да», «ох и», «эх и», добавочные слоги «ши», «га», «во» (последние два - в распевах). Большинство поэтических текстов по стилистике является суржилом, что сообщает им неповторимый местный колорит, то регионально особенное, что отличает песни Луганщины. Потому при расшифровке песен в них максимально бережно сохранён их диалектный язык.

В музыкальной стилистике также обнаруживаются регионально неповторимые черты. Мелодика песен в целом волнообразна по своему рисунку. В запевах довольно часто используется нисходящее поступенное движение от квинты лада к нижнему устою или восходящий квинтово-секстовый

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

мелодический скачок. И один и другой тип движения встречается как в русских, так и в украинских песнях Больше-Черниговки, обнаруживая единую для них квинтово-секстовую интонационную основу. Также в обеих группах песен широко используются распевы, следующие после запева. Начальная интонация здесь варьируется: опорные тоны опеваются, происходит мелодическое расширение. В результате свободного интонационного развития целый ряд песен отличается переменным метро-ритмом («Ой ты сад», «Сажусь за стол, беру я карты», «Ой пойду я в лес по дрова», «Ой да ты, калинушка»), при преобладающих в остальных песнях парных метров. И, конечно, обращает на себя внимание господство диатонических, особенно минорных ладов (эолийского, дорийского), а также различных видов ладовой переменности: параллельной, кварто-квинтовой, секундовой. Хроматизация минора или же гармонический его вид, характерные для украинской песенности, в напевах Больше-Черниговки встречаются только в современных народных песнях.

Приведенные аналитические данные свидетельствуют о решающей для фольклора большечерниговцев русской песенной традиции. Особенной интонационной узорчатостью, характерной для русского фольклора, богатством мелодических поворотов, настоящей импровизационностью отличается варьирование старейшей жительницы села, народной певицы К. А. Серовой. В её исполнении каждая песенная строфа воспринимается удивительно свежей, «молодой». Это настоящая народная импровизация, основанная на свободном владении техникой бесконечно обновляющего музыкальную ткань интонационного варьирования. Поэтому напевы в её исполнении расшифрованы целиком.

Типичными структурами песен являются как четырёхстрочные песенные строфы типа ААВС, так и трёх (АВВ) и двустрочные строфы (АА1, АВ). Но в старинных свадебных и хороводных песнях образуются строфы с парной мелодической повторностью строк (ААВВ).

Большая часть песен исполняется многоголосно. Образуется подголосочно-полифоническая (2- и 3-голосная) фактура с преобладанием терцовых, квинтовых и октавных звучаний. Причём как в русских, так и в украинских песнях ведущим является нижний голос, а верхний – свободным подголоском. Трёхголосие возникает эпизодически, в основном в виде трезвучий также нередко с параллельным движением голосов.

Подводя итог своим наблюдениям, отмечаем, что песенная традиция Больше-Черниговки представляет собой целостное, стилистически единое явление, в котором при взаимообогащении русской и украинской народно-песенных культур определяющими являются традиции русского песенного творчества.

В заключение следует отметить: в селении существует преемственность

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

исполнительской традиции, что представляет собой довольно редкое явление для современного бытования фольклора. Образуется такая закономерность в условиях, когда в фольклорных ансамблях вместе с представительницами старшего поколения (1929, 1932, 1937 года рождения), участвуют певицы среднего возраста (от 1940 до 1952 года рождения) и даже молодые, родившиеся в 1960-е годы XX века. Любовью к родной земле наполнены их сердца. Поэтому есть надежда, что песни Больше-Черниговки будут продолжать звучать и в наступившем третьем тысячелетии, передаваясь из поколения в поколение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Квитка К. В. Избранные труды : в 2 т. / К. В. Квитка. – М., 1971.
2. Теремова Т. І. Музичне краєзнавство як складова частина етномузикології / Т. І. Теремова // Педагогічні пошуки в галузі мистецької освіти в Україні на межі третього тисячоліття: традиції, сучасність, перспективи : зб. тез за матеріалами другої Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 17 – 19 квіт. 2003 р.) / Т. І. Теремова. – Луганськ, 2003.
3. Теремова Т. І. Запись и сохранение русского фольклора Луганщины / Т. І. Теремова // Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи : матеріали VI Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 23 – 25 берез. 2011 р.) / Т. І. Теремова. – Луганськ, 2011.

УДК 316.35/37:78

*Л. М. Нестеренко,
м. Луганськ*

МУЗИЧНА СОЦІОЛОГІЯ В УКРАЇНІ: ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ

Музична соціологія є однією з дисциплін у навчальних планах музичних вузів, вузів культури та мистецтв. Цей предмет є включеним і до плану навчання студентів спеціалізації «Музикознавство» Луганської державної академії культури та мистецтв.

Як дисципліна, що переживає етап становлення та розвитку, музична соціологія, або соціологія музики, потребує вивчення своїх джерел, генезису [1]. Особливий інтерес являє питання становлення соціології музики на вітчизняних теренах.

Так, хоча період формування музичної соціології в Україні проходив у 20-ті роки XX століття, йому передував етап музичної протосоціології, який відносився до другої половини XIX віку та багато в чому визначив та обумовив риси, а також змістовне наповнення дисципліни в подальшому її становленні та розвитку. Однією зі специфічних особливостей вітчизняної музичної протосоціології став її розвиток в межах музикологічних досліджень, що проводились українськими музикологами, етномузикологами та композиторами

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

в XIX столітті, серед яких М. Лисенко, П. Сокальський, Ф. Колесса, С. Людкевич [2]. Другою особливістю являється вибір митцями напрямку та тематики досліджень, пов'язаної з розробкою питань щодо функціонування та виконання народної музики, української народної пісні. Це обумовить потужний подальший розвиток музично-соціологічних досліджень, поєднаного з етномузикологічним підходом (праці К. Квітки, С. Грици, І. Ляшенка, Л. Черкашиної) [3].

Зумовленість проблематики досліджень соціально-історичними обставинами періоду кінця XIX – початку XX століття в Україні, які відрізнялись державною залежністю як Східної, так і Західної України від Росії, Польщі, Румунії та інших країн, характеризує сконцентрованість дослідників на питанні збереження національно-музичної ідентичності, що в руслі майбутньої соціології музики виглядає як увага вчених до вивчення української народної творчості, до народної пісенності.

Соціологічні дослідження українських музикологів, проведені в другій половині XIX сторіччя, стали основою для виникнення вітчизняної соціології музики на початку XX століття і, зокрема, підготували подальшу розробку питання музичної культури слухачів. Так, вже в 20-ті роки минулого віку починається період становлення соціології музики в Україні. Він характеризується новими соціально-історичними умовами: практикою розбудови соціалістичного суспільства, просвітництвом народних мас, утвердженням та збереженням цінностей національної культури, в тому числі і музичної.

Таким чином, перші дослідження в галузі української соціології музики відрізнялись певними особливостями: по-перше, проводились в межах музичної науки (точніше, етномузикології, що є галуззю музикології) (М. Лисенко, С. Людкевич), і, по-друге, характеризувались етнонаціональною специфікою (П. Сокальський, Ф. Колесса, К. Квітка), що зумовило, напевно, і напрямок подальшого розвитку дисципліни, оскільки цей напрямок залишився найбільш стійким, вагомим та життєздатним компонентом і сучасної української музичної соціології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Один із фундаторів соціології музики Теодор Адорно вказував на найменування дисципліни і як музичної соціології, і як соціології музики. Див. : Адорно Теодор В. Избранное: Социология музыки // Т. В. Адорно. – М., СПб.: Университетская книга, 1998. – 445 с. – (Книга света).
2. Такими є, наприклад, роботи зазначених авторів: Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні / М. В. Лисенко; Ред. М. Щоголь. – К.: Мистецтво, 1955. – 63 с.: іл., нот.; Сокальський П. П. Руська народна музика російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики / П. П. Сокальський. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 399 с.; Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / Ф. М. Колесса. – К.: Наукова думка, 1970. – 593 с.; Людкевич С. П. Форма солоспіву у Лисенка (спроба аналізу) / С. П. Людкевич. Дослідження і статті. – К.: Музична Україна, 1976, с. 159 – 170.
3. Квітка К. В. До вивчення побуту лірників / К. В. Квітка // Первісне громадянство та його

пережитки на Україні. - 1928 р. – Вип. 2 – 3. – С. 115 – 129. Електронний ресурс. Режим доступу: http://7772916b-a-62cb3a1a-s-sites.googlegroups.com/site/zpkkvitky/KK-33_28-33_28-Pobut_lirnykiv.pdf?;

УДК 378.146:781.2

***И. И. Овчаренко,
г. Луганск***

**ИЗ ОПЫТА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МЕЖПРЕДМЕТНЫХ СВЯЗЕЙ
ПРИ ПОДГОТОВКЕ МОЛОДЫХ СПЕЦИАЛИСТОВ В КУРСЕ
СОЛЬФЕДЖИО**

Одной из важнейших целей высших музыкальных учебных заведений I – II уровней аккредитации является подготовка молодых специалистов на основе практических заданий, направленных на развитие музыкальных способностей и приобретение навыков музицирования. При обучении студентов очень важно обеспечить не только получение ими знаний и умений по отдельным предметам, но и развитие комплекса навыков на основе межпредметных связей. Этому есть несколько причин. Во-первых, любому музыканту необходимо хорошее знание музыки, которого трудно достичь в рамках одного предмета. Во-вторых, постоянная нехватка аудиторных часов не позволяет закреплять знания должным образом и требует дополнительной практической их проработки. В-третьих, перед педагогами постоянно стоит необходимость обновления методов преподавания и приведения их в соответствие с современными требованиями к подготовке молодых специалистов. Поэтому вопрос использования на занятиях форм работы, объединяющих различные музыкальные дисциплины, является целью данной статьи и будет актуальным постоянно.

Практическая реализация межпредметных связей обеспечивается соответствующими организационными условиями:

- знакомством преподавателей с содержанием программ и учебников смежных дисциплин;
- единством учебно-воспитательных действий преподавателей смежных дисциплин;
- методической работой преподавателей, взаимопосещением занятий, планированием реализации межпредметных связей и систематичностью их осуществления.

Одной из форм осуществления поставленных целей является проведение так называемых стилевых занятий, посвященных творчеству одного композитора. Примером этого явилось открытое занятие автора по теме

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

“Джузеппе Верди”. Идея проведения занятия возникла в общении со студентами 2 курса специализации “Теория музыки” и преподавателем смежного курса музыкальной литературы, испытывавшими определенные трудности в освоении большого количества музыкального материала. В процессе подготовки были сформулированы следующие цели занятия:

- изучение основных принципов тонально-гармонического развития на примерах произведений из параллельного курса музыкальной литературы; применение тестовых форм работы на уроках сольфеджио;

- развитие музыкальных способностей студентов, умения музицировать, интонировать с аккомпанементом;

- воспитание интереса к занятиям музыкой, трудолюбия.

Использование музыкальных примеров из оперного творчества Джузеппе Верди как для традиционно сольфеджийных форм работы, так и для тестовых заданий определило тип занятия – практическое (занятие-викторина). Примером могут служить: запись в качестве музыкального диктанта темы Аиды из “Прелюдии” к опере “Аида” и реконструкция по памяти мелодии “Темы ревности” на основе заданных сопровождающих голосов; сольфеджирование примеров из опер “Сицилийская вечерня” и “Риголетто” с последующим транспонированием на заданный интервал; музыкальная мозаика – сложить заданную тему по тактам (“Романс Радамеса” из оперы “Аида”); по предложенной аккордовой схеме узнать тему (баллада Герцога и ария Джильды из оперы “Риголетто”; тему Жермона “Чистую с сердцем ангела” из оперы “Травиата”); определить тонально-гармонический план различных тем по аудиозаписи.

На основе положительных отзывов о занятии возникло желание автора создать пособие по творчеству других композиторов с использованием аналогичных форм работы. Опыт использования пособия показал, что студенты приобретают навыки свободного владения музыкальным материалом, умения музицировать, закрепляют знания в области музыкальной литературы, учатся соединять в единое целое учебный материал разных дисциплин. Пособие можно использовать как на занятиях по сольфеджио, так и для самостоятельной работы студентов.

Таким образом, проблема межпредметных связей многогранна и решение ее требует кропотливой и постоянной работы. Это дает возможность повысить заинтересованность студентов процессом обучения, улучшить уровень качества их знаний, способствовать решению основной цели – формирование высококвалифицированного специалиста.

УДК 378.781

*О. Н. Остапенко,
г. Северодонецк*

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ПОДХОДОВ В ОБУЧЕНИИ
И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ
МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН**

Рассматривая научно-методические и педагогические аспекты подготовки преподавателя музыкально-теоретических дисциплин, необходимо более объемно и целостно представить модель профессиональной готовности будущего специалиста. Не умаляя важности формирования отдельных профессиональных умений и навыков, первостепенной кажется необходимость выдвигания на первый план проблемы воспитания хорошо интегрированной, целостной, творческой личности.

Оценивая ситуацию, которая сложилась за последние годы, можно отметить, что наряду с постоянным спросом на молодые кадры, а также возрастанием требований к уровню их профессиональной подготовки, существует тенденция к некоторому сокращению часов в рабочих учебных планах, отводимых на предметы цикла профессионально-практической подготовки.

В этом контексте особое значение приобретают современные подходы, которые дают возможность интенсифицировать и оптимизировать обучение будущих специалистов.

К ним относятся: технологизация и интеграция образования; использование мультимедийных средств; опора на принципы новых педагогических технологий – таких, как релевантная.

В профессиональном формировании преподавателя музыкально-теоретических дисциплин решающую роль играют специальные предметы, а среди них особенно изучаемые в течение 7 – 8-го семестров, а именно: мировая музыкальная литература, музыкальная критика и лекторская практика. Представляется целесообразным интегрировать эти предметы в единый комплекс учебно-познавательной, практической, просветительской и научно-исследовательской деятельности. Нормативной основой работы служат действующие Учебные программы и разработанные на их основе Учебно-методические комплексы.

В контексте актуального направления технологизации обучения в планировании учебной и воспитательной работы наиболее логичной представляется четырехступенная схема:

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

1. Інформація. Восприятіє інформації происходит на основе познавательной діяльності во время лекції, бесіди, изученія нотного матеріала.

2. Виконання завдання с указанієм способів діявствія. Воплощається через репродуктивну і комунікативну діяльність в формі написання рефератів, проведення бесід самими студентами і т.п. с четкими указаніями, по каким інформаційним істочникам і по какому плану следует готовить і проводить те или другие работы.

3. Виконання завдання без указанія способів діявствія. Воплощається через репродуктивну і комунікативну діяльність в формах, указанных выше, но без указанія істочників, по которым студент может готовиться, без указаній, что и как нужно делать. В этом случае закрепляются формы діяльності, которые усвоены в предыдущих видах діяльності і проверяется уровень их усвоения. Этот период является кульминаційним в процессе формирования навыков і представлений.

4. Виконання самостійних діявствій в заранее спланированных ситуациях. Воплощається через творческую і комунікативну діяльність на основе познавательной і репродуктивной діяльності [1, с. 14].

Рассматривая первую ступень процесса обучения, можно отметить, что использование современных подходов приводит к обновленію содержания і форм занятий. Так, использование мультимедійных средств на занятии по теме “Жизненный і творческий путь С.В. Рахманинова” повысили информативную і эмоциональную составляющую занятия. Использовались слайды, скомпонованные из материалов фотоальбома “С.В. Рахманинов”, а также цветные слайды, изображающие неповторимую красоту природы тех мест, где композитор создавал свой величайший шедевр – Третий фортепианный концерт. Использование отрывков из фильмов о музыкантах привносит свежий взгляд і ощущение сопричастности к событіям жизни изучаемого на занятии композитора. Не могут оставить студентов равнодушными такие ленты, как “Сергей Прокофьев” из цикла “Гении” А. Кончаловского; документальный фильм об А. Шнитке “Портрет с друзьями” А. Митты і другие. Организуются просмотры полной версии изучаемых по программе музыкальных произведений, студентам выдаются диски для самостоятельного ознакомления.

Вторая ступень процесса обучения связана с выполнением самостоятельных работ. Здесь наряду с усвоением информации, студенты выполняют разнообразные творческие задания:

- создание кроссвордов, тестов;
- изготовление демонстраційных планшетов;
- нестандартные поисковые задания;
- создание тематических стенных газет;

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

– поиск и подготовка материалов (аудио, видео, текстовых) для написания лекции на выбранную тему или при подготовке выступления на заседании клуба любителей современной музыки.

Во время подготовки к государственному экзамену с большим интересом студенты отнеслись к заданию: создать тесты по всему изученному материалу. Затем на занятии, после предварительной проверки, они обменялись тестами и успешно их решили.

Выпуск стенных газет – сфера реализации различных творческих замыслов. Так, например, в газете «Творец музыкальной вселенной», посвященной творчеству А.Скрябина, студенты использовали поэзию замечательного русского поэта М. Волошина, репродукции картин Н.Рериха, сведения о жизни и творчестве самого композитора. Подготавливая материал для заседания клуба любителей современной музыки на тему “Звезда по имени Соломия”, студенты нашли архивные записи выступлений Соломии Крушельницкой, скомпоновали видеоряд, наряду с биографическими сведениями использовали разбор прозвучавших арий, активно обсуждали жизненные перипетии сложного творческого и жизненного пути выдающейся украинской певицы с мировым именем.

К третьей ступени процесса обучения, можно отнести создание текстов лекций и научно-исследовательских работ. Учитывая тенденцию к некоторому сокращению часов в рабочих учебных планах, отводимых на мировую музыкальную литературу, представляется уместным ориентировать студентов на разработку единой темы для создания лекции и научно-исследовательской работы. Так, в прошлом учебном году студентами-теоретиками были написаны следующие научно-исследовательские работы: ”Воплощение романтической антитезы “Художник и общество” в вокальной сказке Прокофьева “Гадкий утенок”; ”Он хотел новой земли и нового неба” (К вопросу о роли философских взглядов в формировании программного замысла поэмы “Прометей” А.Н. Скрябина); “Модерн и архаика – две стороны единого стиля И.Стравинского” (на примере хореографических сцен “Свадебка”); ”Образы весны в произведениях С.В. Рахманинова и картинах русских художников”. В процессе исследования и раскрытия поставленных тем студенты наряду с проработкой специальной музыковедческой литературы осуществляли поиски информации в интернете, использовали очень интересные видеоматериалы, создавали (подбирали, монтировали) слайдшоу, выходили из области академической музыки в смежные области джаза и аутентичного фольклора. Для выступления по лекторской практике студенты создавали второй вариант текста, с учетом особенностей изложения материала в устной форме, ориентируясь на

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

самый широкий круг слушателей, убирая наиболее сложные теоретические разборы.

В рамках четвертой ступени процесса обучения находятся успешные выступления студентов с лекциями для школьников города, для студентов других отделов внутри училища, а также на конференциях. Так, в прошлом учебном году студенты приняли участие в Межрегиональной олимпиаде по музыкально-теоретическим дисциплинам в Донецке и Международной научно-творческой конференции в Харькове.

Особо хотелось бы отметить плодотворность использования принципов, которые лежат в основе релевантной педагогической технологии, и на которые мы опираемся в учебной и воспитательной работе. Это развитие у студентов интереса к своей будущей профессии; осознание успехов в учебной деятельности и связанное с этим укрепление веры в свои силы; формирование умений самостоятельно работать для своего саморазвития; формирование нацеленности на успех в решении конкретной задачи; всемерное подчеркивание высокой художественной ценности предмета изучения. Последнее находит отражение, в создании пособий с учетом конкретных учебных задач, а также в названиях этих пособий: “Золотые мелодии советской музыки”, “Необыкновенное путешествие в страну Детской Музыки”. Эти хрестоматии призваны помочь студентам при подготовке к экзаменам по мировой музыкальной литературе и методике преподавания сольфеджио, что подтверждают подзаголовки: «Экзамены – на “отлично”!»).

В заключение можно отметить, что использование современных подходов в процессе формирования профессиональных навыков преподавателя музыкально-теоретических дисциплин, а также воспитания хорошо интегрированной, целостной, творческой личности позволяет преодолеть или хотя бы минимизировать негативное влияние тенденции к сокращению часов в рабочих учебных планах, отводимых на предметы цикла профессионально-практической подготовки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дьяченко Н. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях / Н. Дьяченко, И. Котляревский, Ю. Полянский. - К., 1987.

УДК 372.878

*О. В. Павленко,
О. С. Павленко,
м. Канів*

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ ПРИ ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ

Для України на етапі становлення ринкової економіки зростає потреба в спеціалістах, які були б професійно мобільні, відкриті до сприйняття нової інформації, її переосмислення та застосування, до постійного самовдосконалення з метою підтримування конкурентоспроможності на ринку праці. Це стосується представників усіх професій та сфер діяльності.

Одним із актуальних завдань вищої школи в сучасних умовах є підготовка висококваліфікованого, творчого працівника, здатного продуктивно, оперативно вирішувати складні проблеми сьогодення. Виховання такої особистості у значній мірі залежить від тих чинників, які здатні забезпечити якомога результативніше засвоєння молодого людиною кращих надбань світової та вітчизняної культури, а також виховання у неї кращих рис людини і громадянина. Саме тому на нинішньому етапі розвитку українського суспільства серед багаточисельних факторів, що впливають на якісну підготовку фахівців мистецької галузі, суттєве значення має накопичена віками скарбниця культурних цінностей, які слугують невичерпним джерелом формування свідомості, характеру, психічних особливостей кожної людини. Мистецькі виховні традиції українців містять невичерпні можливості впливати на формування людини-гуманіста, розвиток її естетичних, етичних, духовно-моральних цінностей

Мистецька освіта в Україні має глибокі, випробувані часом, славні традиції. Як наслідок – не лише випускники, а й учні та студенти постійно виборюють на найпрестижніших міжнародних мистецьких конкурсах, фестивалях, виставках нагороди найвищого гатунку, кожного разу доводячи високий рівень і значний потенціал національного мистецтва. Тому подальший розвиток української мистецької освіти має базуватись на власних досягненнях, національній самобутності, творчому використанні зарубіжного досвіду.

Нині, у зв'язку з відродженням національної самосвідомості, прагненням кожної нації і народності до свого «кореня», із засвоєнням власної культурної спадщини, дуже гостро стоїть питання необхідності глибокого вивчення культурної спадщини кожного народу і його відновлення. Ясною і зрозумілою є та істина, що справжня культура сягає своїми коренями в глибину життя народу і є єдиним носієм національної своєрідності. Тому виховати професійного

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

фахівця означає виховати творчу, діяльну людину, яка освоює багатство культури, формується в особистість, здатну бути культурною, дієвою і розвинутою, здатну до «виробництва» мистецтва, його розповсюдження, пропаганди, сприймання, розуміння.

Упродовж багатьох десятиріч в Україні створювалась багатоступенева і безперервна система підготовки мистецьких кадрів: початкова спеціалізована мистецька школа; вища мистецька освіта; аспірантура (асистентура-стажування); докторантура.

До переваг такої історично утвореної системи виховання відносимо:

- широке охоплення населення мистецькою освітою;
- доступність мистецьких навчальних закладів;
- висока якість здобутих знань;
- виваженість та структурованість рівнів і змісту мистецької освіти.

Реформування системи мистецької освіти, розпочате у 90-х роках в контексті соціально-економічних перетворень, в умовах нестабільності нового суспільства мало свої негативні наслідки:

- скорочення кількості спеціальностей, спеціалізованих навчальних закладів, що зберігали мистецькі традиції;

- впровадження досвіду окремих зарубіжних країн щодо організації діяльності вищих навчальних закладів - введення ступеневої освіти, спрямоване на ліквідацію невеликих за контингентом студентів навчальних закладів з ідеєю створення великих закладів освіти на кшталт університетів - не забезпечує ексклюзивності виховання митця;

- відкриття підготовки мистецьких кадрів у неспеціалізованих закладах освіти не дає можливості забезпечити їх підготовку на рівні традиційних вимог соціально-культурного середовища України;

- комерціалізація мистецької освіти створює додаткові труднощі з розв'язання комплексної проблеми збереження і розвитку духовного потенціалу нації, забезпечення безперервної професійної підготовки, здатної до саморозвитку, спрямованої на підготовку для України фахівців найвищого гатунку.

Як результат в багатьох установах культури спостерігається дефіцит кваліфікованих кадрів (акторів, музикантів, артистів балету).

На відміну від європейських країн, система організації мистецької освіти в Україні дозволяє дотримуватись єдиних критеріїв щодо її якості, оскільки єдині і випробувані часом навчальні плани та програми забезпечують цілісний підхід передусім до якості підготовки фахівця-митця. Нині Міністерством культури України сформульовано такі стратегічні цілі розвитку мистецької освіти:

- збереження існуючої багаторівневої мережі навчальних закладів культури і мистецтв;

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

- збереження та розвиток творчих, педагогічних, наукових шкіл;
- задоволення потреб особистості в отриманні якісної культурно-мистецької освіти;
- забезпечення потреб вітчизняної культури і мистецтва у кваліфікованих кадрах.

Акцент у реформаторських процесах потрібно зробити на:

- збереження і розвиток духовного потенціалу нації через виховання населення на високохудожніх зразках світового рівня академічного мистецтва;
- необхідність збереження традицій системи та методики організації підготовки кадрів з мистецьких напрямів;
- запровадження нових спеціальностей і напрямів підготовки з метою інтеграції у світовий культурний простір;
- подальші шляхи удосконалення системи підготовки мистецьких кадрів;
- піднесення ролі мистецьких закладів освіти у формуванні культури суспільства;
- підвищення престижу культурно-просвітницьких професій;
- збереженні культурних традицій у поєднанні їх з вирішенням проблем інтеграції культури України в світову систему.

Тому пріоритетними завданнями при підготовці фахівців повинні бути можливості збереження досягнень і традицій національної мистецької школи в процесі інтеграції української культури до світового культурного простору, участі України в європейському та світовому культурному співробітництві.

УДК 168/522

*М. В. Панюс,
м. Тербовля*

ІНТЕРАКТИВНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ У ВНЗ УКРАЇНИ

Розвиток культури і мистецтва в Україні на зламі тисячоліть характеризується багатьма новими рисами. Це і ставлення до культурного рівня населення і розвиток нових технологій, і творення частково втрачених традицій [6, с. 3].

Відродження мистецтва має відбуватися через знання сучасного мистецтва та вивчення минулої спадщини нашого народу. Ми отримуємо добру освіту, але, на жаль, не знаємо, як нею користуватися. Постає питання: як студентові втілювати ці знання на практиці, вибрати головне, робити синтез і аналіз

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

здобутої інформації і після цього працювати над художнім мистецьким твором?

Мета викладача полягає в тому, щоб навчити студента мислити, дати йому трактовку розуміння того, над чим він працює, не нав'язуючи своєї думки. Вся робота має проводитися з метою поглиблення набутих знань, розвитку умінь і навичок студента і разом з тим зберегти його власний світогляд, розвинувши його горизонти. Зрозуміло, що виконання поставленого завдання не може вестись за старими консервативними методами. Значить, необхідна реконструкція, адже ми потрапляємо в два простори: реальне, в якому ми існували і добре знаємо класичне світове мистецтво, модерністичні течії, різних видів та стилів мистецтва минулих епох (мистецтво Східних країн, Китаю, Японії, Сирії, Індії, періоду перших цивілізацій Месопотамії, Єгипту, Греції). Захоплюючись філософією їхнього світобачення в мистецтві, вражаємось національним підґрунтям у творенні музично-пісенних образів, форм, пластики, кольоровим поєднанням, графічним відтворенням, вважаючи своє низьким та сороміцьким. Але Т.Г. Шевченко навчав: «Чужого навчайтесь, – свого не цурайтесь», а як воно насправді зараз є, задумайтесь; відтворення і вивчення рідного, споконвічного та вдосконалення сучасного. Ці два напрямки повинні не протистояти один одному, а навпаки – покликані об'єднуватися в одне ціле, взаємодоповнюватися в еволюційному аспекті [4, с. 45].

Спочатку треба навчитись співати, грати на музичному інструменті, висловлюватись, писати як колись старі майстри (отримати свою національну професійну школу в Україні на етнопедagogіці, етнопсихології, народній обрядовості). Тож і ми повинні паралельно навчитися вбирати в себе досягнення світового мистецтва і вміти розумно переосмислюючи чужий досвід, трансформувати у своє народно-традиційне етнологічне середовище. Традиційні системи трансформуємо крізь призму високого професійного мистецтва, наближаючи професіоналізм до народної основи відчуття рідної землі, голос кореня. Для прикладу пісня В.Вихруща «Коріння». Саме такі цінності покликані вивчати: музичні, художні, театральні, хореографічні середні та вищі навчальні заклади I-IV рівнів акредитації. Точно і влучно підмічено, що для українця мало народитись один раз, народитись вдруге – духовно. Митець має носити в собі державний фактор коріння творчості світових геніїв полягає у первісних елементах культури – античності та фольклорі. З цього джерела черпали наші національні генії (Т. Шевченко, М. Лисенко, М. Леонтович), черпають невтомні послідовники і зараз на противагу миттєвому, дешевому, часто порочному, що сходиться із екранів сьогодні.

Незрозуміле не означає погане, негативне – це завжди самопізнання і світорозуміння, тим більше у вирішенні світоглядних аспектів, та через світорозуміння до самовдосконалення, самопізнання, світобачення і світореалізації в нових ракурсах стилях, формах. При цьому долати зовнішні та

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

внутрішні стереотипи. Людину можна навчити співати, грати, малювати, танцювати, перевтілюватись, але підняти до вершин суджено не кожному, тут повинен реалізуватись ресурс творчості, невтомного горіння душі та постійного пошуку і реалізації себе під сонцем. Але як і з нотами, кольором, пластикою не навчиш. Це – спосіб відчуття, це – стан душі, помножений на талант і працю. Завдання педагога – підвести студента до собору його власної душі, адже раз зігріте серце – вік не охолоне. Тоді він зможе продовжити мистецтво свого вчителя і досягнути вершин досконалості, визнання, продовження і навіть слави.

Відомо, що навчальний процес передбачає забезпечення системного підходу і демократичних принципів його побудови, простоту управління, узгодження всіх елементів, ефективний науковий пошук, саморозвиток та удосконалення. Отже навчальний процес здійснюється на принципах безперервності, наскрізності, наступності і професійності навчання на всіх рівнях. Навчання передбачає наявність прямих і зворотних зв'язків між ступенями навчального процесу, забезпечення інтегрованості освіти, а її модель передбачає поряд із високою професійною підготовкою здійснення цілеспрямованих програм: посиленої фундаментальної освіти; підвищення рівня комп'ютерної підготовки і на цій базі реалізацію сучасних освітніх технологій навчання, проектування і проведення – наукових досліджень; безперервної культурно-мистецької освіти; гуманізації навчально-виховного процесу... [1, с.3].

Модернізації навчального процесу слугує розробка нових навчальних підручників, посібників, засобів навчання, в тому числі електронних, з використанням Інтерактивних технологій, створення навчально-науково-виробничих центрів з орієнтацією на проблеми *галузі культури, мистецтва, розвиток інфраструктури дозвілевої діяльності, розваг і туризму*. Сучасна модель навчального процесу передбачає удосконалення за рахунок раціональної побудови семестрів, оптимізації розкладу занять, розвитку внутрішньовузівської системи контролю якості знань, впровадження нових форм професійно-практичної підготовки, короткочасних і тривалих стажувань і проходження практик, згідно навчальних планів.

У контексті виховної роботи невіддільно перебувають виховне начало, виховний інструментарій, виховний процес і результати виховання. Лінгвістично і фактично виховання гармонійно поєднує дві складові: "ви" і "ховання". "Ви" – це ті, які задіяні в процесі, хто і заради кого він здійснюється. "Ховання" – це оберігання, засторога, охорона вихованця від злого впливу, наміру, дії. Процес виховання полягає в тому, що молодій людині пропонується для теперішнього і майбутнього користування модель його ставлень до інших особистостей, подій, явищ, предметів; його вміння здійснювати аналіз ситуацій, знаходити

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

правильний хід пошуку в процесі вибору, усвідомлювати відповідальність за прийняті рішення, за свої вчинки і дії, адже сьогодні ми пожинаємо плоди засіву недалекоглядності попередньої освітньої політики, яка залишила свої наслідки: отримали у спадок дволику мораль: думали одне – втілювали інше; безвідповідальність перед словом, яке для багатьох є не більше, ніж пустодзвін: сказав – забув; безвідповідальність за виконання обов'язків і вільне трактування законів, норм, традицій; повзуча деградація, моральне розтління, духовне спустошення.

Українська педагогіка має у своєму арсеналі прекрасні наукові матеріали, що є одним із засобів вирішення невідкладних проблем. У книгах Я. Яреми [8, с. 16, 24, 36] і Г. Ващенко [2, с.7, 22] досліджується взаємозв'язок між мисленням, почуттям і волею. Воля – це бажання втілити. Мислення – це знання, необхідні для втілення. Почуття – це задоволення від процесу й результату втілення.

Ще одне проблемне питання полягає у формуванні ідеалу сучасної людини. Принципи ідеалізації: загальнолюдські, релігійні, національні, станові. Лише це може бути фундаментом соборності України і консолідації етносу. Християнськими основами виховного ідеалу повинно бути втілення у реальність ідеї самовідданого служіння Богові та Батьківщині, адже національні основи виховання в студентському середовищі охоплюють: почуття національної гідності, честі, самоусвідомлення приналежності до великої європейської спільноти; знання найважливіших етапів історії, становлення незалежності України, державної та релігійної символіки; знання народознавства як складової українознавства, цінностей свого народу та історії власного родоводу; знання і розуміння традицій, звичаїв та обрядів українства, моральних та етичних правил і манер; збагачення себе здобутками української культури, літератури, мистецтва, техніки, спорту тощо; очищення своєї скарбниці знань від чужого культурно-мистецького засмічення; знання християнської моралі та виховання внутрішньої потреби впродовж усього життя; безустанну працю над екологією душі.

Важливою основою виховання свідомої людини, яка володіє політичним світоглядом, має теоретичні і практичні навички у фаховій діяльності, постійно збагачує себе здобутками української і світової культури і мистецтва на народній основі, сповідує ідеали високої християнської моралі, прагне психологічного комфорту на роботі та в сім'ї, виявляє толерантність і повагу до оточуючих його людей, розвиває свої природні здібності мистецької діяльності, зміцнює здоров'я – ось далеко не повний перелік вимог, яким повинен відповідати громадянин-патріот нової суверенної України [7, с. 6 – 8].

Одним із основних завдань вищої освіти є надання можливості молодим людям отримати теоретичну базу та практичну основу професійного оволодіння

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

обраним фахом, розкрити власні наукові та творчі здібності, сформуватись як особистість. Потужним джерелом інтелектуального утвердження фахівця є широкий доступ до наукової діяльності ще в пору навчання. Формування особистості доповнюється через виховання та соціалізацію з урахуванням працездатності, характеристики стану людини, врахуванням факторів впливу. Виховання – це цілеспрямоване керування процесом розвитку, становлення особистості, орієнтованої на досягнення певного ідеалу. Соціалізація проявляється у взаємовпливі людини та суспільства через осмислення, засвоєння і підпорядкування себе певним законам, нормам чи правилам, які чинні на певний час, або які потребують певних коректив чи заміни. Стан визначається матеріальними, технічними та професійними можливостями, самопочуттям і настроєм, інтересами та потребами, природними та набутими здібностями й уподобаннями, психологічним характером. Фактори впливу діють на рівні власного "я" у сім'ї, трудовому колективі, соціумі загалом. Працездатність окреслює можливості людини до сприймання, засвоєння, творчого переосмислення та втілення. Концепція виховної роботи у ВНЗ базується на таких засадах виховання: національно-патріотичне; духовно-моральне; культурологічне; фізкультурно-спортивне, екологічно-правове; трудове. Кожен із них знаходить своє конкретне втілення у практичній роботі курсових, наставників, вихователів під час індивідуальної роботи зі студентами, інформаційно-виховних годин у студентських групах та інших масових заходів, а також під час проходження практики: патріотичне виховання спрямоване на формування характеру та визначення орієнтирів діяльності громадянина-патріота України на засадах національної самосвідомості, відданості ідеям незалежності держави, повагу до її історичної спадщини, традицій і звичаїв українського народу, рідної мови, формує почуття національної і особистої гідності; духовно-моральне виховання вибудовує гармонію між визначальними принципами людської моралі, діями і вчинками окремої людини. Виховує почуття поваги до свого роду, любові до батьків та дітей, розкриває глибинний зміст християнської моралі, викладений у 10-ти Божих заповідях, утверджує високі почуття вірності, любові, правдивості, доброти [3]; естетичне (*культурологічно-мистецьке*) виховання відкриває таїну естетичних закономірностей краси, світ культури й мистецтва, надає простір й можливості для розкриття особистого творчого обдарування. Виховує пізнання кожною людиною величі мистецьких творінь різних епох і народів, відкриває бездну скарбницю української національної культури і мистецтва. Виховує почуття поваги й любові до оточуючого нас живого світу, почуття вболівання за збереження його краси та життєствердної сили. Дозволяє оволодіти основними

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

законодавчими актами у різних сферах життя (сім'я, навчання, праця), формувати громадянське правове суспільство; трудове виховання формує відповідальність молоді як за вивчення, так і за використання "Набутих знань на практиці, виробляє відповідальність і прагнення досягати при раціональних витратах найдосконаліших результатів у своїй діяльності. Виховує працелюбність, трудову активність, дисциплінованість, потребу постійного удосконалення своєї професійної майстерності, глибокого засвоєння теорії та практики найновітніших здобутків вітчизняної і зарубіжної науки, техніки, прогресивних енергозберігаючих, економних технологій та ведення на їхній основі ефективної господарчої діяльності [5, с. 5 – 6].

Сутність такої моделі формування молодшої генерації української творчої інтелігенції полягає в тому, що аспекти науково-навчальної, морально-виховної та фізично-оздоровчої діяльності у ВНЗ перебувають у тісному взаємозв'язку та взаємному доповненні та еволюційному розвитку. Україні потрібні високопрофесійні фахівці, справжні патріоти держави – майбутнє українства. У навчальному процесі кожен викладач знаходить час і місце, окрім якісної професійної підготовки, для виховних настанов. Через кураторів академічних груп та мережу студентського самоврядування, студентство активно залучається до широкого мистецького і спортивного життя вузу [6, с. 5 – 7]. Високоорганізована й якісна система навчального процесу, різнопланове охоплення викладачів і студентів різноплановою виховною роботою, йде формування й виховання фізично та морально загартованої молодшої національно-свідомої генерації педагогів, митців і є основою стабільного авторитету нашого вищого навчального закладу, реалізується концепція виховання громадянина своєї держави, запроваджена в усіх структурних підрозділах гуманітарна програма, відроджуються українські національні традиції, звичаї й обряди, основи християнської моралі, прищеплюється повага до історії нашого народу, його культури і мови, виховання розглядається як одна із складових частин мінімізації матеріальних витрат як в навчальному процесі, так і в подальшій праці майбутніх випускників – української інтелігенції [5, с. 5 – 6].

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрущенко В. Модернізація вищої освіти України в контексті Болонського процесу // Освіта / В. Андрущенко. - 2004. — № 23. — 12–19 травня.
2. Ващенко Г. Загальні методи навчання та виховання / Г. Ващенко. - Мюнхен, 1938. - С. 7, 22.
3. Герман О. Виховання студента як особистості: Зб. Наук. статей "Актуальні проблеми виховання студентів, формування їх як особистостей у вищих закладах освіти" / Мат-ли міжнародної науково-методичної конференції. – К: НУХТ, 2002. – С. 58-59.
4. Кітов М. Методологічні аспекти формування особистості у державних вищих навчальних закладах: Збірник наукових статей "Актуальні проблеми виховання студентів, формування їх як особистостей у вищих закладах освіти" / Матеріали міжнародної науково-методичної конференції. – К: НУХТ, 2002. – С. 45.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

5. Концепція гуманітарної освіти України. – К: Генеза, 1977. – С.5-6.
6. Національна доктрина розвитку освіти України у ХХІ ст. – К.: Шкільний світ, 2001. – С. 5-7.
7. Парламентські слухання з проблем розвитку вищої освіти // Освіта. — 2004. — № 23. — 12–19 травня.
8. Ярема Я. Українська духовність в її культурно-історичних виявах / Я. Ярема. – Львів, 1935. – С.16,24,36.

УДК 781:784.673

*Е. В. Панченко,
г. Луганск*

ФУНКЦИИ ФАКТУРЫ В ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. МАЦИЕВСКОГО

Хоровое творчество петербургского композитора Игоря Мацеевского – самобытное явление современной музыкальной культуры, требующее научного анализа и осмысления, что составляет цель данного сообщения.

Материалом для теоретических обобщений послужили хоры: «Ахвяра красе» на слова Максима Богдановича, лемковская песня «Што би я робив без тебе» и «Хор лісових дзвіночків» на слова Павла Тычины.

Главной отличительной чертой стиля композитора в целом является, по словам Г. Тавлай, *«...сложное слияние исторически различных элементов, но не только как выявление необходимых профессии композитора безупречного конструктивного мышления, феноменальной эрудиции, компетентности, интеллекта, но и как признак определенной высшим духом принадлежности этого творчества в круг мировых культурных ценностей, их одухотворенности, окрыленной могучим талантом сердца и интеллектом художника»* [1].

Народное многоголосное пение – предмет особого внимания И. Мацеевского. Досконально изучив эту традицию русской национальной культуры, композитор органично развил специфику народного пения в своих хоровых сочинениях, обогатив тем самым национальную «картину мира». Поиск и введение для каждого своего хорового сочинения оригинальной, тесно связанной с художественным замыслом звуковой системы является яркой индивидуально-стилевой чертой творчества композитора. Разнообразие звукового материала и способов его формирования обусловлено широким стилевым диапазоном нарождающихся звуковых концепций. Применяя различные приемы современной техники хорового письма, композитор не отказывается от национальной интонации. Он синтезирует в своем творчестве черты принципы различных художественных направлений, жанровых форм и современных техник с признаками фольклорной и академической традиций.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Для хоровых произведений И. Мацеевского характерны психологическая углубленность и повышенная экспрессия звучания во многом благодаря специфике фактурного изложения. Фактура в произведениях композитора выступает в роли носителя тематической функции, основы формообразования, стилистического синтеза в произведении: индивидуализация и рельефность каждого голоса-пласта, прием динамизации фактуры за счет совмещения имитационно-полифонической и аккордово-гармонической техник, открытие тембровых эффектов. В хоровых сочинениях в большей степени, чем в других жанрах, фактура фокусирует в себе проявление горизонтальных и вертикальных взаимосвязей. Принцип проекции мелоса (горизонтали) на гармоническую вертикаль часто встречается в произведениях для хора И. Мацеевского: в тематизме можно наблюдать, каким образом и гармония, и фактура вырастают из мелодии.

Неповторимое своеобразие хорового стиля И. Мацеевского – результат строжайшего отбора стилистических средств. Красочные гармонии, сонорные звучности являются неотъемлемой частью гармонического стиля мироощущения. Автор сохраняет ладовую основу национальной песенности. Соединяя мелодию, ориентированную на народную стилистику с её натурально-ладовой гармонией, применяя систему побочных трезвучий и переменность функций, композитор создает узнаваемый этно-современный хоровой стиль.

Особое значение композитор уделяет тембральности хоровых красок: их диапазон бесконечен, а выбор соответствует тому или иному состоянию души. С их помощью И. Мацеевский ведет поиск особых звучностей, отражающих сущность того или иного образа. В произведениях, где автор использует колористические приемы, на первый план выходит «слияние» горизонтали и вертикали, при котором мелодия становится строительным материалом для гармонии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мацеевский И. В. Петербургские тетради для голоса и фортепиано на стихи белорусских поэтов / И. В. Мацеевский // С. Пб., 2004. – С.3

УДК 377.6:78.01

*А. В. Паранич,
г. Луганск*

АКТИВИЗАЦИЯ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ НА ЗАНЯТИЯХ ПО МУЗЫКАЛЬНО- ТЕОРЕТИЧЕСКИМ ДИСЦИПЛИНАМ

Реформація системи освіти в Україні в значительной мере коснулась и высших учебных заведений. Изменения происходят и в формах

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

организации учебно-воспитательного процесса, и в методике преподавания предметов. Увеличение количества часов на самостоятельную работу студентов, возможности использования в образовательном процессе мультимедийного оборудования, персональных компьютеров, глобальной сети Internet диктуют необходимость перехода от традиционных методов обучения, при которых студенты усваивают на занятиях готовые знания, к новым педагогическим технологиям, активизирующим самостоятельную познавательную деятельность каждого студента.

Об актуальности проблемы активизации познавательной деятельности студентов свидетельствуют многочисленные работы психологов и педагогов. Ученые-психологи рассматривают данную проблему через призму психологии личности, выделяя ключевое слово *активность*. Например, К.А.Абульханова-Славская определяет активность как типичный для данной личности способ выражения и осуществления её жизненных потребностей. Ученые-педагоги рассматривают активизацию познавательной деятельности студентов как умение и стремление творчески подходить к окружающей действительности, что обеспечивает успех и придает учебному труду студентов характер самостоятельного и творческого поиска истины (И.Я. Лернер, Т.С. Панина, П.И. Пидкасистый).

Важную роль в профессиональном становлении студентов специальности «Народное художественное творчество» отделения культуры Колледжа ЛГАКИ играют музыкально-теоретические дисциплины. Они являются фундаментом, основой для дальнейшего изучения профилирующих предметов специализации. В ходе изучения теории музыки, сольфеджио, гармонии, анализа музыкальных произведений студенты постигают особенности музыки как вида искусства, детально изучают элементы музыкального языка, их взаимодействие в создании художественного образа музыкального произведения. Следует подчеркнуть особую значимость музыкально-теоретических дисциплин для развития способностей студентов как музыкальных, так и интеллектуальных, творческих. Вместе с тем, музыкально-теоретические дисциплины, как правило, сложны для восприятия студентов, особенно тех из них, которые не имеют музыкальной подготовки. Поэтому преподавателю нужно так организовать учебный процесс, чтобы вызвать интерес к изучаемому материалу, создать позитивную мотивацию самостоятельной учебной деятельности студента.

В современном образовательном процессе роль педагога несколько трансформировалась, его функции значительно расширились. Если раньше главная задача учителя состояла в передаче знаний, умений и навыков молодому поколению, то сегодня по совокупности причин он всё больше выступает в роли

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

организатора, консультанта, координатора учебного процесса. Педагогическое мастерство предполагает наличие актерских способностей наряду с такими важными составляющими как профессиональная компетентность, культура общения, педагогический такт, речь педагога, его умение убеждать, организовывать взаимодействие. Сложность труда преподавателя музыкально - теоретических дисциплин в том, чтобы найти путь к каждому студенту, создать условия для развития его способностей. Преподавателю необходимо помочь студенту осознать себя личностью, пробудить потребность в познании и развитии себя, воспитать в нем чувство человеческого достоинства, составляющая которого – осознание ответственности за свои поступки перед собой, группой, семьей, обществом.

Использование проблемного метода обучения способствует активизации познавательной деятельности студентов на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам. Метод проблемного изложения материала состоит в создании на занятии проблемной ситуации, в постановке проблемных вопросов. Основная задача преподавателя состоит не только в передаче информации, но и в приобщении студентов к обсуждению проблемы, чтобы они выдвигали свои гипотезы, предполагаемые варианты её решения. Это формирует мышление студентов, вызывает их познавательную активность, познания студентов приближаются к поисковой, исследовательской деятельности. Например, при изучении обращений септаккорда в курсе теории музыки преподаватель указывает, что крайние звуки каждого из трех обращений образуют интервал сексту, но не это дает название обращениям. Перед студентами ставится проблемный вопрос, каким образом главный признак септаккорда влияет на название его обращений? Студенты высказывают предположения, ищут варианты ответов. Разобравшись в сути вопроса, они глубже понимают материал. Приведем пример создания проблемной ситуации на занятиях по гармонии. При изучении темы «Сектаккорды главных трезвучий» преподаватель предлагает студентам проанализировать расположение написанных на доске сектаккордов. Наряду с тесным и широким студентам сталкиваются с неизвестным для них расположением аккордов. Они анализируют его признаки, предполагают, что оно называется смешанным, самостоятельно делают вывод о том, что сектаккорды могут иметь тесное, широкое и смешанное расположения. Проблемный метод изложения материала способствует формированию у студентов приемов умственной деятельности – анализа, синтеза, сравнения, обобщения, умения устанавливать причинно-следственные связи.

Состав учебных групп по уровню музыкальной подготовки студентов неоднороден, поэтому большую роль в активизации их познавательной деятельности играют методы организации взаимодействия обучаемых.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Формируючим елементом в цих методах виступає діалогічне спілкування студентів. С позицій теорії діяльності діалогічне спілкування є найважливішою складовою сучасного навчання. Колективна навчальна діяльність, т. є. організація навчання в малих групах заснована на співпраці з чітким розподілом обов'язків, з об'єднанням зусиль для досягнення загальних цілей. На заняттях по музично-теоретичних предметах найчастіше застосовуються такі види роботи студентів в малих групах, як формулювання питань по вивченій темі, рецензування відповідей однієї іншої, надання допомоги більш слабким студентам, спільне пошук кращого рішення, кращого варіанта гармонізації або підбору аккомпанювання до мелодії. Метод навчання в співпраці сприяє формуванню у студентів стійкого інтересу до предмету, забезпечує активну участь кожного в колективній роботі.

Таким чином, в педагогічній практиці використовуються різні прийоми активізації пізнавальної діяльності студентів на заняттях по музично-теоретичних дисциплінах. Головним є різноманітність форм, методів, засобів навчання, вибір таких їх поєднань, які стимулюють активність і самостійність студентів.

УДК 681. 817. 6

*В. В. Петрик,
м. Луганськ*

ФІЛОСОФСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ

Поняття «інструменталізм» охоплює коло уявлень, які виходять далеко за межі музичної науки. Музичні інструменти та інструментальна музика – важливі складники світової музичної культури. Загальнопохідним від терміна «інструменталізм» є слово-поняття «інструмент» у словнику В. Даля воно перекладається з латинської як «орудие, снаряд, прибор...» – «всякого роду ручне посібие або пристрій для якоїсь роботи... Інструментний або інструментальний, орудиний, снарядний...» [1, с. 46]. Відповідно, музичний інструменталізм трактується як музика, що «виконується інструментами». У «Музичному енциклопедичному словнику» (гол. ред. Г. В. Келдиш, 1991 р.) музичні інструменти визначаються як «штучно створені знаряддя або природні предмети, що створюють звук (шум) і використовуються з художньою метою» [3, с. 215]. Треба зазначити, що з цього ємкого і лаконічного визначення фактично усунуто виконавця як головного творчого одухотвореного початку в

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

інструментальному виконавстві. А вказівка, що «використовуються з художньою метою», певно, припускає творчий процес як такий, але не враховує духовну активність людини як ініціатора такого виду культурної діяльності. Перевага такого «ручного знаряддя», як музичний інструмент, визначається, на нашу думку, не тільки його відчутно-речовинними якостями, а саме тим ідеальним результатом, який виникає безпосередньо з культури звуко-творчості. І саме в плані ідеальної призначеності змісту музично-інструментальної творчості інструменталізм музичний співвідноситься з *філософським інструменталізмом*. Під цим терміном розуміють спеціальний напрямок американської філософії різновиду прагматизму, у якому свідомість вважають за один з інструментів, що допомагає пристосовуватися до навколишнього середовища.

Розгорнуту концепцію інструменталізму у філософії сформулював Д. Дьюї. У межах філософського знання він дає таке уточнення: «поняття, ідеї...», «закони і теорії...» виступають як «інструменти-знаряддя», «ключі до ситуацій...», «плани дій...» [2, с. 94]. Таким чином, філософи-інструменталісти абсолютизують думку як рух. Такий підхід в ідеальній даності фіксує те, що визначає і «ручне знаряддя» тобто інструмент який визиває і сприяє дії-діяльності, яка практично породжуюча та розумово-психологічна. Якщо узагальнити наведені характеристики філософського інструменталізму, то на перший план виступає психологічно розумова активність людської діяльності як здатність творення планів, законів, тобто – інструментів для дій людини. І в цьому ми бачимо «надбуттєвий» характер розумового інструменталізму, який спрямовує життєвий досвід, який, у свою чергу, не може бути зведений тільки до почуттєвого сприйняття і який ми розуміємо як «усе, що переживається в досвіді», як зміст свідомості [Там само, с. 96].

У філософській концепції інструменталізму психологічна активність індивідів, здатних творити «закони», «правила», у тому числі містично-релігійного походження, розглядається в мобільності переходів матеріальних й ідеальних стимулів дій. Ірраціональні тенденції філософського інструменталізму при цьому не стільки збагачують, скільки обмежують підхід до наукового пізнання. Порівняно з послідовним богословсько-філософським ученням П. Флоренського вказана позиція Дж. Дьюї і його прихильників виглядає звуженою і спрощеною. Метод вибудовування розумового інструменталізму в процесі діяльності людини по П. Флоренському має власний інструментарій, таким чином якісний склад цих інструментів-схем і їх використання, рівень володіння ними та їх вплив на процес і результат діяльності можливо визначити як філософський інструменталізм. Богослов і філософ П. Флоренський акцентує, що людина є твариною; специфічно їй належить «будування» знарядь і саме в цій її діяльності, будуванні знарядь полягає її особливість порівняно з іншими тваринами. І далі він розмірковує над культом як видом культурної діяльності. І

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

визначає елементи культу – храм, а також тексти, піснеспіви, молитви тощо – об'єднані в конкретно цілісну єдність, вони є знаряддям цієї культурної діяльності, і далі ... усяка діяльність здійснюється й проявляється завдяки своїм знаряддям і сама може бути визначена як діяльність знаряднобудівнича, сама людина – діяч, істота, що будує знаряддя. П. Флоренський, обмірковуючи природу знарядь, робить висновок, що знаряддя як таке є проєкцією позатворчих надр людської істоти, що вибудовує, і все її власне емпіричне буття – її тіло, її духовне життя. Він звертає увагу, що з грецької «знаряддя» – орган. Дійсно, органи нашого єства – душевні й тілесні – є знаряддями духу, вибудованими ним собі; і наші разом знаряддя, які нами побудовані, є також органами нашого емпіричного, душевно-тілесного складу [4, с. 52 – 53]. У концепції П. Флоренського троякості людської діяльності розрізняються три роди «творів людської творчості». Він пропонує для більшої визначеності матеріальні знаряддя називати – Instrumenta. Тобто «інструментами», «матеріальними знаряддями технічної культури», у «наочності, реальності» яких ми «не можемо сумніватися: – вони суть» [5, с. 109 – 110], розумність яких ми виводимо шляхом розумових висновків. Але існує ще одна галузь – йдеться про знаряддя культу ... єдність самосвідомості, Я = Я, змушує припустити діяльність розуму, яка гармонічно сполучає реальність (інструменту) з осмисленістю поняття – терміну... наявність якого антиномічно сполучає діяльність розуму й слугує умовою самосвідомості, що є опорною точкою всього розуму, у всіх його видах діяльності. Шукана нами діяльність є трансцендентальною умовою всіх діяльностей розуму і – самого розуму. Флоренський акцентує увагу на «основній діяльності, завдяки якій... людина вперше стає людиною». І далі роз'яснює: твори цієї центральної і основної діяльності розуму є явленням ідеї, або втіленою ідеєю. Це є низсходженням горнього до дольного й підймання дольного до горнього, тобто сполучення Неба і землі [Там само, с. 111]. Близьким прикладом такої діяльності філософ називає художню творчість. У якій поєднуються практична сторона – тобто «втілення розумом своїх задумів», – з теоретичною стороною – «осмисленням діяльності». Витонченні мистецтва це ланки більш серйозного і більш творчого мистецтва, мистецтва боготворіння – Феургії. Феургія – була в давні часи опорою усіх діяльностей життя; вона була материнським лоном усіх наук і всіх мистецтв [Там само]. Далі філософ уточнює, що з часом єдність людської діяльності починає розпадатися, тоді Феургія звужується тільки до обрядових дійств, до культу в більш пізньому змісті слова, діяльності життя, за висловом автора, «узаконивши своє блудне існування, свою злочинну самодостатність, без внутрішньо цінного змісту». Людське життя не організоване у Феургію. Однак ця неорганізованість не

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

свідчить про неіснування діяльності, де здійснюється одухотворення більш глибоке, ніж у вишуканих мистецтвах. Ця діяльність є саме основним зерном, біля якого й із якого розвивається Феургія, – це «бутон культури – Культ». Культ має свої священні предмети – знаряддя культу. Від машин-інструментів їх вирізняє «їхня святість, їхня виділеність серед інших, їхня одухотвореність. Предмети культу є здійсненим сполученням тимчасового й вічного» [Там само, с. 112 – 113]. Підбиваючи підсумок міркуванням, Флоренський наголошує: «Культ є сукупністю святинь, Sacra, ... – усього, що слугує встановленню зв'язків з духовними світами». Таким чином створюється концепція «тройкості людської діяльності – Instrumenta, Notiones, Sacra – практична, теоретична, літургічна. Кожна, з яких володіє своїм комплектом знарядь» [Там само, с. 114].

ЛІТЕРАТУРА

1. Даль В. Толковый словарь живого русского языка / В. Даль. – И-О. – М. : 1979. – Т. 2. – 779 с.
2. Инструментализм // Философский энциклопедический словарь [Ред. кол. С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы, Л.Ф. Ильичев и др.]. – М. : Сов. энциклопедия, 1984. - 215 с.
3. Музыкальный энциклопедический словарь / [Гл. ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Сов. Энциклопедия, 1990. – 672 с.
4. Флоренский П. Из богословского наследия / П. Флоренский // Богословские труды. – М. : Мысль, 1980. – XVII. – 517 с.
5. Флоренский П. Философское наследие / П. Флоренский // Философия культа (опыт православной антропологии). – М. : Мысль, 2004. – 685 с.

УДК 681. 817. 6

*С. В. Петрик,
м. Луганськ*

ВПЛИВ МІЖПРЕДМЕТНИХ ЗВ'ЯЗКІВ НА ПРОФЕСІЙНУ ПІДГОТОВКУ ФАХІВЦЯ

Підвищення якості професійної підготовки майбутнього фахівця викладача, керівника самодіяльного колективу на сучасному етапі вимагає вдосконалення й забезпечення цілісності педагогічного процесу. У процесі навчання студенти опановують значну кількість учбових дисциплін, які формують різні знання, уміння й повинні сприйматися ними як єдиний взаємозв'язаний процес.

Проте слід зауважити, що не всі студенти можуть встановити чіткі взаємозв'язки з різними предметами і їхню значущість. Тому для формування системного засвоєння знань, умінь і навичок доцільною є реалізація міжпредметних зв'язків. Осмислення цих зв'язків дозволяє забезпечити міцність знань, зосередити їхню увагу на головному, виявити й усунути пропуски в знаннях, систематизувати й узагальнити їх. Ця ситуація породжує необхідність пошуку ефективних методичних засобів, і вагоме місце тут займає інтеграція учбових дисциплін і саме інтеграція в корені змінює зміст і структуру

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

спеціальної підготовки фахівця, сприяє цілісному, системному засвоєнню теоретичних знань, практичних умінь і навичок, пов'язаних з майбутньою діяльністю [3].

Інтеграція предметів створює можливості для формування в студентів цілісної картини процесу навчання. Студенти більш глибоко розуміють самі учбові предмети, що, безумовно, підвищує пізнавальний інтерес. За допомогою багатобічних міжпредметних зв'язків не лише на якісно новому рівні вирішуються завдання навчання, розвитку й виховання студентів, але й закладається фундамент для комплексного бачення, підходу і рішення складних проблем самого процесу навчання. Саме тому міжпредметні зв'язки є важливою умовою і результатом комплексного підходу в навчанні і вихованні студентів [1].

Поняття «міжпредметні зв'язки» в даному випадку розглядається як система роботи викладачів і студентів у процесі навчання, яка передбачає єдність цілей, функцій, змістовних і структурних елементів учбових дисциплін, сприяє систематизації і міцності знань, формуванню узагальнених умінь і навичок.

І в першу чергу це стосується спеціальних дисциплін, оскільки предмети циклу професійної і практичної підготовки в першу чергу забезпечують формування знань, умінь і навичок в підготовці кваліфікаційного рівня молодшого фахівця. Які ж необхідно встановити міжпредметні зв'язки між цими дисциплінами? На прикладі циклової комісії народних інструментів виявлені наступні напрями реалізації міжпредметних зв'язків.

Так для забезпечення психолого-педагогічної спрямованості професійної теоретичної підготовки майбутнього викладача на основі міжпредметних зв'язків потрібна координація учбової і методичної роботи між викладачами методичного циклу і викладачем педагогіки і психології.

При підготовці майбутнього викладача, артиста ансамблю потрібне об'єднання наступних дисциплін в єдиний інтегрований курс і посилення координації між такими предметами, як спеціальний клас, педагогічна практика, клас ансамблю. Аналізуючи досвід роботи провідних викладачів, ми бачимо різні підходи, різні методики викладання. І як результат у системі викладання склалися різні школи викладачів: М.А. Давидова, М.І. Різоля, С.В. Баштана, В.М.Івка, Б.О. Михеєва та ін., які у своїй педагогічній діяльності об'єднують викладання предметів спеціального класу, педагогічної практики й класу ансамблю. Таке об'єднання максимально забезпечує спадкоємність – передачу методики викладання педагога спеціального класу відповідно його професійний рівень майбутньому студентіві-викладачеві. Спеціальний клас – вчить, як грати;

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

педагогічна практика вчить, як навчити грати, свого учня; методичний цикл – як грамотно сформулювати й пояснити, як грати, клас ансамблю вчить специфіці колективної гри. Тому єдність методичних підходів в навчанні закладає базис для створення своєї педагогічної школи і тут треба враховувати, що робота педагога, будучи творчою несумісна з особливостями виробничого конвеєра. Звичайно, встановити міжпредметні зв'язки буває дуже складно при формуванні педагогічних навантажень, коли доводиться студента розподіляти між різними викладачами, що в результаті відбивається на підготовці студентів в цілому і тут необхідно визначитися, що головне: учбовий процес чи педагогічне навантаження.

Для підготовки керівника самодіяльного оркестру потрібні наступні міжпредметні зв'язки з такими предметами, як диригування, інструментування, читання оркестрових партитур, практика роботи з оркестром. Неможливо вести диригування одному викладачеві, інструментовку іншому, оскільки ми все це робимо по-різному й чуємо по-різному, неможливо робити інструментовку без читання оркестрових партитур, неможливо розділити диригування з практикою роботи з оркестром, інакше наш студент вийде, як дитина в семи няньок, без ока, і на сьогодні навіть студенти це розуміють.

Методика формування виконавської і педагогічної майстерності не обмежується вузькою спрямованістю в рамках спеціального класу, класу ансамблю, педагогічної практики та інших предметів. Педагог і студент повинні враховувати, що існують глибинні міжпредметні зв'язки. Так в оркестровому класі акумулюються найкращі досягнення професійної і художньо-виховної роботи, придбані в класах за фахом. Що стосується ілюстраторів, в оркестровому класі ілюстраторами є тільки студенти академії, і тут існують міжпредметні зв'язки між студентами вищої і середньої ланки оркестрових класів, де відбувається двобічний обмін старшого й молодшого в передачі та придбанні навичок оркестрової гри. На заняттях у класі по диригуванню і практики роботи з оркестром формується попереджувальний, коригуючий і багатоплановий слух, незалежно від техніки гри на інструменті, а також є можливість, познайомитися з шедеврами світової музичної літератури.

Отже, підбиваючи підсумок, слід зазначити важливу роль інтеграції міжпредметних зв'язків, завдяки яким долається протиріччя між розрізненими знаннями окремих дисциплін і необхідністю синтезу цих знань, їхнього комплексного застосування, що існує при багатопредметній системі викладання.

Безумовно, що для успішного здійснення міжпредметних зв'язків викладач повинен володіти методикою міжпредметного навчання, уміти аналізувати, класифікувати, визначати головне й другорядне у своїй діяльності [4]. Ідея інтегрованого навчання нині надзвичайно важлива. У перспективі інтеграція як дидактичний засіб повинна втілитися в учбові предмети у формі їх об'єднання і

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

представлення єдиним цілим, тобто йде мова про конструювання інтегрованих учбових курсів, на основі яких повинен розгортатися відповідний учбовий процес [3].

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. Асафьев. – М. – Л. : Музыка, 1965. – 151 с.
2. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста / М. Давидов. – К. : Волинська обласна друкарня, 2006. – 307 с.
3. Тарарак Н. Г. Вплив міжпредметних зв'язків на розвиток складових компонентів професійної підготовки вчителя музики / Н. Г. Тарарак // Теорія та методика навчання та виховання : зб. наук. пр. / Харк. нац. пед. ун-т ім. Г.С. Сковороди. – Х. : ОВС, 2005. – Вип. 15. – С. 123 – 129.
4. Тарарак Н.Г. Формування професійних якостей майбутнього вчителя музики на заняттях у диригентсько-хоровому класі / Н. Г. Тарарак // Теорія та методика навчання та виховання: зб. наук. праць / Харк. держ. пед. ун-т ім. Г.С.Сковороди. – Х. : ХДПУ, 2001. – Вип. 8. – С. 56 – 60.

УДК 37.036

*І. М. Пивоварова,
м. Стаханов*

РОЗВИТОК МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ СТАРШИХ ДОШКІЛЬНЯТ

Утвердження нової парадигми освіти, яка стосується першої ланки – дошкільної освіти, вимагає необхідності своєчасного і правильного реагування на потреби суспільства у сфері формування особистості дитини дошкільного віку. Особливо це стосується сучасної системи цінностей, орієнтація на які дозволить дитині, а в майбутньому дорослій людині само реалізуватися з найбільшою віддачею, зміцнюючи при цьому гуманістичні принципи соціуму, де дитина зростає, а в подальшому і всього суспільства.

Нормативно-правові документи, що регулюють організацію навчально-виховного процесу в дошкільній навчальній освіті, підкреслюють особливий внесок дошкільного віку у формування особистості. Базовий Компонент дошкільної освіти висуває вимоги до сучасного дошкільника:

- фізичне, психічне та морально-духовне здоров'я;
- компетентність дитини в сферах життєдіяльності;
- збалансоване прагнення до самореалізації, саморозвитку;
- сформованість базових якостей особистості [3, с. 236].

Беручи до уваги ці вимоги, головною метою педагогів є не стільки навчання дітей, скільки необхідність ознайомлення їх із наукою життя — формуванням практичних життєво необхідних навичок, навчанням орієнтуватися в нових умовах. Як відомо, музика — це вид мистецтва, що

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

істотно впливає на становлення особистості дитини в дошкільному віці. В. О. Сухомлинський зазначав: «Музичне виховання — це не виховання музиканта, а насамперед — виховання людини».

Базовий компонент пропонує педагогам цілеспрямовано організовувати діяльність мистецтва за принципом інтеграції, тобто гармонійно поєднувати на заняттях та у різних життєвих ситуаціях музичні, літературні фрагменти, втілюючи образи в різних видах художньої діяльності — малюванні, аплікації, мімічних та пантомімічних етюдах і музиченні на різних музичних інструментах. [Там само, с. 237 – 238].

Аналізуючи останні дослідження і публікації, ми робимо висновок, що творчі здібності – далеко не новий предмет дослідження. Проблема людських здібностей викликала величезний інтерес людей у всі часи.

За своєю переконливою здатністю викликати в людині фантазію мистецтво займає, безперечно, перше місце серед усіх різноманітних елементів, які становлять складну систему виховання людини. А предмет музики, як жодний інший, має в своєму розпорядженні можливості для творення. Музика, як «мистецтво, життям народжене и до життя звернене», являється посередником між творчістю та сприйняттям. Однак мало організувати процес спілкування з музикою так, щоб поєднати з нею душу (як з чимось, що відбувається ззовні, придуманим людьми для тих чи інших цілей), необхідно викликати у дітей таке почуття, коли музика для них – це і є саме життя їх душі.

А.Т. Шумілін, вивчивши механізми і закономірності творчості, стверджує, що всі якості особистості, необхідні для творення, вдало розвиваються в процесі навчання і творчої діяльності, що кожній людині доступні найвищі творчі досягнення, які обумовлені працьовитістю і навчанням [10, с. 12].

Складники творчого процесу:

- Цілісність сприйняття – здатність сприймати художній образ повністю, не дроблячи його;
- Оригінальність мислення – здатність суб'єктивно сприймати предмети і явища навколишнього світу за допомогою почуттів, через особистісне, оригінальне сприйняття і матеріалізувати в певних оригінальних образах;
- Гнучкість, варіативність мислення – здатність переходити від одного предмета до іншого, віддаленого по змісту (наприклад, музика і література);
- Зближення понять – здатність знаходити причинно-наслідкові зв'язки, асоціювати віддалені поняття;
- Здатність запам'ятовувати, впізнавати, відтворювати інформацію забезпечується індивідуальним об'ємом і надійністю пам'яті;
- Здатність до відкриття – це встановлення невідомих раніше, об'єктивно існуючих закономірностей предметів і явищ оточуючого нас світу, що вносять докорінні зміни в рівень пізнання;

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

- Здатність до рефлексії – здатність до оціночних дій;
- Уява або фантазія – здатність не тільки відтворювати, а й створювати образи чи дії [1, с. 34].

Задача творчого розвитку особистості полягає в тому, щоб, з одного боку, цілеспрямовано й систематично розвивати необхідні для заняття будь-яким видом творчості, в даному випадку музичним і художнім здібностям: оригінальне, образне мислення, уяву, емоційну чутливість і т. д., а з іншого – формувати потребу в творчості й спілкуванні з мистецтвом. Необхідно, щоб кожен вихованець не тільки зміг навчитися читати закладений в тому чи іншому витворі мистецтва авторський задум, що включає в себе відношення автора до зображуваного, його почуття і думки, та міг вільно оволодіти мовою мистецтва як засобом висловлювання свого власного відношення до тих чи інших явищ життя [8, с. 28 – 29].

Для досягнення успіху в розвитку творчих здібностей дошкільників, потрібні такі етапи:

1. Накопичення вражень.
2. Спонтанне (мимовільне) вираження творчого початку в зорових, сенсорно-моторних, мовних напрямках.
3. Імпровізації, рухові, мовні, музичні, ілюстративність в малюванні.
4. Створення власних композицій, які являються відображенням якого-небудь художнього враження: літературного, музичного, образотворчого, пластичного та ін.

Формування творчості повинно відбуватись по етапам, а це вимагає взаємозаміни ролі і характеру творчих завдань, різноманітних спільних дій педагога і дитини [9, с. 7].

У дітей 5 – 6-річного віку можна спостерігати чітку картину музично-творчих процесів.

Н. А. Ветлугина вважала, що в процесі творчих проявів дитини необхідно розкривати такі якості музичного мистецтва: ладову організацію, ритміку, динаміку (силу і темп), динаміку розвитку образу, штрихи, жанрові зв'язки, фактуру викладу [4, с. 34].

Які ж види імпровізації можна рекомендувати для використання на заняттях музики в дошкільному навчальному закладі? Практика показує, що їх кілька. Це імпровізації мовні, інструментальні (найчастіше ритмічні) і вокальні. Всі вони допомагають розвитку музично-творчих здібностей.

Зупинимось на мовних імпровізаціях.

Підготовчий етап до участі дітей старшого дошкільного віку до мовних імпровізацій – пошук емоційно-образних визначень характеру і настрою музики

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

та передача їх смислового значення у відповідному виразному тоні: радісно, світло, тривожно, похмуро и т.п., а також інтонаційно-осмислене читання тексту пісень під час їх виконання і розучування.

Наступний етап мовних імпровізацій – вигадкування закінчень до віршових рядків. Цю роботу можна проводити з дітьми на музичних заняттях.

Паралельно з завданням доскладати римований ряд в кінці вірша можна вже на початковому етапі пропонувати дітям придумувати й те, якими інтонаціями – маршовими, пісенними чи танцювальними – можна озвучити даний вірш.

Наступними є інструментальні імпровізації.

До інструментальних імпровізацій примикають імпровізації, пов'язані з використанням простих музичних інструментів. Якщо є тільки ударні інструменти, то варто використовувати їх при виборі вільного ритмічного супроводу до п'єс, пісень, музичних казок, мовних імпровізацій, якщо є інструменти звуковисотної основи – металофони, тріоль та ін., то можна вчити дітей підбирати підголоски до виконуваних мелодій пісень, знаходити «остинатні», повторюючи звуки основних гармонійних функцій – тоніки, субдомінанти і домінанти – для супроводу деяких творів [9, с. 38].

Мають місце вокальні імпровізації.

У практиці вокальної імпровізації склався стереотип, в основі якого лежить відпрацювання в дітей уміння продовжити почату педагогом мелодію і завершити її, як правило, на тоніці заданої тональності. «Наряду з цим достатньо широко розповсюдженим прийомом не слід відмовлятися і від іншого – імпровізації мелодії з виходом за рамки звичних мажорно-мінорних ладових співвідношень, коли мелодія зовсім не обов'язково повинна завершуватись тонікою, а може йти у всілякі «питальні», «незакінчені» інтонації», – говорив Д.Б. Кабалевський [7, с. 24]. Приклади різного роду вокальних імпровізацій.

«Озвучування» імені. Формування первинних творчих звукових проявів дітей може відбуватися в процесі гри по озвучуванню імен.

«Питання – відповідь». Другий вид завдання на вокальну імпровізацію – музичний діалог, музична бесіда між педагогом і дітьми, між парами дітей, між солістом і всією групою. Педагог пропонує дітям стати учасниками гри: на ті запитання, які він буде співати, діти повинні давати музичні відповіді – придумати мелодію і проспівати її.

Закінчення мелодії. Наступним етапом розвитку уміння дітей створювати вокальні імпровізації можуть бути завдання для закінчення мелодії, проспіваною педагогом. Перш ніж приступати до цього завдання, необхідно розучити з групою текст пісеньки-приспівки з опорою на її ритмічну основу.

Приводом для створення вокально-пластичних імпровізацій можуть бути фрагменти народних свят та обрядів – різдвяні колядки, масляні гуляння, зустріч

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

весни, хороводи на Трійцю чи Івана Купала та інші.

Сама по собі творчість дітей скромне за своїми результатами. Але педагогічна ефективність застосування його в вихованні дітей значна. Життя дитини збагачується переживаннями, якими супроводжується процес творчості. Діяльність ця вимагає від дитини вольових зусиль при здійсненні навмисних дій, активності, ініціативи. Вона приносить їй естетичне задоволення, будить творчу уяву. Дитяча творчість – шлях формування музичності дітей. Її значення, однак, набагато ширше та глибше. В наївній дитячій творчості приховуються можливості розвитку не тільки спеціально-музичних здібностей, але й загально естетичних уявлень та загальних якостей особистості дитини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арисменди А. Л. Дошкольное музыкальное воспитание / А.Л. Арисменди. – М., 1989.
2. Базовий компонент дошкільної освіти / наук. керівник: А. М. Богуш, дійсний член НАПН України, проф, д-р пед. наук ; авт. кол. : Богуш А. М., Беленька Г. В., Богініч О. Л. та ін. — К. : Видавництво, 2012. – 26 с.
3. Базова программа розвитку дитини дошкільного віку «Я у Світі» / М-во освіти і науки України, АПН України ; наук. ред. та упоряд. О. Л. Кононко. – К. : Світич, 2008. – 430 с.
4. Ветлугина Н. А. Музыкальные занятия в детском саду / Н.А. Ветлугина, И.Л. Дзержинская. – М., 1984.
5. Ветлугина Н. А. Музыкальный букварь / Н.А. Ветлугина. – М., 1989.
6. Ветлугина Н. А. Теория и методика музыкального воспитания в детском саду / Н.А.Ветлугина, А.В. Кенеман. – М., 1983.
7. Кабалевський Д. Б. Воспитание ума и сердца / Д.Б. Кобалевский. – М., 1984.
8. Методичні аспекти реалізації Базової програми розвитку дитини дошкільного віку «Я у Світі» / О.Л. Кононко, З.П. Плохій, А.М. Гончаренко та ін. – К. : Світич, 2009. – 208 с.
9. Скопинцева О. А. Развитие музыкально-художественного творчества старших дошкольников: рекомендации, конспекты занятий / О.А. Скопинцева ; под ред. Г.В. Стюхиной. – Волгоград : Учитель, 2010. – 111 с.
10. Шумилин А.Т. Проблемы теории творчества / А.Т. Шумилин. – М. : Высш. шк., 1989.

УДК 789.5

***А. Д. Погорельий,
г. Северодонецк***

РОЛЬ УДАРНОЙ УСТАНОВКИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

В современной музыкальной культуре, особенно в сфере оркестрово-ансамблевого исполнительства, наблюдается заметное усиление роли ударных инструментов. Огромные художественно-выразительные возможности – богатство темброво-колористических красок, мелодико-ритмический потенциал, широкий спектр динамико-штрихового разнообразия – вот далеко не полный перечень достоинств этой инструментальной группы.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Нет никаких сомнений в том, что владение искусством игры на ударной установке является для нынешнего музыканта-ударника неотъемлемой частью его профессионального мастерства. Современная исполнительская практика предполагает использование данного комплексного инструмента во многих жанрах музыкального искусства. Однако, особое место ударная установка занимает в сфере неакадемической или нонартифициальной музыки, то есть включающей в себя фольклор, а также бытовую, развлекательную, танцевальную и иную музыку прикладного характера. С появлением на мировой сцене джазовых произведений, с развитием рок- и поп-музыки, введением в академическое искусство элементов эстрадного направления, возникла необходимость в совершенствовании ударной установки как одного из важнейших ритмообразующих элементов в эстрадных жанрах. Несмотря на то, что ударная установка представляет собой набор разнообразных ударных инструментов, ее принято считать одним инструментом, как и любой иной комплекс.

Ударные инструменты играют огромную роль в бытовой, военной, обрядовой, трудовой и иной деятельности на протяжении всего существования человеческой цивилизации. Два их основных типа – мембранофоны и идиофоны – возникли в древнейшие периоды человеческой истории. Объединение данных семейств в одном инструменте применялось в исполнительстве ещё в «младенческих» цивилизациях и этнических культурах. Причем, несмотря на музыкально-культурные различия, цели, которые преследовались подобным соединением, идентичны у всех народов:

- возможность наиболее полного тесситурного охвата музыкальной фактуры;
- объединение тембровых характеристик двух основных категорий ударных инструментов в одном;
- гибкость и разнообразие исполнительских приёмов, дающая возможность вариативно-импровизационного подхода к темброво-колористическим характеристикам музыкальной ткани;
- наиболее полное самовыражение музыканта за счёт индивидуализации процесса исполнительства.

Прообразом большой системы инструментов стала группа «тамбуринообразных» конструкций, сущность которой заключена в слиянии тембров мембранофонов и идиофонов. Общие цели, которые преследовались при создании тамбурина, в полной мере совпадают с задачами, стоявшими перед первыми исполнителями-изобретателями ударной установки. Дальнейшее развитие по пути наиболее полного тесситурного охвата музыкальной фактуры привело к зарождению соответствующего инструментария. Так появился большой барабан, являющийся низкочастотной основой (басом), малый барабан,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

«отвечающий» за характерную среднечастотную метроритмическую акцентуацию при образовании ритмической формулы, и тарелки, обладающие высокочастотными звуковыми характеристиками.

Ударная установка – это новый уровень развития принципа комплексных инструментов: от тамбуринообразных ударных, через соединение большого барабана и тарелок для игры одним музыкантом в традициях маршевого оркестрового исполнительства в начале XX века, до многообразия инструментария и сложнейших приспособлений современной установки, дающих музыканту огромные технические и темброво-колористические возможности.

Процесс начального формирования ударной установки как комплекса, можно отнести к концу XIX – началу XX века. Именно в это время большую популярность в мире стал завоевывать джаз как новая форма музыкально-импровизационного творчества. В данном направлении искусства, ритм играет главенствующую роль, что наряду со свободой творческого самовыражения, побуждало исполнителей – ударников к поиску нового инструментария.

Выявлены группы основных инструментов ударной установки, несущие важную функциональную ритмообразующую нагрузку: малые барабаны, большие барабаны, том-томы, хай-хеты, тарелки райд, тарелки крэш, тарелки сплэш. Также определены дополнительные инструменты, привлекаемые индивидуально каждым отдельным исполнителем, в зависимости от решения художественных задач. Эти конструкции тоже объединены в группы: перкуссионные мембранофоны, перкуссионные идиофоны, электронные ударные инструменты, нестандартные ударные инструменты.

На развитие и изменения ударной установки повлияли несколько причин:

- индивидуализация исполнительского процесса;
- изменение ситуационного положения исполнительства, которое напрямую повлияло на возможность приспособления нескольких ударных инструментов для игры одним музыкантом;
- дифференцированный подход к инструментарию, составляющему ударную установку, в вопросах ритмического сопровождения различных музыкальных форм и стилей;
- требования к тембровому разнообразию, личные предпочтения исполнителя.

Изменения состава ударной установки протекают на фоне осознания функциональной дифференциации инструментария, а также причинно-следственных связей индивидуализации процесса исполнительства и стилистических требований нонартифициальной музыки. Требования

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

музыкального стиля накладывают отпечаток на тембровые предпочтения исполнителя, однако его индивидуальность первична и является основой для формирования комплексного инструмента. В этом случае сама система вторична и зависит от индивидуума, как катализатора творческих идей.

Искусство игры на ударных инструментах, настолько обогатило оркестровое звучание, наполняя музыкальную ткань новыми яркими красками, что ударные инструменты стали в один ряд с инструментами давно получившими свое признание, заняв свое особое место в концертной практике. Формирование ударной установки как комплекса, получило колоссальное развитие и обновление за сравнительно небольшой период времени. И хотя исполнительство на ударной установке сегодня развивается бурными темпами, но теоретическая база, необходимая для полного осмысления этого движения, разработана еще не достаточно и требует более глубокого изучения.

УДК 374.31:786.2

*М. А. Погребная,
г. Лисичанск*

СОВРЕМЕННЫЕ УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ

В настоящее время появляются новые учебные программы, методики, учебные пособия. Современный педагог должен постоянно внедрять что-то новое в свою работу, уметь быстро перестроиться, применить новые направления.

Наиболее интересные, на наш взгляд, учебные пособия для работы с учащимися музыкальных школ:

1. «Учебник по чтению нот с листа (пособие для начинающих пианистов)» [1]. Автор – педагог-методист Л.Е. Альперович (Харьковский лицей искусств).

2. Учебное пособие «Allegro» (20 тетрадей) и программа «Интенсивный курс» [2]. Составитель – педагог-методист Т. И. Смирнова (г. Москва).

Для того чтобы научиться свободно читать с листа музыкальные произведения различной стилистической ориентации (классические, джазовые, эстрадные), нужно приобретать необходимые навыки с первых уроков в музыкальной школе.

Цель пособия для начинающих пианистов – заложить основы развития навыка чтения с листа в первые годы обучения детей фортепианной игре. Пособие состоит из двух частей, I часть рассчитана на детей, занимающихся в

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

подготовительной группе, а II часть предназначена для учеников первого и второго класса.

В результате активной работы над первой частью пособия ученик приобретает ряд важных навыков:

✓ читает ритмические последовательности в различных сочетаниях ритмических элементов при помощи хлопков, ритмослогов и т. д.;

✓ выполняет ритмо-аппликатурные упражнения, знакомится с простейшими аппликатурными формулами;

✓ правильно воспринимает вертикальные комплексы в зрительно-слуховом отношении и реагирует на них моторными действиями (т.е. по нотной записи воспроизводит на инструменте гармонические интервалы, аккорды, выполняет ритмо-двигательные упражнения на двух и более строчках);

✓ определяет по относительной (двухлинейной) записи направление движения и интервальный состав мелодии, затем играет ее в любой заданной позиции;

✓ вслепую ориентируется на клавиатуре, исходя из особенностей ее топографии, обладает небольшим запасом пианистических движений.

II часть состоит из восьми тетрадей с постепенным усложнением музыкального текста.

Тетрадь 1. Пьесы на двух звуках. Цель – научить ребенка воспроизводить элементарные ритмо-интонации из двух звуков на основе их записи.

Пьесы на трех звуках. Цель – освоение основных пальцевых последований в трехзвучных позициях.

Терция, кварта, квинта, гамма. Цель – знакомство с графическим рисунком мелодических интервалов и гаммы, использование их в пьесах.

Тетрадь 2. Освоение ансамблевых навыков. Цель – ввести ребенка в сложный мир нотной записи.

Поступенное движение. Цель – знакомство с музыкальным синтаксисом (мотив, фраза, предложение). Использование пятипальцевых последований в поступенном движении.

Перед зеркалом. Цель – одновременное использование рук в противоположном движении.

Тетрадь 3. Движение мелодий по секундам. Цель – тренировка умения читать пьесы в поступенном движении, мелодии которых строятся по принципу частых повторов; выработка тактильного ощущения соседних ступеней.

Тетрадь 4. Освоение графического изображения секунды и терции. Цель – развитие навыка скорочтения гармонических интервалов.

Тетрадь 5. Освоение графического изображения кварт. Цель – выработка

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

навыка чтения мелодий, включающих в себя шаги на более широкие интервалы.

Аппликатурные упражнения:

- на крышке рояля выполнить ритмо-двигательные упражнения произнося ритмослоги;

- читать пьесу заданными пальцами на крышке ритмично называя ноты;

- сыграть на фортепиано.

Тетрадь 6. Аккомпанементы. Цель – выработка навыка чтения нот в басовом ключе. Аккомпанементы с использованием знакомых интервалов.

Аккордовые пьесы. Цель – выработка навыка чтения аккордов, аппликатурное освоение основных аккордовых позиций.

Тетрадь 7. Параллельное движение голосов. Цель – развитие навыка чтения простых двухголосых пьес.

Полифонические пьесы. Цель – выработка навыка чтения простых канонов и подголосочной полифонии.

Тетрадь 8. Гармонизация знакомых мелодий. Цель – формирование навыка чтения гомофонных пьес с простым сопровождением.

В результате приобретенных навыков игра с листа осуществляется по схеме:



Учебное пособие «**Allegro**» (20 тетрадей) охватывает весь период обучения в музыкальной школе – с первого до выпускного класса. Ученику предлагаются различные направления работы:

1. Изучение классического, джазового и эстрадного репертуара.

2. Тематические пособия для чтения нот с листа:

- «Приятные встречи» – облегченные переложения классических произведений;

- «Джазовые мелодии» – известные шлягеры в облегченном переложении;

- «Всегда с тобой» – две тетради с популярными эстрадными мелодиями.

3. Учебное пособие «Учись аккомпанировать».

4. Концертный репертуар. Тематические вечера:

- музыкальные путешествия (попури на темы разных народов мира);

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

- праздничный вечер (джазовый репертуар и ансамбли);
- ансамбли в две, четыре и шесть рук;
- для концерта и экзамена.

Ученику предлагаются различные формы работы для проведения досуга:

- ✓ произведения для домашнего музицирования;
- ✓ пение и аккомпанемент. Пение песен под собственное сопровождение;
- ✓ импровизация и сочинение, аранжировка;
- ✓ подбор по слуху и транспонирование.

Опыт показывает, что учащиеся обучаемые методикой «Интенсивного курса» играют разнообразный репертуар (классику, джаз, эстраду), импровизируют, сочиняют и, самое главное, они очень любят заниматься музыкой.

Поставленные задачи решаются в течении всего срока обучения, который условно можно разделить на три этапа:

I этап – интенсивное обучение основам игры на фортепиано. Основная цель на этом этапе – научить ребенка самостоятельно работать над несложными произведениями, свободно разбирать нотный текст, составлять в общих чертах исполнительский план.

II этап – развитие творческих способностей музыканта-исполнителя. Преподаватель консультирует ученика, помогает в осуществлении его замыслов.

III этап – самостоятельная работа учащихся над произведением. Педагог оказывает помощь в решении всех вопросов в процессе самообучения ученика.

Одновременное обучение различным составляющим искусства фортепианной игры требует значительного повышения интенсивности труда преподавателя. Слово «интенсив» (от лат. *Intensio*) означает напряжение, усилие. Многим учащимся обучение по данной системе дается легко, занятия вызывают большой интерес. Именно в совместном интенсивном творческом труде педагога и ученика – залог успеха обучения.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Альперович Л. Чтение с листа. Пособие для начинающих пианистов / Л. Альперович. – Киев : Освіта України, 2010. – 376 с.
2. Смирнова Т. Фортепиано. Интенсивный курс. Пособие для преподавателей, детей и родителей. Методические рекомендации / Т. Смирнова. – М. : Изд-во ЦСДК, 1994. – 56 с.

**ДЕЯКІ АСПЕКТИ КОНЦЕПЦІЇ
НАВЧАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ «СОЛЬФЕДЖІО. КИЇВ – 2012»
ДЛЯ ШКОЛИ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ**

Розгляд питань розвитку сучасної освіти дозволяє зробити висновок, що рухомою силою її розвитку є інноваційні процеси, які набувають дедалі більшої масштабності. «Актуальними стають моделі навчального процесу, які ґрунтуються на принципах особистісно орієнтованого підходу. Це: принцип культуровідповідності; діалогу; міжпредметних зв'язків, творчої організації навчального процесу, а також принцип врахування специфіки ... діяльності музиканта та індивідуальних якостей його особистості» [2, с. 186]. Інноваційність сучасного суспільства абсолютизується, переоцінюється, перебільшується, і поза полем уваги залишається те, що інновації базуються на ґрунті певних традицій. Тому при складанні авторами Програми, поряд з новими підходами до навчально-виховного процесу, було збережено базу вітчизняної музичної педагогіки.

Протягом останніх десятиріч до навчання висувалися все нові й нові вимоги. Перехід України до нової структури і змісту 12-річної шкільної освіти зумовив зміни державної політики у сфері позашкільної освіти з метою більш точної і повної її відповідності сьогодення. Докорінне реформування сучасної системи позашкільної освіти потребувало збільшення терміну навчання в ШЕВ на один рік, а також введення нових навчальних планів [1]. Державним методичним центром навчальних закладів культури і мистецтв України було затверджено низку навчальних програм для різних музичних інструментів ШЕВ. На різних рівнях підкреслювалася необхідність творчого підходу до освіти, відмова від догматичних методів та методик викладання.

Вирішення цих завдань стало важливим напрямом у роботі авторського колективу зі створення нової програми «Сольфеджіо», яка «інтегрує в єдину цілісну систему знання, уміння та навички, здобуті учнями у процесі опанування інших навчальних дисциплін, забезпечує їх усвідомлення, а з іншого боку, його зміст спрямовується на здобуття учнями такого досвіду, який сприяє становленню художнього сприймання, розуміння внутрішньої логіки побудови музичних творів, зростанню виконавської майстерності через готовність до власної інтерпретації виконуваних творів тощо» [3, с. 6].

Переосмислення сутності предмета «Сольфеджіо» як навчальної дисципліни передбачає відміну змісту цього предмета, який має бути спрямований не тільки на формування в учня уміння репродукувати навчальний

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

матеріал, а й на активне залучення до пізнання закономірностей музичної мови через виявлення й реалізацію творчого потенціалу дитини, розвиток її музичності та обдарованості.

Центральною дидактичною ідеєю Програми є розвиток музичного слуху на ладовій основі в процесі опанування найпростіших ладових моделей найдавніших ігрових пісень, скоромовок, примовок, дражнилок тощо, наповнення емоційним змістом кожної інтонації. Провідним принципом навчання та методом, відповідно до вимог Програми, повинне бути цілеспрямоване формування музичних здібностей, імпровізаційно-творча діяльність, а основним методом навчання й виховання учнів – музичення (практична діяльність).

При створенні Програми з сольфеджіо автори поставили мету переглянути форми організації музично-педагогічного процесу та організаційно-методичні аспекти музичного виховання. Багатоаспектна робота з учнями потребує якісних нововведень на рівні теорії та практики, які знайшли своє втілення в Програмі:

1. Навчальний матеріал Програми складається з Основного (обов'язкового) курсу (термін навчання 8 та 6 років) та Додаткового курсів («Елементи естрадної та джазової музики»). *Опанування змісту Основного курсу охоплює чотири етапи*: Підготовчий, Перший, Другий та Третій. Типовими навчальними планами передбачено вивчення предмета «Сольфеджіо» в нульовому класі (у Програмі його розглянуто як Підготовчий етап). Зміст навчального матеріалу Підготовчого етапу відповідає змісту предмета «Сольфеджіо» і не підмінюється змістом предметів «Ритміка», «Слухання музики», «Музична грамота» тощо.

Етапи навчально-виховного процесу	Термін навчання	
	8 років	6 років
Підготовчий етап	0 клас	0 клас
Перший етап	1 – 3 класи	1 – 3 класи
Другий етап	4 – 6 класи	4 – 5 класи
Третій етап	7 – 8 класи	6 клас

Кожен з етапів навчально-виховного процесу має чітку методичну спрямованість і характеризується конкретним комплексом завдань, зумовлених віковими особливостями психологічного розвитку дітей. Обсяг та *Орієнтовний розподіл навчального матеріалу в Програмі надається у вигляді таблиці*. Для зручності користування Програмою матеріал у таблиці умовно розподілений за навчальними чвертями. Навчальний матеріал Додаткового курсу «Елементи естрадної та джазової музики» також викладено в таблиці, структура якої

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

відрізняється від таблиці Основного курсу. Це зумовлено специфікою Додаткового курсу. Актуальність введення Додаткового курсу «Елементи естрадної та джазової музики» до навчальної програми з предмета «Сольфеджіо» для початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання) зумовлена прагненням наблизити навчальний процес до реалій сучасного музичного життя, поєднавши різностильові напрями музичної культури в єдиний інтонаційний простір. Зазначений курс не є обов'язковим.

2. Введено в Програму поняття *«орієнтовний розподіл навчального матеріалу»* слід розуміти як пропонуваній розподіл навчального матеріалу, але не жорстко закріплений Програмою. У межах кожного конкретного етапу навчання викладач має право перерозподілити як послідовність вивчення навчального матеріалу, так і кількість часу, необхідного для його опанування, але слід дотримуватися зазначеного розподілу в матеріалу в межах навчального року.

3. У зв'язку з особливостями структурування навчального процесу на етапи у Програму *введено поняття «рубіжний контроль»* – це контрольний захід наприкінці Підготовчого, Першого та Другого етапів навчання, а для Третього таким заходом є випускний іспит.

4. Програма передбачає *варіативний принцип* опанування навчального матеріалу відповідно до рівня сприймання та підготовки конкретної групи учнів. Цей підхід виражений у позначені частини навчального матеріалу вказівками «ознайомлення», «*» (матеріал, який вивчається за рішенням викладача).

5. У Програмі *запропоновано єдиний алгоритм опанування ладу протягом Підготовчого та Першого етапів для восьмирічного та шестирічного строків навчання*. В алгоритм закладено обов'язкове дотримання запропонованої послідовності дій при можливому варіюванні строків опанування кожного з елементів ладу (див. Програму, п. 4 «Орієнтовний розподіл навчального матеріалу», колонка «Розвиток ладового слуху. Одноголосся») [4, с. 6]. Програма з сольфеджіо.

6. Обсяг теоретичних знань учнів у межах Програми визначається змістом поняття *«музична грамота»*, а не *«елементарна теорія музики»*. Засвоєння спеціальної термінології відбувається винятково на основі сенсорно-перцептивної та художньо-творчої діяльності учнів і завдяки художньо-педагогічним технологіям стимулювання емоційно-почуттєвої сфери, асоціативного мислення, уяви, фантазії учнів.

7. Програма містить бібліографію та Додатки «Орієнтовні зразки завдань до рубіжного контролю», «Орієнтовні зразки завдань до випускного іспиту», «Спеціальні умовні позначення, що використовуються у навчальному матеріалі Основного курсу».

Програма «Сольфеджіо» надає можливість привести її основні положення у відповідність з сучасними досягненнями педагогічної науки, розробити та

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

удосконалити інноваційні підходи до музичного виховання та навчання. Зміст Програми надає викладачам широкі можливості в удосконалюванні методів і прийомів роботи, сприяє впровадженню більш чіткої системи планування й організації навчального процесу, виконанню навчальних завдань на будь-якому етапі навчання, створює умови для творчої роботи як викладачів, так і учнів. Сприйняттю Програми допомагає маркування розділів, авторські коментарі, наочно оформлені таблиці. Програма націлена на вдосконалення роботи викладача сольфеджіо при плануванні навчально-виховного процесу та може бути корисною для ознайомлення в межах предмета «Методика викладання сольфеджіо» у вищих і середніх мистецьких спеціальних навчальних закладах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Закон України «Про позашкільну освіту». – К., 2000.
2. Олексюк О.М. Сучасна музична освіта: інноваційний аспект. Схід – Захід: культура і цивілізація // Матеріали Міжнар. музикознав. семінару і наук.-практ. конф. 2003 р. – Одеса : Астропринт, 2004. – С. 186.
3. Програма «Сольфеджіо». – К., 2012.

УДК 791.43.049.1.067

*Н. С. Поклад,
м. Київ*

КОНЦЕПЦІЯ ОБРАЗНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ТВОРУ НА ПРИКЛАДІ БАЛЕТУ «РОЖЕВЕ ТА ЧЕРВОНЕ» КАТЕРИНИ КАРПЕНКО

В умовах розвитку музики ХХІ століття актуальним та неминучим стає інтертекстуальний аспект композиторської творчості, як сутнісна властивість сучасного музичного мистецтва в рамках «великого тексту культури». Багатшаровість та контраст внутрішніх образно-сміслових зв'язків, запрограмованих автором, суттєво змінює сприйняття музичного твору [2, с. 28 – 30].

Мистецтво ХХІ століття висуває поняття концептуалізму, яке відображає новий підхід до образно-змістовної функції твору. Тепер вона заснована на теоретичному посиленні, яке наголошує на тому, що мистецтво – це сила ідеї, а не матеріалу.

Концептуалізм знаходиться в прямому зв'язку з авторським кредо, який зафіксовано у висхідній ідеї твору та визначає її зміст. Концептуальний аспект твору – це його нова програмність, під якою розуміється будь-якого характеру авторського пояснення, який направляє. На відміну від програмності у її старому, класико-романтичному розумінні (сюжетність, подієвість, словесне

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

розшифрування музичних образів), нова програмність передбачає перш за все певний код для «організації смислової форми музичного твору» [1, с. 145 – 146].

Балетний спектакль – це синтетичний жанр, який містить й хореографію, й музику, декорації, костюми, освітлення, драматичну дію, мізансцени, інколи – спів, кінокадри; слово також бере участь у сценарії, назві балету, у театральній програмці. Співвідношення даних компонентів різне у різноманітних історичних типах балету, однак найбільш важливими компонентами балету є хореографія, музика та драма.

Три головні компоненти балетного спектаклю – хореографія, музика та драма – по-різному організують масштабні рівні форми. Балет К. Карпенко можна віднести до концертно-балетної мініатюри (тривалість звучання балету – 16 хвилин).

Балет «Рожеве та Червоне» було створено у 2009 році. Це дипломна робота К. Карпенко по закінченні 5 курсу навчання в Луганському державному інституті культури і мистецтв за спеціалізацією «Композиція».

Філософський зміст балету розкриває етапи духовного самопізнання, самовдосконалення, прагнення осягнути та пізнати сенс буття та самого себе. Увесь балет пройнятий єдиним задумом, динамічним розвитком внутрішньої «схованої» ідеї.

В основі образної драматургії балету покладено авторський сюжет. Це розповідь про внутрішній світ людини, яка спочатку живе ілюзіями й сприймає увесь навколишній світ у рожевому світлі, однак потім, занурюючись у себе й пізнавши себе, бачить, що насправді усе є не таким ідеальним, як їй вважалось раніше. Людина починає помічати «червоні крапки», тобто недосконалості, хиби й після такого бачення реальності настає розчарування. Людина знову занурюється в саму себе, осмислює усю інформацію про реальну дійсність. Відбувається очищення й перехід людини на більш вищий рівень свідомлення та розуміння реальності.

Створенню органічної цілісності сприяє особливий задум композиторки: всі 15 номерів балету йдуть один за одним без перерви:

1. Ниточкою ранку
2. Непорочний мотив
3. Пауза у почуттях
4. Відлік часу
5. Танець почуттів
6. Безлице занурення
7. Рух і надрух
8. Перехрест навиворіт
9. Мить крізь затемнення
10. Метелики всередині

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

11. Зречення
12. Уламками райдуги
13. Не лілеї, а душі
14. Замість сонця – печатка раю
15. Захоплення молитвою

Балет має чітко продуману систему образно-семантичних зв'язків на рівні тональних, фактурних, тембрових, інтонаційних та жанрових планів.

У балеті є також певні драматургічні арки, що структурують загальну форму твору й стають основою у вибудовуванні чіткої логіки розташування концепційно-сміслових акцентів.

Втілення головної ідеї балету вирішується композитором за допомогою многочасної контрастно-составної форми безрепризного типу. Драматургія балету не порушується, авторка зберігає класичну структуру драми: експозиція, зав'язка, розвиток дії (конфлікту), кульмінація та розв'язка.

За кожною міні-інтонацією та тембровою фарбою закріплюється певна образно-символічна семантика. Принцип концентричної компоновки цілого – а саме чергування емоційно-психологічних станів, періодичний варіантний повтор образних сфер – допомагає дешифрувати зміст балету.

Автор обирає парний склад великого симфонічного оркестру з розширеною групою ударних інструментів. Усі інструменти у партитурі, за тембровим колоритом та виходячи з того як використовує їх автор, можна розділити на дві групи.

До першої групи належать такі інструменти, тембр яких створює «сферу мрії, ілюзії; сферу рожевого кольору» – це дзвіночки, трикутник, вібрафон, арфа, дзвони, флейта, флейта пікколо, кларнет, гобой, челеста та струнні інструменти. Друга група інструментів створює «сферу реальної дійсності, життєвого ритму; сферу червоного кольору». До цієї групи належать валторни, труби, тромбон, туба, бас кларнет, литаври, малий та великий барабани, тарілки, тамтам та струнні інструменти.

Індивідуалізація композиційної моделі балету зумовлена програмною концепцією.

За драматургічною логікою усі номери балету умовно можна поділити на певні блоки: пролог (№ 1 – 2), перший міні-цикл (№ 3 – 5), другий міні-цикл (№ 6 – 8), третій міні-цикл (№ 9 – 11), четвертий міні-цикл (№ 12 – 14), епілог (№ 15). Кожен міні-цикл має свою логіку розвитку, у якому є місцева кульмінація, внутрішній підйом та спад.

Композитор обирає тип драматургії, що призводить наприкінці твору до тихої кульмінації з поступовим затиханням.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

З тиші, крізь коливання струнних інструментів у флейти, яка виконує соло, народжується ніжна й тиха як поранок мелодія. Невинний, спокійний й ласкавий образ ілюзії продовжує свій розвиток у № 2 – «Непорочний мотив». Усе ідеально та прекрасно. Міні-інтонації – як шепіт між дерев'яно-духовими інструментами – немов бояться порушити ранкову тишу рожевого кольору. Зміна темпу та поява неспокійних вигуків валторн на фоні тремоліруючих струнних відбувається у № 3 – «Пауза у почуттях», подальший розвиток яких крізь рішучі удари литавр, крізь пульсуючі восьмі у струнних та настирливі репліки у басових кларнетів та фаготів (№ 4 «Відлік часу») призводить до першої кульмінації першого розділу – № 5 «Танець почуттів». Це сфера червоного кольору. Уся ніжність мелодії щезає у пульсуючих акцентах акомпанементу до танцю. До звучання оркестру додаються мідні інструменти, які дещо грубими акцентами підкреслюють жанрову основу цього номера. Світ ілюзій та мрій порушує реальна дійсність. Й насправді усе є не таким добрим та прекрасним, як здавалось спочатку.

№ 6 – «Безлице занурення» – мале поліфонію думок. Це свого роду реакція, це роздуми про побачене. Автор обирає поліфонічний метод викладення музичного матеріалу. Невеличкі інтонації – мелодії-формули – ніби нашаровуючись одна на одну, виконуються по черзі у всіх дерев'яно-духових інструментів. За фон служать пульсуючі восьмі у струнних. Це свого роду биття серця. Серце стукає неспокійно, пульсація прискорюється, вносячи тривогу на неспокій. № 7 «Рух та надрух» веде слухача у світ напористої, механізованої життєвої стихії «червоного кольору» та занурює у сферу протилежну стану духовного просвітління.

Спроба забути, втекти, знову повернутися у висхідний «рожевий» стан не увінчується успіхом. Реальність сильніша за бажання. Реальність стає непереможною сутністю, яку неможливо змінити й від якої нікуди подітися. № 8 «Перехрест навиворіт» стає кульмінаційним. Удари литавр та тарілок, акценти на сильну долю, туті усього оркестру лунають як виплески, розпач та неминучість. Змінити нічого не можливо, пам'ять зберігає усе, залишається тільки змиритися та прийняти те, що дано долею.

Повільно, спокійно та дещо віддалено, без жодної емоції самотньо лунає мелодія у скрипки, яка виконує соло (№ 9 «Мить крізь затемнення»). Це далекий спогад «рожевої» мрії. Наче мерехтливі вогники у темряві мелодію обрамляють звуки челести та дзвіночків. Сумний мотив скрипки продовжує валторна й, поступово затихаючи, розчиняється у тиші. Наче пурхливі, короткі інтонації у дерев'яно-духових у верхньому регістрі, які лунають на фоні флажолетів у струнних, викладені цілими долями, розпочинають № 10 – «Метелики всередині». Це свого роду спроба у пам'яті, а не в реальності повернутися в висхідний «рожевий» стан. Ніжність, легкість та спокій знаходять своє

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

продовження у безважності (№ 11 «Зречення»). Перехід до іншого стану, бажання далі жити минулим. Низхідні тріольні мотиви у струнних у верхньому регістрі, які повторюються без змін, лунають як єдина думка, як єдине бажання – забути. Збираючи уривки «рожевих» спогадів у єдине ціле (№ 12 «Уламками веселки»), у партії англійського ріжка зароджуються інтонації мелодії з № 1-2. Мелодія дещо спотворена – це результат «червоної» реальності, але мелодія не втратила «рожеві» відблиски мрії та ілюзії. Відбувається переосмислення, прийняття того, що окрім мрії існує реальна дійсність (№ 13 «Не лілеї, а душі»). Наче квіти, які розпускаються в партіях дерев'яно-духових інструментів зароджуються інтонації нової мелодії. Із терції, потім через кварту, сексту мелодія наче проростає та виходить до широкого діапазону. Потім її підхоплюють струнні, що призводить до наступної кульмінації – № 14 «Замість сонця – печатка раю». Бажання жити, бажання бути перемагає жорстоку реальність. Однак ця реальність існує й про це забути неможливо. Наче наказ, наче вирок лунають акорди туті усього оркестру. Тремоло литавр символізує існування долі. Пройшовши усі труднощі, зіткнувшись з реальністю мрія стає молитвою. Божественне стає вищим за реальність. Катарсис (№ 15 «Захоплення молитвою»). У тиші народилась і в тиші розчинилась мелодія самотнього кларнету на фоні довгих звуків у струнних інструментів.

Таким чином, індивідуалізація композиційної моделі балету зумовлена програмною концепцією, закладеною самою авторкою, що вплинуло на образну драматургію твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века / Г. В. Григорьева. – М. : Владос, 2004. – 175 с.
2. Ценова В. С. Теория современной композиции / В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2005. – 618 с.

УДК 378. 147: 784

*Л. В. Протасевич,
г. Луганск*

ЗНАЧЕНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТА-ВОКАЛИСТА

Вопрос о серьёзном значении самостоятельной работы студента-вокалиста постоянно обращает внимание преподавателей класса сольного пения. Но, к сожалению, приходится констатировать, что самостоятельная работа у значительной части студентов, что касается голосовой техники, так и проработки заданий педагога находится не на должном уровне. Правда, в ряде случаев этому мешают обстоятельства объективного характера: отсутствие дома

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

инструмента, недостаточное количество инструментов в общежитиях, отсутствие свободных классов в удобные для занятий часы, нарекания соседей и др. Но всё же нельзя не отметить, что и в случае, когда с этой стороны всё хорошо, много студентов недооценивают значение каждодневного, систематического тренажа.

Систематический, упорный и продолжительный труд – это путь к «секретам» и «тайнам» искусства, к вершинам мастерства. Так же как исполнитель – инструменталист, певец должен ежедневно тренироваться на своём инструменте, тренировать свой голосовой аппарат, дыхание и т.д., иначе он никогда не добьётся гибкости и ровности голоса, безукоризненной техники, никогда не создаст крепкой основы для выполнения своих художественных задач.

Успех обучения пению очень зависит от наличия у самого обучающегося умения работать над своим голосом, умения усваивать полезное, нужное и отбрасывать всё ненужное и вредное. Этим умением ученика и объясняется то обстоятельство, что иногда среди учеников слабого педагога можно встретить способного, делающего успехи ученика. Конечно это возможно только при условии, если ученик не поддаётся дурным влияниям метода своего руководителя. В таком случае невосприимчивость ученика оказывается его положительным качеством. Обязанность педагога – понятно и ясно вести ученика по верному направлению в работе, но и ученик должен обладать способностью понимать педагога и усваивать то, чем он стремится вооружить ученика. При отсутствии у ученика такой способности и хороший педагог может оказаться не в состоянии обучить своего ученика. Не всякого можно научить, потому что не всякий может научиться.

Роль педагога весьма ответственна, т. к. в значительной мере в его руках – судьба его ученика. От педагога зависит дать работе верное или неверное направление, чем и решается дальнейший результат. Всё прочее ложится на плечи ученика, который должен ясно понимать, что без его личных, настойчиво и постоянно проявляемых усилий, он никогда не сможет осуществить своё желание стать певцом. Иметь все данные чтоб стать певцом – ещё не всё! Необходимо, во-первых, любить искусство пения, во-вторых, уметь работать упорно, постоянно, считая, что работа не тягость, а наслаждение, без которого и жить неинтересно. Никогда не остывая и не прекращая своей работы над голосом, певец должен превратить её в привычку, в необходимость, но горячее увлечение работой не должно исключать строгой внутренней дисциплины, подчинённой здравому рассудку и твёрдой воле.

Творчество – это всегда труд, труд сознательный, обычно связанный с большим усилием. О важности огромного труда на всех этапах творчества говорят все выдающиеся представители искусства и науки. «Я вообще, – писал

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Ф. Шаляпин, – не верю в одну спасительную силу таланта без упорной работы. Выдохнется без неё самый большой талант, как заглохнет в пустыне родник, не пробивая себе дороги через пески... Следуя хорошим образцам, я и после успехов, достаточных для того, чтобы вскружить голову самому устойчивому молодому человеку, продолжал учиться у кого только мог и работал». Приведём слова П. И. Чайковского: «Работать нужно всегда, – пишет он, – и настоящий честный артист, не может сидеть сложа руки, под предлогом, что он не расположен. Вдохновение это такая гостья, которая не любит посещать ленивых. Она является к тем, которые призывают её. Весь секрет в том, что я работал ежедневно и аккуратно. В этом отношении я обладаю над собой железной волей».

Поэтому необходимо как можно суровее требовать от студента самостоятельной работы над развитием голосовой техники, так и над отдельными заданиями педагога.

Систематичность ежедневных разумно исполняемых технических упражнений, даёт уверенность в технических возможностях голосового аппарата и необходимый профессиональный опыт – петь в любом состоянии.

Недопустимо, чтобы студент приходил на занятия к концертмейстеру, не ознакомившись достаточно с идеей и содержанием в целом, и не усвоив мелодии и ритмического рисунка своей партии. Естественно, что и к педагогу такой студент приходит, даже после двух встреч с концертмейстером, с не очень усвоенным заданием и тем самым снижает качество урока. В таком случае студент имеет педагога, которого он заслужил своим отношением к работе. Нередко именно таким ученикам кажется, что педагог не уделяет им достаточного внимания. Кроме совета подготовиться к уроку, ничего другого не остаётся сказать.

Приучая ученика к самостоятельной работе, нужно переубедить его, что неминуемые трудности, которые встречаются в любой самостоятельной работе, имеют только временный характер.

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРОЦЕССА ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ
В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Звук – эта материя музыки, ее плоть
– должен быть главным содержанием
наших повседневных трудов.

Г. Г. Нейгауз

Играйте хоть носом, но чтобы звучало!

Ф. Лист

Музыку понимает тот, кто ее любит. Это первое чувство музыканта. Пианист не может играть, будучи равнодушным или раздраженным. Уже, садясь к инструменту, он испытывает влюбленность в произведение, которое сейчас зазвучит.

Пробудить любовь к музыке – благороднейшая задача воспитателя, и среди обилия проблем, возникающих при обучении игре на фортепиано, одно из главных мест занимает *звуковое воспитание*.

Музыка – искусство в звуках. Поэтому степень усвоения всех пианистических навыков, а также один из главных критериев качества исполнения состоит в *звуковом результате*.

Фортепианная литература насыщена бесконечным разнообразием звукового выражения музыкальных задач, которое зависит от стиля, содержания, характера музыки и многих других факторов, определяющих *звуковую окраску*.

Однако среди этого разнообразия есть общие принципы звукового воспитания пианиста. По мнению профессора Э. Баха, «существует только одна рациональная... техника, которая... однозначна и поддается расчету подобно идеально сконструированному мотору...» [1, с. 13]. И далее: «Усвоено и преподано может быть не индивидуальное и особенное, а лишь устойчивое и общезначимое» [Там же, с. 14]. Эти принципы должны создать условия, которые обеспечат овладение широким сводом приемов и способов звукоизвлечения.

Однако, для художественного исполнения недостаточно приема, целесообразного лишь с точки зрения физиологии (хорошее ощущение, свободная рука и т. д.), прием должен быть оправдан самой музыкой.

Поэтому и приемы звукоизвлечения не могут быть стандартными, а должны соответствовать многообразию звуковых задач. Все зависит от

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

внутреннего ощущения необходимого приема. Главная же обязанность педагога состоит в том, чтобы научить *естественным способам игры*.

То же самое происходит в работе над звуком. Исполнитель владеет в совершенстве звукоизвлечением и постоянно учится этому. Каждый раз, увлекаясь новым произведением, он «подбирает» новые краски. При этом у него рождается чувство неповторимости звучания и самих движений.

Одно из условий заключается в том, чтобы все тончайшие музыкальные ощущения и звуковые представления через *предварительное слышание* направлялись непосредственно в *кончики пальцев*; именно в них рождается звук и расцветает всеми красками. Еще Шопен обратил внимание на своеобразие каждого пальца пианиста, имеющего собственное «лицо».

Предварительное слышание в течение всего процесса исполнения «освещает путь», высвечивая мельчайшие детали музыки, и активизирует пальцы, которые приобретают ведущую роль.

По мере необходимости ведущие пальцы должны взаимодействовать с другими участками пианистического аппарата через гибкую, подвижную кисть, локоть и плечи, как бы создавая замыкаемую в спине цепь.

Способность взаимодействия активных пальцев с разными участками пианистического аппарата представляет техническую базу для решения самых разнообразных музыкально-слуховых задач: от нежной кантилены до громкой насыщенной фактуры, от легких, воздушных пассажей до бурных, виртуозных пассажей.

Остается добавить, что при налаженном взаимодействии усложнение фактуры, увеличение размаха и усиление динамического нарастания помимо глубины и полноты звучания сопровождаются ощущением свободы и раскрепощенности.

Многообразны и педагогические средства. Педагог приспособливается к ученику, непрерывно его изучая. Он как бы создает для него особую методику.

На всех стадиях обучения (школа – училище (колледж) – консерватория) педагог должен играть репертуар ученика (играть как исполнитель, а не наигрывать).

Не каждый исполнитель обладает способностями воспитателя; однако педагог обязан уметь хорошо играть.

Увлеченность музыкой, звуком – постоянное свойство музыканта.

Первая заповедь фортепианной педагогики гласит: «Никогда не прекращайте заниматься на инструменте».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бах Э. Рациональная фортепианная техника / Э. Бах ; пер. с нем. А. С. Замкова. – Л. : Тритон, 1934. – 49 с.

**ДО ПРОБЛЕМИ УНІФІКАЦІЇ МЕХАНІК БАЯНА НА ПРИКЛАДІ
АНАЛІЗУ ЛИСТУВАННЯ ЖИТОМИРСЬКОЇ, КРЕМІНСЬКОЇ
І ПОЛТАВСЬКОЇ МУЗИЧНИХ ФАБРИК ІЗ ЦЕНТРАЛЬНИМ
КОНСТРУКТОРСЬКИМ БЮРО**

Загальний принцип дії гармоній, баянів і акордеонів визначає спільність конфігурації деталей механізмів і арматури цих інструментів, а отже, і спільність технологічного процесу їхнього виготовлення. У вітчизняній практиці конструювання механізмів цих інструментів постійно ініціювалась тенденція до максимальної уніфікації, яка в окремих випадках досягала 80 – 90%.

Єдино важливим дослідженням у питанні уніфікації механік баяна і акордеона є праця Н.Г. Розенфельда і М.Д. Іванова «Гармоні, баяни, акордеони», у якій автори висвітлюють проблему уніфікації цього інструментарію в аспекті дослідження технологічного виробництва металевих деталей механізмів.

На сучасному етапі розвитку музикознавства актуальність даної статті полягає у дослідженні нових фактів щодо результатів впровадження уніфікації на вітчизняних промислових музичних підприємствах.

Мета публікації полягає у визначенні терміну уніфікації, аналізі доводів працівників Центрального Конструкторського Бюро щодо перспектив впровадження уніфікації механік баяна і акордеона, а також шляхом логічного доведення перевірити значення уніфікації у вітчизняному промисловому музичному виробництві.

Уніфікація (від лат. unus – один і facio – роблю) – приведення будь-чого до однаковості або відносно скорочення різноманітності елементів. Раціональне зменшення кількості типорозмірів об'єктів (виробів, конструкцій, деталей) однакового функціонального призначення; найпоширеніший і найефективніший метод стандартизації [8, с. 489; 6, с. 556]. Основна мета уніфікації – усунення невиправданої багатоманітності виробів однакового призначення і приведення до можливої одноманітності способів їх виготовлення [1, с. 23].

Яскравими прикладами запровадження уніфікації в музичному виробництві баянно-акордеонного інструментарію є прийнята в 1929 році стандартизація розташування правої клавіатури та на початку 1950-х рр. уніфікація основних розмірів голосових язичків і рамок для Харківського заводу «Муздеталь», який забезпечував голосовими планками Житомирську, Кременську, Полтавську і Горлівську музичні фабрики на початку [3, с. 111 – 112; 5, с. 31].

Н.Г. Розенфельд зазначає, що враховуючи спільність принципу дії клавішних механізмів, особливо лівих механізмів всіх видів баянів і акордеонів

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

при конструюванні, необхідно завжди використовувати уніфіковані вузли» [7, с. 109 – 110].

Український філософ Дмитро Іванович Чижевський вважав, що кожне окреме твердження, яке ми маємо в історії розвитку людської думки, є лише часткова правда, яка вимагає доповнення [4, с. 466].

Цим доповненням до твердження Н. Г. Розенфельда можна вважати думку провідних фахівців промислового музичного виробництва України.

На підставі ретельного аналізу зіставлення листування Житомирської, Кременської і Полтавської музичних фабрик з ЦКБ можна дійти наступних висновків:

- працівники ЦКБ демонструють невпевненість у своїх судженнях та необізнаність у деяких питаннях, як-то («треба думати, що стріла прогину буде практично не відчутна», «питання герметичності грифа для нас залишається незрозумілим»);

- твердження про те, що колись буде і чого ще не має, як-то («напруження на цапфах під час гри буде порівняно незначним», «на наш погляд цапфа буде цілком міцна»);

- не врахування під час створення деталей уніфікованої механіки питань зручності їх регулювання під час монтажу;

- аргументація «за причини кінематичної недосконалості механіки» доводить про наявність недоліків в роботі працівників ЦКБ;

- не врахування під час створення уніфікованої механіки конструкторських особливостей вже існуючих моделей баяна, виглядає як ігнорування специфічних конструкторських особливостей або проста необізнаність;

- твердження зручності розташування резонаторів лівого напівкорпусу без випробування, як-то «з метою доказу неістотності такого положення ми змушені будемо зробити об'єктивну лабораторну перевірку» і вислів «ми будемо наполягати на даному компонованні через те, що з точки зору зручності уніфікації, вона має ряд інших суттєвих переваг», при цьому не вказуючи які саме суттєві переваги, наводить на думку, що це питання взагалі не було враховано під час створення уніфікації і не має ніяких суттєвих переваг, якщо вони не наводяться;

- твердження про те, що «розроблено декілька варіантів пружинних систем, які можна випробувати» є аргументом того, що працівники ЦКБ стосовно цих питань знаходяться у пошуку і на жаль не мають остаточного варіанта;

- рекомендації стосовно використання втулок і намотування ниток для пом'якшення роботи лівої механіки є підтвердження наявності тертя і шуму під час гри [5, с. 2 – 6, 14 – 23].

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Отже, на підставі вищезазначеного можна дійти висновку, що протягом певного історичного етапу 1950 – 1970-ті рр. постійно ініційоване питання уніфікації виглядало як постійна боротьба двох протилежностей: визнання і заперечення уніфікації. Істинністю в цьому питанні дійсно постала практика, тобто результати впровадження уніфікації механік на Житомирській, Полтавській і Горлівській фабриках. За твердження багатьох працівників цих підприємств, прийнята ними уніфікована механіка мала дуже багато недоліків, як-то: неоднаковість зусиль на кнопках, побічний шум під час гри, тертя основних деталей лівої механіки, частий вихід зі строю лівої механіки спричинив не тільки невдоволення як звичайних споживачів, так і професійних музикантів.

На нашу думку, спроби працівників ЦКБ створити універсальну уніфіковану механіку так і не були досягнуті. Основною причиною такої думки, певно, є ґрунтовні зауваження фахівців трьох підприємств. Певний історичний етап, в період якого весь час працівники ЦКБ прагнули створити універсальну конструкцію уніфікованої механіки дійсно можна вважати етапом кількісних змін, тобто постійним накопиченням нових фактів, спостережень, експериментальних даних, розширення і уточнення в рамках цього питання. Проте корінної ломки (стрибка) в питанні створення універсальної уніфікованої механіки, тобто переходу кількісних змін у якісні, саме в той історичний етап, так і не відбулося.

Аргументом даного висновку можна привести цитату головного інженера Полтавської фабрики Івана Івановича Галяна, яку подано в офіційному відгуку: «Перед ЦКБ було поставлено завдання уніфікувати праву і ліву кришки баянів, які випускаються промисловістю УРСР. На нашу думку, на даному етапі необхідно було обмежуватись цим завданням і далі тему не розширювати. Це має бути тільки як вихідний матеріал і ніяких конструктивних особливостей інших вузлів, крім механіки, розглядатись не повинно. Якщо йти шляхом сумісництва особливостей всіх інструментів, які випускають підприємства УРСР, а бажання кожного підприємства зберегти своє – цим нічого не буде досягнуто і тільки надовго буде затягуватись питання уніфікації» [5, с. 31 – 32].

У цій історії з упровадженням уніфікованої механіки винятком можна вважати діяльність Кременської фабрики баянів, яка знайшла в собі необхідні сили і аргументи, щоб відмовитись від запровадження уніфікованої системи на своєму підприємстві. За твердженням головного інженера Кременської фабрики Олега Юхимовича Андрєєва, саме в цей історичний період кременський баян користувався найбільшим попитом серед споживачів завдяки вдалій конструкції його лівої механіки, яка на практиці показала і доказала необхідність збереження унікальних особливостей конструкцій регіонального значення [2].

Множинність традицій дає можливість вибору новим поколінням

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

дослідників. Збереження індивідуальності виробів кожної фабрики регіонального значення в цілому складає багату культуру України в питанні промислового музичного виробництва баянно-акордеонного інструментарію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Владимиров О. А. Унификация. Большая Советская Энциклопедия. т. 27 / О. А. Владимиров, А.А. Пархоменко. – 3-е изд. – М. : Сов. Энцикл., 1977. – 624 с. ил.
2. Из усних головного інженера Кременської музичної фабрики Андреева О. Ю. – Записала Резнік О.С. – 2012. – 2 с. / Архів автора.
3. Мирек А. М. Из истории акордеона и баяна / А. М. Мирек. – М. : Музыка, 1967. – 165 с.
4. Огородник І. В. Історія філософської думки в Україні : курс лекцій : навч. посібник / І. В. Огородник, В.В. Огородник. – К. : Вища шк. : Т-во «Знання», КОО, 1999. – 543 с.
5. Переписка Центрального конструкторского бюро, Житомирской, Горловской, Кременской музыкальными фабриками, Полтавским облместтоппромом по вопросам унификации механик баяна, увеличения производственных площадей Р-4443, опись №1, дело №159, 1959. – 56 с.
6. Политехнический словарь / редкол.: А. Ю. Ишлинский (гл. ред.) и др. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Сов. Энцикл., 1989. – 656 с. с ил.
7. Розенфельд Н. Г. Гармони, баяны, аккордеоны : учебник для техникумов / Н. Г. Розенфельд, М. Д. Иванов. – Изд. 2-е, доп. и испр. – М. : Легкая индустрия, 1974. – 287 с.
8. Українська Радянська Енциклопедія, т. 11, кн. I. – Вид. 2-ге. – К. : Голов. ред. Укр. Рад. енциклопедії, 1984. – 607 с. іл.

УДК 78.03

*А. В. Решетов,
м. Луганськ*

ЕВОЛЮЦІЯ КОНСТРУКТИВНИХ І ВИКОНАВСЬКИХ МОЖЛИВОСТЕЙ АКОРДЕОНА У ВІТЧИЗНЯНІЙ МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

Виконавська практика ХХ століття сформувала традицію академізації музичних інструментів, які раніше одержали розповсюдження в народному побуті, серед музикантів-любителів, у самодіяльних гуртках. Одним з інструментів, що знайшов чільне місце в академічному сольо-концертному виконавстві, є акордеон – портативний музичний інструмент зі значними тембровими можливостями. Питання еволюції конструктивних і виконавських можливостей акордеона порушувалося в окремих роботах навчально-методичного характеру [2; 3] і стосувалося не тільки акордеона, а й інших музичних інструментів «народної» спеціалізації [1]. Однак процес наукового осмислення означеної проблеми певною мірою відстав від музично-виконавської практики, що і змусило нас звернутися до цієї теми.

Торкаючись питання виникнення акордеона, зазначимо, що конструкторські винаходи майстрів з виготовлення музичних інструментів органного сімейства у XVIII – XIX століттях були спрямовані на пошук

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

відповідності характеру звучання умовам музикування. Якщо в одних випадках важливого значення набувала сила звуку, темброве збагачення й широта діапазону, то в інших існувала потреба в камернізації звучання і портативності самого інструмента. Останнє призвело до появи цілої низки модифікацій великого органа, що стали прототипами майбутнього акордеона; серед них можна виділити портативний орган, окестріон, аеоліни, фісгармонію, гармоніум і пангармоніку.

Ключовим моментом для становлення конструкції акордеона став винахід у 1822 році німецьким майстром Ф. Бушманом ручного музичного інструмента – еоліни (Hand-aeoline), у якому винахідник втілює принцип звуковидобування на основі стиснення і розтягування компресійної камери за допомогою енергії рук. Власно нова форма і ручний спосіб утворення повітряного струменя відрізняли еоліну від попередніх інструментів органного сімейства, що створило передумови для створення і наступного розвитку інструментів нового сімейства – гармонік.

У 1829 році австрійський органний майстер К. Деміан сконструював двоклавіатурний різновид гармоніки, у якому мелодичні можливості правої клавіатури поєднувалися з гармонічними можливостями лівої клавіатури. В основу конструкції лівої клавіатури були покладені готові акорди, які видобувалися шляхом натиснення на одну клавішу. Інструмент з таким устроєм був названий акордеоном. Саме він став прообразом інших, більш досконалих модифікацій музичних інструментів подібного типу.

Процес удосконалення акордеона у другій половині XIX століття тривав у напрямку розширення звукоряду інструмента від діатонічного до хроматичного, збільшення діапазону правої та лівої клавіатур, збагачення його інтонаційних, акустичних, темброво-динамічних характеристик. Над цим активно працювали майстри Західної Європи та Америки, що призвело до виникнення в XIX столітті кількох фірм по виготовленню акордеонів, широко відомих і сьогодні («Soprani», «Scandalli», «Dallare», «Hohner» та ін.).

Починаючи від 20 – 30-х років XX століття, трапилося поступове впровадження акордеона у сферу професійного виконавства. Цей процес активізувався й досяг свого завершення в другій половині XX століття. Йому відповідало зростання виробництва інструментів, яке пройшло шлях від одинично-кустарного до масово-фабричного. Паралельно відбувалося оновлення репертуару, народженого в надрах народного музикування, яке через засвоєння шедеврів класичної музики прийшло до створення оригінальних творів для акордеона. Розширення сфери виконавських можливостей акордеона, пов'язане зі збагаченням тембрової палітри, удосконаленням характеру звуковидобування, звуковедення та ін., відбулося внаслідок оновлення цілої низки конструктивно-технічних рішень, що призвело до утворення готово-виборної моделі

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

інструмента, масовий перехід на яку здійснився в другій половині ХХ століття.

Процес еволюції конструктивних особливостей акордеона, розширення його виразних можливостей і збагачення репертуару супроводжувався поступовою зміною його функціонального призначення – від масового, побутово-розважального до академічного, концертно-виконавського. Перехідний процес завершився в другій половині ХХ століття, коли акордеон укріпив свої позиції у сфері академічного професійного музикування.

Процес активного засвоєння акордеоністами галузі професійного академічного виконавства став би неможливим без того значного інтересу, що був проявлений до акордеона з боку професійних композиторів. Якщо на початкових етапах розвитку академічного виконавства репертуар акордеоністів складала, головним чином, переклади і транскрипції класичних творів, то надалі важливе місце в ньому зайняли оригінальні твори.

Переламний момент в еволюції оригінального репертуару для акордеона був пов'язаний із загальними процесами жанрової трансформації музичного мистецтва у ХХ столітті, спрямованими на його видове переродження, що спричинило, зокрема, широке впровадження в концертно-виконавську практику музичних інструментів неакадемічного спрямування. Одним з них став акордеон, широка популярність якого спричинила бурхливий розвиток акордеонного виконавства й формування окремої галузі камерно-ансамблевої музики.

Конструкція готово-виборного акордеона дозволяє використовувати досягнення сучасної техніки композиції – серійний метод, сонористичні та алеаторні прийоми, що сприяє розширенню можливостей образної сфери та збагаченню стилістики оригінальних творів для акордеона.

Цікаву галузь сучасного виконавства на акордеоні представляє джазова музика. Артикуляційна, метроритмічна, динамічна свобода акордеона дозволяє реалізувати різноманітні художні наміри. До виразного арсеналу музикантів входять різноманітні прийоми та засоби, включаючи, наприклад, нетемпероване інтонування, що в достатній мірі відповідає імпровізаційній сутності джазового виконавства.

Отже, безперервне вдосконалення конструкції інструмента, від первісної багато в чому недосконалої моделі до сучасного язичкового клавішно-пневматичного багатотембрового готово-виборного акордеона з повним обсягом хроматичного звукоряду, сприяло збагаченню його художньо-виразних можливостей. Останнє, у свою чергу, збільшило привабливість акордеона для виконавців і композиторів.

Вивчення історичних процесів удосконалення акордеона та шляхів

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

впровадження інструмента в музичну культуру показало, що його успішному впровадженню сприяли еволюційні перетворення конструкції, які показали життєздатність акордеона, його спроможність пристосування до умов академічного виконавства, виявлену у відповідності до вже існуючих музичних традицій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беляев А. Настоящее и будущее народных инструментов / А. Беляев // Сов. музыка. – 1973. – № 2. – С. 94 – 96.
2. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: Навчальний посібник / М. А. Давидов. – К. : Муз. Україна, 1997. – 240 с.
3. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства : учеб. пособие / М. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – 519 с.

УДК 786.2

*О. Ю. Римська,
м. Сєверодонецьк*

ВИКОРИСТАННЯ РЕЙТИНГОВОГО КОНТРОЛЮ ОЦІНКИ ЗНАТЬ У ВИВЧЕННІ КУРСУ «МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ГРИ НА ІНСТРУМЕНТІ (ФОРТЕПІАНО)»

Предмет «Методика викладання гри на інструменті (фортепіано)» є складовою частиною професійної підготовки студентів і має ціллю надати студентам теоретичні знання, які повинні стати фундаментом майбутньої практичної діяльності – спочатку у навчальній практиці, а потім і у самостійній викладацькій роботі в ДМШ і ШЕВ.

Цей предмет також сприяє більш ефективній і свідомій самостійній праці студента за інструментом, допомагає перш за все «вчити себе самого»: аналізувати, узагальнювати, робити висновки, користуватися методичною літературою [1, с. 4].

На відміну від традиційних форм контролю (усна відповідь, письмова робота тощо) рейтинговий контроль дозволяє індивідуально спрямувати навчальну діяльність, дає змогу студентові визначити особистий рівень знань з предмета, здобути навички самостійної роботи з додатковою літературою, структурування емпіричного матеріалу складанням кодових таблиць, міні-конспектів, логічних схем, алгоритмів.

Участь у рейтинговому контролі передбачає обов'язкову експериментально-дослідницьку діяльність на базі практики, що сприяє розвитку педагогічних компетенцій студентів-практикантів.

Введення цієї форми контролю на початку вивчення курсу, як показує досвід, є недоцільним тому, що рівень спеціальних знань студентів достатньо обмежений. Тому первинне використання можливе через впровадження

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

складників рейтингової системи у вигляді таких форм навчання: семінарів, міні-експериментів, засобів самоконтролю – складання типових завдань, питань для самоконтролю і взаємоперевірки, програмних завдань, опорних схем, схематичного структурування лекційного матеріалу.

Для організації туру рейтингу студентам пропонується підготувати повідомлення з теми туру. Кожний тур триває 30 хвилин на 90 хвилин заняття. Виступаючий має 10 хвилин, кожний учасник туру готує одне питання теми й представляє його у трискладній системі:

1. **Теоретична.** Вона включає загальні положення теми, розкриває поняття, принципи й закономірності педагогічних положень. Обов'язковою умовою одержання високих показників є використання студентом додаткової літератури, структурно-логічних схем, які ілюструють поняття та їх взаємодії.

По закінченні повідомлення доповідач відповідає на питання аудиторії та арбітрів, що готуються заздалегідь і можуть бути оцінені залежно від глибини змісту – максимум – 0,5 бала;

2. **Опитування аудиторії.** Форма опитування обирається самостійно і може мати вигляд фронтальної бесіди, серії педагогічних завдань, практичних вправ, рішення кросвордів, програмованих завдань, індивідуальної роботи за картками, стандартизованих тестів;

3. **Експериментальна.** У цій частині доповідач представляє методику дослідження, її мету, матеріал та обладнання, знайомить з протоколами дослідження та висновками. Додаткові бали експериментатор отримує за складання рекомендацій для викладача та батьків з формування та розвитку досліджуваного педагогічно-практичного процесу.

Оцінку результатів проводять арбітри і викладач, згідно зі шкалою: 1 ч. – максимум 5 б., 2 ч. – максимум 5 б., 3 ч. – максимум 10 б.. Використання третьої частини більш доцільно впроваджувати на III – IV курсах, коли студенти вже мають педагогічну практику. Результати вносять до рейтингової таблиці, які слугують для визначення рейтингу кожного студента й критерієм звільнення його від частини (питання чи задачі) на екзамені за виступ у турі (маємо на увазі II курс навчання).

Великий обсяг навчального матеріалу робить опанування курсу «Методика викладання гри на фортепіано» досить складним завданням. Студентам підліткового віку дуже непросто за короткий час запам'ятати велику кількість прізвищ, дат, професійних термінів, не кажучи про основний зміст курсу [1, с. 9].

Особливої уваги потребує III розділ – «Початкове навчання». Саме цей розділ курсу найбільш потребує творчих пошуків студента, вивчення специфіки навчальних шкіл, виготовлення наочних посібників, мальованих карток-схем,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

картинок, музичних прикладів, казок, яскравих вправ. Тому саме тут буде доцільнішим впровадження рейтингового контролю знань для осмисленого і емоційного сприйняття інформації, підготування до практичних занять на III – IV курсах педагогічної практики і дати змогу студентам висловити свої думки і почуття.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузенкова В. П. Методика навчання гри на інструменті (фортепіано). Програма-конспект / В. П. Кузенко. – Вінниця, 2008.

УДК 781.1:787

*Л. І. Рихлюк,
м. Луцьк*

ПСИХОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗИЧНОГО СЛУХУ ТА ЙОГО РОЗВИТОК У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА БАНДУРИ

Важливою передумовою процесу навчання гри на будь-якому інструменті є визначення музичних здібностей учня. Перш ніж розпочати планомірне виховання майбутнього музиканта, а саме бандуриста, педагог повинен мати чітке уявлення про рівень його музичного слуху та з можливою точністю оцінити перспективи його розвитку.

Важливим чинником є досконале знання психологічної характеристики музичного слуху. Одним зі складників природного обдарування є музичний слух. Це складна багатоструктурна та різнобічна функція психіки людини, яка має здатність сприймати, уявляти й відтворювати музику.

Текст музичного твору має в собі певну музичну інформацію, яка охоплює чітко зазначену висоту звуку, що не підлягає зміні, певні співвідношення часових довжин звуків, дуже умовні позначення динамічних відтінків і повну відсутність тембральних визначень. Тембр та динаміка є тими двома складовими частинами інтерпретації музичного твору, у яких виконавцеві надається найбільша свобода фантазії. Бандура сучасного взірця має певну шкалу динаміки, що збагачує виразові засоби гри. Виховування динамічного слуху та засобів його втілення мають стати постійною турботою педагога протягом усього навчання. Тому особливої уваги варта частина з детальним вивченням тембрального й динамічного слуху та вправи на їх розвиток.

Усі елементи музичної мови через психіку виконавця аналізує й синтезує суб'єктивний музичний слух, який поділяється на зовнішній та внутрішній. Здатність музиканта професійно охопити, виразно чути своє чи чуже виконання (тобто те, що реально звучить) – зовнішній суб'єктивний слух. У доповіді розглядаються всі його функції, надаються поради, методи його вдосконалення

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

та способи розвитку.

На основі зіставлення почутого зовнішнім суб'єктивним слухом із задуманою інтерпретацією під час виконання відбувається постійне корегування власної гри. Внутрішній суб'єктивний слух – це те, що називається слуховою уявою, власне, та ділянка психіки виконавця, що займається музичними діями та є лабораторією музиканта. Він формується в роздумах про те, що і як «сказати» в музичному творі й дія його є визначальною під час роботи за інструментом. У ньому визріває задум виконання твору в усіх його деталях. Внутрішній суб'єктивний слух відповідає за здатність передувати розгортання музики, формує здатність звукової уяви відтворюватися на основі зорового прочитання нотного тексту. Крім того, без слухової уяви, тобто внутрішнього суб'єктивного слуху, не можна було б пригадувати своє виконання, порівнювати його з планом виконавського задуму, вдосконалювати власну гру. Тому в цій частині доповіді подаються деталізовані порівняльні характеристики технічної й слухової уяви та принципи їх розвитку.

Під час виконання музичного твору, охоплюючи виконавський задум, бандуристові необхідно мати чітку уяву про завдання, які треба подолати в найближчому музичному епізоді. Отже, потрібна рівновага між об'ємнотекстовою, слуховою та технічною уявами. Будь-яке порушення цієї рівноваги дестабілізує виконання. У цій частині розглядаються недоліки гри, які призводять до порушення співвідношення складових компонентів суб'єктивного музичного слуху.

На певній стадії технічної роботи, коли вступає в силу руховий автоматизм, нерідко відбувається «затьмарення» звукової уяви, виникає протиріччя між слуховою уявою та автоматизацією рухів, інакше кажучи «пам'яттю» пальців. На цій стадії деякі звуки, а часом і цілі пласти музичної фактури зникають із ланки передуваних звучань, через що втрачається свідомість виконання та відбувається «механізація» цього процесу. Особливості цього процесу, причини та деякі рекомендації будуть важливими для педагогів-початківців у класі бандури.

Технічна уява стає на вершині виконання, створює в слуховій уяві «білу пляму». Моторика діє в таких випадках незалежно від внутрішньослухової уяви музиканта, гра стає нецікавою, механічною, а такий психологічний стан може призвести до зриву у виконанні. Небезпека надлишку автоматизму ігрових рухів виникає із різних причин. Групи, що складаються з усіх можливих причин, подаються тут обґрунтовано та детально для всіх вікових категорій.

Розвиток музичного слуху є важливим на всіх етапах навчання, він вимагає постійної уваги та праці як педагога, так і учня. Недаремно в колі музикантів-

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

педагогів слухові здібності інколи називають «церебральними якостями учня» [1, с. 23]. В останній частині доповіді розглядаються способи розвитку зовнішнього та внутрішнього суб'єктивного слуху, які дозволять організувати та вдосконалити його, допоможуть цілісно відчувати музичний твір та осмислити його образний зміст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Воробкевич Т. Методика навчання гри на фортепіано / Т. Воробкевич. – Л. : Логос, 2001. – 98 с.

УДК 781.41

*С. И. Рудницкая,
г. Северодонецк*

ИГРАЕМ МОДУЛИРУЮЩИЙ ПЕРИОД

В учебном курсе гармонии игра модуляций на фортепиано представляет собой наиболее сложный и творческий процесс, который объединяет несколько направлений деятельности музыканта: функциональное мышление, игру на фортепиано в четырехголосном аккордовом складе, поддержание метроритмического движения, связанного с формированием периода, с правильным распределением этапов модулирования (показ исходной тональности, введение посредствующего и модулирующего аккордов, посторонние каденции в новой тональности).

В учебной практике используется два способа модулирования в тональности первой степени родства. Первый способ – это модулирование через отклонение в заранее намеченную тональность. Преимущество этого способа – простота и мягкость перехода. Второй способ – более плавный и лаконичный, обеспечивающий легкий и естественный переход в новую тональность – это модулирование через общий аккорд. Чаще всего тонику исходной тональности приравнивают к соответствующему аккорду в новой тональности.

Пропуская детальный анализ техники модулирования во все шесть тональностей первой степени родства из мажора и минора, остановимся на экспонировании начальной тональности, на первом предложении модулирующего периода.

В качестве показа может быть любой музыкальный материал в форме предложения. Лучше всего – сочинить показ самому студенту, однако сделать это под силу не каждому. Не секрет, что учебная практика допускает выучивание с последующим транспонированием в любую тональность одного и того же гармонического построения, как начального этапа формы и средства показа исходной тональности. На исполнительских отделах такие заготовки вполне допустимы. Можно порекомендовать студентам многочисленные

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

примеры показов из «Гармонического сольфеджио» Б. Алексеева: №№ 101, 188, 195, 230, 244 [2]. На этих образцах воспитано не одно поколение музыкантов.

Однако, домашние заготовки вряд ли помогут, если в качестве показа для будущей модуляции дается мелодия или бас (4 такта) с указанием направления модулирования. Последнее время такие задания предлагаются на вступительных экзаменах в вузах страны. Задача преподавателя – обеспечить студентов подобным материалом в достаточном количестве.

Интерес представляет игра первого предложения по заданной гармонической рамке, одновременно данных сопрано и баса [4, с. 13, 14, 24, 26, 29, 40].

Е. Н. Абызова предлагает играть модулирующий период по заданному началу, фразе [1, с.277, 281, 284, 289, 294]. При этом во второй фразе и втором предложении следует выдерживать метро-ритм, тип фактуры и жанровую сферу, заложенные в первой фразе. Это правило касается всех предыдущих примеров экспонирования, исходной тональности. Игра в заданном ритме важна со многих точек зрения. Ритм оживляет схему аккордов, делает ее лучше воспринимаемой слухом. Если студент не успевает вовремя обдумать каждый аккорд, надо снизить темп, но не менять ритмической организации.

Чтобы творчески оживить и разнообразить процесс модулирования, можно в качестве показа использовать образцы-цитаты художественных музыкальных произведений. В этом случае привычные инструктивные схемы приобретают реальное высокохудожественное воплощение. В выборе этих образцов-цитат педагогу представляются неограниченные возможности. При подборе примеров следует учитывать специфику отдела. Так, для студентов отделения хорового дирижирования можно широко использовать произведения хоровой литературы [3, с. 6, 13, 14, 19, 27].

Остановимся еще на одном моменте, связанном с использованием модуляции. Процесс перехода в новую тональность складывается из двух этапов: первый можно назвать этапом обдумывания, второй – исполнением модуляции на фортепиано, озвучиванием модулирующего периода. Помочь этому непростому процессу может использование на уроках гармонии так называемых «беззвучных клавиатур», которые можно легко изготовить самим. Возможность иметь перед собой индивидуальное «фортепиано» (пусть нарисованное, но почти настоящее – в натуральную величину!) и постоянное обращение к нему в ходе урока позволит каждому студенту отработать пробный вариант исполнения ожидаемой модуляции. Такая организация процесса усвоения знаний с точки зрения методики модульного обучения вывела значение клавиатуры на уровень ведущего логического ориентира.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Регулярное выполнение заданий, связанных с игрой модулирующего периода, пробуждает у студентов дух творчества, способствует более глубокому усвоению предмета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абызова Е. Гармония / Е. Абызова. – М. : Музыка, 2007. – 383 с.
2. Алексеев Б. Гармоническое сольфеджио / Б. Алексеев. – М. : Музыка, 1966. – 174 с.
3. Соколов В. Многоголосное сольфеджио / В. Соколов. – М. : Музыка, 1967. – 79 с.
4. Соловьева Н. Упражнения на фортепиано в курсе гармонии / Н. Соловьева. – М. : Сов. композитор, 1989. – 56 с.

УДК 78.01

*Д. А. Рыкунова,
г. Луганск*

ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ЭСТРАДНОГО ИСКУССТВА ЛУГАНСКОЙ ОБЛАСТНОЙ ФИЛАРМОНИИ

История эстрады Луганска, от самого момента её зарождения, неразрывно связана с творческими коллективами, на базе которых была создана Луганская областная филармония, то место, где ковались кадры для эстрады всего СССР и Украины [1 – 3].

Началом эстрадных концертов в Луганске можно считать работу джаз-коллектива ДК имени Ленина, который был образован в 1937 году под руководством музыканта Михаила Рубинчика.

Луганская областная филармония начала свою творческую жизнь с комсомольско-молодежного ансамбля, организованного в марте 1943 года, а затем преобразованного в Ансамбль песни и танца, куда влился талантливый пропагандист украинской народной песни хор села Великоцкое Меловского района под руководством замечательного хормейстера Моти Новохатской.

В 1944 году в Луганске был создан театр миниатюр, в состав которого вошла основная группа в количестве 40 человек и дополнительная эстрадная группа в количестве 9 человек.

Сороковые годы были периодом становления эстрады и непрекращающихся экспериментов. Коллективы данного периода не были стабильны, количество и состав артистов могли меняться от концерта к концерту, что мы можем наблюдать из исторических источников.

В 50-е годы закладываются основные традиции музыкального просветительства: проводятся циклы лекций-концертов, ряд тематических программ для школьников, учащихся средних и высших учебных заведений, заводских общежитий и сельских клубов.

В 50-е годы филармонию представляет Галина Бородина, певица с ярким

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

«народным вокалом», которая пела эстрадные песни, преимущественно под аккомпанемент двух баянов. После неё этот жанр в филармонии представляла Полина Ястровская, а затем, в конце 60-х годов, её сменила вокалистка Галина Мурзай.

В конце 50-х годов яркой звездой на Луганской эстраде вспыхнула цыганская актриса по имени Ляля Червоная.

В Луганской филармонии работал Юрий Богатиков. Он первым из советских певцов стал лауреатом международных конкурсов, это был фестиваль в Венгрии, а потом в ГДР «Дружба-фройндшафт», далее занял второе место на «Золотом Орфее» (Болгария). В Луганске он получил звания и заслуженного, и народного артиста СССР. На Олимпиаде в Гренобле Юрий Богатиков представлял Луганск.

В 70-е годы Шистко создает молодежный эстрадный ансамбль «ЭМА», взяв целый выпуск киевского эстрадно-циркового училища. В нем находилась хореографическая группа из 12 человек во главе с хореографом Генрихом Майоровым.

Следующим проектом была «шведская девятка» – настоящая джазовая музыкальная группа. В её составе были два конферансье – Игорь Поляков и Игорь Остапенко – очень остроумные и артистичные ведущие.

В середине 70-х стали появляться ВИА и рок-группы. Первой группой была ВИА «ГРАНИ».

В начале 80-х годов в Луганске наступает пора поисков новых форм и жанров эстрадного искусства. Этот процесс связан, прежде всего, с личностью Валерия Леонтьева, который начал работать в Луганской областной филармонии в 1982 году и сразу же привлек внимание музыкальной общественности неординарным подходом к жанру песни. Каждая программа становилась открытием в области симбиоза выразительных средств на сцене, разумного сочетания световых эффектов, работы танцевальной группы, постановки мизансцен, пластического воплощения мелодического и ритмического движения песни, соответствующего её содержанию костюма. В Луганской филармонии работал с группой «Эхо».

В 1984 году из ВИА «Грани» появился ВИА «Пласт». В ВИА «Пласт» пела Инна Макшанцева.

В 1987 году при лектории филармонии был создан коллектив «Alma Mater», который поставил перед собой цель, играть экспериментальную на то время музыку – исполнять классическую музыку в стиле рок. В коллективе существовало два отделения инструментальное и вокальное. Солистом вокального отделения был уроженец Луганска, народный артист Украины

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Владимир Самарцев, а также художественный руководитель группы. Музыкальным руководителем группы был Юрий Дерский.

В настоящее время искусство эстрады в филармонии возрождается, и сейчас успешно работает ансамбль песни и танца «Легенда» под руководством Марины Комаровой. Коллектив, пропагандирующий народное искусство, складывается из танцевальной группы, группы солистов, небольшого инструментального ансамбля.

В числе коллективов областной концертной организации значится джазовый ансамбль «СОМВО» под руководством А. Лисицина, программы эстрадного направления готовит ансамбль народных инструментов «Киевская Русь» с участием солистов музыкального лектория под руководством заслуженного деятеля искусств Украины Виктора Фалалеева.

Особо необходимо отметить гастрольную деятельность. В Луганской областной филармонии побывали практически все знаменитые коллективы мира: джаз-бенд Карела Влаха из Чехословакии, Олега Лундстрема, Анатолия Крола, и Эдди Рознела, Константина Абеяна, оркестр Шикуюаранова из Молдавской ССР, оркестр Латвийского радио и телевидения под управлением Раймонда Паулса.

Театр джазового танца Алвина Эйли, также посещал Луганск. 1970 году. В их программе сочетались собственные танцевальные формы с инструментальной музыкой, песней и актерской техникой – для выражения различных драматических тем или настроений.

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.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аудиоинтервью – Е.Я.Михалёва.
2. Без автора // Ворошиловг. правда. — 1944. — №133 — апр.
3. Без автора // Ворошиловг. правда. — 1948. — №193 — 12 авг.

УДК 78.036:781.2

***Н. О. Рябуха,
м. Харків***

ЗВУКООБРАЗ ЯК КАТЕГОРІЯ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У сучасних умовах тотального оновлення музичного мистецтва другої половини ХХ ст. особливої значущості набуває проблема розуміння й тлумачення художнього змісту творів, що позбавлений традиційних форм

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

втілення, оскільки орієнтований на авангардний модус мислення композиторів й виконавців. В постмодерній ситуації здійснюється руйнування й трансформація усталеної музичної мови та мовних структур, які не відповідають смисловим орієнтирам фундаментальних категорій і позицій попереднього мистецького досвіду. У зв'язку з цим виникає необхідність у перегляді й оновленні мистецтвознавчого погляду на фундаментальні й змістові категорії музичного мистецтва, такі як, наприклад, час і простір та їх хронотопічні відносини, композиторський стиль, метод та композиція, семантика звуку та його темброво-акустичні можливості тощо. Звукообраз є також фундаментальною й універсальною категорією музичного мистецтва, що в контексті актуальних мистецьких процесів набуває нове семантико-аксіологічне значення. Але, на жаль, у сучасному музикознавстві досі не відбулося ґрунтовного осмислення цієї категорії, що відображує певні зміни й смислові трансформації у звуковому континууму музичного постмодернізму.

Звукообраз як *концептуальна категорія музичного мистецтва* та культури узагальнює історико-культурні, когнітивні, жанрово-стильові та комунікативні настанови художнього мислення композиторів. Художньо-смислові координати звукообразу пов'язані з трансформацією історико-стильових парадигм композиторсько-виконавської творчості, що зумовлюються формуванням *нової концепції звуку*. Так, в контексті певної музичної культури звукова реалізація художнього образу і пошуки нових звучань набувають певних символічних смислів. Утворювана семантика звукообразу проявляються на різних рівнях історико-стильової системи ХХ століття як цілісного феномену: фонетичному, інтонаційному, семантичному, драматургічному та філософсько-естетичному.

Протягом останньої третини ХХ – початку ХХІ ст., категорія звуку є центральною для композиторів-постмодерністів, оскільки вони постійно ведуть пошуки нової звукової виразності, намагаючись відтворити багатомірну специфіку сучасного буття людини. Звук сприймається як жива субстанція, що здатна повноцінно відтворити свою філософію і свою музичну концептологію. При цьому, потяг сучасних композиторів до експерименталізму з різними звуковими структурами (звуко-тембрами, звуко-ритмами, сонорними та шумовими ефектами) призводить до утворення несподіваних «синтетичних звукових об'єктів» (О. Соколов), що відкривають нові межі розуміння художньої цілісності твору як семіотичної системи. Таким чином, «інтерпретуючий характер» творчої свідомості митців трансформує семіотичний устрій музичного твору, в якому категорія звуку (музичного та немусичного), його темброво-акустичні властивості є першоосновою авторської звукової концепції, що і утворює цілісну звукообразну семантику.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Плюралізм філософсько-культурологічних ідей постмодернізму зумовлює багатоплощинність та різноспрямованість композиторсько-виконавської творчості, полістилістичний, інтертекстуальний вектор художнього мислення сучасних митців. Суттєвому оновленню звукообразної організації музичних творів сприяє втілення ідеї «нового художнього синтезу», впровадження нових звукових інтонаційно-художніх концепцій та збільшення позамузичних чинників.

У музиці постмодернізму відбувається формування нової естетики музичного звуку. Не останнє місце в цьому процесі займають техніки композиторського письма, що віддзеркалюють звуковідчуття сучасної картини світу. Процес «звукової емансипації» музичного простору почався ще на початку ХХ століття. Серіалізм і пуантилізм (А. Шенберг і А. Веберн) індивідуалізували і зробили самодостатнім кожний окремих звук у дванадцятитоновій системі. Стриманість та зосередженість, артикуляція кожного звуку-атому, милування «чистотою» тону – ось ті засоби, завдяки яким оживають «застиглі» звукові структури. Серійна техніка, яка часто поєднується з пуантилізмом («крапковим письмом») нагадує нам живописні образи, що виконані крапками-мазками, де кожна деталь сприймається окремо, але художня цілісність виникає в уяві. У музиці кожний тон виписаний в максимальній звуковисотній, темброво-кolorистичній і динамічній ізоляції, що надає йому особливе значення, підвищується його смислова значущість.

Відкриття «симулятивної» реальності дає ключ до розуміння образного змісту. Якщо симулякр – це «образ відсутньої реальності», «гіперреалістичний об'єкт» (К. Зенкін), то звукообразна концепція сучасного музичного твору полягає в оригінальній звуковій ідеї (звуковій новації) твору як Тексту. Так, музичний симулякр імітує класичні форми, структурні елементи, що впливають на характер звукообразної організації музичного твору. Твір як Текст стає в дискурсі постмодернізму своєрідним прообразом сучасного світу, в якому втілюються знаки та символи різних епох та стилів.

Рівноправне співіснування музичного звуку та немuzичного (шумовий) в музиці другої половини ХХ століття є наслідком симуляції образу світу, що відображається через трансформацію звукообразної семантики. Так, у структурі музичного твору шум стає музичним симулякром, що уособлює в собі прообраз іншого об'єкту. Таким чином утворюється інтеграція розмаїтого звукового всесвіту в текстову структуру трансформованих музичних образів. Звукова дистанція між музичним та природним середовищем нівелюються завдяки інтертекстуальній взаємодії авторської та виконавсько-слухачької свідомості.

Унаслідок симуляції звуку як «не-звуку», «шумо-звуку», що не вкладаються в системну ієрархію основних рівнів музичного твору – мотив, синтагму, речення, здійснюється семіотична трансформація звукообразу як

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

цілісної структури. Нова звукова реальність призводить до пошуків позамузичних орієнтирів. Новаційним відкриттям стає ствердження універсальності та нескінченної можливості звукової природи як музичних інструментів, так і немусичних об'єктів зовнішньої середовища.

Розширення звукового континууму пов'язано з естетикою постмодернізму, в основі якої відсутня бінарність світобуття – полярність високого та низького, музичного та немусичного феноменів. Кожен видатний митець складає свою власну мовну систему з певними метафізичними орієнтирами. Поштовхом до створення індивідуальної лексики слугує ідея вищого порядку, що виходить за межі конкретного мистецтва. Тому процес втілення своїх звукообразних ідей базується на розумінні музичного інструменту як універсальної матерії, що пристосована для озвучення власної картини світу.

Сучасні композитори оброблюють та синтезують музичний звук та шум за допомогою сучасних комп'ютерних технологій, в результаті чого звук втрачає зв'язок з реальним світом. Це, так би мовити, уявлюваний світ можливостей, в якому співіснують природні й надприродні звуки-симулякри. Такий звук більше не виступає звуковим аналогом зовнішнього середовища.

Звукова абстрактність, безпредметність і завуальованість смислу, характерні для поставангардного мистецтва, компенсуються домінуванням емоційно-психологічного плану над сюжетністю. Це характеризує інтелектуально-психологічний тип звуковідчуття, який підтримується сонорними ефектами «нескінченного» простору, особливою звуковою перспективою з ефектом «спросторовування часу». Сонорна просторово-акустична фактура утворюється завдяки нашаруванню і розщепленню різних звукових пластів, в якій кожний звуко-тембр набуває сенсу самодостатньої одиниці акустичного простору.

Таким чином, дослідження звукообразу як смислової моделі новітньої музики потребує системного узагальнення досвіду композиторської творчості на межі століть. Процес народження звукообразу в ситуації постмодернізму докорінно відрізняється від класико-романтичних норм смислоутворення. Яким є кінцевий результат (музичний твір як артефакт культури), залежить від композиторської та виконавської інтерпретації, тобто «інтерпретуючого мислення», що притаманне сучасному творчому процесу. Лексика сучасної музики поєднується з несподіваними звуковими формами й засобами звуковидобування, що відтворюються різноманітними «неакадемічними» інструментально-ансамблевими складами виконавців. Отже, системний аналіз музичних напрямів, стилів та жанрів, що складають усталену картину світу музичної культури ХХ століття, стає затребуваним, першочерговим завданням

не лише для науковців, але й для тих митців, виконавців, хто творить живу культуру сьогодення.

УДК 786.2

*І. Ю. Санченко,
м. Луганськ*

ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО В ІСТОРІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Науковий розвиток вітчизняного мистецтвознавства нерозривно пов'язаний не лише з осмисленням історії музики, композиторської творчості, а й з історією музичної виконавської практики.

Розгляд феномена фортепіанного виконавства в широкому контексті розвитку сучасного мистецтва допомагає прояснити багато трансформації, що відбуваються в сучасній музичного життя.

Фортепіанну педагогіку слід розглядати як один з етапів тривалого розвитку теорії та практики навчання на клавішних інструментах. Кожен з цих етапів мав свою специфіку.

Виникнення фортепіанної педагогіки слід віднести до порівняно недавнього часу – до кінця XVIII століття. Вже в ту пору фортепіанна педагогіка досягла високого рівня. Це пояснюється тим, що вона мала багату передісторію і багато сприйняла від клавірної педагогіки періоду розквіту клавесінізму, а через неї і від органно-клавірної педагогіки епохи Відродження [1, с. 69]. Основною ідеєю органно-клавірної педагогіки була спрямованість на виховання різнобічного, творчо мислячого композитора-виконавця-педагога, для якого твір музики, її виконання і навчання складають різні грані єдиної професії музиканта [2, с. 34].

Часом вищого розквіту клавесінізму стала перша половина XVIII століття. Клавесинна педагогіка продовжує і розвиває основні традиції органно-клавірного мистецтва епохи Відродження відповідно до запитів нового часу. Ф. Е. Бах в передмові до своєї праці «Досвід істинного мистецтва гри на клавирі» перераховує, що повинен був вміти клавіріст: складати фантазії всіляких видів, обробляти задані теми «за всіма правилами гармонії і мелодії», володіти навичками гри у всіх тональностях, «моментально і безпомилково транспонувати, читати з аркуша будь-які твори, написані для будь-якого інструменту, акомпанувати по генерал – басу і т. д. [Там само, с. 41].

Період відокремлення фортепіано від інших клавішних інструментів був часом корінних змін у долях музичного мистецтва. Поступово відбувалося розмежування між професіями композитора, виконавця і педагога.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

У зв'язку з тим, що автори музичних творів значно повніше фіксували тепер свої творчі задуми в нотному тексті, виконавці практично перестали мати потребу в докладному навчанні композиції та імпровізації. Разом з тим хвиля захоплення віртуозністю викликала підвищені вимоги до вдосконалення виконавської майстерності. Усе це призводило до переакцентіровки уваги багатьох педагогів-піаністів з вихованням музиканта, здатного вирішувати різноманітні композиторські і виконавські завдання, на підготовку віртуоза, який блискуче володіє грою на інструментах.

Більш перспективною стала інша лінія виховання піаніста – розвиток творчого підходу до проблеми інтерпретації, втіленню авторського задуму.

У зіткненні передових художніх ідей склалися ті принципи, які потім лягли в основу навчання кращих піаністів-педагогів нашого часу.

Музичне мистецтво ХХ ст. наповнене новаторськими ідеями та знаменує собою корінний злам усіх аспектів музичної мови.

Фортепіанне виконавство у ХХ ст. формується як професія і отримує цілком заслужене історичне визнання. З'являється ціла плеяда піаністів-професіоналів, які стають гордістю і окрасою в історії музичної культури: А. Шнабель, А. Мікеланджелі, Г. Нейгауз, Е. Гілельс, В. Горовиць, С. Ріхтер, В. Клайберн, Е. Гілельс, Н. Гутман, Я. Зак, В. Горностаєва, Л. Наумов, Б. Маранц, В. Крайнев, І. Четуєв, В. Козлов та багато інших [3, с. 79].

До середини ХХ століття у вітчизняному фортепіанному виконавстві визначаються класичні тенденції.

Ураховуючи належність стильових моделей наукового і художнього мислення другої половини ХХ століття, стильові течії в виконавстві слід назвати необароко, неокласицизм і неоромантизм. У цей самий час сформувався радянський виконавський стиль, який більшість дослідників виділяють окремим рядком в історії фортепіанного мистецтва.

У другій половині ХХ століття продовжує розвиватися виконавський романтизм. В історії піанізму накопичилися безліч варіантів інтерпретацій творів композиторів-романтиків. Нові виконавські концепції іноді «вступають в полеміку» з відомими варіантами, нерідко доповнюють їх.

Слід відзначити тенденції об'єктивізації, інтелектуальний підхід до створення виконавської концепції, які поєднуються з наполегливим прагненням не втратити емоційні опори в творчості [4, с. 134]. Прикметами неоромантичного піанізму другої половини ХХ століття стали декламаційний характер інтонування музичної тканини, імпровізаційна манера виконання зафіксованого нотного тексту, прагнення до поліфонізації і «стереофонічного» звучання.

Слід зазначити, що найбільш плідними виявилися фортепіанно-виконавські

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

пошуки в камерних формах музикування. Тут з'явилися філософічність, психологізм, символізація образного змісту. Це виразилося в переважанні тихої динаміки, прагненні до інших, незвичним тембровим рішенням, виведенні на перший план другорядних ліній і голосів і т. д. [3, с. 58].

Діапазон динамічних і темпових співвідношень значно розширено. Поряд з традиційно бароковим стилем, використовується імпровізаційна манера гри, яка не повторює ні барочні, ні романтичні *rubato*, а є їх синтез [4, с. 186].

На зміну «романтизації» національної тематики приходять сприйняття і відтворення національного як фольклорного. Безсумнівно, що в другій половині ХХ століття в фортепіанному виконавстві нерідко спостерігається звернення до принципів фольклорного мислення, «свідоме і цілеспрямоване використання фольклору художником» [Там само, с. 42].

Зрозуміло, що, існуючи одночасно, стильові напрями не можуть не взаємодіяти. Використовуючи моделі виконавських стилів минулого, піаністи «розширюють» їх межі засобами виразності більш пізнього часу. На стильові процеси в піанізмі впливають і «нові мови» композиторської творчості. Так помітно збагачується темброва палітра піаністів, звучання фактури набуває барвистість, просторовість. Виникають специфічно виконавські: сонористика, полістилістика, алеаторика [5, с. 69].

У другій половині ХХ століття проявляється художня поліфонічність (на відміну від внутрішньої стильової єдності в попередні епохи), комунікативна полілогічність (на противагу романтичної монологічності) [6, с. 152]. Виділяється інтелектуалізм в виконавстві, прагнення більшості піаністів до єдності емоційного та інтелектуального начал (психологізм). Можливо, виконавський стиль другої половини ХХ століття можна назвати інтелектуально-психологічним [7, с. 28].

Отже, розвиток фортепіанного мистецтва пройшов шлях засвоєння попередніх традицій – через трансформацію, дифузю, синтез, асиміляцію різних впливів, кристалізуючи характерні особливості ідентифікації жанрових стилів, що лягло в основу формування сучасних напрямків фортепіанного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства / А.Д. Алексеев. – Ч. 3. – М. : Музыка, 1990. – С. 84-86.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. /А.Д. Алексеев. – Ч. 1, 2. – М. : Музыка, 1988. – С. 209-216.
3. Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В.В. Медушевский // Музыкальный современник. – М. : Музыка, 1984. – С. 281-284.
4. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль / Д. А. Рабинович. – М. : Музыка, 1979. – 210 с.
5. Коган Г. М. Лицо современного пианизма / Г.М. Коган // Коган Г. М. Избранные статьи / Г.М. Коган. – М. : Музыка, 1985. – С. 64-71.
6. Лисенко О. В. Музичне виконавство як системне утворення / О. В. Лисенко// Мова і культура. – К., 2002. – Вип. 4. – Т. 1. – Ч. 2 : Філософія мови і культури. – С. 150 – 156.
7. Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII – XX веков : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра искусствовед. : спец. 17.00.02 «История и теория исполнительского искусства» / В. П. Чинаев. – М., 1995. – 48 с.

УДК 786.8

В. И. Сачли,
г. Северодонецк

**МУЗЫКАЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ
МЕХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ КАК ОДИН ИЗ ОСНОВНЫХ
ФАКТОРОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
(КОММЕНТАРИИ К УЧЕБНОМУ ПОСОБИЮ)**

Система музыкального образования для исполнителей на народных инструментах начала формироваться в начале 30-х годов XX столетия. Наиболее значительные работы по методике и теории исполнительства появляются в начале 60-х годов. В это же время в практику исполнительства вводится наиболее прогрессивный тип инструмента – многотембровый готово-выборный баян. В связи с этим за короткий срок кардинально меняется репертуар, повышается исполнительский уровень.

Существенные перемены произошли и в методике преподавания. Возросли критерии, предъявляемые к методической литературе для баяна, а принцип научной обоснованности и связи с практической деятельностью, стали ведущими.

Звукоизвлечение.

Каждому виду искусства присущи свои выразительные средства. Так, например, в живописи, одним из выразительных средств является *цвет*, в скульптуре – *объём*. В музыке из всего арсенала выразительных средств следует выделить *звук*.

Без звука нет музыки, потому основные усилия музыканта-исполнителя должны быть направлены на формирование звуковой палитры. Проблемы звукоизвлечения разработаны в известных трудах Л. Ауэра, С. Фейнберга, Г. Когана, И. Браудо.

Красивый певучий тон, динамические градации, от тончайшего пианиссимо до фортиссимо, гибкость динамики, пластичный мех – всё это специфические достоинства нашего инструмента. Наряду с этим следует отметить достаточно большую непрерывную протяжённость звука в пределах разжима и сжима меха, а также большой звуковой диапазон от глубоких басов в контроктаве до верхнего регистра четвёртой октавы. Всё это является неоспоримым достоинством современного баяна.

Огромны возможности при исполнении произведений полифонического стиля, где возможно многоголосие без переложения, используя тембры. Особенно колоритно звучит органная полифония.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Средства артикуляции.

Процесс звучания каждого извлекаемого на меховых инструментах звука можно условно разделить на три этапа:

- 1) атака, начало звучания;
- 2) процесс внутри звучащего тона – ведение меха;
- 3) окончание звучания.

Термин «атака», предполагает взаимодействие пальцев и меха. В этом смысле, интересными являются исследования польского аккордеониста, профессора Варшавской консерватории Леха Пухновского. Он выделяет три основных вида мехо-пальцевой артикуляции:

1. Нажать нужную клавишу, затем повести мех с небольшим усилием. Это называется артикуляция мехом. Прекращение звучания – остановка движения меха, после этого палец отпускает клавишу. Получается плавный, мягкий характер атаки.

2. Повести мех с нужным усилием, после чего нажать клавишу. Прекращение звучания – снятие пальца с клавиши и последующая остановка меха. Это называется пальцевая артикуляция. Таким образом достигается резкая атака. Степень резкости определяется активностью меха и скоростью нажатия клавиши.

3. Мехо-пальцевая артикуляция, это одновременная работа меха и пальцев. Этот приём можно назвать универсальным. Влияние на звук в этом случае, оказывает характер туше и степень натяжения меха, т.е. их взаимодействие. Этот артикуляционный приём наиболее часто употребляется в исполнительской практике.

Всем перечисленным выше приёмам следует уделить большое внимание, поскольку с их помощью усиливается выразительная сторона исполнения. Как правило, среди учащихся большое внимание уделяется механистической работе пальцев, ошибочно называя это «работой над техникой». При этом используется примитивное движение мехом (бесконтрольное, чаще на разжим), с абсолютным отсутствием артикуляции мехом.(!)

Туше.

Этот термин пришёл к нам из французского языка, и в переводе означает: трогать, прикасаться, осязать. Существует четыре основных способа туше:

1. **Нажим.** Обычно применяется в кантиленной музыке, для получения связного певучего звучания. Пальцы располагаются близко к клавиатуре и могут прикасаться к ней. Кисть должна быть мягкой, расслабленной, замах отсутствует. Мягкое нажатие клавиши и плавное погружение. Так же мягко отпустить клавишу. Пальцы, как бы ласкают клавиатуру. Важнейшую роль играет слуховой контроль. Внимание этому приёму следует уделять уже на первом этапе обучения в ДМШ.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

2. **Толчок.** Как и «нажим» не требует замаха, однако пальцы быстро погружаются в клавиатуру до упора и быстрым кистевым движением отталкиваются от неё. Это движение сопровождается коротким рывком меха. С помощью этого способа туше достигается штрих из разряда *staccato*. На практике этот приём применяют редко. Наиболее распространёнными видами туше является «нажим» и «удар».

3. **Удар.** Предваряется замахом пальца, кистью или тем и другим одновременно (пальцевой удар, кистевой удар). Этот вид туше применяется в отдельных штрихах от *non legato* до *staccatissimo*. После извлечения звука игровой аппарат быстро возвращается в исходное положение, что является следующим замахом для очередного удара.

4. **Скольжение (Glissando).** В баянной литературе этот приём претерпел значительную эволюцию и на сегодняшний день применяется множество видов *glissando*.

Помимо общеизвестных вариантов, следует отметить скольжение по трём рядам, поперёк клавиатуры, «кластер» (одновременное нажатие определённой группы клавиш ладонью или кулаком и при этом – скольжение), а также «нетемперированное» глissандо (мех приводится в состояние напряжения, частичное медленное нажатие клавиши в нижнем регистре и предельно медленное её отпускание).

Скольжение по одному ряду исполняется мягким, но в то же время упругим пальцем (первой его фалангой). На аккордеоне возможно исполнение диатонического глissандо, а также «кластер». На баяне исполнимо хроматическое глissандо поперёк клавиатуры по трём рядам, по пяти рядам, а также глissандо интервалами и аккордами. Любой из этих видов глissандо не должен быть самоцелью, т.е. демонстрацией эффекта. Каждый приём должен органично вписываться в содержание музыкальной мысли, служить средством выразительности, подчёркивая замысел композитора.

Приёмы игры мехом.

Существует два основных приёма – *разжим* и *сжим*. Все остальные приёмы, в своей основе, построены на различных сочетаниях разжима-сжима. В настоящее время в нотной литературе встречаются следующие обозначения ведения (смены) меха: *PV* ; *VG* ; / \ ; и различные сочетания этих знаков. Важнейшим показателем мастерства баяниста - аккордеониста является навык (эффект) незаметной смены направления движения меха, дабы не прерывалась музыкальная мысль, не было ощущения динамического скачка или толчка. Другое дело, если наступил момент вынужденной смены направления, тогда следует:

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

- а) дослушать длительность звука перед сменой меха до конца;
- б) мех сменить быстро, не допуская цезуры, без рывка;
- в) следить за тем, чтобы не нарушался динамический план внутри музыкального построения после смены меха.

Образно говоря, не нужно быть «рабом» меха, вынуждая себя «задышаться», пытаюсь поместить запланированный отрезок музыкального фразы на сжим. Лучше поменять мех заранее, между мотивами, малозаметно сохранив тем музыкальную мысль.

Нельзя рассматривать отдельно работу меха и отдельно пальцевую артикуляцию. Это глубоко взаимосвязанный процесс, а значит единый комплекс средств музыкальной выразительности.

Тремоло мехом.

Это быстрое равномерное чередование сжима и разжима. В зарубежной литературе бытует термин *Bellows Shake*, дословно – тряхти мехом. При исполнении этого приёма необходим постоянный контроль ощущений мышечной свободы, раскованности игрового аппарата и даже корпуса исполнителя. А также необходим навык «сбрасывания статического напряжения». Только при этом условии возможно длительное тремоло мехом. Правильная постановка инструмента, безусловно, облегчает качественное исполнение приёма. Инструмент должен опираться на левое бедро, гриф – опора в правое бедро исполнителя. Ремни должны быть тщательно отрегулированы. Удобнее тремолировать на неполном сжиме. Движения левой руки и левого полу-корпуса не влево – вправо, а *влево – вниз и вправо – вверх*, т.е. по диагонали.

Тремоло мехом может начинаться как на разжим, так и на сжим. Важно, чтобы все извлекаемые звуки были равноценными по интенсивности и продолжительности звучания.

УДК 786.2+78С2(092)

*В. В. Сбитнева,
г. Брянка*

НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОЛОРИТ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. БИЛАША

Украинская академическая музыка всегда отличалась общим национальным колоритом, созданным благодаря глубоким интонационным связям с народными первоисточниками и фольклорным «жанровым обобщениям», поданных сквозь призму личного художественного видения. Фольклорный тип программности, отразившийся в большом количестве произведений на основе украинских

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

народных песен и сюжетов, стал характерным для многих современных композиторов, в числе которых М. Скорик, Е. Станкович, Ж. и Л. Колодубы, Ю. Ищенко, Л. Дичко и др. Интересно с этой точки зрения и фортепианное творчество украинского композитора А. Билаша.

Александр Иванович Билаш (6.03.1931 – 6.05.2003) – выдающийся украинский композитор, классик украинской песни, народный артист УССР, лауреат Национальной премии Тараса Шевченко, лауреат Государственной премии имени Владимира Вернадского, Герой Украины, общественный и культурный деятель – вошёл в историю украинской музыки как непревзойдённый мастер мелодизма. Песня стала центральным жанром его творчества. Такие известные песни композитора, как «Два кольори», «Прилетіла ластівка», «Ясени», «Білі лебеді», «Впали роси на покоси» стали народными благодаря феномену его мелодического мышления и искреннего проникновения в интонации украинской народной песни, которые отобразились в его сочинениях. Творческое наследие А. Билаша достаточно широко. Кроме огромного количества песен (около 300), оно включает кантаты, оратории, оперы, монооперы, оперетты, симфоническую музыку, инструментальные и вокально-инструментальные произведения, в том числе два фортепианных концерта, балетную сюиту «Буратино», музыку к кинофильмам и др. В творчестве композитора находим также чудесные образцы музыки для детей. Это посвящённый внучке фортепианный цикл из 9 пьес «Татьянин альбом» (2000), а также два песенных цикла.

Музыковеды мало внимания обращают на «академическую» половину творчества выдающегося композитора. Актуальность предложенной темы обусловлена малой изученностью фортепианного творчества А. Билаша, его композиторских приёмов, оригинального видения фольклорного материала. Объектом данной работы является фортепианное творчество композитора в плоскости изучения национального колорита в художественном творчестве. Предмет работы – пьеса «Гуцульская писанка», которая составляет предметную основу для музыкально-теоретического анализа составляющих музыкальной выразительности, что в большой степени характеризует оригинальное видение композитором фольклорного материала. Цель работы – вызвать интерес к изучению фортепианного творчества, оригинального авторского стиля А. Билаша.

Пьеса «Гуцульская писанка» включает сборник пьес для детей «Татьянин альбом». По сложности это произведение можно отнести к репертуару 8-го класса музыкальной школы. Наличие названия позволяет утверждать, что произведение относится к программной музыке, более того, само название

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

«Гуцульская писанка» говорит о том, что композитора вдохновил на создание произведения гуцульский фольклор. В качестве программного прообраза выступает важный символ, связанный с Украиной – писанка - яйцо, расписанное геометрическим или растительным орнаментом и символизирующее пробуждение природы. Обычай расписывать яйца восходит к языческим временам. Некоторая геометричность прослеживается и в строении пьесы, однако, эта геометричность оправдана (как это будет видно далее) и помогает раскрыть содержание произведения.

На первый взгляд, пьеса представляет собой некий музыкальный коллаж, т. е. последование эпизодов, различных по характеру, тематизму, ладо-тональным признакам. По моему мнению, эта пьеса могла бы проиллюстрировать документальный фильм о природе Закарпатья: каждому новому сюжету на экране соответствовал бы определённый музыкальный эпизод пьесы. Однако при более близком рассмотрении прослеживается чёткая художественная организация музыкального материала. Структуру пьесы можно выразить схемой: abc(1 ч.)+de(2 ч.)+abc(3 ч.). Исходя из этой схемы, можно предположить, что форма данного произведения опирается на типовую структуру, в данном случае трёхчастную, однако, в каждой из частей имеется такой порядок в расположении разделов, который отличается от всех других известных форм. На этом основании можно утверждать, что эта пьеса системной свободной формы. Основным принцип формообразования – контрастное сопоставление – типичное для трёхчастной формы.

Пьеса написана в тональности фа минор. Открывает её вступление (10 тактов), которое подготавливает образную сферу первой части. Мелодия, имеющая характерный ритмический рисунок (октавное чередование доминанты), напоминает звуки капели, а «сползающие» по хроматизмам аккорды аккомпанемента дополняют этот образ. Приход к доминантовой гармонии (доминантовый секундаккорд) и замедление темпа в последних 2-х тактах создаёт эффект ожидания.

1 часть состоит из 3-х неравных по величине и разных по тематизму эпизодов, что позволяет говорить о несистемной свободной форме всей части. Следует отметить, что не смотря на то, что тематизм эпизодов разнится, в фактурном изложении материала есть общие черты, а именно токатность.

1-й эпизод неквадратный по своему строению (14 тактов) состоит из 3-х предложений (4+4+6). В основе мелодии этого эпизода лежит «веснянка», песня, зазывающая весну. (Характерной чертой «веснянок», как известно, является многократное повторение одной-двух попевок, что и наблюдаем в данной теме). Ритмический рисунок здесь такой же, как во вступлении, но характер музыки действенный, активный, чему способствуют синкопы, акценты, насыщенная гармония, постепенно усиливающаяся динамика, а также чёткий,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

ритмично пульсирующий аккомпанемент, в котором угадываются характерная ритмика народного танца, звуки бубнов. Последний такт эпизода является своеобразной настройкой, связкой со следующим эпизодом (ритмическое решение).

2-й эпизод продолжает образную сферу 1-го, но в основе его лежит новая тема. Он представляет собой неквадратный период, включающий 2 предложения (7+7). В последних 2-х тактах каждого предложения появляется фактура аккомпанемента 1-го раздела (что говорит о родстве, связи этих двух эпизодов). Корни темы, которая отличается архаичными чертами мелоса, импровизационностью, также уходят в гуцульский народный фольклор. Автором используются такие средства музыкальной выразительности, как переменный метр, обилие синкоп, резкость гармоний, чеканный ритм аккомпанемента, динамику, фортепианную фактуру, сочетающую разные виды исполнительской техники: аккордовую – в правой руке, и технику репетиций – в левой. Всё это создаёт образ пробуждения природы, скрытой пока её силы, мощи.

3-й эпизод включает в себя 22 такта и состоит из 4-х предложений (4+4+8+6). В соединении метро-ритма и мелодической интонации чётко прослеживаются мотивы гуцульских коломыек. Этот эпизод стремительно развивается. Здесь особенно проявляется токатность фактуры, для которой характерно непрерывное движение восьмыми, острота ритмической пульсации. Объём эпизода, яркое динамическое развитие говорит о том, что наступила кульминация 1-го раздела – это уже не робкое пробуждение природы, а бурный натиск природных сил, буйное течение талых вод, горных рек, торжество природы. Этот эпизод, достигнув апогея эмоционального и динамического развития, резко обрывается. Для достижения эффекта неожиданности композитор использует метод резкого контраста. На ср вновь звучит тема вступления и снова возникает ощущение ожидания чего-то нового.

2-я часть. Как уже было сказано выше, 2-я часть тоже необычна по своему строению. Она включает в себя 2 разных по тематизму эпизода и резко контрастирует по характеру с 1-й частью.

1-й эпизод – это квадратный период из 16 тактов. Музыка звучит в тональности Ре-бемоль мажор, движение становится спокойнее. Тема в аккордовом изложении звучит широко, певуче, лирично, в 3-м и 4-м предложении – пафосно. Композитор использует здесь оркестровый приём фактурного изложения: фактура эпизода сочетает крупную аккордово-октавную технику в партии правой руки и широкие мелодические фигурации, имитирующие перебор струн, в левой руке. Можно сказать, что этот эпизод

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

написан в лучших традициях лирико-патриотических песен 2-й половины XX века и является эмоциональной кульминацией всего произведения. Здесь раскрывается вся гамма восторженных чувств, что переполняли композитора от красоты природы Закарпатья.

2-й эпизод резко контрастирует с предыдущим за счёт смены тональности (Ре-бемоль мажора на фа минор, т.е. основную тональность), а также художественно-образной сферы. Контраст усиливается отсутствием какой-либо связи между двумя эпизодами 2-й части. Мелодия этого эпизода импровизационного склада, очень гибкая и подвижная, состоящая из различных по протяжённости интонационных оборотов, и напоминает наигрыш на свирели. В ней явно слышны гуцульские интонации. По строению этот эпизод представляет собой неквадратный период из 3-х предложений (4+8+6), где 3-е предложение плавно подводит нас к 3-й части, которая, как уже отмечалось, по строению повторяет 1-ю часть.

Кода. Состоящая из 8 тактов, основанная на теме 1-го эпизода 1-й части (веснянка) и завершающаяся блестящим гармоническим ходом, подводит итог всему предшествующему развитию, утверждает его. В данном случае в ней сконцентрирована вся мощь, красота и величественность природы, неотвратимость её пробуждения.

В пьесе А. Билаша «Гуцульская писанка» как определяющее стилевое направление композитора выступает фольклорная стилизация, т.е. гармоническое соединение современных способов художественного выражения с фольклорными. Фольклорной стилизацией отличаются программные произведения пейзажного плана, особенно навеянного природой Карпат. Следует отметить, что название пьесы играет роль не только картинно-колористического ориентира, но и отражается во внутреннем звуковом процессе произведения. «Гуцульская писанка» ярко подчёркивает идею узоров, которая выразилась в музыке фигуративными формами мелодического движения. Оригинальная обработка народных тем композитором дала возможность выкристаллизовать своё художественное письмо и через собственные композиторские приёмы выразить своё оригинальное видение фольклорного материала.

Таким образом, взаимодействие академической музыки с фольклором является сегодня одной из важнейших составляющих современной музыки Украины. Возрождённый интерес к проблеме творческого диалога «композитор-фольклор» набирает сегодня новые обороты.

**АКОРДИ ПОДВІЙНОЇ ДОМІНАНТИ В ПРАКТИЧНИХ ФОРМАХ
РОБОТИ З ГАРМОНІЇ ТА ГАРМОНІЧНОГО СОЛЬФЕДЖІО**

З навчальними дисциплінами «Сольфеджіо» та «Гармонія» в циклі музично-теоретичних дисциплін студенти музичних училищ та коледжів пов'язані протягом усього курсу навчання: курс гармонії, залежно від спеціалізації, викладається 5 – 6 семестрів, курс сольфеджіо – 8 семестрів.

Розвиток та формування у студентів активного професійного слуху, виховання в них вміння володіти логікою музичного мислення, розуміти ладотональну побудову музичного матеріалу, закономірності тонально-гармонічного руху тощо є однією з найважливіших проблем, які поставлені перед викладачами середніх музичних навчальних закладів. Удосконалення цих здібностей на уроках сольфеджіо та гармонії уявляє собою складний процес формування необхідних слухових, понятійних, аналітичних, конструктивних, логічних та інших професійних навичок, що потребують багато зусиль з боку викладачів стосовно їх приготування до занять з обох навчальних дисциплін. Саме такий, *комплексний* методичний підхід є найбільш результативним у викладацькій діяльності [2; 7].

Загальновідомо, що будь-яка навчальна дисципліна вимагає від викладача кваліфікованої підготовки, високої педагогічної майстерності та творчої ініціативи. Одним з найважливіших чинників, що сприяє цьому, є опанування викладачем усім спектром навчально-методичної літератури.

На теперішній час вітчизняна методична школа має у своєму розпорядженні достатньо велику кількість підручників, навчальних посібників та різноманітних методичних рекомендацій, що дозволяють викладачу якісно спланувати та організувати навчальний процес та допомагають у досягненні позитивних результатів.

Поряд з традиційними, хрестоматійними підручниками, на яких сформувалося не одне покоління професійних музикантів [1; 6], з'явилася низка менш відомих [5], але досить цікавих новинок у галузі методичної думки.

Водночас слід підкреслити, що велика кількість посібників не повинна обмежувати творчу ініціативу викладача та його бажання максимально насичувати заняття найбільш переконливим музичним ілюстративним матеріалом, створювати для своїх студентів різноманітні вправи залежно від їх професійних можливостей. Як наслідок вищевикладеного з'явився методичний

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

посібник «Акорди подвійної домінанти у практичних формах робіт з гармонії та гармонічного сольфеджіо», у якому відображено досвід спільної роботи з групою студентів диригентсько-хорового відділу, де автори статті читали паралельно курси сольфеджіо та гармонії. Звернення до *практичних форм* роботи з гармонії та гармонічного сольфеджіо, на думку авторів, стало найбільш доцільним рішенням, адже за програмними вимогами на старших курсах вивчається нова для студентів акордика (зокрема акорди групи подвійної домінанти). Це може становити для них певні труднощі щодо її засвоєння: виявляється перш за все недостатній рівень слухового досвіду сприймання всього розмаїття музично-виразних засобів класико-романтичної гармонії.

Запропонована робота складається з двох частин, перша з яких містить практичні форми роботи у курсі гармонії, а друга присвячена гармонічному сольфеджіо.

Кожна з частин має свої розділи:

Гармонія. 1. Акорди ДД у каденції. 2. Акорди ДД у середині побудови. 3. Альтерація акордів ДД.

Сольфеджіо. 1. Неальтеровані акорди ДД. 2. Альтерація акордів ДД.

У кожному розділі є постійні підрозділи, які відображають основні форми роботи з сольфеджіо та гармонії: письмові вправи, вправи на фортепіано, гармонічний аналіз; інтонаційні вправи, спів інструктивних прикладів з гармонічного 4-голосся, приклади для слухового гармонічного аналізу, спів та транспонування романсів з супроводом, спів хорових партитур.

Поряд з традиційними видами завдань у роботі є такі, що не набули достатнього висвітлення в методичній літературі. Це, наприклад, гра різних типів секвенцій, побудованих на художньому матеріалі або «вийняття» акордових схем з художніх прикладів з подальшим виконанням у вигляді акордових послідовностей у будь-якому розташуванні та мелодичному положенні. На думку авторів роботи, такий вид завдання є дуже цікавим та корисним, оскільки дозволяє об'єднати у одному завданні одразу кілька видів опрацьованого навчального матеріалу, а саме: гармонічний аналіз музичного твору, побудову акордової цифровки та виконання її у запропонованих параметрах, додамо до цього можливість її співу ансамблем або індивідуально з грою інших голосів.

Гармонізація двох наданих голосів – мелодії та басу – відноситься до тих типів завдань, які, на думку Т. Бершадської, «...є вельми корисною вправою, що розвиває гармонійний смак учнів і стимулює знаходження більш цікавих, різноманітних, а інколи й більш складних гармонійних засобів» [2, с. 26].

Можливості усвідомлення та набуття студентами всіх аспектів музичної інформації планомірно розкриваються протягом досить тривалого терміну навчання та залучають до педагогічного процесу різні інформаційні джерела –

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

від традиційних (підручники, посібники, хрестоматії та ін.) до сучасних інноваційних (електронні підручники, різноманітні слухові тренажери, електронні енциклопедії тощо). Одне з таких інтернет-джерел – мультимедійний навчальний посібник В. Кіриллової «Гармонический анализ в курсе сольфеджио. Хроматика» [4] – наведено в цій роботі.

Через те, що студенти не завжди розуміють запам'ятовувальну гармонічну краску, постає особлива відчутність щодо необхідності щільного зв'язку теорії та практики. Численність технічних вправ надає студентам можливість більш якісно вивчати новий матеріал, концентруючи свою увагу насамперед на навчальному аспекті. Проте велика кількість завдань, які пов'язані з прикладами професійної музики, сприяють розумінню та сприйманню нових елементів ладу в музично-стилістичному аспекті. Таке прагнення досягнути балансу між інструктивним матеріалом та художніми зразками – досить складне завдання, яке кожен з викладачів повинен вирішувати постійно.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абызова Е. Н. Гармония : учебник / Е. Н. Абызова. – М. : Музыка, 2004. – 384 с.
2. Бершадская Т. С. О методике преподавания гармонии в музыкальном училище : метод. пособие / Т. С. Бершадская. – Л. : Музыка, 1969. – 40 с.
3. Дмитревская К. Н. Преподавание четырёхголосного гармонического сольфеджио : метод. пособие / К. Н. Дмитревская. – Л. : Музыка, 1964. – 88 с.
4. Кириллова В. А. Гармонический анализ в курсе сольфеджио. Хроматика: мультимедийное учебное пособие / В. А. Кириллова. – М. : Гос. Муз. колледж имени Гнесиных, 2004. – 130 с.
5. Kostka S. Tonal Harmony: Work Book / S. Kostka, D. Payne. – The Universiti of Texas at Austin, the Universiti of South Carolina. Published 2000 – 330 p.
6. Неведрова Е. Н. Упражнения на фортепиано в курсе гармонии : учеб. пособие / Е. Н. Неведрова. – Симферополь : Н. Орианда, 2012. – 144 с.
7. Степанов А. А. Методика преподавания гармонии : учеб. пособие / А.А. Степанов. – М. : Музыка, 1984. – 134 с.

УДК 781

***Е. В. Симоненко, С. П. Яценко,
г. Луганск***

ФОРМЫ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ В ЦИКЛЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

Развитие профессионального музыкального слуха представляет собой главную задачу для музыканта любой специальности. В музыкальном училище и вузе в процессе обучения слух совершенствуется во всех дисциплинах музыкального цикла, однако дисциплины сольфеджио и гармония специально нацелены на его формирование и воспитание. В настоящее время многие педагоги-теоретики (Т. Бершадская, Л. Маслёнкова, Д. Шульгин и др. [1; 2; 4])

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

отмечают, что в процессе освоения содержания музыкально-теоретических дисциплин у студентов возникает немало трудностей, решить которые в строго отведенное для учебных занятий время весьма затруднительно: это и насыщенная программа, которую нужно освоить за ограниченное количество часов, и интенсивный характер обучения, и информационная нагрузка каждого занятия. Вследствие этого отмечается тенденция определённой потери интереса студентов к данным предметам. Возможно, это объясняется отсутствием понимания связи между классом музыкально-теоретических дисциплин и своих профессиональных действий, которые являются для них главными в процессе обучения.

Мощным резервом повышения эффективности профессиональной подготовки студентов исполнительских специализаций является *самостоятельная работа*. Уже давно доказано, что самостоятельность стимулирует сознательность в обучении студента, воспитывает в нём пытливость и трудолюбие, способствует развитию высокой активности и благоприятствует профессиональному росту. Именно самостоятельную работу ведущие педагоги всегда считали одним из наиболее действенных путей активизации познавательной деятельности студентов, развития самостоятельности, ответственности и творческих способностей. Не случайно такой выдающийся педагог, как К. Д. Ушинский, главное место в жизни и воспитании человека отводил самостоятельной деятельности и считал её основой любого плодотворного учения. Он подчёркивал, что именно она (самостоятельная деятельность) «касается всех психических функций человека: внимания, памяти, воображения, мышления, чувства, воли, и что личность располагает громадными ресурсами для развития в ней активности и самостоятельности» [3, с. 96].

В цикле музыкально-теоретических дисциплин самостоятельная работа студентов (СРС) занимает важное место: время, отведенное на её выполнение, зафиксировано учебным планом, а содержание подробно описано в рабочей программе по каждому предмету и направлено не только на расширение и углубление знаний по данной учебной дисциплине, но также и на усвоение межпредметных связей.

Исходя из поставленных целей и задач изучения дисциплин, в процессе обучения используются различные виды самостоятельной работы, которые определяются содержанием учебной дисциплины, степенью подготовленности студентов, а так же требованиями к уровню самостоятельности выпускников для того, чтобы за период обучения он был достигнут. Перечислим *важнейшие методологические установки* организации самостоятельной работы студентов по музыкально-теоретическим дисциплинам:

- приучать студентов к регулярной кропотливой и настойчивой работе по

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

усовершенствованию знаний в соединении с выработкой и развитием слуховых навыков;

- развивать музыкальные способности (слух, память, чувство метроритма);
- воспитывать музыкальное мышление, творческие способности студентов;
- совершенствовать практические навыки чистого интонирования, записи музыки, слухового и гармонического анализа;
- вырабатывать навыки осознанного слухового восприятия художественного произведения в целом, умения раскрыть содержание и осознание уровня художественной ценности музыкального произведения;
- научить студентов рационально использовать свободное время, самостоятельно планировать подготовку к занятиям.

При этом каждой учебной дисциплине присущи свои *специфические* особенности организации самостоятельной работы учащихся.

Формы самостоятельной работы по сольфеджио

- пение интонационных упражнений: гамм, ступеней лада, интервалов, аккордов;
- метроритмические упражнения;
- запись по памяти знакомых мелодий (самодиктант);
- запись музыкальных или ритмических диктантов;
- сольфеджирование музыкальных примеров;
- пение песен, романсов, оперных арий, вокальных ансамблей, несложных инструментальных пьес;
- сольфеджирование наизусть музыкальных примеров из сборников по сольфеджио или произведений по специальности;
- транспонирование выученных музыкальных произведений в заданные тональности;
- выполнение различных видов творческих заданий.

Формы самостоятельной работы по теории музыки

- построение (письменно и на фортепиано) отдельных элементов лада: интервальных и аккордовых последовательностей, секвенций;
- транспонирование музыкальных примеров;
- различные формы творческих заданий;
- анализ музыкальных произведений;
- выполнение практических заданий на фортепиано;
- работа с дополнительной литературой.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Формы самостоятельной работы по гармонии

- совершенствование теоретических знаний;
- гармонизация различных голосов, включая контурное двухголосие;
- игра на фортепиано гармонических оборотов, аккордовых последовательностей, секвенций, модуляций различного типа;
- гармонический анализ музыкальных произведений (отдельных фрагментов, целостный, сравнительный, анализ тональных планов);
- подбор примеров из музыкальной литературы;
- различные виды творческих заданий.

Общие рекомендации по организации самостоятельной работы

Эффективность самостоятельной работы находится в прямой зависимости от *методики* её организации.

Несмотря на то, что самостоятельная работа студента осуществляется при отсутствии педагога, роль последнего в обучении не снижается, а, наоборот, возрастает, становится сложнее и обширнее, поскольку *сфера руководства учебным процессом* значительно расширяется и выходит за рамки обычного занятия. Как вид учебной деятельности самостоятельная работа требует от педагога знаний по её организации и применению, а также умения определённым образом приспособлять и нацеливать традиционную методику обучения на внеаудиторные занятия.

Определим *необходимый минимум* требований, которым должен пользоваться любой педагог при организации самостоятельной работы.

- нацеливать учащихся на понимание важности и необходимости самостоятельной работы, пробудить в них интерес и желание к работе, всячески поощрять и стимулировать творческую активность;

- строить самостоятельную работу на строго продуманной системе связи со специальностью учащихся, опираясь на сокровищницу мировой музыкальной культуры;

- разрабатывать задания с опорой на знания и навыки, приобретенные на групповых занятиях, с учётом реальных возможностей каждого учащегося, не завышая, но и не занижая требований и придерживаясь твёрдого принципа *постепенности усложнения заданий*;

- систематически контролировать работу учащихся с выявлением ошибок и анализом их причин, отмечая работу лучших студентов.

Следует включать результаты выполнения СРС в показатели текущей успеваемости, от оценок которых зависит рейтинг студента, окончательная оценка, стипендия или ее размер.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Только продуманная, логически выстроенная и внедрённая в практику всего учебного процесса система самостоятельного обучения, контролируемая и направляемая действиями грамотного педагога, сможет стать залогом воспитания зрелого музыканта.

Самостоятельная работа перестанет быть формальным звеном целостного педагогического процесса только в том случае, если будет осознаваться студентом как существенно необходимой элемент профессионального развития музыканта. Её значимость выходит далеко за рамки отдельного предмета и предназначена не только для овладения каждой дисциплиной, но и для формирования навыков самостоятельной работы вообще, в учебной, научной, профессиональной деятельности, способности принимать на себя ответственность, самостоятельно решить проблему, находить конструктивные решения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бершадская Т. С. О методике преподавания гармонии в музыкальном училище : метод. пособие / Т. С. Бершадская. – Л. : Музыка, 1969. – 40 с.
2. Как преподавать сольфеджио в XXI веке : мастер-класс / сост. О. Л. Берак, М. В. Карасева. – М. : Изд. дом «Классика XXI», 2006. – 224 с.
3. Неровных В. А. Философское и психологическое обоснование К.Д.Ушинским проблемы воспитания активности и самостоятельности / В. А. Неровных // Новые исследования в педагогических науках, вып. 1. – М., 1963. – 110 с.
4. Організація самостійної роботи студентів в умовах інтенсифікації навчання : навч. посібник / А. М. Алексюк, А. А. Аюрзанайн, П. І. Підкасистий та ін. – К. : ІСДО, 1993. – 336 с.

УДК 782.1

*Д. М. Сливина,
г. Луганск*

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

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.

Народный герой повести Н. Гоголя получил достойное освещение в рассмотренных жанровых моделях.

В одноименной опере классика украинской музыки Н. Лысенко образ

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

представлен в сольних и ансамблевых номерах. Его ариозо «Коли ж подужаний літами», песня «Гей, літа орел», речитативы опираються 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, обусловленный скачками на кварту, сексту, октаву.

В целом композитор, опираясь на традиционные для своей эпохи средства музыкальной выразительности и бытующие оперные формы, создаёт яркий образ народного героя-патриота.

В спектакле Луганского академического украинского музыкально-драматического театра «Тарас Бульба» музыка С. Турнеева занимает одно из ведущих мест. Выступая в тесной связи с семантикой повести Н. Гоголя, она содержит вокальные, танцевальные, хоровые, оркестровые эпизоды. Главный герой, представленный народным артистом Украины М. Голубовичем, не имеет индивидуальной музыкальной характеристики. В связи с философской акцентировкой постановки на патриотической идее, одним из основных становится лейтмотив матери, выраженный в вокальной и инструментальной музыке и трактуемый как образ Родины.

Роль своеобразной арки выполняет тема осквернённой земли. Она звучит во время предательства и убийства сына. Это не только символ порабощённой Украины, но и воплощение душевной боли Тараса Бульбы.

Очень органичны многофункциональные хоровые номера, которые обобщают смысл происшедшего или дополняют действие, отзеркаливают душевные переживания главных героев.

Большая роль принадлежит инструментальным номерам, прежде всего танцам с ярко выраженными фольклорными элементами в области музыкального языка и жанрового спектра (использование гопака, казачка), а также неофольклорное претворение звучания троистых музык.

Поражает своей зрелищностью музыка батальных сцен. Лейтмотив боя проходит как сквозная драматическая линия, где автор применяет сонористику, алеаторику, двенадцатитоновую систему.

В симфонических фресках «Тарас Бульба» С. Турнеев, обращаясь к образно-тематическим связям и используя быструю смену сцен-кадров, создаёт цельное полотно, при знакомстве с которым слушатель может без зрительного ряда представить различные сцены из бессмертной повести Н. Гоголя. Опираясь на неофольклорными темами и материалом с применением современной композиторской техники, автор поляризует категории добра и зла, мира и войны.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Особую экспрессивность вносит тема матери. Это начало начал, исток человеческой жизни, выросший до образного обобщения темы Родины. Порученная флейте *piccolo* в сопровождении аккордов струнной группы, мелодия имеет ярко выраженный фольклорный облик, на что указывает фригийский лад, ритм народных наигрышей. Появившись во втором проведении в группе первых скрипок, поддержанная попеvkами деревянных духовых и аккордами валторн, она представлена в гимничном звучании.

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

Философскую значимость приобретают крайние номера симфонических фресок, основанных на теме опустошенной земли.

Образ народного героя Тараса Бульбы, яркий национальный украинский колорит гоголевский повести, талантливо раскрытые в музыке С. Турнеева, получили современное звучание.

Таким образом, каждое прочтение по своему интересно и убеждает в неисчерпаемости идей гоголевской прозы.

УДК 784.4:37.02

Т. И. Тесленко,
г. Луганск

КОЛЫБЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ КАК УНИВЕРСАЛЬНОЕ СРЕДСТВО МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ

Мелодии, тексты и действия, сохранившиеся и дошедшие до нашего времени в виде фольклора (устного народного творчества), несут в себе глубокие психологические “инструкции”, которые создавались веками, хранились и передавались из поколения в поколение. Прелесть фольклора состоит в том, что он нас учит так, что мы не можем не научиться. Обучение при этом происходит как бы подспудно, незаметно, бессознательно – на уровне подсознания. И это непроизвольное обучение пронизывает все виды фольклора: былины, сказки, песни (в т. ч. и колыбельные), потешки, заговоры и т. д.

Колыбельная песня — один из древнейших жанров фольклора. Обычно это мелодия или песня, напеваемая людьми для успокаивания и засыпания. В основном колыбельную поёт мать своему ребенку, но зачастую исполнителем и слушателем могут быть влюблённые, может петься родными для больного и в

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

прочих случаях. Отличительным признаком колыбельной песни является её цель – достичь засыпания человека. Неизменно, у всех народов колыбельная не требует каких-либо инструментов для её исполнения, достаточно только голоса.

В большинстве своем механизмы внушения при помощи убаюкивающих песен имеют установку на работу правого полушария мозга и воздействуют на эмоции, подсознание.

В данном жанре сохранились элементы заговора-оберега. Люди верили, что человека окружают таинственные враждебные силы, и если ребёнок увидит во сне что-то плохое, страшное, то наяву это уже не повторится. Вот почему в колыбельной можно найти «серенького волчка» и других пугающих персонажей. Позже колыбельные песни утрачивали магические элементы, приобретали значение доброго пожелания на будущее.

Баю-баюшки, баю,	И утащит во лесок,
Не ложися на краю,	Под ракитовый кусток
Придет серенький волчок,	Там пташки поют
И ухватит за бочок,	тебе спать не дадут.

Колыбельная песня — песня, с помощью которой убаюкивают ребенка. Поскольку песня сопровождалась мерным покачиванием ребёнка, в ней очень важен ритм. Слово “колыбель” этимологически происходит от глаголов “колебать”, “колыхать”, “качать”. Устройство колыбели для новорожденного традиционно на Руси обставлялось множеством таинств и мистических обрядов. Люльку, в форме квадратной рамы со слабо натянутым на нее холстом, образующим значительное углубление в середине, либо в виде плетеной корзины, или – как исторически более поздний вариант – зыбку (ящик, изготовленный из луба и имеющий дно из тонких дощечек) подвешивали к потолку на гибком шесте (к шесту она крепилась с помощью веревок). Снизу, как правило, тоже прикреплялась веревка, позволявшая качать эту люльку (зыбку) с находящимся в ней ребенком, не отвлекаясь от повседневной домашней работы. Таким образом “колыбель” – это обобщенное название всей данной конструкции.

Прежде чем впервые положить в, только-что сделанную, люльку младенца, в нее обязательно сажали хозяйского кота (считалось, что коты разгоняют чертей и злых духов). В свете вышеизложенного становится вполне понятным то, почему русские народные колыбельные песни изобилуют образами кота.

Вы коты, коты, коты,
У вас жёлтые хвосты.
Вы коты, коты, коты,
Принесите дремоты.

Какое же значение имела колыбель для развития младенца, который большую часть времени проводил во сне, просыпаясь только для еды и смены

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

пеленок? Если он учился в колыбели, то чему? Чтобы получить ответы на эти вопросы, для начала следует понять, каким образом движется при ее раскачивании люлька. Она совершает плавные и ритмичные движения по направлениям “вверх – вниз”, “вправо – влево”, “назад – вперед”.

Пока все органы чувств новорожденного не разовьются в полной мере, он познает мир, в частности, через прикосновения – посредством т.н. тактильного чувства. Ребенок, лежащий в раскачиваемой люльке, пассивно воспринимает рецепторами своей кожи не только “прикосновения” люльки снизу, но и поочередное разнонаправленное ее “прикосновение” во всех направлениях. При этом ребенок ощущает и свое пространственное перемещение по всем доступным люльке направлениям, что также является для него способом познания мира. Таким образом, еще ничего не осознавая, он подсознательно осваивает все 3 вектора нашего трехмерного пространства (длина, высота, ширина). Этим самым ребенок, как бы исподволь готовится к тому, что он в ближайшем будущем должен будет в таком пространстве ориентироваться. Т. е. посредством данных гармоничных раскачиваний активно развиваются его координационные способности, пространственное мышление, тренируется вестибулярный аппарат.

Колыбельные песни, которые есть у всех народов мира, являются не просто элементом фольклора и служат не только для убаюкивания ребенка. Колыбельные очень важны в процессе овладения ребенком речью. Следовательно, они играют значимую роль в развитии у него мышления. Можно предположить, что существует взаимосвязь между слушанием колыбельных песен в детстве и интеллектуальным потенциалом человека в зрелом возрасте. Колыбельные песни, через развитие речи, способствуют развитию мозга. А что такое развитие мозга? Не что иное, как формирование связей между нейронами. Если мозг не развивать, все нейроны останутся несвязанными, и в этом случае высок риск развития психопатологий.

От того, какие песни пела ребенку мать и пела ли она их вообще, во многом зависит характер маленького человека, его физическое и душевное здоровье, степень его психологической устойчивости на протяжении всей его настоящей и будущей жизни. Кроме того, в колыбельных песнях зашифрованы уникальные знания о мире, образы которых откладываются в генетической памяти ребенка. Дети, у которых генетическая память не “разбужена”, медленнее развиваются и гораздо труднее адаптируются в жизни и в обществе.

Именно через колыбельные песни идет передача нравственных идеалов от одного поколения к другому.

В старые добрые времена люди уже знали, что младенческий возраст –

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

самый подходящий для закладывания, в маленького человека, нравственных основ. Исполняя традиционную народную колыбельную песню со всей искренностью и душевной материнской теплотой, мать психологически, как бы кодирует сознание и подсознание сына или дочери на определенный поведенческий стереотип, принятый в обществе.

Народные колыбельные песни складывались веками, и в них – самое оптимальное соотношение мысли, движения и настроения. Эти песни – величайшее завоевание народной педагогики, поскольку они нераздельно соединены с народной практикой воспитания детей, находящихся как раз в том самом нежном возрасте, когда ребенок – еще беспомощное существо, требующее постоянного заботливого внимания, любви, нежности и ласки, без которых он просто не выживет. Не случайно основное содержание народных колыбельных песен – любовь матери к своему ребенку, ее мечты о его счастливом будущем.

Чрезвычайно важным фактом является то, что колыбельные песни поет ребенку, как правило, его родная мать, которая представляет собой для него, на данном этапе жизни, самую значимую часть мира. И эти мамины песни способны значительно “смягчить” болезненный для детской психики, но естественный разрыв ребенка в районе 1 года с телом матери. В этот период у малыша появляются первые признаки осознания своего “я”.

Внешне незатейливые, спокойные мелодии колыбельных песен ассоциируют у ребёнка музыкальный образ песен сопровождающих его тёплое, сытое, спокойное состояние. Привыкая их музыкальной форме, ребёнок в дальнейшей жизни ожидает от аналогичных мелодий и песен такого же состояния. Понимая смысл и пожелания колыбельных песен ребёнок, в аналогичных по звучанию песнях, ожидает услышать программные для себя тексты. Поэтому ребёнок изначально стремится к прослушиванию спокойных и мелодичных песен при возможности их выбора.

По мнению многих психологов, самое "безобидное", к чему может привести “замена” колыбельных песен звуками телевизора, компьютерными играми, аудиозаписями поп- или рок-групп – это развитие у ребенка т.н. синдрома дефицита внимания (СДВ). Имеется в виду дефицит внимания к ребенку со стороны родителей. По визуально наблюдаемым признакам – СДВ выражается в неспособности концентрировать свое внимание. Дети, страдающие СДВ, как правило, не в состоянии нормально учиться. У них неизбежно возникают проблемы в отношениях со сверстниками. Во взрослом возрасте люди с СДВ часто страдают маниакально-депрессивными расстройствами, склонны к насилию, злоупотреблению алкоголем и наркотиками.

Современные, общеизвестные, колыбельные песни сопровождающие детские телепередачи сохранили принципы народных песен. И современные

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

мамы уже поют своим детям колыбельные песни, которые они слушали в своём детстве при просмотре этих передач. К сожалению, редко поют.

Ложкой снег мешая, ночь идет большая,
Что же ты, глупышка, не спишь?
Спят твои соседи – белые медведи,
Спи скорей и ты, малыш!

Баю-бай, должны все люди ночью спать.
Баю-баю, завтра будет день опять.
За день мы устали очень,
Скажем всем: “Спокойной ночи!”
Глазки закрывай! Баю-бай!

В последние годы во многих странах аудиозаписи национальных колыбельных песен, как музыкотерапевтическое средство, с успехом используются при лечении самых разнообразных психосоматических недугов не только у детей, но и у взрослых. Колыбельные песни воссоздают мир детства в памяти взрослых людей, способствуя “утилизации” стрессовых ситуаций. К тому же эти песни на подсознательном уровне подбираются к “корням” столь распространенных психических нарушений, как синдром дефицита внимания, и борются с ними. Т. е. “недополучение” в детском возрасте родительской (особенно материнской) любви, обусловившее развитие этих недугов, в какой-то мере, как раз, и компенсируется при восприятии колыбельных песен взрослыми слушателями.

Народные колыбельные песни как традиционный и очень весомый фольклорный жанр – это то, что объединяет всю нацию в некотором едином “пра-океане”, едином потоке и ритме дыхания, в общих народных чаяниях. Свет, исходящий от звучания, в частности, народных колыбельных песен, делает внутренний и внешний мир человека чище и ярче.

УДК 784. 93

*С. Т. Тихая,
г. Луганск*

ПОЛОЖЕНИЕ И РЕГУЛИРОВАНИЕ ГОРТАНИ В ПЕНИИ

Работа гортани в пении, скоординированная с дыханием и артикуляцией, имеет первостепенное значение.

Коснёмся вопроса о положении гортани в пении, т. е. о её смещении в

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

целом. Общеизвестен факт, что смещение гортани всегда приводит к изменению тембра певческого звука. Следовательно вопрос о положении гортани в пении весьма существен для вокальной педагогики.

Гортань при пении, обычно, занимает основное, специально найденное положение и, в основном, остаётся в нём на протяжении всего пения. У высококвалифицированных певцов гортань при пении почти не подвижна. Она останавливается на определённом, характерном для каждого певца уровне и совершает лишь незначительные, почти невидимые движения. А у начинающих петь довольно часто наблюдаются резкие движения гортани вверх и вниз.

Если теоретически певцы и педагоги обычно ясно представляют себе значение функции гортани в пении, то практически, как это часто бывает, отношение к ней у вокальных педагогов различно. Одни считают необходимым включать сознательный контроль за её работой, другие не разрешают даже думать о ней. Одни считают, что гортань нужно опускать, другие, наоборот, считают необходимым её поднимать, третьи считают, что в работу гортани не следует вмешиваться.

Раньше наиболее правильным считалось умеренное низкое положение гортани в пении. Но практика опровергла это мнение. Уровень гортани у разных певцов различный.

В истории вокального искусства известны случаи как высокого положения гортани, что бывает крайне редко, так и низкого, более распространённого.

С выходом научных работ Л. Дмитриева выяснилось, что гортань при пении или опускается, или поднимается сама, в зависимости от строения голосового аппарата, у разных певцов по-разному.

Установка гортани на том или ином уровне является следствием приспособления ротоглоточного резонатора к работе гортани, к работе голосовых складок. Происходит настройка ротоглоточного рупора на воспроизводимые голосовыми складками звуки, в зависимости от типа и характера голоса. Это приспособление осуществляется за счёт изменения объёма ротоглоточного канала. Объём ротоглотки, помимо расширения её стенок, зависит от её длины. Длина надставной трубки, в свою очередь, изменяется в зависимости от положения гортани. Она увеличивается при опускании гортани, и уменьшается при её поднятии.

Как показали лабораторные исследования, для высоких лирических женских голосов характерно наиболее короткая надставная трубка с нейтральным (на уровне покоя) или с повышенным уровнем гортани. У мужчин с низкими голосами (басов и баритонов) наблюдается наиболее низкое положение гортани. У драматических сопрано, меццо-сопрано и теноров такой закономерности не отмечено. У этих голосов гортань может находиться в различных положениях.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Итак, певческая установка гортани – не одинакова для всех певцов. Возможно она связана с типом голоса. Профессиональное качество звучания голоса определяется не единой для всех певческой установкой гортани, а, наоборот, различными, всегда индивидуальными уровнями положения гортани.

Добиваться одинакового уровня установки гортани у всех певцов не следует. В каждом отдельном случае о положении гортани следует судить по качеству звучания голоса. Ученик не достигает профессионального звучания, если ему прививать чуждое для его голосового аппарата положение гортани в пении. Из практики известно, что попытка петь на несвойственном для данного человека положении гортани ведёт к деградации голоса. Прежде всего педагог должен заниматься поисками наилучших качеств звучания. Если ученик может ничего не знать об установке своей гортани, то педагог обязан знать, следить за её поведением и в случае необходимости давать целесообразные приёмы для воспитания нужных навыков её поведения в пении.

Если голос формируется хорошо, голосообразование верно, то, очевидно, гортань заняла наиболее выгодное для своей функции положение и не следует вмешиваться в её установку. Другое дело, когда голосообразование имеет серьёзные дефекты, или когда голос не носит выявленного характера, имеет промежуточное звучание. В этом случае анализ установки и поведения гортани становится совершенно необходимым.

Итак, о положение гортани следует судить по качеству звучания голоса.

По ощущению во время пения гортань должна быть свободна от напряжения и опущена, как это бывает при зевании. Необходимо добиться полной свободы движения нижней челюсти и языка, естественного зевка и правильного дыхания. Горло должно быть свободно, не напряжено.

УДК 377.6: 786.2

*Н. Ф. Тихомирова,
г. Луганск*

ИЗУЧЕНИЕ СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. А. МОЦАРТА В УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Понятие стиля в музыке и исполнении зарождалось в середине XVIII века. Современники Ф.Э. Баха и В.А. Моцарта уже четко подразделяли в стилевом отношении музыку старинную от современной и в большинстве осуждали первую для поддержки обновления музыкального процесса. И только узкий круг

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

образованных музыкантов, среди которых был В.А. Моцарт, интересовались в то время старинной музыкой и исполняли ее для своего удовольствия. Моцарт всегда гордился тем, что понимал и мог воспроизводить в своих импровизациях особенности стиля старинной музыки, о чем не раз упоминает в письмах к отцу.

Внимание к стилевым особенностям новой музыки уже отобразилось в более тщательном выборе и старательной фиксации соответствующих ей исполнительских средств. В этом отношении нотный текст произведений Моцарта существенно отличается от баховской: он содержит немало указаний в отношении динамики, артикуляции и темпа исполнения. Свобода пианистической трактовки здесь претерпевает ощутимые ограничения [3, с. 229].

Исполнение произведений Моцарта является для пианиста очень трудной задачей. Его сочинения отличаются исключительной прозрачностью, поэтому ничего нельзя скрыть ни педалью, ни преувеличенной динамикой – все должно быть предельно ясным. А.Гольденвейзер пишет: «При передаче сочинений Моцарта чрезвычайно трудно добиться совершенства звучания. Играя эту прозрачную музыку, можно лишь очень скупно пользоваться педалью: педаль сравнительно редко должна быть продолжительной – большей частью она лишь призвана подчеркнуть некоторые моменты; в то же время звучность ни в коем случае не должна быть сухой и жесткой. Очень трудно исполнение Моцарта именно из-за прозрачности музыки, скупой педали, когда каждый звук, взятый немножко слабее или сильнее, слышен особенно отчетливо, чего не бывает, если мы играем много нот с насыщенной педалью» [2, с. 211].

В произведениях Моцарта находит свое решение проблема волновой динамики на клавишном инструменте. Убежденный приверженец молоточкового инструмента, Моцарт в своих композициях систематически обозначает оттенки звучания и уже с третьей сонаты регулярно употребляет *crescendo*. А *forte* и *piano* означали у него лишь указание на основные сферы динамики, – громко и тихо, – а не на конкретный признак классических интонационных опор – характерный признак классического стиля.

Использование оттенков волновой динамики и разнообразных акцентов громкости открыло в музыке Моцарта новые широкие возможности выразительного интонирования мелодических фраз.

Мысль о том, что музыка, подобно речи, должна иметь выразительное логическое членение, повторялась многими музыкантами XVIII века. Для теоретиков того времени главным во фразировке было членение мелодии и разделение ее цезурами, а о внутренней динамике фразы речь в них еще не шла [3, с. 233]. В произведениях Моцарта фраза взаимосвязана с метрической пульсацией, более того, мелодия в своем развитии наполняет метрическую пульсацию реальным интонационным содержанием. Динамические «волны» были еще совсем новым способом фразировки, зато наглядная цензурность стала

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

уже неотъемлемой приметой в исполнительской практике классического стиля.

Фортепианные штрихи в произведениях Моцарта следует рассматривать подобно смычковым: как выразительный нюанс, который поясняет и подчеркивает интонационное строение, гармоническое сочетание, ритмические особенности.

Г. Аберт пишет, что творчество Моцарта уходит своими корнями в рококо, поскольку он охотно идет на уступки тогдашнему обществу в его склонности к развлечениям и потребности в украшениях. Это доказывает обильная орнаментика, без которой невозможно представить себе его стилистику и которая характеризует его творчество как последний и изысканный расцвет музыкального рококо. «Тот факт, что Бетховен как раз в этом отношении пошел совсем по другому пути, доказывает с большей четкостью, чем все другие стилистические различия, что в девяностые годы XVIII столетия радикальный переворот захватил также и музыкальное творчество. Ибо здесь речь идет вовсе не о чисто механическом приспособлении уже устаревшего фигурационного принципа, а о совсем новом виде мелодического образования – лучшее свидетельство того, что эта орнаментика не является просто внешним дополнением, но составляет существенную часть моцартовского стиля [1, с. 211].

Характерно, что Моцарт пользуется украшениями гораздо меньше, чем его предшественники и современники, и часто вместо сокращений выписывает украшения полностью, тем самым показывая, что нужно видеть в них существенную составную часть мелодии.

Во всех фортепианных сочинениях Моцарта, во всех частях его сонат и концертов поставлены ремарки темпа-характера. Шкала моцартовских обозначений достаточно широкая. Бадура-Скода приводит 13 темповых наименований, анализирует варианты их трактовки Моцартом и дает свои предложения относительно приблизительных скоростей по метроному.

Г. Чичерин пишет: «На стыке двух миров, после только что пройденного водораздела между ними, перед впервые выступившей в музыке динамической личностью, вооружившейся созданными впервые Моцартом новыми музыкальными формами, соединением певучей мелодии с контрапунктом, с тематикой и свободным голосоведением и новой гармонией, через глубочайшее чутье и предчувствия, но тем глубже в самом основном, – раскрываются новые горизонты будущего со всеми загадками и противоречиями, и создают в Моцарте ту бездну проблематики, которая в его музыке выразилась как не поддающаяся исчерпанию загадочность, и в его личности выразилась как сокровище внутренних глубин под маской чудачества и молчания по существу.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Моцарт был не только синтез прошлого и будущего, но и синтез гармонии и противоречий, синтез внешней ясности и внутренней загадочности, органическое слияние противоположностей в едином, внутренне-сложнейшем» [4, с. 129].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. Часть вторая, книга первая / Герман Аберт. – М. : Музыка, 1989. – 496 с.
2. Гольденвейзер А. О Моцарте и исполнении его фортепианных произведений / А.Б. Гольденвейзер // Пианисты рассказывают / сост. и общ. ред. М.Соколова. – М. : Сов. композитор, 1979. – С. 208 – 212.
3. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах / Н.Б. Кашкадамова. – Тернопіль : СМП «АСТОН», 1998. – 300 с.
4. Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд / Г.В. Чичерин. – Л. : Музыка, 1971. – 318 с.

УДК 781. 1: 786.2

*Н. И. Ткачёв,
г. Луганск*

ОБУЧЕНИЕ СТУДЕНТОВ ЭСТРАДНОЙ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ КОНТАКТУ С КЛАВИАТУРОЙ ФОРТЕПИАНО

*Без техники нет искусства,
но я считаю технику средством,
но никак не целью искусства.
М. Фокин «Против течения»*

Что такое техника пианиста? Это сумма умений, навыков, приёмов игры на рояле, при помощи которой пианист добивается нужного результата.

«Техника... без музыкальной воли – это способность без цели, а становясь самоцелью, она никак не может служить искусству», – писал Иосиф Гофман, один из крупнейших пианистов прошлого.

Некоторые понимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости в фортепианной игре. Такой взгляд ошибочный. Техника – понятие неизмеримо более широкое. Оно включает в себя всё, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению. Перед пианистом стоят самые разнообразные требования : он должен уметь играть и очень громко и очень тихо, мягко и остро, быстро и медленно, мягко и жестко, добиваться лёгкого звучания, «порхающего» и глубокого. Он должен владеть всеми градациями фортепианного звука в самой различной фактуре. Только способность быстро двигать пальцами, которой природа одаряет иногда мало музыкальных людей, никогда не доставит слушателям эстетического удовлетворения. Только одна скорость не может выразить содержания музыки, её красоты.

Фундамент техніки піаніста

Воспитание ощущения контакта с клавиатурой фортепиано

Фундаментом современной техники является так называемый контакт с клавиатурой. Под контактом с клавиатурой следует понимать ощущение непрерывной связи свободно управляемой руки через конец пальца с клавишей. Иначе говоря, это умение направлять вес руки в клавишу, умение пользоваться при звукоизвлечении весом свободной руки. «То, что мы называем «свободой», не есть отсутствие всякого напряжения мышц, но отсутствие напряжений излишних, являющихся помехой движению». Контакт с клавиатурой изменяется в зависимости от характера музыки, темпа, динамики и фактуры. В кантилене он будет одним, в гаммообразном пассаже – другим, в акордах – третьим. В данной ситуации мы остановимся на воспитании основного игрового ощущения – ощущения опоры на клавиатуру, контакта с клавиатурой.

Именно этой задаче посвящены общепринятые в современной фортепианной педагогике первоначальные упражнения *non legato* и стремление с самого начала добиться певучести звучанья, что невозможно без опоры на клавиатуру.

Причины отсутствия контакта с клавиатурой могут быть разные, однако наиболее типичны следующие: Неумение или невнимание педагога к этому вопросу. Ребёнок ещё не умея пользоваться при звукоизвлечении весом руки и ощущая слабость своих ещё неокрепших пальцев, он старается преодолеть её, сжимая руку. Ему кажется, что от этого рука станет сильнее. Чем сложнее пьесы, разучиваемые им, чем больше звука они требуют, тем сильнее он зажимается, попадая, таким образом, в порочный круг и «приспосабливаясь» к неправильной игре.

Первоначально налаженный контакт с клавиатурой иногда нарушается в период, когда начинается усиленная работа над активизацией пальцевого удара. Для активизации пальцевого удара необходимо упражняться в медленном темпе, высоко поднимая пальцы и сильно опуская их на клавиши. Движение пальца, производимое почти полностью за счет своей собственной мускульной энергии.

Играющие на рояле должны научиться активному пальцевому удару, не теряя при этом ощущения опоры пианистически свободных рук на клавиатуру. Если такая работа не ведётся умело и настойчиво, ученик начинает играть изолированными от руки пальцами. Обнаружив отсутствие контакта с клавиатурой, нужно сразу же начинать работу для его налаживания. Пути здесь возможны разные. Всякие упражнения целесообразно вести на разном музыкальном материале. Лучше всего использовать несложные этюды М.Шмидта, мелодии кантиленного характера и аккорды. Сначала в медленном

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

темпе, а затем постепенно их ускоряя. Но при попытке играть быстро и не выигрывая быстро, всё время возвращаться к медленному темпу.

Порядок упражнений может варьироваться в зависимости от индивидуальных качеств ученика. Необходимо обратить особое внимание на одно принципиально важное условие любых фортепианных упражнений : слуховое внимание играющего никогда не должно быть выключено, индифферентно. Звуковой результат – высший критерий правильности пианистического приёма. Очень важен и зрительный контроль. Существование одного без другого возможно лишь в виде редких исключений и крайне недолговечно. Предлагаемые ниже упражнения не ставят сколько-нибудь сложных музыкально-звуковых задач, но и здесь слуховой контроль должен быть начеку.

Упражнение №1. Этюд, либо пассаж из пьесы играют одной рукой. Темп очень медленный (шестнадцатая нота = 40-46):

Каждый звук берётся следующим образом: до нажатия клавиши палец соприкасается с ней; кисть в это время опущена (чуть ниже клавиатуры); плечо свободно висит вдоль корпуса.

Примечание. У пианистов положение кисти (высокое, низкое) принято считать по отношению к клавиатуре, а не к предплечью. «Низкая кисть» – кистевой сустав ниже клавиатуры; «высокая» – выше.

Взятие звука производится путём энергичного, короткого толчка всей руки от пальцевого сустава; кисть идёт вверх; палец выдерживающий в момент толчка большую нагрузку, не производя видимого самостоятельного движения, тем не менее как бы хватает клавишу. Это обстоятельство обеспечивает получение звука определённого, даже твёрдого, но лишённого неприятной резкости. Слух обязан за этим следить. Затем рука быстро принимает первоначальное положение, готовясь к взятию следующего звука.

Упражнение играется legato. Прodelать нужно это внимательно. При таком, подобном «рычагу», приёме звукоизвлечения невозможно зажать руку (в предплечье, например). Вместе с тем вы почувствуете: вся рука как бы «входит» в клавишу. На этом упражнении рука приучается всей своей массой опираться на пальцы. Образуется контакт с клавиатурой в своём простейшем, примитивном еще виде. (Другая попутная сторона его заключается в том, что при быстром толчке руки пальцы вынуждены выдержать большую нагрузку; это приводит к их укреплению).

Как же сохранить ощущение опоры на клавиатуру в подвижных и быстрых темпах, в пиано и т. д.? Как сочетаются ощущение опоры с подвижностью и лёгкостью пальцев, с пальцевой беглостью?

Ощущение опоры на клавиатуру, конечно, видоизменяется в различных темпах и звучностях от значительного до почти неуловимого. Чем быстрее темп

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

и прозрачнее звучание, тем «облегчённое» погружение руки и, соответственно, самостоятельное движения пальцев. (Пианисты иногда пользуются приёмом игры и вовсе без опоры. Но это вызывается художественной необходимостью).

Приобретению более сложного ощущения служат упражнения второе и третье.

Упражнение №2. Тот же этюд или пассаж играют по-прежнему отдельно каждой рукой. Темп становится подвижнее (четверть=46-56).

Суть упражнения состоит в том, что небольшая группа звуков (4-5) берётся единым движением руки. Рука опирается уже не на каждый палец в отдельности, а на всю группу суммарно:

Перед началом упражнения следует сосредоточиться, посидеть некоторое время не играя. Упражнение начинается с небольшого, пластичного взмаха, который необходим для приобретения «инерции» движения. Взмах, погружение рук в клавиатуру на несколько звуков, снятие – всё это играющий должен ощутить как единый процесс предварительно подготовленного в сознании пианистического действия.

Пальцы при этом играют так же, как в первом упражнении – без подъёма. Самостоятельность их «сосредоточена» в кончиках, в действиях последней фаланги.

Опора руки на пальцы (не на кисть) значительна, хотя и меньше, чем в первом упражнении; звук мягче, а легато становится подлиннее. Этот приём в своём простейшем виде (взятие-снятие) общераспространён при работе с начинающими: Приводится нотный пример

Именно так прививаются начинающим первичные навыки игры легато.

При увеличении числа нот хорошо выполнить такое движение гораздо труднее. Здесь надо проявить упорство, так как умение сыграть четырёх-пятизвучный мотив на едином движении руки является важнейшим условием всего последующего развития техники пианиста.

Те же самые, следующие одна за другой группы нот (см. пример 3), играют в быстрых темпах (четверть = 96 и больше). Упражнение выполняется так же, как предыдущее: группа звуков берётся на одном движении руки. Отличие от второго упражнения заключается в степени погружения руки в клавиатуру: чем быстрее темп, тем меньше «включаемый» вес. (В художественных произведениях «включаемый» вес зависит не только от темпа, но и от звукового замысла).

Пальцы в быстрых темпах уже приобретают видимую самостоятельность движения (от пястья). Каждому, вероятно, приходилось «барабанить» пальцами по столу. Именно так, легко, без усилий, играют пальцы в этом упражнении.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Однако, ощущение облегчённой опоры на клавиатуру необходимо сохранить.

По мере овладения вторым и третьим упражнениями количество звуков в группе увеличивается.

Таким образом, учить в быстром темпе отдельные отрывки нужно, а «шпарить» целиком – нельзя.

Соотношение количества времени упражнений в медленном темпе (с высоким подъёмом пальцев) и в подвижных темпах (без подъёма или с экономным подъёмом) индивидуально. Важно, чтобы ученик ощутил полезность сочетания двух названных способов. Результатом таких занятий должно быть утверждение естественной, свободной манеры игры, органичной частью которой является активный, но экономичный пальцевой удар.

Выводы: контакт с клавиатурой в сочетании с активным и точным пальцевым ударом является фундаментом фортепианной техники.

УДК 78.021:786.2

*Т. В. Турнеева,
г. Луганск*

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТОНАЦИЯ КАК ОСНОВА РАБОТЫ НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ

С проблемами интонирования мы сталкиваемся в работе с учащимися на разных уровнях обучения. Это довольно сложный и важный момент в исполнительской и педагогической практиках. Как часто мы слышим грамотное, свободное в техническом отношении исполнение, но лишённое проникновения в глубину авторского текста, не затрагивающего чувств и не проникающее в душу слушателя. Виной тому недостаточная музыкальность исполнителя и отсутствие интонационного слуха.

Прежде всего, хотелось бы обозначить, что такое интонация. В переводе с латинского означает «громко произносить». На практике – это высотная организация тонов по горизонтали, существующая в единстве с гармонией и ритмом. Интонация может состоять из 2 – 3-х звуков, а также и из одного, обособленного по выразительности. Часто интонацию называют «музыкальным словом». Основной закон интонации - заполнение звучащего пространства после скачка.

Музыкальная интонация по происхождению во многом аналогична речевой, понимаемой как изменение звучания голоса, и прежде всего его высоты. Интонация в музыке схожа с интонацией речи и по своей содержательности, и по структурным особенностям, по строению мелодической линии, чередованию спусков и подъёмов, наличию цезур различной глубины и

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

многим другим. Есть и различия: если в речевой интонации звуки не дифференцированы и не имеют зафиксированной высоты, то в музыке интонация создает музыкальный тон и фиксируется на нотоносце. Благодаря этому она становится более самостоятельной, развитой и обладает неизмеримо большими возможностями. Та или иная интонация в решающей степени определяется композитором. Исполнитель своими средствами (динамикой, агогикой, тембровыми и колористическими красками) выявляет авторскую интонацию и истолковывает ее в соответствии со своими индивидуальными позициями. Свою полноту и значение интонация обретает только при условии восприятия музыки слушателем. Вопросы о сущности музыкальной интонации издавна разрабатывались наукой. Они частично были поставлены уже в музыкальной теории и этике античности, затем средневековья и Возрождения. Значительный вклад в их разработку внесли французские музыканты XVIII века, русские критики XIX века, в XX появились монументальные труды Б.Л. Яворского, Б.В. Асафьева, В.В. Медушевского.

Интонация существует в единстве не только с высотой и ритмом, а так же и тембром, регистром, динамикой, артикуляцией, агогикой. В процессе развития музыкального искусства возникло неисчислимое множество типов интонаций – ораторских, песенных, поэмных, балладных, жанровых, стилистических, изобразительных, тематических, характеристических и многих других.

Интонация может информировать о реакции персонажа – он просит, умоляет, иронично спрашивает, раздраженно отказывает. Инструментальная музыка полна самыми разнообразными типами персонажей – галантных, юрких, суматошно-эксцентричных, величавых, благородных, вульгарных, развязных. Трудно провести границу между выраженным и домысливаемым, искусство – это мир, где царят интуиция, фантазия, воображение. Интонационный язык хранит в себе память о всей истории человечества. К XX веку нарастает активность зла, достигая свирепости. Борьба, как одна из постоянных сфер жизнедеятельности, выковала образ борца, насытила его речь волевыми, грозными интонациями, резкими восклицаниями, сатирическим смехом.

В интонационной типологии можно определить два начала:

- с опорой на дыхание (речевые интонации, пение, декламация);
- с опорой на жест, мимику, моторику, бег, танец;
- изобразительные, жанровые (хоральные, былинные, поэмные, ноктюрновые, вальсовые, маршевые и пр.), стилевые, графические, живописные и многие другие.

Самый мощный источник выразительности музыки – бесконечный океан музыкально-речевых интонаций. Если сравнивать вокальную и

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

инструментальную музыку, то первая воспринимается на слух гораздо лучше. Даже в быту люди, говорящие напевно, красивым густым тембром, вызывают к себе приязнь, расположение.

Для исполнителя инструменталиста очень важно иметь хорошее туше, преодолевающее ударность инструмента. Человеческая рука через тонкое осязание «вкладывает голос» в инструментальную интонацию. Пение, физическое ощущение объема интервала, разрешение неустойчивых звуков в устойчивые, помогает наполнить каждую интонацию смыслом, выразительностью. Для овладения звуковой и интонационной культурой многие выдающиеся музыканты прошлого советовали исполнителям-инструменталистам брать уроки вокала. Большую пользу приносит так же и слуховое восприятие вокальной музыки в профессиональном исполнении. Вслушиваясь в пение, следует обращать внимание на то, где и как появляются люфтпаузы, насколько гибко оттеняются нужные интонации, выделяются наиболее важные по смыслу слова.

Хороший пианист должен воспитывать в себе до совершенства «вокальное» ощущение напряженности интервалов, их взаимосвязь. Необходимым условием хорошего звуковладения и интонирования должна быть полная свобода пианистического аппарата, гибкость, регулировка веса от еле заметного прикосновения до огромного напора, с участием веса всего тела.

Одним из важнейших моментов в работе над интонацией является аналитическое осознание логики мелодического развития, выявление структуры мотива, направленности движения, острых поворотов, зигзагов, скачков на различные по степени напряжения интервалов. Хорошим подспорьем может быть графическое изображение направленности движения. Самый лучший метод развития интонационного слуха – тот, который соответствует его природе. Это значит, что только внимание к образу, прощупывание его разными трактовками могут привести к практическому освоению интонацией. Уже на самых первых этапах обучения, на самом простом репертуаре можно воспитывать в ученике поиск различных вариантов интерпретации. Обозначение цезур, смена смысловых акцентов, динамические изменения приводят к совершенно новому образу и характеру исполнения. Такое путешествие в мир образов и интонаций гораздо полезнее, чем изнурительная шлифовка академического исполнения с выверенными вилочками и замедлениями, к которому невозможно придраться. Это как раз тот случай, когда развивающая функция обучения важнее внешнего результата.

Любая интонация может быть осмыслена в реальных жестах, пантомиме, мимике. Если мы хотим проникнуть в художественный мир произведения, мы должны принять в себя интонации лирического героя, пережить их как свои собственные. Самый лучший способ – развернуть скрытую интонацию в полную

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

жесто-мимическую интонацию, как это порой невольно делают исполнители. Реально-пластическое прочтение музыки не искажает ее природу, а наоборот, выявляет ее скрытый смысл, важно при этом не перейти грань, при которой мимика становится уродливой гримасой, раздражающей зрительное восприятие исполнения.

Самым главным моментом в работе над интонацией является проникновение в художественное содержание произведения. Чем более развито воображение, фантазия, чем богаче внутренний мир исполнителя, тем проще представить тот круг образов, который как нам кажется, хотел воссоздать композитор.

Поэтому так важно в работе с молодыми музыкантами заботится о развитии их кругозора, интеллекта и эмоциональной сферы. На ранних этапах обучения можно использовать такой метод, как подтекстовка разучиваемого текста. Такой способ культивировал великий итальянский скрипач XVIII века Дж. Тартини, к подобным приемам прибегал и А. Рубинштейн. Подтекстовка облегчает решение проблемы, помогает понять образный смысл эпизода, придает естественность интонации, но, конечно же, она не претендует на роль программы, ее назначение – служить интонационным ориентиром, при котором легче найти естественное дыхание, убедительное произношение интонации. На более поздних этапах обучения в работу включаются художественное воображение, фантазия, логическое мышление и другие способы творческой работы.

Музыкальное искусство опирается на свой собственный многовековой опыт интонационного выражения. Простейшие интонации типизировались в обобщение интонаций жанров и стилей. У каждого композитора свой интонационный почерк, один – у И. С. Баха, другой – у В. А. Моцарта, третий – у С. Прокофьева. Каждый исторический стиль обладает своей интонационной неповторимостью. Наполненная разочарованием, томящаяся по недостижимому идеалу интонация романтической музыки непохожа, например, на живую, общительную, склонную к игре и неожиданностям интонационную манеру музыки середины XVIII века.

Интонация открывает широкие пути познания душевного мира человека, дает возможность познавать все реальные явления, выраженные звуками. Музыка способна посредством интонаций выражать национальные, социальные особенности речи различных народов. «Ожившие звуки, одухотворенные человеческим чувством и мыслью, становятся интонацией. И если, слушая музыку, мы улавливаем в интонации безмерно богатое и глубокое содержание, голоса людей, голоса птиц, звуки нашей жизни, то именно потому, что музыка творит свои образы на основе реальной жизненной эмоции и переживаний» [5,

ЛИТЕРАТУРА

1. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.

УДК 377.1:159.9.018

***Н. Ф. Тучина,
г. Луганск***

**ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКТОР
В СОТРУДНИЧЕСТВЕ ПЕДАГОГА И СТУДЕНТА**

Мы все, в частности мы – преподаватели, коллеги – разные люди по своему внутреннему миру, по видению и восприятию окружающего мира. Такие же разные приходят к нам наши ученики, наши студенты. Многие из нас, преподавателей, выросли и были воспитаны в советское время. Поэтому кому сложнее, кому несколько легче, но всем достаточно непросто воспринять новый уклад жизни (хотя ему уже более 20 лет). Наши ученики выросли и воспитывались в этом «новом» мире. Уже поэтому они другие, с другим восприятием окружающей среды и технического прогресса. В то время, когда было молодо наше поколение, много больше, чем сейчас, была востребована профессия, которой мы учим. Наша профессия была престижной и достаточно хорошо оплачивалась. А сейчас у нас проблемы с набором... И вот примерно в таких условиях, невзирая на все трудности, нам надо находить «общий язык» со своими студентами, находить аргументы для того, чтобы убедить в необходимости изучения предмета «Фортепиано» студентами других специализаций. К тому же у многих студентов требование учебного плана изучать предмет «фортепиано» вызывает протест из-за отсутствия инструмента. Как же быть и на что опираться, чтобы достичь нужного результата? Думаю, что после вступительной беседы о необходимости изучения предмета «фортепиано», необходимо убедить студента, что это вполне возможно и достижимо, даже если дома нет инструмента. Ведь главное, пусть даже в небольшом объеме, должно изучаться и закрепляться на уроке, тем более, что в подавляющем большинстве наши студенты – начинающие пианисты. Очень много зависит от того, какие взаимоотношения сложатся между преподавателем и студентом. Основные виды классификации взаимоотношений между преподавателем и студентом сводятся к следующим:

Автократический (самовластный) стиль общения, когда преподаватель, не позволяя высказывать свои взгляды и критические замечания, последовательно предъявляет к студентам требования и осуществляет жесткий контроль за их

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

исполнением.

Авторитетный (властный) стиль руководства – допускает возможность для ученика обсуждать вопросы учебной и коллективной жизни, но решение в конечном счете принимает преподаватель в соответствии со своими установками.

Демократический стиль предполагает учет преподавателем мнений студента, внимание к ним. Преподаватель стремится понять студента, убедить, а не приказывать, идет диалог «на равных».

Игнорирующий стиль – при этом преподаватель старается как можно меньше вмешиваться в жизнедеятельность студента, ограничиваясь формальным выполнением обязанностей передачи учебной информации.

Попустительский стиль проявляется тогда, когда преподаватель устраняется от руководства учащимся и идет на поводу его желаний.

Непоследовательный, алогичный стиль – преподаватель в зависимости от внешних обстоятельств и соответственного эмоционального состояния осуществляет любой из названных стилей руководства, что ведет к дезорганизации и ситуативности системы взаимоотношений преподавателя со студентом [1].

Но от того, какие межличностные отношения складываются между преподавателем и студентом, во многом зависит эффективность учебно-воспитательного процесса в целом. Своеобразие отношений вероятно прежде всего зависит от индивидуальности каждого учителя, стиля его педагогического общения, особенностей характера, пола, возраста, темперамента. Это с одной стороны. С другой же стороны, находятся студенты, каждый из которых представляет собой столь же сложную индивидуальность. Также одни и те же приемы дают хорошие результаты у одного учителя, и совсем не действуют у другого.

Но какие же качества преподавателя обеспечивают успешность общения с учащимся? Важным профессиональным качеством педагога является социально-психологическая терпимость, которая имеет решающее значение для всех профессий типа «человек – человек». С терпимостью связана эффективность познания личности студента, продуктивность педагогического общения и деятельности.

Важнейшим фактором, определяющим эффективность педагогического общения, является тип установки педагога. Под установкой имеется в виду готовность реагировать определенным образом в однотипной ситуации. Самому носителю его установки в большинстве случаев представляются абсолютно правильными, поэтому они чрезвычайно устойчивы и с трудом поддаются

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

изменению.

Педагоги достигают положительного эффекта в своей работе, используя не только самые различные, но и прямо противоположные операции общения. Все зависит от ситуации. Практически все варианты стилей общения можно свести к двум типам: диалогическому и монологическому. Но далеко не все студенты умеют вести диалог или строить монолог. Диалог у них часто превращается в спор, а монолог – в косноязычный лепет. Задача преподавателя – научить студентов тому и другому, ибо они приходят учиться не только для того, чтобы приобрести профессиональные навыки и умения, но и для того, чтобы научиться нелегкому искусству человеческого общения. И здесь важнейшим условием того, чтобы педагогическое общение было эффективным, является соблюдение закона целесообразности, а также доверие студентов к преподавателю, его честность, требовательность и справедливость. Достижение положительного результата общения и взаимодействия связано с накоплением и правильным обобщением информации друг о друге. Оно зависит от уровня развития коммуникативных умений педагога, его способности и умения слушать, понимать ученика, воздействовать на него посредством убеждения, эмоционального заражения, изменения стилей и позиций общения, от умения преодолевать конфликты. Важную роль играют психолого-педагогическая компетентность преподавателя в области психологических особенностей и закономерностей общения.

Важным также является формирование позитивной концепции личности, развитие у студента уверенности в себе, в своих силах, приемы поощрения. Также от эмоциональности учителя на уроке зависит мобилизация внимания, активизация мыслительной деятельности, концентрация внимания. Важны также подбор слов, жесты, взгляды, интонация, громкость голоса, тембр, темп речи и т. д. Слово является важнейшим элементом в системе общения. Словесный такт, т. е. способность выбирать жанр общения, является составной частью культуры речи преподавателя. Слово должно быть всегда весомо, значимо и никогда не расходиться с делом.

Студенты, в свою очередь, предъявляют к учителю в качестве обязательных условий для возникновения чувства доверия наличие таких качеств: контактность, умение легко вступать в общение с людьми самого разного психического склада, демократический стиль руководства, сочетающий уважение к личности каждого с необходимой требовательностью, понимание, терпение, разнообразие интересов, умение идти в ногу со временем. эрудиция, чуткость, способность к сопереживанию.

Итак, наиболее эффективно решать педагогические задачи позволяет демократический стиль, при котором преподаватель учитывает индивидуальные особенности учащихся, их личный опыт, специфику их потребностей и возможностей. Преподаватель, владеющий таким стилем, осознанно ставит

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

задачи перед своими учениками, не проявляет негативных установок, объективен в оценках, разносторонен и инициативен в контактах. Достижение положительного результата общения зависит от умения слушать, понимать ученика, воздействовать на него посредством убеждения, внушения, эмоционального заражения, изменения стилей и позиций общения, от умения преодолевать манипуляции и конфликты. Выработать такой стиль может только человек, имеющий высокий уровень профессионального самосознания, способный к постоянному анализу своего поведения и адекватной самооценке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белоусова А. К. Основные стили руководства учащимися : учеб.-метод. пособие / А. К. Белоусова. – Ростов н/Д., 2001.

УДК 78.071.1:78.01

*М. М. Тущенко,
г. Луганск*

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ КОМПОЗИТОРА

Дека – материк, отверстие в ней – озеро,
а струны на грифе и звуки, извлекаемые ими, –
реки, текущие в океан наших душ.

Н. Кошкин

Никита Арнольдович Кошкин (р. 1956) – один из самых интересных и, пожалуй, самых печатаемых на сегодняшний день композиторов России. Его произведения вызывают интерес у любителей гитарной музыки многих стран мира. Его необычная манера игры и новые приемы в музыке вызывают неизменное внимание как музыкантов, так и обычных слушателей. Сочинения Кошкина привлекают философичностью мышления и нестандартностью драматургических решений, позитивностью концепций и благородной эмоциональностью, утонченной образностью и органикой музыкальной ткани. В своих произведениях композитор создает неповторимый, но узнаваемый звуковой мир, часто загадочно углубленный, нередко и драматичный.

Никита Кошкин принадлежит к тем композиторам, которые не только пишут глубоко впечатляющую музыку, но и пытаются осмыслить композиционный процесс в высказываниях, беседах, интервью, приоткрывающих завесу над творческой лабораторией мастера [1 – 4].

В данной статье сделана попытка рассмотреть творчество композитора как

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

проявление его мировоззрения в контексте развития музыкального искусства рубежа XX – XXI веков.

Во все более глобализирующемся мире значение и цели искусства довольно быстро переосмысливаются и обновляются. Сегодня не существует единого верного или однозначного ответа на вопрос «Что есть красота?» или «Может ли красота в современном искусстве существовать в чистом виде?».

В творчестве Н. Кошкина проблема красоты занимает особое место. Можно сказать, проблему красоты композитор считает одной из наиболее значительных составляющих авторского кредо и ставит во главу угла своего музыкального мышления. Приведем его слова: «Музыка всегда должна оставаться музыкой. Нигде композитор не должен переходить грань, за которой красота приносилась бы в жертву беглости, скорости, показному блеску и экспериментам» [1].

Кошкин считает, что каким бы языком ни говорил композитор со своими слушателями, какие бы музыкальные средства он не выбирал, он должен вдохновлять красотой жизни и сам создавать красоту. Примечательно, что обращаясь к эффектам, многие из которых вообще ранее не использовались (например, в сюите «Игрушки принца» – произведении, считающемся одним из самых новаторских в XX столетии), композитор пытается облечь это в такую форму, которая бы музыкально оправдывала использование эффектов.

Здесь надлежит назвать и такие произведения: «Эльфы» сюита для гитары соло в пяти частях, «Баллады» сюита для гитары соло в пяти частях, Соната для флейты и гитары в трех частях, «Падение птиц» и Токката, «Ашер-вальс» для гитары соло. В каждом названном случае композитор умеет подать музыкальный материал так, что его произведения по-своему красивы, даже в остро диссонантных созвучиях.

По стилистике Кошкин не тяготеет к «академическому крылу» композиторов, так как в своих произведениях использует всевозможные комбинации различных видов современных композиторских техник и исполнительских приемов. Но несмотря на смелые эксперименты и новаторский характер творчества, Никита Арнольдович с большим уважением относится к национальным традициям.

Своего рода «вторжением в классику» выступают произведения: «Homage to Mozart» для флейты и гитары; Grand Quartetto (для гитары, скрипки, альты и виолончели) на основе Большой Сонаты Никколо Паганини для гитары и скрипки; многочисленные переложения для дуэта и оркестра гитар произведений Г.Ф. Генделя, И.С. Баха, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Д. Бортнянского, П. Чайковского, С. Рахманинова, Д. Шостаковича.

Доступность восприятия – одна из самых сложных проблем академической музыки. Есть мнение, что музыка современных гитарных композиторов в большинстве своем трудна для восприятия не только обычного слушателя, но и,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

во многом, музыканта-исполнителя, а подчас даже композитора. Из-за неоднозначности этой проблемы показательно, что по этому поводу думает Кошкин: «Для гитары писать очень непросто. Необходимо чувствовать, понимать инструмент, знать особенности его звучания, краски. Смело экспериментировать» [2].

Но в вопросах соотношения новаторства и традиционализма Кошкин находит некие компромиссные варианты, чтобы быть понятым слушателем. Он обращается к старинным жанрам (Concerto grosso, ричеркар, соната), при этом смело экспериментируя с новаторскими приемами, применяя новые методы исполнения. Он сочетает выразительные возможности классического и современного искусства, расширяя сонористические возможности инструмента, употребляя перестройку струн гитарного строя, свойственные другим струнным инструментам. Так, в Concerto grosso для гитары, квартета кларнетов, струнных и ударных (2007) Каденция звучит как концерт для ударных с оркестром, где гитара – самый ударный инструмент.

Философское осмысление бытия имеется в различных по тематике и жанрах его произведениях: «Три станции одной дороги» для гитары соло, Концерт для гитары и симфонического оркестра, гитарный Квинтет, Соната для флейты и гитары, «Oratorium Lacrimae» сюита для флейты и гитары, «Фарфоровая башня» вариации на тему Штепана Рака. Так, «Фарфоровая башня» была написана в период, когда Никита Арнольдович увлекался культурой и философией Китая.

Параллельно с композиторской и концертной деятельностью музыкант находит время для преподавания и пропаганды гитарного искусства. В течение 5 лет Никита Кошкин вел цикл передач под названием «Мой остров – гитара», самый длинный цикл, когда-либо существовавший на радиостанции.

Прослушивая и исполняя произведения Н. Кошкина, можно заключить, что он верен своим эстетическим взглядам. Ведь его музыка доступна восприятию большого круга слушателей благодаря многим аспектам: преемственности традиций, философичности, приданию композитором высокого значения красоте, и, как следствие, созданию собственного художественного мира. Н. Кошкин осмысляет окружающую действительность, выражает ее в своем творчестве, преломляя через собственное мировоззрение и вносит значительный вклад в развитие современного гитарного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко С. Интервью с композитором и гитаристом Никитой Кошкиным / С. Бойко // Гитарист. – 2006. – №2. – С. 26 – 37.
2. Кошкин Н. Комментарии к программе авторского концерта (3.02.2012) [Электронный ресурс] / Н. Кошкин. – Режим доступа : [http:// www.guitarreview.ru/premera-kvinteta-n-a-koshkina-v-kanade](http://www.guitarreview.ru/premera-kvinteta-n-a-koshkina-v-kanade)

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

3. «Концерто грассо» в Петрозаводске: Гитарный журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа :

<http://guitarmag.net>

4. Никита Арнольдович Кошкин [Электронный ресурс]. – Режим доступа :

<http://www.abc-guitars.com/pages/koshkin.htm>

УДК 004.032.6:378.147

Т. В. Тущенко,
м. Луганськ

МУЛЬТИМЕДІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК НЕВІД'ЄМНИЙ СКЛАДНИК ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

Кожна суспільно-економічна формація висуває нові вимоги до освіти загалом, а до фахової освіти зокрема, оскільки в її лоні здійснюється підготовка висококваліфікованих працівників для забезпечення потреб суспільства. В умовах глобальної інформатизації новий час вимагає нових підходів до освітнього процесу, до проблеми використання нових технологій, передусім комп'ютерних. Впровадження медіаосвіти до навчання набуває все більшого поширення, і є актуальним завданням, зокрема, під час фахової підготовки студентів мистецьких вищих навчальних закладів.

Завдання статті – показати ефективність використання медіатехнологій у фаховій підготовці музиканта на заняттях з музичної літератури.

Мультимедіа (*англ.* multimedia) – багатокомпонентне середовище, що дає змогу використовувати текст, графіку, відео та ін. Мультимедіа – представлення об'єктів і процесів не традиційним текстовим описом, а за допомогою світлин, відеоматеріалів, графічних зображень, анімації, аудіо записів. Мультимедійні програми подають інформацію багатоаспектно, в різних формах, чим роблять процес навчання ефективнішим.

Переваги мультимедійних технологій:

- збільшується обсяг опрацьованого на занятті матеріалу за рахунок заощадження часу;
- розширюються можливості застосування диференційованого підходу в навчанні;
- індивідуалізується процес перегляду (повтор, докладне вивчення кадру, його зупинка тощо);
- підвищується мотивація навчання, створюється позитивний настрій, активізується самостійна робота та творча діяльність студентів.

Застосування мультимедіа на заняттях з музичної літератури дає змогу активізувати канали сприйняття, а отже, сприяє ефективному засвоєнню

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

навчального матеріалу. Відомо, що більшість людей запам'ятовує 5% почутого і 20% побаченого з першого сприйняття. Одночасне використання аудіо- та відеоінформації підвищує запам'ятовуваність до 40 – 50%. Економія часу, потрібного для вивчення конкретного матеріалу, в середньому становить 30%, а здобуті знання зберігаються в пам'яті значно довше.

Під час використання мультимедійних технологій структура заняття істотно не змінюється. У ньому, як і раніше, зберігаються всі основні етапи, за потреби варіюються тільки їхні часові характеристики. Етап мотивації в цьому разі збільшується й має пізнавальне навантаження.

Крім того, інтерактивні форми проведення навчальних занять (з використанням різноманітних форм індивідуальної, колективної, групової роботи) сприяють демократизації навчального процесу.

Кожен викладач, що практикує мультимедіа, обирає відповідні педагогічні програмні засоби, що підвищує ефективність його праці, а рівень знань, умінь та навичок студентів наближує до вимог сьогодення.

Однією з оптимальних і приступних для викладача форм використання цих технологій на заняттях з музичної літератури є створення презентацій. Комп'ютерна програма Microsoft Power Point є універсальним видом наочності й може бути застосована на занятті будь-якого типу. Створити слайди для заняття можна за порівняно короткий час.

Комп'ютерна презентація – це низка слайдів, що об'єднані функцією переходу від одного слайда до іншого та зберігаються в загальному файлі.

Слайд – логічно автономна інформаційна структура, яка містить різні об'єкти, подані на загальному екрані монітора у вигляді єдиної композиції.

Створюючи слайди, потрібно дотримувати таких вимог:

- слайд повинен містити мінімально можливу кількість слів;
- на ньому мають бути визначення і терміни, які студенти повинні занести до конспектів;
- для написів і заголовків слід використовувати чіткий великий шрифт;
- тло, літери мають бути спокійного кольору, щоб не спричинювати подразнення й утому очей;
- усі ілюстративні матеріали мають рівномірно заповнювати все екранне поле;
- на перегляд одного слайду слід відводити достатньо часу (не менше як 2 – 3 хв.), щоб студенти могли сконцентрувати увагу на екранному зображенні, роздивитися всі елементи, зробити записи в конспектах.

Слайди можна використати для повідомлення теми й мети заняття, у процесі пояснення нового матеріалу (визначення, терміни, опорні конспекти,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

таблиці, схеми, фото, відеофрагменти), для розгортання дискусії чи визначення проблемних завдань, для закріплення знань, формування вмій і навичок студентів, для контролю знань.

Хоч би якою складною для сприймання була тема, вона стане цікавою, якщо навчальний матеріал не екрані подати із застосуванням комп'ютерних ефектів. Усе це дає змогу подолати пасивність, інертність студентів, оптимально організувати самостійну роботу і забезпечити свідоме засвоєння теми, а також лояльно «примусити» технологічно-розвинену молодь виробити компетентне ставлення до комп'ютера як до інструмента професійної діяльності студента-музиканта.

Оформлення самостійної роботи студентів у вигляді презентації сприяє формуванню вмій і навичок творчого використання базового теоретичного матеріалу; викликає творчий інтерес, прагнення до творчих досягнень; розвиває критичне мислення. На початкових курсах можна запропонувати студентам представити у вигляді презентації матеріал біографічного типу («Життєвий та творчий шлях Й. С. Баха») або доповнити презентаціями оглядові теми («Розвиток оперних шкіл у 17 столітті»). На старших курсах перед викладачем музичної літератури стоїть завдання формування та розвитку у студентів інтересу до аналітичної діяльності. Розвиваючи критичне мислення студентів, ми тим самим зможемо викликати творчий інтерес і прямування до творчих досягнень у студентів різних спеціальностей. При створенні презентацій необхідно направити увагу студентів на узагальнення, навчити їх виробляти цілісні уявлення про той чи інший жанр, особливості стилістики окремих композиторів тощо; розглядати твір в контексті еволюції стилю автора, в контексті традицій і новаторства, у зв'язку з провідними тенденціями епохи, що сприяє більш глибокому осмисленню теми.

Застосування мультимедійних технологій доцільне на будь-якому етапі вивчення теми, більш цілеспрямовано – при проведенні занять узагальнюючого типу (наприклад, «Симфонічна творчість Д. Шостаковича»), до підготовки яких рекомендується притягати студентів – членів пошукових груп – для виконання випереджувальних завдань музикознавчого або пізнавально-аналітичного характеру. Однією з форм виконання таких завдань є створення індивідуальних презентацій (можна заздалегідь домовитися, які саме параметри повинні враховуватися при створенні презентацій). Ці доповіді стануть, з одного боку, мотивацією навчальної діяльності на занятті, а з іншого – така демонстрація візуалізує та конкретизує уявлення студентів про специфіку стилю того чи іншого композитора.

Таким чином, участь в презентації дає студенту можливість публічного виступу, формує основи дослідницької діяльності, поєднує теоретичні та практичні форми роботи. Мультимедіа сприяє розвиткові мотивації,

комунікативних здібностей, виробленню навичок, нагромадженню фактичних знань, а також удосконаленню інформаційної грамотності та компетенції.

УДК 378.126

***В. Г. Фалалеєва,
г. Луганск***

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ МАСТЕРСТВА ПРЕПОДАВАТЕЛЯ

Педагогическая практика является очередной ступенью профессионально-методической подготовки студентов к преподавательской деятельности. Педагогическая практика призвана обеспечить функцию связующего звена между теоретическими знаниями и практической деятельностью по внедрению этих знаний в реальный учебный процесс, охватывающий все этапы обучения в школах музыкально-эстетического образования. Условия протекания, характер и содержание педагогической практики максимально ориентированы на реальную профессиональную деятельность.

Организация педагогической практики основывается на следующих фундаментальных принципах:

- связи содержания педагогической практики с современными требованиями, предъявляемыми к личности преподавателя музыкального инструмента на современном этапе;

- соотношения теории с практикой как общего с частным;

- развития и совершенствования творческого потенциала студентов;

- комплексности характера практики, нацеленной на реализацию межпредметных связей специальных дисциплин, а также дисциплин психолого-педагогического блока;

- индивидуально-дифференцированного подхода к содержанию и организации педагогической практики студентов при максимальном учете специфичности условий базовых учебных заведений, а также индивидуально-личностных качеств студентов-практикантов, включая уровень их профессиональной компетенции.

Цель педагогической практики – развитие у будущего преподавателя специального класса как музыкально-педагогического самосознания, так и личной профессиональной позитивной Я-концепции.

Положительными моментами, с точки зрения профессионального становления, является приобретение студентом первоначальных азоров своего

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

музыкально-педагогического опыта: формирование методической рефлексии (предметом его размышлений становятся музыкально-художественные идеи, средства и методы собственной педагогической деятельности, процессы выработки и принятия практических решений); осознание трудностей, возникающих в работе и нахождение грамотных путей их преодоления; выявление затруднений и установление зависимости их возникновения (от индивидуальных особенностей всех участников образовательного процесса, характера подготовки и профессиональной направленности и т. д.).

Объективный анализ своей деятельности помогает практиканту сделать педагогически целесообразные выводы: определить ошибки, допущены им в работе из-за недостатка профессиональных знаний и умений; активизировать учащихся в процессе организации их самостоятельной деятельности на уроке специальности; правильно рассчитать и выбрать темп урока, методы обучения, адекватные поставленным задачам и возможностям учащихся, а также обусловленные личностными качествами (поведение на уроке, способы взаимодействия, эмоциональность и т. д.).

Целями педагогической практики (для студентов) являются:

- интеграция знаний и умений, полученных при изучении всех циклов дисциплин учебного плана;
- овладение методами просветительской деятельности в области музыкально-эстетического воспитания, образования и развития учащихся;
- практическое освоение различными видами педагогической деятельности; приобретение первичного опыта преподавания музыкального инструмента;
- приобретение опыта музыкально-педагогических (научно-методических) исследований;
- развитие потребности в самообразовании и в самосовершенствовании;
- анализ и обобщение музыкально-педагогического (методического) опыта преподавателя специального класса;

Основные задачи педагогической практики:

- повышение общекультурного уровня студентов, формирование и воспитание у них художественно-эстетических ценностей, развитие музыкально-творческих способностей;
- формирование педагогического сознания студентов, развитие их творческого мышления;
- формирование у студентов исследовательского подхода к музыкально-педагогической деятельности;
- развитие индивидуального стиля профессиональной деятельности;
- развитие профессиональной (музыкальной, педагогической и т. д.) культуры студентов, их профессионально значимых качеств личности;
- углубление и закрепление теоретических (профессиональных) знаний

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

студентов, и развитие у них музыкально-педагогических умений и навыков;

- развитие потребности в педагогическом самообразовании и постоянном самоусовершенствовании;
- профориентация;
- профдиагностика пригодности к избранной профессии.

Педагогическая практика выполняет ряд *функций*: адаптационную, обучающую, воспитывающую, развивающую.

Адаптационная функция практики проявляется в том, что студент в условиях музыкального учреждения привыкает к ритму педагогического процесса, к общению с детьми, постепенно устанавливая с ними контакт; начинает ориентироваться в системе внутришкольных отношений и связей. Будущий преподаватель вступает в контакт с родителями, начинает реально представлять все трудности и радости музыкально-педагогической деятельности.

Обучающая функция педагогической практики очевидна. Полученные в процессе музыкально-теоретической подготовки знания, проверяются практикой, т. е. находят воплощение в музыкально-педагогической деятельности студента-практиканта. Происходит процесс выработки основных музыкально-педагогических умений и навыков. Это осуществляется в процессе непосредственного *общения* будущего учителя музыки *с детьми* (при решении тех или иных реальных педагогических проблем); в процессе *активного проведения учебной и воспитательной деятельности, участия во внеурочных формах работы*.

Воспитывающая функция педагогической практики. Воспитательный потенциал педагогической практики велик. При организации педагогической практики руководителю необходимо учитывать, что ее эффективный потенциал (как по качеству результатов деятельности, так и по личностным характеристикам) будет намного выше, если студенты работают в сотворчестве с учителем высшей профессиональной квалификации. С точки зрения воспитательного потенциала, большое значение имеет как общая учебно-воспитательная атмосфера образовательного учреждения, так и творческая аура, которая устанавливается в процессе выстраивания отношений между студентами, администрацией школы, руководителем практики (со стороны педагогических кадров), преподавателем-методистом от вуза. Именно в процессе практики студент может реально научиться любить детей и принимать их такими, какие они есть; выработать у себя терпение, выдержку, ответственность и чувство долга. Проходя педагогическую практику, студент довольно быстро понимает, что имеющихся у него профессиональных знаний, умений оказывается недостаточно для успешной музыкально-педагогической деятельности; что сформированные у них

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

професійно-значимі якості особистості (музикальність, художественна емпатія, музикально-педагогічна інтуїція, музикально-художественне мислення, методологічність мислення і т. д.) потребують постійного розвитку; що надо неперервно займатися самоосвітою і самовихованням.

Розвиваюча функція педагогічної практики знаходиться в тісній взаємозв'язку з попередніми функціями, так як саме на практиці формуються і розвиваються музикально-педагогічні здібності студента, виробляються компенсаторні вміння. В ході практики студент розвивається і в особисто-професійному плані. Він навчається думати і розуміти як педагог-професіонал; в процесі втілення ідеї – концепція уроку спеціальності як уроку мистецтва, орієнтуватися на свій музикальний і життєвий досвід, досвід музиканта-методиста.

Комплексний характер педагогічної практики передбачає, що студент за роки навчання виконує всі види і функції професійної діяльності викладача спеціального класу: *організує* всі можливі форми виховної роботи (концерти, тематичні музикальні вечери, батьківські збори з концертами і т. д.); *участвує* в створенні культурно-виховних, художньо-освітніх проєктів класу, школи і області (музикальні фестивалі, конкурси); вступає в тісний контакт з педагогами і батьками, проводить батьківські збори, вирішує при необхідності питання з адміністрацією школи; *виступає* в ролі керівника дитячого хорового, інструментального або вокального колективу.

Творчий характер педагогічної практики передбачає, що у кожного студента повинні розвиватися *дослідницькі здібності*: здатність до нестандартної інтерпретації музикально-художественного матеріалу, здатність нестандартного прийняття педагогічних рішень в навчально-виховному процесі.

УДК 74.200.55

*Н. В. Храмова,
г. Красний Луч*

ПРОФЕСІОНАЛІЗМ, КОМПЕТЕНТНОСТЬ ПЕДАГОГА В РОЗВИТТІ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ

Для сучасної освітньої політики України все більш значимим аспектом розвитку стає формування педагогічного корпусу, здатного вирішувати відповідні потреби сучасної життя. Актуальність даної теми обумовлена тим, що в ній системно розкрито один з найбільш визначальних аспектів – реалізація особисто-професійних якостей

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

специалиста в решении задач развития творческих способностей учащихся.

Современное понимание преподавателя-музыканта требует профессионально-личностного самоопределения (Б.Д. Асафьев, Э.Б. Абдулин, Б.Д. Критский). Деятельность педагога-музыканта включает в себя наряду с педагогической, музыковедческой, просветительской еще и музыкально-исполнительскую деятельность. Все эти направления объединяются в единое целое – творчество педагога-музыканта.

Одним из человеческих, непреложных требований современного педагога. Является обращение к личности ученика, к его внутреннему миру, к нераскрытым еще возможностям и способностям понимать и воспринимать прекрасное, к нравственному потенциалу добра, любви, свободы.

Поэтому уроки музыкального отдела призваны "разбудить", вызвать к жизни эти внутренние силы и возможности, использовать их для более полного и свободного развития личности.

Новый взгляд на человека - личность ученика, как субъекта, обуславливает, и новые подходы в решении вопросов чему и как учить, обучать. Важнейшим из этих подходов предполагает положительную стимуляцию учения, в основе которой – учет потенциальных возможностей ученика, его интересов и личностных качеств.

В современной психологической науке мотивация рассматривается как регулятор поведения и деятельности человека. Под мотивом понимают и внутреннее побуждение личности к тому или иному виду активности. Исходя из специфики работы музыкального отделения, особым образом воздействующим на эмоциональную, интеллектуальную и духовную сферу учащихся, важное значение приобретает использование более широкого понятия мотивационной сферы, под которой понимают "сплав" потребностей интересов, влечений, целей, идеалов личности. Активное участие музыкальной школы в развитии личности учащихся всегда сопряжено с эмоциями, чувствами, что, в свою очередь, может быть «толчком» к творческой активности учащихся.

Цель данной работы – рассмотреть пути развития творческих способностей учащихся музыкальных отделов через рост профессионализма, компетентности его педагогов. В связи с этим, нами поставлены следующие задачи:

- изучить специальную методическую литературу;
- изучить приемы мониторинговых оценок профессиональных качеств педагогов.

В сборнике «Основы педагогического мастерства» под редакцией И. А. Зазюна, опираясь на современные (в свое время) достижения психолого-педагогической науки, рассматривают сущность мастерства современного педагога и пути его формирования. Значительное место уделено элементам тренинга психологического аппарата учителя, предусматривающим моделирование ситуаций при решении профессиональных задач.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Достойна, на мой взгляд, для изучения творческих способностей учащихся тема: «Влияние педагога на становление детского коллектива и формирование личности его членов». Любые задатки, прежде чем превратиться в способности, должны пройти путь развития. Интерес к творчеству необходимо развивать. На примере игры развиваются ценные качества: активность, самостоятельность (в младшем возрасте). Существуют различные методы – это приемы и средства, с помощью которых осуществляется развитие творческих способностей. Одним из основных принципов обучения является принцип от простого к сложному. Этот принцип заключается в постепенном развитии творческих способностей.

Важная роль в развитии творческих способностей детей принадлежит педагогу. И в большей степени зависит от его профессионализма и компетентности.

В Краснолучской детской музыкальной школе плодотворно работают и совершенствуются в своем мастерстве многие детские коллективы. Большая часть из которых получили звания лауреатов городских, областных, Всеукраинских и международных конкурсов. Многие педагоги, не останавливаясь на достигнутом, повышают свое образование в высших профильных учреждениях, на семинарах, организованных ЛТК культуры и искусства.

Исходя из понимания мастерства, как комплекса свойств личности, обеспечивающего высокий уровень самоорганизации профессиональной деятельности, к таким важным свойствам личности педагога относим гуманистическую направленность деятельности педагога, его профессиональные знания, педагогические способности и педагогическую технику. В этом определении важно подчеркнуть такие моменты: во-первых, то, что педагогическое мастерство – это самоорганизующая система в структуре личности, где системообразующим фактором выступает гуманистическая направленность, позволяющая целесообразно выстроить педагогический процесс; во-вторых, фундаментом развития профессионального мастерства педагога выступает профессиональное знание. Направленность и профессиональные знания составляют тот сплав, "скелет" высокого профессионализма в деятельности, который и обеспечивает целостность самоорганизующейся системы; в-третьих, педагогические способности – дрожжи мастерства, обеспечивающие скорость его совершенствования; в-четвертых, техника, опирающаяся на знания и способности, позволяет все средства воздействия увязать с целью, тем самым гармонизируя структуру педагогической деятельности. Таким образом, все четыре элемента в системе педагогического мастерства взаимосвязаны, им свойственно саморазвитие. Фундаментальная основа педагогического мастерства – профессиональные знания. Важной особенностью профессионального педагогического знания является его компетентность. Как показывает практика, педагогический процесс во внешкольных учреждениях обладает рядом преимуществ, по сравнению со школой, в деле подготовки школьников к выбору профессий, проявляются мотивы его активности и самостоятельности.

Высшим достижением педагога, на мой взгляд, есть выбор его учеником такой же специальности, как и у педагога, ведь мы работаем на конечный результат. У современного педагога всегда огромное количество интересных дел, замыслов. Он несет полную ответственность за судьбы учащихся, за их готовность к активным социальным действиям, к утверждению в жизнь высоких духовных ценностей.

УДК 316:723

*Л. В. Черная, О. П. Ерохина,
г. Рыбница, ПМР, Молдова*

ЗНАЧИМОСТЬ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

*Без национальности нет искусства.
И. Е. Репин*

Нельзя забывать, что настоящая культура всегда была патриотической и государственной. Её «генеральной функцией» является «воспроизводство человеческого в человеке», воссоздание связей личности с общенародным, общечеловеческим. Её цель формирование гражданина будущего при сохранении национальных традиций.

С уходом XX века и наступлением следующего столетия ученые вновь заговорили о кризисе и даже исчезновении культуры. Проблема состояния культуры, соотношения ее структурных элементов, выделения ее лидирующих компонентов приобретает особое значение в мире, где превалирует массовая культура постиндустриального общества. Такая культура не знает ни территориальных, ни национальных границ. Отсутствуют научные исследования и конкретные практические рекомендации, как традиционная культура может помочь предотвращению и разрешению глобальных проблем современности. Пока только формируется понимание того, что народная культура представляет собой важнейшее средство спасения будущего человечества [4].

Властям отдано руководство жизнью современной глубинки, провинции, малых народов. Что поможет справиться с трудностями? Где найти опору для повседневной деятельности, с помощью чего определить перспективы развития регионов? Как защитить исторические памятники и родную природу от уничтожения? Как бороться с ростом бескультурья, проявляющегося не только в том, что младшие не уважают старших, но и в том, что младшие не берегут сами себя (наркомания, алкоголизм, уголовщина, потеря человечности)? Вот здесь

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

непосредственно и возникает вопрос о народной художественной культуре. Что такое есть эта культура? Какое место она занимает в жизни современного человека? Каким образом она связывается с образованием? Для того чтобы четко представлять себе возможные перспективы использования народной художественной культуры в решении важнейших социокультурных и экономических проблем, необходимо вернуться к истории вопроса.

По своему изначальному смыслу «культура» есть не что иное, как результат обработки и возделывания, результат работы человека над окружающим миром и собой. В духовной сфере она являет собой область высших достижений человека в виде литературы, искусства, музыки, философии, религии, морали [2, с. 6].

М. С. Каган в своей книге «Морфология культуры» выделяет художественную культуру в самостоятельный вид человеческой деятельности, считая, что её определяет такая особенность, как единство материальной и духовной деятельности человека [3, с. 27]. Художественная культура каждой эпохи — творческая деятельность не только живущих поколений. В неё включены унаследованные и усвоенные живущим поколением художественные ценности, созданные в предшествующие эпохи, а также переданные по традиции способы и средства восприятия произведений искусства, включая способы их хранения, распространения, репродукции, пропаганды. Особое место в художественной культуре занимают формы художественного образования и методы исследования искусства [2, с. 4].

Народная культура – это высочайшее достижение того или иного народа. Она прошла долгий путь через вековой отбор настоящего, истинного. Очень велико в народной культуре нравственное начало. В ней концентрируются общечеловеческие нравственные устои, выступая в качестве критерия, образца. Переживание добра, справедливости, красоты, мира, любви вело к созданию основополагающих принципов человеческой личности. Таким образом, народная культура существует как фиксированная память человечества о себе самом. Только наличие ценностей альтруизма, красоты, природы и творческой деятельности не позволит человеческой культуре и цивилизации прийти к самоуничтожению, а поднимет ее на новый духовный уровень.

Понятие «народная культура» вбирает в себя всю совокупность материальной и духовной деятельности, выражающей нераздельность связи человека с природой. Недаром исследователи народной культуры подчеркивают в ней уважительное и бережное отношение к деревьям, лесам, озёрам, горам, рекам и прочим природным объектам [1, с. 7].

Народную художественную культуру отличает коллективный характер творческой деятельности. Традиции народной культуры постепенно и, на первый взгляд, незаметно изменяются и обновляются, они проявляются в форме

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

непосредственной передачи от поколения к поколению, навыков, форм, приемов, техники творчества и самих произведений, форм их бытования и восприятия. Специфика народной художественной культуры заключается в том, что она доставляет общественному сознанию опыт общения с явлениями искусства, тем самым способствует развитию творческого отношения к миру, поддержанию определенного уровня духовной активности и богатства на основе опыта, приобретенного человечеством и собственным народом в ходе его истории.

В современном многонациональном Приднестровье самобытная культура каждого народа, имеет право на изучение, сохранение и поддержку. Развитие традиционной культуры обеспечивает возможность преодоления многих проблем и аномалий, возникших и прогрессирующих в общественной жизни. Руководству территориальных образований необходимо придавать особое значение поддержке самобытных видов народного творчества, их изучению, систематизации, хранению, в целях трансляции в современный социум лучших региональных традиций народной художественной культуры.

Единственными охранителями и деятелями по развитию народной художественной культуры в республике остаются сфера образования, включающая учебные заведения: общеобразовательные, профессиональные, дополнительного образования детей, и культурно-просветительские учреждения. Отдельное место занимают высшие профессиональные учебные заведения и специальности «Декоративно-прикладное искусство», «Народное художественное творчество», «Дизайн»... Одним из важнейших направлений высшего художественного образования Приднестровья является образование в области традиционного декоративно-прикладного искусства, базирующееся на традициях народного творчества. Обладая глубокими и давними традициями, оно превратилось в огромную область культурного наследия, играющую большую роль в воспитании нового, творческого поколения современных художников и педагогов традиционного искусства. Студенты творческих специальностей знакомятся со многими видами и техниками декоративно-прикладного искусства (художественная роспись ткани, гобелен, вышивка керамика), создают творческие работы в различных жанрах искусства. Полученные знания в современных творческих направлениях значительно расширяют культурный уровень молодежи, это ведёт к решению основной проблемы любого государства.

В Приднестровье, среди молодежи, за последние годы явственно обозначился интерес к национальным культурным традициям и желание их освоить. Активное включение подрастающего поколения в сферу

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

восстановления народной художественной культуры позволяет укрепить у юношества национальный иммунитет, воспитать чувства добропорядочности, ответственности, любви к Родине, сохранить психическое и физическое здоровье.

Но и профессиональная подготовка по этим специальностям не ликвидирует проблему полного отсутствия квалифицированных специалистов в сфере изучения и сохранения народной художественной культуры. Особо важным следует признать вопрос отсутствия методологии введения детей в мир народной художественной культуры и обучения их основам традиционного искусства.

В педагогической теории и практике сформировался ряд нерешённых проблем, препятствующих полноценной реализации духовно-нравственного потенциала традиций народной художественной культуры. Среди них — недостаточная разработанность региональных аспектов народного художественного творчества; отсутствие во многих регионах преемственных учебных планов, программ, учебных и учебно-методических пособий для этнохудожественного образования; отсутствие специальной подготовки педагогических кадров в области теории, истории и методики преподавания народной художественной культуры; слабая координация педагогической деятельности социально-культурных и образовательных учреждений, отсутствие перспективы у выпускников профессиональных учебных заведений.

В современных условиях, когда утрачены традиционные, прежде всего этнопедагогические, механизмы передачи опыта и знаний народа, этноса, основная роль в сохранении и развитии художественного наследия, как всенародного достояния, должна принадлежать региональным системам. В них необходимо оказывать приоритетное внимание и поддержку традиционной художественной культуре как культуре коренного субэтноса. Народная художественная культура должна восприниматься как целостное этнокультурное явление и рассматриваться с точки зрения формирования системы взаимодействия всех учреждений, организаций, в том числе общественных организаций, отдельных лиц, значение которых нельзя преуменьшать, по возвращению народных традиций в различные сферы общественной жизни и жизнедеятельности человека. Региональным властям, прежде всего, необходимо разработать целостные, многоуровневые, вариативные образовательные системы на базе народной художественной культуры, включающие дошкольные и внешкольные, образовательные, социальные, культурно-досуговые учреждения, специализированные учебные заведения всех уровней. Но более перспективным направлением представляется разработка комплексных научно-практических программ включения народной культуры во всех её ипостасях в жизнь народа.

Как видно, проблемы изучения, сохранения и дальнейшей эволюции

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

народной художественной культуры на сегодняшний день требуют особо пристального внимания и соединения усилий различных органов власти, учреждений и организаций культуры, искусства и образования, усилий общества и отдельных личностей

ЛИТЕРАТУРА

1. Гачев Г. Д. Наука и национальные культуры (гуманитарный комментарий к естествознанию) / Г. Д. Гачев. – Ростов-н/Д. : Изд-во Ростов. ун-та, 1992. – 320 с.
2. Гусев В. Е. Русская народная художественная культура (теоретические очерки) / В. Е. Гусев. – СПб. : Наука, 1993. – 111 с.
3. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. — 440 с.
4. О настоящем и будущем (размышления о философии). Беседа Б. И. Пружинина с В.А. Лекторским // Вопр. философии. – 2007. – № 1. – С. 3 – 15.

УДК 372 878

*В. П. Чернявская,
г. Донецк*

ИНФОРМАЦИОННО-КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК ЭФФЕКТИВНОЕ СРЕДСТВО ОБУЧЕНИЯ НА УРОКАХ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В АСПЕКТЕ ВОЗРАСТНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ МЛАДШИХ КЛАССОВ

Педагогическая значимость проблемы повышения эффективности образования младших школьников средствами мультимедийных технологий обусловила цель работы – обосновать использование информационно-компьютерных систем в области детского музыкального образования как эффективного средства обучения, отвечающего требованиям современной педагогики и удовлетворяющего потребностям детской психологии; обосновать необходимость разработки методики формирования музыкальных знаний учащихся младших классов начальных специализированных художественных учебных заведений средствами сочетания традиционных приемов и мультимедийных технологий обучения.

Новые информационно-компьютерные технологии (ИКТ), возникшие как следствие общей тенденции информатизации общества, находят все большее применение в образовательном процессе. Однако, если рассматривать области распространения компьютерных программ учебного назначения, то несомненное их большинство приходится на математику и точные науки. В сфере музыкального образования их, к сожалению, значительно меньше, что свидетельствует о существенном отставании процесса использования

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

интерактивных компьютерных технологий в этом направлении, особенно в сфере начального образования.

Известно, что все основные психические процессы ребенка младшего школьного возраста, которые направлены на обучение (мышление, память, воображение, восприятие, воля, мотивация и т. д.), значительно отличаются от подобных процессов взрослого человека. В частности, детям младшего возраста свойственны следующие психологические особенности:

- Преобладание **наглядно-действенного и наглядно-образного типа мышления** и неразвитость словесно-логического и абстрактно-логического. Иными словами, дети мыслят в процессе действий с предметами, опираясь на непосредственное восприятие и образы. Но успехи в освоении музыкальной грамоты невозможны без развития абстрактно-логического мышления: то, что ребенок воспринимает слухом, он должен воплотить в знаковую форму (нотную запись), и наоборот, видя ноты, воспроизвести звучание мелодического или гармонического элемента, почувствовать эмоциональное наполнение интонации, мотива, фразы.

- Преобладание **наглядно-образной** памяти над памятью словесно-логической. Дети быстрее запоминают и прочнее сохраняют в памяти конкретные зрительные впечатления, чем определения, описания, объяснения.

- **Слабость произвольного внимания** (активного внимания, возникающего благодаря намерению и волевым усилиям) и преобладание непроизвольного внимания (пассивного внимания, в возникновении которого намерение не участвует).

- **Недостаточная дифференцированность восприятия**. Дети совершают неточности и ошибки при восприятии подобных объектов: путают схожие по написанию буквы и цифры (например, 9 и 6, или Я и R), линейки нотного стана, пишут нотные штили с противоположной стороны. Однако они хорошо воспринимают и запоминают яркие, бросающиеся в глаза свойства предметов: цвет, форму, размер.

- **Отсутствие далекой мотивации**. Школьникам младшего возраста в освоении учебной программы свойственна так называемая короткая (близкая) мотивация, т.е. определенная цель, которую можно достичь за **короткий** отрезок времени.

- Общая **недостаточность воли**, неусидчивость при выполнении учебных заданий.

Спецификой обучения в художественных заведениях является то, что большинство детей посещает занятия уже после 4 – 5 уроков в общеобразовательной школе. Доказано, что продуктивность работы во второй половине дня ниже, чем утром. После школьных занятий дети нуждаются в отдыхе, умственной релаксации, подвижных играх, но вместо этого они снова

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

сядяться за парту. Педагогу следует учитывать, что физическая, умственная и эмоциональная нагрузки, утомляемость, ограниченность в отдыхе и активном движении являются существенными факторами, которые влияют на все процессы умственной и психической деятельности ребенка.

Таким образом, все основные психические процессы ученика младшего школьного возраста так или иначе ориентированы на восприятие наглядности и получение эмоциональных впечатлений. Только они вызывают интерес и удовольствие - важнейшие рычаги учебного процесса. Иными словами, ребенок должен видеть и слышать яркие, непроизвольно запоминающиеся образы, выполнять связанные с ними определенные действия, направленные на обучение, воспринимать, представлять, фантазировать, творить.

Поэтому педагогу нужен дидактический материал высокой учебной производительности, который легко привлекает внимание, хорошо воспринимается, запоминается, поддерживает интерес ребенка к занятиям, способствует лучшему пониманию материала, не утомляет, не требует много времени на его усвоение, развивает воображение, все типы мышления и имеет четкую учебную направленность.

ИКТ – именно та платформа, на которой могут быть решены подобные методические задачи, и которая поможет сделать сложные на первый взгляд понятия вполне доступными и понятными, создав для ребенка среду «безболезненной» адаптации в новых для него школьных условиях. Ценность ИКТ как средства обучения заключается в том, что они стимулируют внутренние процессы (мышление, память, внимание и др.), необходимые для учебной деятельности, предоставляют учебный материал в доступной, интересной форме, формируют базу знаний, помогают их закреплять, но не истощают ребенка энергетически и психологически. Это наглядность нового уровня, не имеющая аналогов в прошлом.

В первую очередь учебный эффект достигается **мультимедийным форматом** подачи учебного материала, который сочетает текст, звук, графику, фото с интерактивными методами управления. Даже **непроизвольное внимание** ребенка сразу привлекает **динамическая подвижная информация** на мониторе. Материал можно подавать в виде ярких электронных презентаций, компьютерных игр, кроссвордов, загадок, анимационных образов и в других объектно-ориентированных формах. Концентрировать и удерживать внимание на таком материале маленькому ребенку значительно легче. Производительность подобных занятий выше, поскольку знания приобретаются посредством ярких образов, в игровом формате, что соответствует естественным возрастным стремлениям ребенка и стойко закрепляет в памяти учебный материал.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Неотъемлемой составляющей мультимедийных технологий является **интерактивный формат** видеоматериала. Ни одно техническое устройство, кроме компьютера, не реализует подобный метод и не предоставляет такого активного средства развития познавательных способностей учащихся. В отличие от всех видов наглядных пособий – плакатов, фильмов и т. п., компьютер дает возможность «живого общения», «вмешательства», управления процессом, который содержит в себе учебные задачи. Ребенок имеет возможность манипулировать объектами управления (кнопками, клавишами, курсором), выбирать, перемещать различные изображения, символы, наблюдать за происходящими действиями, анализировать их, исправлять ошибки. Психологически он чувствует себя активным участником процесса, руководителем, а не подчиненным пассивным субъектом, которым руководит педагог. У него формируется установка, что усвоение знаний – это результат его деятельности. Часто ученики отождествляют компьютер с живым существом, разговаривают с ним, проявляют к нему эмоциональное отношение. Такой способ обучения соответствует естественному **наглядно-действенному и наглядно-образному** типу мышления ребенка, повышает интерес к учебе, тренирует память, реакцию, развивает произвольное внимание.

Одним из доказанных результатов обучения с помощью ИКТ является **развитие абстрактного и логического мышления** учащихся. Поэтому особенно целесообразно использовать компьютер на уроках сольфеджио, поскольку эта учебная дисциплина практически не оперирует с материальными объектами. Часто возникает потребность моделирования наиболее существенных сторон определенных интегративных явлений, структурных элементов музыки (например, строения мажорного и минорного звукоряда, альтерации ступеней, ладовой структуры, строения интервалов, длительности звуков, различных ритмических группировок). Компьютер является идеальным инструментом для создания ярких мультимедийных моделей, схем, изображений, которые можно не только визуально воспринимать, но и манипулировать ими, наблюдая динамику процессов.

Большую помощь могут оказать ИКТ в процессе **самоподготовки**. Автор на собственном опыте убедилась, что домашние задания в электронном формате дети выполняют лучше и усваивают быстрее.

Существенным преимуществом работы с компьютером на уроке является **оперативность** обработки информации и мгновенный результат или оценка, что соответствует особенностям детской мотивации, не рассчитанной на длительное время.

Таким образом, информационно-компьютерные технологии на уроках музыкально-теоретических дисциплин в аспекте психофизиологических особенностей детей младших классов обеспечивают следующие возможности:

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

- посредством интерактивного мультимедийного формата способствуют реализации наглядно-действенного и наглядно-образного мышления, присущего детям младшего возраста;
- осуществляют функцию развивающего обучения, активируя абстрактно-логическое мышление ребенка, сочетая теорию и практику воедино;
- облегчают восприятие материала, поскольку наиболее действенно воплощают слуховые ассоциации в зрительно-слуховую форму как на эмоционально-образном уровне, так и на схематично-абстрактном;
- позволяют поддерживать внимание детей, преобразовывать непроизвольное внимание в осознанное произвольное и увеличивать его продолжительность благодаря наполненности занятий интересным, привлекательным, ярким материалом;
- развивают образную, эмоциональную и ассоциативную память;
- позволяют учитывать индивидуальные особенности каждого ребенка, предоставляя возможность дифференцированно подбирать задания;
- развивают самостоятельность учащихся, реализуя доступный способ контроля и самоконтроля в процессе усвоения и закрепления учебного материала и предоставляя возможность объективной оценки своих знаний;
- снижают психологическую нагрузку, «разряжают» физическую усталость ученика во время урока, сокращают время усвоения материала, компенсируя последствия естественной волевой недостаточности маленьких детей;
- реализуют задачу развития творческих способностей детей, стимулируя процессы воображения и побуждая ученика порождать и воплощать средствами музыкальной выразительности новые образы;
- помогают целевыми методами развивать конкретные музыкальные способности: слух, чувство ритма, музыкальную память и др.;
- стимулируют развитие личностных интересов детей, предоставляя возможность свободного, не регламентированного учебным процессом выбора материала;
- в сочетании с традиционными методиками обеспечивают возможность интенсификации учебного процесса, максимальной динамичности и оперативности обработки материала, поднимают содержание обучения на качественно новый уровень.

**О МЕЖПРЕДМЕТНЫХ СВЯЗЯХ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ**

Понятие межпредметных связей предполагает овладение фундаментальными теоретическими и практическими знаниями, изучив при этом основы цикла гуманитарной и социально-экономической подготовки, психолого-педагогической подготовки, профессионально-практической подготовки.

Проблема межпредметных связей интересовала выдающихся педагогов ещё далёкого прошлого: Я.А. Коменский (Польша), И.Г. Песталоцци (Швейцария, XVIII – XIX ст.), Джон Локк (Англия, XVII – XVIII ст.), В.Ф. Одоевский (XIX ст.), К.Д. Ушинский (Россия, XIX ст.), Н.К. Крупская (СССР, XX ст.) и многие другие.

Суть межпредметных связей в образовании заключается в педагогическом умении сочетать при обучении знания и умения одного учебного предмета в изучении другого предмета.

Выдающийся советский педагог Г.Г. Нейгауз, создавший одну из самых крупных школ фортепианной игры, по этому поводу сказал следующее:

«Учитель игры на любом инструменте должен быть прежде всего учителем, т. е. разъяснителем и толкователем музыки. Особенно это необходимо на низших ступенях развития учащегося: тут уже совершенно необходим комплексный метод преподавания, т. е. учитель должен довести до ученика не только так называемое «содержание» произведения, не только заразить его поэтическим образом, но и дать ему подробнейший анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии, фортепианной фактуры, короче, он должен быть одновременно и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта и игры на фортепиано».

Более выразительно, просто и доступно, пожалуй, не скажешь о важности и значимости межпредметных связей в обучении музыке, изложенных и применяемых Г. Нейгаузом, а также доступных в любой другой области образования.

«В педагогической литературе имеется множество определений категории «межпредметные связи», существуют самые различные подходы к их педагогической оценке и различной классификации».

Не вдаваясь в детализацию и подробности выше сказанного, определим, что межпредметные связи проявляются в том, что знания, получаемые при овладении одним предметом, используются и становятся базой в работе для

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

изучения другого предмета, изучаемого параллельно или последовательно.

Но здесь скорее речь пойдёт о применении межпредметных связей в обучении музыке. Так например для усвоения навыков и умений, приобретаемых на уроках сольфеджио (пение интервалов и аккордов) обучающемуся предварительно необходимо владеть знаниями из области музыкальной грамоты, т. е. знать строение интервалов, аккордов, их обращения и т. п. Следовательно, обучая навыкам сольфеджио преподаватель на уроке должен коснуться и знаний из области музыкальной грамоты.

Особенности межпредметных связей ярко проявляются в цикле дирижёрско-хоровых дисциплин, включающем в себя ряд специальных профилирующих предметов. Одним из главных и основополагающих из них являются «Хороведение и методика работы с хором», в курсе которого даются знания и методы, связанные с основными проблемами хорового искусства. А главным потребителем, концентрирующим в себе знания и навыки в самой большей степени и в реально-практическом применении, является «Хоровой класс», а также предметы: дирижирование, постановка голоса, чтение хоровых партитур, аранжировка, хоровая литература и ряд тематических проблем, связанных с работой над хоровым произведением: аннотации, вокально-хоровой и музыкально-теоретический анализ произведения и т. п.

Будущему музыканту-педагогу потребуются теоретические знания из курса музыкальной литературы: о музыке и музыкантах, композиторах, об особенностях музыкального языка, средствах выразительности, музыкальных формах, т. е. то, что должен он применить в своей работе.

Кроме того, выпускник-хормейстер должен владеть навыками игры на музыкальном инструменте, а преподаватель класса дирижирования обязан помочь ему на уроках в применении пианистических навыков выразительной игры партитуры, владения штрихом легато, удобно расставленной аппликатурой, грамотным аккомпанементом собственного пения при исполнении школьного песенного репертуара. Вот пример взаимопроникновения знаний и умений между предметами дирижирования, музыкальной литературы и общего фортепиано.

Также тесная взаимосвязь в обучении должна применяться между предметами общеобразовательного цикла, музыкально-теоретического, вокально-хорового, как внутри циклов, так и между ними. Другими словами, каждый преподаватель-предметник должен проникнуться необходимостью использовать в своей работе знания, методики, технологии и содержание других учебных предметов и всё это должно «работать» на студента.

В структуру любого урока могут вноситься различные виды и формы

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

межпредметных связей, которые несут в себе образовательную, воспитательную и развивающую функции и базируются на объединении достаточно близких областей знаний.

Преподаватели, работающие в системе музыкального образования младшего, среднего и высшего звена и в обучении использующие систему межпредметных связей (даже если это происходит на подсознательном уровне), всегда имеют более высокую результативность в знаниях и умениях своих воспитанников. Усиливая реализацию межпредметных связей, мы можем более точно определить роль наших предметов в будущей жизни учеников [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьева И. А. Реализация межпредметных связей как одно из направлений повышения качества образования // Материалы фестиваля педагогических идей «Открытый урок» [электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://festival.1september.ru>

УДК 378.147:784

*О. В. Чмерук,
м. Луганськ*

ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ У ВНЗ

Одним із центральних завдань, які постають перед сучасною музичною школою, є виховання в кожного учня. Особистості: неординарної, самостійної, творчої, здатної до саморозвитку і самореалізації особистого потенціалу. Але вирішити дане завдання може тільки вчитель, який сам є такою особистістю.

Ситуація ускладнюється не простим суперечливим контекстом, в якому розвивається музична освіта, тотальною інформатизацією суспільства, що значно розширює обізнаність і часто породжує ілюзію загальної доступності, культурних цінностей і музичних зокрема; як негативні явища, відзначимо вияви у молоді різних форм бездуховності; споживацької невибагливості в сприйманні мистецтва; індиферентного ставлення до загальнолюдських та національних цінностей; негативний вплив поп-дидактики, що зводить роботу вчителя до “дипломованого дискжокея”, замінюючи традиційні музичні предмети та музикування на авангардистський курс “вербально-аналітична комунікація”.

Отже, готуючи вчителя до сучасної школи необхідно озброїти його теоретико-методологічною і методико-практичною базою для подальшого розвитку музичного сприймання і мислення як взаємодоповнюючих процесів.

Учитель – центральна фігура в школі, без якої немислимий процес виховання, національного відродження. Підготовка вчителя музики як творчої особистості вимагає нових підходів у вирішенні завдань формування

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

естетичного сприйняття навколишньої дійсності, культури мислення, культури почуттів, загальнолюдських цінностей.

Мусимо відзначити нерівномірний розвиток музичної педагогіки та професійної підготовки майбутніх вчителів. Якщо перша динамічно розвивається у гострих дискусіях навколо нових ідей зі світових тенденцій, то подібне реформування музичної освіти в педагогічному вузі спостерігається дуже повільним. Відтак стає дедалі помітнішим розрив між потребами шкільної практики та системою підготовки майбутніх вчителів музики. Якщо метою музичного виховання школярів є формування їхньої музичної культури, то якою мусить бути мета професійної підготовки вчителя музики, складовою якою є вокальна культура? Якою мірою формується вокальна культура студентів педагогічного вузу, чи є вона органічною складовою їхньої музично-естетичної культури? Очевидно, що метою професійної підготовки майбутнього вчителя музики, підвищення його вокальної культури повинне стати підвищення рівню його загальної музично-естетичної культури.

У педагогічній літературі є багато праць про формування музично-естетичної культури вчителя, де виділені естетичні якості, що впливають на професійну і педагогічну майстерність. Так, Г. Петрова, розробляючи професіограму в галузі музично-естетичної культури майбутнього вчителя, підкреслює такі його якості: потреба в систематичному, естетичному і художньому вихованні, самовихованні та самоосвіті, широкий естетичний, художній і музичний кругозір, високорозвинений естетичний ідеал, смак, вміння сприймати, опанувати й аналізувати музично-естетичний об'єкт, високий рівень розвитку художньо-творчих здібностей. Подібну точку зору висловлюють З. Третьякова, С. Анічкін, С. Ростова, Г. Фешина. Усі вони вважають, що основними показниками музично-естетичної вихованості вчителя музики є володіння методикою викладання свого предмету й глибокі знання з мистецтва; координація своєї роботи, творче мислення, вміння подати матеріал тощо.

З новаторських позицій у сучасній національній педагогічній науці трактують взаємозв'язок між естетичним, емоційним, творчим, індивідуальним вихованням. Важливе значення в реалізації мети музично-естетичного виховання надається особистості вчителя, його професійній майстерності, рівню загальної культури.

Аналіз літератури дає підстави стверджувати, що загальнокультурний рівень розвитку особистості вчителя залежить від таких чинників:

- мистецької культури, що формується у процесі ознайомлення з різними видами мистецтв (театр, музеї, картинні галереї, виставки образотворчого мистецтва, кіно тощо);

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

- соціально-психологічної культури як форми і процесу організації суб'єктом своєї життєдіяльності;
- інтелектуальної культури, яка формується у процесі навчальної діяльності в педагогічному закладі і забезпечує розвиток мислення й мовлення, навичок спілкування, організації наукових досліджень тощо;
- професійної культури як уміння творчо організувати цілісний навчально-виховний процес.

Важливими якостями особистості вчителя музики є педагогічна майстерність, взаємовідносини між учасниками педагогічного процесу, педагогічна щирість, педагогічний такт, стиль і тон, мовленнєва культура, зовнішній вигляд, педагогічне відчуття форми спілкування, педагогічна міра.

Таким чином, підвищення рівня загальної музично-естетичної культури сприяє розвитку потенціалу студентів, чуттєвого сприймання, позитивної самооцінки, організаторських, комунікативних здібностей.

Отже, загальна музично-естетична культура повинна бути компонентом змісту педагогічної підготовки вчителя музики, сприяти такій організації процесу його професійної підготовки, яка б відповідала специфіці естетично-художнього процесу засвоєння, використання в педагогічному процесі форм і методів, які б підвищували загальний рівень музично-естетичної культури дозволить підготувати творчого спеціаліста – вчителя музики, що знаходиться у постійному пошуку ефективних і раціональних методів навчання і виховання.

УДК 78.082.2+786.2

*Н. П. Чумакова,
г. Донецьк*

О ФОРМИРОВАНИИ СОНАТНОЙ ФОРМЫ В КЛАВИРНЫХ СОНАТАХ Д. СКАРЛАТТИ

Изучение музыкального наследия прошлого является одной из интересных и актуальных тем в музыкознании. Ретроспективный взгляд на явления, связанные со сменой художественных направлений и стилей минувших эпох, позволяет исследователям дать им оценку с позиции современного понимания исторических процессов, происходивших в музыкальном искусстве. В рассмотрении данного вопроса клавирное творчество итальянского композитора Д. Скарлатти (1685 – 1757) показательно. Оно отражает переходный период в западноевропейской музыке от полифонического стиля барокко к раннеклассическому, утверждающему гомофонно-гармонический склад, развитие сонатной формы и сонатно-симфонического цикла в инструментальных жанрах.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Цель данной работы заключается в выявлении процесса формирования сонатной формы в клавирном творчестве Д. Скарлатти.

Предметом исследования являются две одночастные клавирные сонаты композитора № 9 d-moll и № 32 C-dur, вошедшие в сборник из тридцати пьес, изданных в 1738 году в качестве упражнений и обозначенных автором в предисловии общим названием «Essercizi».

Клавирное наследие Д. Скарлатти обширно (более 550 сонат). Его произведения, созданные преимущественно в Испании (1729 – 1757), являются значительным этапом в становлении жанра фортепианной сонаты и сонатной формы. Несмотря на скромную трактовку композитором этих сочинений, их художественное значение далеко выходит за пределы сугубо технических задач в силу поразительного богатства образного содержания, красоты и выразительности музыкального тематизма, логически обоснованной композиции, изящества и виртуозности фортепианного стиля.

Форма сонат была многообразной и определялась, прежде всего, творческим замыслом, образным содержанием, характером музыкального тематизма и способами его развития. Многие из них представляют старинную двухчастную форму, некоторые – старосонатную. Но есть произведения, в которых явно проявляются черты классической сонатной формы. Сонатная форма в произведениях Скарлатти вызревает из форм многих жанров полифонической инструментальной и вокальной музыки барокко.

Примером индивидуальной трактовки сонатной формы в произведениях Скарлатти являются сонаты № 9 d-moll и № 32 C-dur. Соната d-moll представляет старосонатную форму, главная партия которой является тематической основой разработки и отсутствует в репризе. Соната C-dur написана в полной сонатной форме, с присущими ей экспозиционным, разработочным, репризным разделами. В точной репризе проведение всех партий экспозиции проходит в главной тональности.

Анализ данных сочинений Д. Скарлатти позволяет сделать некоторые выводы о формировании сонатной формы в клавирных сонатах композитора, постепенной кристаллизации структуры ее разделов, тематизма, тональной драматургии.

В сонатах действует принцип контраста, как основной принципом сонатности, отражающий процесс сопоставления противоположных начал в единстве, и выражен он на разных уровнях: тональном, тематическом, фактурном.

Тональный контраст проявляется в тонико-доминантовом соотношении главной и побочной партий экспозиций, утверждающих в конце побочную

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

тональність, и реприз, восстанавлювающихся главную. Тонально неустойчивый, средний раздел разработок контрастен обрамляющим его разделам экспозиции и репризы. В сонате C-dur соотношение главной и побочной партий выражено тональностями C-dur – G-dur; в сонате d-moll – параллельными тональностями d-moll – F-dur, что определило в ней и ладовый контраст.

Тональный и ладовый контраст ярко обозначен в сонате C dur на гранях ее разделов: экспозиции и разработки (G-dur – c-moll); разработки и репризы (c-moll – C-dur) – как противопоставление одноименных тональностей. Ладовый контраст проявился в разработках: темы главной партии обеих сонатах начинают свое развитие в тональностях с противоположным ладовым наклоном по отношению к их экспозиционному проведению. Главная партия сонаты d-moll в разработке развивается в тональности F-dur; в сонате C-dur – в одноименной тональности c-moll. Элементы побочной партии (F-dur) сонаты d-moll в разработке интенсивно развиваются в тональности d moll.

Сформирован тематический контраст между главной и побочной партиями в экспозициях сонат. В сонате d-moll нежной, лирически-пасторальной теме главной партии, с ее плавной мелодической линией и жанровой основой сицилианы, контрастна изящная, с октавными скачками и украшенная трелями побочно-заключительная партия. В сонате C-dur народно-жанровой, с характерным «золотым ходом валторн» главной партии контрастна тема побочно-заключительной партии, основанная на кадансовых оборотах, утверждающих побочную тональность доминанты G-dur.

Тематизм сонат отличается лаконизмом и динамичностью развития. Мелодика их инструментального типа, яркая и выразительная, опирается на интонационные и жанровые истоки итальянской и испанской народной танцевальной музыки: итальянской сицилианы в сонате d moll, испанской сарданы в сонате C-dur.

В сонатах Скарлатти происходит активная работа композитора над образно-тематической индивидуализацией тем главных партий в экспозициях. В них заложен импульс интонационно-тематического развития всего произведения и, прежде всего в разработках, основанных на активном преобразовании тематического материала главных партий посредством секвентного проведения вычлененных элементов темы, их тональной и ладогармонической неустойчивости. Таким образом, наблюдаются предпосылки формирования мотивной разработки классической сонатной формы.

Темы П.П. менее выразительны, структурно еще не оформлены в самостоятельный раздел, сливаются с заключительной партией, образуя побочно-заключительный раздел экспозиции и репризы. Большую роль в их структурной слитности играют многократно повторяющиеся кадансовые замыкания, на которых основано формирование тематизма этих партий обеих

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

сонат.

Связующая и заключительная партии выполняют функцию служебных разделов формы: первая – функцию тонального перехода из основной тональности в тональность доминанты, вторая – функцию закрепления побочной тональности в конце экспозиции. В структурном отношении они связаны с основными темами сонатной формы: связующая партия с – темой главной партии, заключительная – с темой побочной партии. Связующая партия воспринимается как начало второго предложения главной партии, заключительная – как продолжение и завершение побочной.

Новаторское значение сонат Скарлатти проявилось в максимальном использовании технических возможностей клавесина как инструмента, в введении новых выразительных и виртуозных приемов, что явилось не только важной вехой в развитии клавирной музыки, но и в значительной степени проложило путь к фортепианному творчеству Моцарта и Бетховена.

Таким образом, анализ данных сочинений Д. Скарлатти позволяет утверждать, что в его клавирных сонатах происходит процесс становления классической сонатной формы на раннем этапе ее эволюции.

УДК 37.02

*Л. В. Шекита,
г. Артемовск*

«СВИРИДОВСКИЕ ЧТЕНИЯ» НА РОДИНЕ КОМПОЗИТОРА: ТРАДИЦИИ, АНАЛИЗ, ПЕРСПЕКТИВЫ

Цель данной работы – познакомить украинских музыковедов, педагогов с уникальным явлением в современном российском музыкознании – Всероссийской студенческой научно-практической конференцией «Свиридовские чтения».

Тысячу раз был прав известный российский музыковед, композитор, писатель, журналист А.Б. Вульф, писавший: «Чтобы глубже постичь музыку Свиридова, осознать ее почвенное естество, необходимо хотя бы раз побывать на курской земле [2, с. 8].

...Даже до боли знакомая музыка свиридовской «Тройки» из «Метели» вдруг так резанула по сердцу, когда в благоговейной тишине фатежского дома-музея композитора она зазвучала для нас, группы участников VIII Всероссийской студенческой научно-практической конференции «Свиридовские чтения». Вокруг – фотографии, личные вещи композитора, его

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

рояль фирмы «Беккер», скромные ситцевые платья русских женщин начала XX века из этнографической коллекции музея. Здесь, в Фатеже, на малой родине композитора, на соловьиной курской земле пронзительней чувствуешь то самое «почвенное естество», напечатлевшее творчество Свиридова великой жизненной силой. И не случайно именно Курск стал «магнитом», «аномалией» (в хорошем смысле этого слова), сердцем, к которому, как кровь по сосудам, стекаются все, кому дорого имя: Свиридов.

Ежегодные музыкальные фестивали имени Г.В. Свиридова, Всероссийский открытый конкурс вокальной музыки имени Г.В. Свиридова, открытие Дома-музея Георгия Свиридова на его родине – городе Фатеже и памятника в Курске, ежегодные «Свиридовские чтения» – это все происходит в Курске, в российской глубинке.

15 лет прошло, как ушел из жизни Георгий Васильевич, но интерес к его музыке, личности только усиливается. И здесь большая заслуга коллектива Курского музыкального колледжа им. Г.В. Свиридова во главе с его директором, Заслуженным работником культуры России, Почетным работником среднего профессионального образования России Л.И. Чунихиной. Именно по инициативе колледжа и на его базе ежегодно, начиная с 1998 г. (года кончины композитора) проходят научно-практические конференции «Свиридовские чтения». За эти годы статус конференции менялся – от региональных, межрегиональных до Всероссийских (с 2005 г.).

Главная цель «Свиридовских чтений» – изучение и пропаганда творчества Г.В. Свиридова. Но каждая конференция решает ее в своем ключе, имеет свою тему. Например: «Место творчества Г.В. Свиридова в русском и мировом музыкально-историческом процессе» (2005 г.); «Г.В. Свиридов и судьбы русской культуры» (2008 г.); «Г.В. Свиридов и пути развития современной русской музыки» (2009 г.); «Г.В. Свиридов и современность» (2011 г.); «Родная земля: образ и идея русской культуры» (2012 г.).

Хотя «Свиридовские чтения» заявлены как студенческая конференция, но они объединяют и ведущих ученых, музыковедов, преподавателей, музыкантов России и стран СНГ. Постоянные участники Чтений – студенты, аспиранты, преподаватели ведущих вузов и ССУЗов России, Украины, Белоруссии, в том числе Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, Уральской консерватории им. М.П. Мусоргского и других учебных заведений.

Научным руководителем всех конференций является Президент национального Свиридовского фонда, директор Свиридовского института, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии мэра Санкт-Петербурга А.С. Белоненко, считающий, что на

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

«Свиридовских чтениях» «закладываются основы новой русской мысли о музыке» [3, с. 4]. Неизменный ведущий Чтений – М.Ю. Артемов, член Союза композиторов России, преподаватель Курского музыкального колледжа им. Г.В. Свиридова. На I Всероссийской конференции прозвучало новое произведение М.Ю. Артемова – Поэма памяти Г.В. Свиридова: «Страна печали, страна Христа» на слова С. Есенина (для баса, хора и симфонического оркестра).

В своих докладах участники Чтений поднимают самые различные вопросы, связанные с творчеством и личностью композитора, - его эстетические взгляды, проблемы духовности и православия, фольклорные источники творчества, особенности стиля, жанра, музыкального языка, формы, эстетики и т. д. Исследователи творчества Свиридова обращаются и к хорошо известным произведениям композитора, анализируя их под непривычным ракурсом: «К истории работы Г.В. Свиридова над поэтическим текстом "Поэмы памяти Сергея Есенина"» (А.С. Белоненко, 2009 г.); «Музыка к повести А.С. Пушкина "Метель" в контексте медиатекста» (М.Г. Курдюкова, 2009 г.); «Опыт вербализации образного содержания инструментального произведения на примере "Маленького триптиха" Г.В. Свиридова» (М.М. Гохфельд, 2009 г.).

Уделяется большое внимание связи музыки и поэтического слова в творчестве композитора: «Г.В. Свиридов и поэзия» (И.А. Гусев, Л.В. Бунакова, 2008 г.); «С младенчества дух песен в нас горел»: диалог Свиридова и Пушкина» (И.В. Чаплыгина, 2008 г.); «А. Блок и Г. Свиридов: слово и музыка. Кантата "Ночные облака"» (Ю.М. Опарина, 2008 г.).

С годами все яснее вырисовывается перед всеми, кто читает музыку великого композитора современности Г.В. Свиридова, его духовный облик, его философские размышления о судьбах России, народа, православия. Здесь большую роль сыграли пятнадцать записных книжек Георгия Васильевича, которые он вел с 1972 по 1994 гг. Они написаны как великое духовное завещание всем живущим, как исповедь, молитва перед Богом. Были изданы в 2002 г. под названием «Свиридов Г.В. "Музыка как судьба"», объемом 800 страниц. Составитель, автор предисловия и комментариев – А.С. Белоненко, племянник композитора, научный руководитель конференций. Эта книга стала источником изучения, размышлений и исследований для многих участников Чтений. Назовем только несколько выступлений: «Эстетические взгляды Георгия Свиридова в свете русской духовной мысли» (А. Голунов, 2005 г.); «"Помощью высшего веления..." Духовный путь Георгия Свиридова» (А.Н. Степанов, 2008 г.); «Размышления Г.В. Свиридова о духовности в русской культуре» (А.В. Кирчата, А.А. Филимонов, 2008 г.); «Духовные приоритеты современной молодежи» (по следам размышлений Г. Свиридова) (И.М.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Трегубов, 2011 г.).

Из записных книжек Г.В. Свиридова:

«Россия – страна простора, страна песни, страна минора, страна печали, страна Христа» [3, с. 142].

«Русская культура неотделима от чувства совести. Совесть – вот что Россия принесла в мировое сознание» [2, с. 12].

«Христос прост, и искусство русское должно быть простым, романтическим, правдивым. Никакой двойственности в Христе. И пока недостижима эта простота, мы будем совершенствоваться, стремясь к этой духовной вершине» [Там же, с. 15].

С приветственным словом в адрес Чтений неоднократно обращался архиепископ Курский и Рыльский Герман: «Мировоззрение и творчество гения XX века было тесно связано с русским православием. Размышляя о судьбах русского искусства и его творцов, Г.В. Свиридов пришел к мысли о том, что *«искусство, в котором присутствует Бог как внутренне пережитая идея, будет бессмертным»* [3, с. 4].

Участники Чтений исследуют творчество не только самого Свиридова, но и его современников, обращаясь к произведениям В. Сильвестрова, Р. Щедрина, В. Гаврилина, В. Овчинникова, А. Пярта, К. Орфа, А. Шнитке и другим композиторам.

Начиная с VII конференции (2011 г.), «Свиридовские чтения» выходят на международный уровень. Помимо России, Украины и Белоруссии «конференция включила в свою научную орбиту Германию. Это говорит об огромном значении музыки Г.В. Свиридова не только в российском, но и мировом масштабе» (из приветствия губернатора курской области А.Н. Михайлова) [5, с. 3].

Студентка Штутгартской высшей школы музыки и театра, выпускница Гейдельбергского университета С. Эрхардт приехала и на последние, VIII Чтения, выступив с интересным докладом «Композитор Георгий Свиридов в немецкоязычной музыковедческой литературе в Германии в XX и XXI веке».

Программа каждого Чтений всегда очень насыщена. Начинается она возложением цветов к памятнику Г.В. Свиридова, единственному в России. Его авторы – куряне, скульпторы Н. Криволапов, И. Минин; архитектор – О. Заутренников. А в самом колледже, перед входом в концертный зал вас ждут выставка работ иконописной мастерской Курской духовной семинарии, материалы из фондов художественного салона «Галерея АЯ», документы и фотографии кабинета истории колледжа, изделия отделения декоративно-прикладного искусства и народных промыслов Суджанского техникума искусств. Перед докладами – просмотр телефильма «Музыка и душа. Георгий Свиридов: избранные произведения и изречения» (автор и режиссер Н. Ряполов). В программе Чтений – концертные номера хозяев и участников конференции,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

встречи с выдающимися музыкантами, посещение дома-музея Георгия Свиридова в Фатеже.

Нельзя не сказать о прекрасно оформленных сборниках докладов участников «Свиридовских чтений». На титульном листе всех выпусков мы видим фото Георгия Васильевича в простой, скромной, домашней одежде; до боли земного, но взор и слух его – о вечном, о Боге, о нас... Последнее фото обложки – практически в той же позе, застывший на века – в бронзе перед нами Мастер, Мыслитель, Гений. Не случайно высоко над ним, словно парит, легкая фигурка музыки с венком славы, а у подножия памятника – слова Г.В. Свиридова, объясняющие смысл всей его жизни: *«Воспеть Русь, где Господь дал и велел мне жить, радоваться и мучиться»* [2, с. 28].

Низкий поклон всем организатором этого уникального культурного духовно-научно-музыкального явления «Свиридовские чтения». А всем его участникам, будущим и настоящим – созидания, духовных поисков, творчества и любви.



ЛИТЕРАТУРА

1. Материалы Всероссийской научно-практической конференции / ред. кол. : Л.И. Чунихина, М.Ю. Артемов, О.А. Чапила, Т.В. Безуглова. – Курск : ООО «Мечта», 2005. – 175 с.
2. Материалы Всероссийской научно-практической конференции (буклет) / ред. кол. : Л.И. Чунихина, М.Ю. Артемов, О.А. Чапила, Т.В. Безуглова. – Курск : ООО «Мечта», 2005. – 28 с.
3. Материалы IV Всероссийской студенческой научно-практической конференции / ред. кол. : Л.И. Чунихина, М.Ю. Артемов, Р.Ю. Григорьян, Е.Н. Яковлева. – Курск : Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2008. – 244 с.
4. Материалы V Всероссийской студенческой научно-практической конференции / ред. кол. : Л.И. Чунихина, М.Ю. Артемов, Р.Ю. Григорьян, Е.Н. Яковлева. – Курск : Изд-во ФГУ «Курский

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

ЦНТИ», 2009. – 263 с.

5. Материалы VII Всероссийской студенческой научно-практической конференции / ред. кол. : Л.И. Чунихина, М.Ю. Артемов, Р.Ю. Григорьян, В.С. Яковлев. – Курск : Изд-во ООО «РАСТР», 2011. – 328 с.

УДК 782

*М. П. Шекита,
г. Артемовск*

СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ П. И. ЧАЙКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ (на примере балетов «Пиковая дама», «Щелкунчик» в постановках Р. Пети и Р. Поклитару)

Бессмертная музыка Чайковского всегда остается современной и близкой как для традиционных классических постановок, так и для самых новаторских. Особенно часто обращаются к балетной музыке П. Чайковского, стремясь создать спектакли, отражающие дух времени, дух динамичного XX столетия. Например, балет «Лебединое озеро», по-прежнему являясь самым репертуарным спектаклем, привлекает к себе пристальное внимание многих современных хореографов. Известна постановка балета русского танцовщика и хореографа Рудольфа Нуриева, немецкого балетмейстера Джона Ноймайера, шведского хореографа и режиссера Матса Эка, англичанина Мэтью Боурна (скандальная постановка 1995 г.).

Над партитурой «Щелкунчика» «размышляли» Рудольф Нуриев (1967 г.), Михаил Барышников (1976 г.), Алисия Алонсо (1998 г.), Марк Моррис (1991 г.) и др.

Завоевания балета в XX веке были столь велики, что этот жанр с легкостью подчиняет себе оперу, симфонию, камерно-инструментальную и вокальную музыку.

Ярким примером взаимопроникновения жанров является балет «**Пиковая дама**» в постановке выдающегося французского балетмейстера **Ролана Пети**.

В 1968 г. знаменитый танцор XX века Михаил Барышников обратился с просьбой к Р. Пети поставить для него балет на сюжет пушкинской «Пиковой дамы». Была использована музыка одноименной оперы без пения, но хореограф считал, что не было главного – драматургии, так как Барышников не соглашался на воплощение некоторых смелых идей автора либретто.

В 2001 г. Ролана Пети вновь приглашают работать в Россию с артистами Большого театра, и балетмейстер снова возвращается к одному из священнейших и мистических произведений русской культуры – «Пиковой даме». Пишется новое либретто и снова берется музыка П. Чайковского, но не

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

оперы «Пиковая дама», а Шестой симфонии. Музыка идеально совпала с новым либретто, причем из партитуры симфонии не выброшено ни единого такта, хотя части симфонии и разделы формы меняются местами.

Наверное, понятно, почему первая версия балета «Пиковая дама» не удовлетворяла хореографа. Изъять вокал из оперы означало лишить ее души, основы. А вот музыка инструментальная в соединении с современной хореографией и гениальными исполнителями вызвала к жизни новый шедевр.

Балет «Пиковая дама» или «Три карты» (второе название балета) был поставлен в Большом театре 21 октября 2001 г.

«Скорбь – сущность его мелоса», – писал о музыке Чайковского Б. Асафьев [1, с. 330]. В «Пиковой даме» и Шестой симфонии скорбь достигла своего предела. Не случайно эти два шедевра композитора являются не только вершинами оперного и симфонического жанров в его творчестве, но и невероятно близки по своей трагедийной сущности.

Ролан Пети подчеркивает, что в основе его либретто – пушкинская повесть, но в его прочтении – это «коррида, где гибнут и бык, и тореадор» [2, с. 132]. Приехав в Москву, хореограф, прежде всего, занялся поисками Германа, заявляя, что без нужного танцора балет ставить не будет совсем. И в лице Николая Цискаридзе Пети нашел исполнителя, который способен был воплотить его новаторский замысел. В дуэте со знаменитой Илзей Лиепой, сразу «ухватившей» дух своей героини, ее роковую сущность «женщины-скелета» – Пиковой дамы, образ раскрылся с невероятной глубиной и искренностью. Завораживающая пластика изломанных линий, причудливо-гротескных жестов Пиковой дамы, ирреальность ее скользящего платья до пят, невероятно выразительная мимика лица – то мстительно-холодного, то смертельно-безысходного, то торжествующе-злорадного в сочетании со знакомой до боли музыкой Шестой симфонии Чайковского ломает в нашем понимании привычный оперный стереотип. Исчезает образ старой, отжившей свой век старухи, а перед нами появляется неумолимая, властно-жестокая, гипнотически-обольстительная смерть.

Существенно меняется образ Германа. Всем хорошо знакома оперная версия, созданная братьями Чайковскими, в которой Герман страстно влюблен в Лизу. Здесь, в балете, Герман, прежде всего, игрок (как и у Пушкина). Карты в его жизни присутствуют всегда, ради тайны трех карт он готов стать любовником Графини. Но если у Пушкина такой поворот событий – только намек, то французский хореограф расставляет акценты так, что главными становятся взаимоотношения Германа и Графини, приобретающие характер мучительной страсти. Невероятно сложный образ Германа, хотя бы даже в том,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

что актер – все время на сцене, что очень сложно и физически, и эмоционально.

Можно спорить о многих моментах балета, но главное – это *новое* прочтение шедевров величайших русских классиков – Пушкина и Чайковского. Балет «Пиковая дама» – тоже шедевр современной хореографии, современного видения мира, триумф актерского мастерства. Эта постановка – достойное продолжение творческих поисков в искусстве, работа ума и сердца, новое современное прочтение бессмертных творений.

...Кто из нас с детства с замирающим от восторга сердца не слушал чудесную музыку балета П. Чайковского «Щелкунчик»? И, конечно же, многие не раз видели на сцене эту жемчужину русской балетной классики, премьеры которой состоялась 120 лет назад в Мариинском театре Петербурга 6 декабря 1892 г.

Но 30 декабря 2007 года киевляне смогли увидеть совершенно новую хореографическую версию балета «Щелкунчик» в постановке театра «Киев модерн-балет».

Театр современной хореографии «Киев модерн-балет» был создан в 2006 году в Киеве. Его возглавил **Радуга Поклитару**, один из известнейших молодых балетмейстеров Европы. Имя этого хореографа всегда связывают с наиболее интересными экспериментами и смелым прочтением всемирно известных театральных сюжетов, обновлением и обогащением формы и лексики современного танца. Театр Радуга Поклитару задуман как театр авторский, где формирование репертуара и художественные приоритеты определяются постановками одного хореографа с собственным неповторимым стилем.

Первой работой нового театрального коллектива стал балет на музыку Жоржа Бизе «Кармен. TV», премьеры которого состоялась осенью 2006 года. За эту постановку в марте 2007 года театр был дважды удостоен премии «Киевская Пектораль» в номинации «За лучший спектакль года», и еще «За лучшую работу балетмейстера» (Радуга Поклитару). В 2007 году театр поставил четыре спектакля: «Веронский миф: Шекспирименты», «Болеро» М. Равеля, хореографическую фантазию «Дождь» на музыку И.С. Баха и балет-фантазмагорию в двух действиях для взрослых «Щелкунчик» на музыку П. Чайковского.

Интересным представляется жанр новой постановки балета «Щелкунчик», которую хореограф-постановщик и автор либретто Р. Поклитару определил как «балет-фантазмагорию». По словам автора: «Фантазмагория – это когда привычный мир, люди и образы оказываются чем-то не тем, чем мы их привыкли видеть» [3].

И, действительно, первые несколько минут зрительный зал словно замирает в тишине, слегка шокируемый и необычно смелой хореографией в стиле модерн, и звуковыми эффектами: громкий смех и крики танцоров. Но чем дальше, тем смелее зритель «читает» сложную хореографическую партитуру балета,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

орієнтує і в партіях солістів – персонажів чудесної сказки німецького письменника-романтика Гофмана – Щелкунчика, Марі, Мишиного короля, Дроссельмейера, і в масових сценах. В спектаклі воедино слиті комічна іронія і фантастичні бачення, гротескна пародія і возвищена лірика. Ефектні костюми в балеті, особливо Короля і Королеви мишей і їх свити, образи яких в драматургії балета грають дуже велику роль. Вони завжди знаходяться поруч з людиною, як образ зла і зради.

Сказку Гофмана «Щелкунчик і Мишиний король» Р. Поклітару читають під незвичним кутом зору. Його «Щелкунчик» – це «сон в сні», увиденний бідняком Марі, замерзає на смерть під вікнами багатого дому Штальбаумів.

Кульмінаційним моментом балету є фінальна сцена – весілля Марі і Щелкунчика. Під музику «Па-де-де», в оточенні мишиної свити, в білій вуалі, поруч з принцем Марі йде до дорослої життя. І ось, Щелкунчик повинен поцілувати її, але раптом обривається, і поруч з Марі, несподівано для глядача, з'являється старий Дроссельмейер. Він впирається в її губи, держа в тремлячих руках крихітне обличчя Марі. Цим жалячим поцілунком закінчується фінальна сцена. Танці, миші, сміх – все залишилося в минулому, в нескінченно далекому дитинстві.

В епілозі балету безлика миша краде по сцені і знаходить в кутку Марі в лохмотях. Сказочне істоту виносить її на середину кімнати – дівчинка завжди засипає на його руках.

Музика «Щелкунчика», незважаючи на сказочність сюжету, говорить про високі людські почуття, зовсім не «кукольні». Інтенсивність розвитку тематичного матеріалу і оркестрова драматургія цього балету нагадують складні епізоди симфоній Чайковського.

Рівень хореографічних постановок при житті Петра Ільїча, розвитку балетної техніки, само ставлення до можливостей хореографії, звичайно, не могло відповідати рівню його композиторського гонію. Роботи сучасних хореографів «піднімають» планку хореографічного мистецтва до творчих задумів творця «Щелкунчика».

В будь-якому випадку, знайомство з новими роботами видатних майстрів-хореографів, з їх сміливим експериментальним прагненням до жанрового синтезу, новому прочитанню «устояваних» шедеврів *необхідно*. Воно змушує відшукати в добре відомих творах нові межі, досягати глибини досконалості композиторського задуму. А для покоління молодих музикантів подібні новаторські постановки можуть послужити підтримкою до власним пошукам і творчому натхненню!

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1972. – 375 с.
2. Чистякова В. Ролан Пети / В. Чистякова. – Л. : Искусство, 1977. – 168 с.
3. Выставкина А. «Щелкунчик» Раду Поклитару: философия зрелища / А. Выставкина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://mi-re.do.am/load/9-1-0-6>

УДК 78.071.2

Н. А. Шенгеля,
г. Луганск

ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ ЭСТРАДНОГО ПЕВЦА

Для воспитания самостоятельности профессионального мышления в классе сольного пения необходимо раскрыть вопросы **организации репродуктивной и продуктивной деятельности преподавателя на уроках сольного пения.**

Воспитание певца не только технически подготовленного, но и творчески мыслящего, способного глубоко понимать содержание произведений и художественно полноценно их исполнять. Вместе с тем, изучить и оценить практическую работу педагога-вокалиста – далеко не просто. Необходимо найти критерии, на основе которых будет проводиться анализ. Они могут быть связаны с продуктивной составляющей в деятельности педагога [2, с. 12].

Педагог-вокалист может работать на **информационном (объяснительно-иллюстративном) уровне.** Характерной чертой подобного уровня преподавания служит устойчивая нацеленность на передачу информации, в сочетании с отсутствием обратной связи. В силу специфики воспитания вокалиста, на индивидуальных занятиях подобный стиль учебного воздействия применяется исключительно редко [3, с. 21].

Второй, **репродуктивный уровень**, устанавливается устойчивая обратная связь между студентом и педагогом. Эта связь ярко выражена, т. к. преподаватель вокала, озабочен не только передачей информации, но и степенью освоения подопечным практических вокально-исполнительских навыков, отработкой элементов музыкально-художественной выразительности [Там же, с. 22].

Третий – **продуктивный** – характеризуется тем, что педагог не только даёт знания, но и создаёт условия, подталкивающие студента к самостоятельному решению творческих задач. Обучающийся на этом уровне осуществляет учебно-познавательную деятельность, главной отличительной чертой которой является самостоятельный поиск музыкально-художественных и технических решений [6, с. 25].

Применение репродуктивных и продуктивных методов обучения вокалистов объективно детерминировано двумя обстоятельствами:

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

1) Общим уровнем певческой подготовки вокалиста от начального до свободного владения певческим аппаратом.

2) Стадией работы над музыкальным произведением, от начального этапа до достижения эстрадной готовности (термин А. Щапова) [2, с. 12].

На начальном этапе обучения вокалистов внимание преподавателя чаще всего обращено не на творческий аспект, а на освоение начальных технологических певческих навыков. Обучение идёт, как правило, на репродуктивном уровне. Поэтому освоение начальных певческих навыков – главная цель преподавателя на этом этапе работы, а применение репродуктивных методов – вполне оправдано, так как обеспечивает наибольшую результативность учебного процесса [1, с. 32].

По мере формирования певческого аппарата, с развитием умения управлять им, повышением уровня исполнительского мастерства репродуктивные методы начинают уступать место продуктивным, более адекватным для решения творческих задач и воспитания самостоятельности художественного мышления, без чего формирование полноценного исполнителя невозможно [5, с. 26].

Особые психологические способности певца: 1) музыкальность; 2) музыкальный слух; 3) хороший вокальный слух, основанный на взаимосвязи слуховых, мышечных, вибрационных, зрительных и кожно-тактильных ощущений; 4) образность и метафоричность мышления и представлений певца о певческом голосе и механизмах его образования в голосовом аппарате; 5) хороший эмоциональный слух (активный и пассивный); 6) хорошие художественно-исполнительские способности; 7) хорошая обучаемость, т. е. способность к овладению специальными способностями [6, с. 34].

Несомненный интерес представляет соотношение этих специальных вокальных способностей с более общими психофизиологическими свойствами индивидуума, такими, как эмпатия, экстраверсия/интроверсия, эмоциональный интеллект (по Д. В. Люсину), темперамент (по В. М. Русалову), креативность, принадлежность к художественному типу личности [7, с. 32].

Важнейший показатель вокальной одаренности – это способность певца к максимальному использованию резонансных свойств своего голосового. Способность эта объективно выявляется с помощью специально разработанного компьютерного анализа певческого голоса по наличию в спектре голоса значительно усиленной области обертонов, известная под термином “высокая певческая форманта” [8, с. 29].

В целом, структура вокальной одаренности певца представляется сочетанием весьма многих собственно вокально-музыкальных способностей и психологических качеств, определяющих творческий потенциал певца, его

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

креативность и успехи в профессиональной вокальной деятельности [6, с. 37].

И в заключение хочется сказать, что наиболее **значимыми условиями в развитии профессионального мышления эстрадного певца** являются:

- многообразная музыкально-педагогическая деятельность;
- идея воспитания индивидуальности личности и таланта;
- создание творческой воспитательной среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голубев П. В. Советы молодым педагогам-вокалистам / П. В. Голубев. – М. : Госмузиздат, 1962. – 87 с.
2. Далецкий О. В. Обучение певца-любителя : учеб. пособие / О. В. Далецкий. – М. : МГИК, 1990. – 170 с.
3. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 1968. – 675 с.
4. Емельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренаж / В. В. Емельянов. – СПб. : Лань, 1997. – 192 с.
5. Луканин В. Обучение и воспитание молодого певца / В. Луканин. – Л. : Музыка, 1977. – 87 с.
6. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи / В. П. Морозов. – Л. : Музыка, 1977. – 232 с.
7. Морозов В. П. Вокальный слух и голос / В. П. Морозов. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – 147 с.
8. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. – М. : Изд-во МГК, ИП РАН, 2002. – 496 с.

УДК 78.03:783.3

*Н. Б. Шепеленко,
г. Харьков*

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ХРОНОТОП ЖАНРА ОРТОРИИ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ

На рубеже II – III тысячелетий жанр оратории представляет уникальный объект музыкальной культуры. В контексте семиотического описания его функций в жанровой системе музыкального искусства он являет собой знаковую систему, ментальная структура которой хранит сакральную «память жанра». Современная культура со всей сложностью и многообразием ее социальных, национальных, ментальных и других отношений характеризуется множеством различных хронотопов; среди них самым показательным является, пожалуй, тот, что выражает образ сжатого пространства и утекающего («утраченного») времени, в котором (в противоположность сознанию древних) практически нет настоящего.

Начиная с эпохи Возрождения искусство (для которого характерны: рост личности и общества, процесс социальных преобразований, изменчивость всего) мыслит преимущественно временем. Историзм проникает во все поры художественного творчества эпохи классицизма и уже романтики XIX в. начинают мыслить пространство и время в их единстве.

Цель данной работы – выявить особенности музыкального хронотопа

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

оратории в западноевропейской музыкальной культуре, в которой отражен человек Веры (*homo credens*) на примере произведений Й. Гайдна и Ф. Мендельсона.

Музыкальный хронотоп оратории понимается как особая форма бытия жанра в историческом разрезе: как феномен эпохального стиля, с одной стороны, а с другой – как синтез жанровых знаков пространственно-временной организации. Согласно историческому генезису жанра, музыкальный хронотоп жанра оратории есть единство пространственных и временных параметров, направленное на выражение **сакрального (библейского)** художественного смысла.

I. Историко-эпохальный хронотоп оратории предполагает эволюционную *преемственность жанра* – процессуальность акта живого исполнительского бытия, где каждая эпоха обладает своей картиной мира, способом мироощущения, а соответственно собственным ощущением времени.

II. Музыкальный хронотоп жанра оратории в своем зрелом проявлении (сочинения Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна) отличается дуальностью, то есть дифференциацией на *экстра-* и *интра*хронотоп. Под экстра-хронотопом понимается реальное, сиюминутное звучание оратории в ее пространственно-временных параметрах: например, храмовое искусство, собор с особыми акустическими условиями и духовно-сакральной обстановкой, где растворяется ощущение реального времени и воцаряется Вечность.

Интра-хронотоп подчинен логике композиторского мышления и его стилевой системы (исходя из композиционно-драматургических особенностей):

для оратории характерна крупномасштабная композиция, которая чаще всего состоит из двух или трех частей. Двухчастная композиция символизирует земной и небесный мир (Ф. Мендельсон «Илия»), а трехчастная – Ад, Чистилище, Рай (А. Рубинштейн «Потерянный рай»);

драматургия отличается поступенным восхождением по онтологической вертикали (человек – Бог; дальнее – горнее):

- плавное, длительное развитие сюжетной линии;
- преобладание медленных темпов, которое способствует длительному удерживанию одной эмоции, на основе сдержанного, обобщенно- поэтического речитатива;
- главенство речевого начала над мелодическим, поскольку генетические истоки оратории находятся в проповеди, которая являлась одним из типов ораторства и служила способом распространения веры. В ней раскрывалось Слово Божье, а также излагались учения и постулаты

Таким образом, сложилось устойчивое жанровое ядро оратории и особый т

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

и п коммуникации – Богообщение.

Выводы: познание законов оратории эпохи классицизма и романтизма немислимо без осмысления роли библейской символики, так или иначе отраженной в музыкальной семантике. Так, жанровой осью является следующие: в основе произведения лежит единство трех принципов:

- *наличие библейской символики,*
- *онтодиалог* (вертикальный принцип Богообщения);
- *сакральный хронотоп* (организация художественного время и пространства).

Отмеченное триединство составляет сущность оратории как жанровой модели мира.

УДК 785.161

*Е. В. Шерстюк,
г. Луганск*

ОСОБЕННОСТИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ЯЗЫКА В ДЖАЗОВОМ ОРКЕСТРЕ

Качество джаза и его способность вызывать интерес зависят в первую очередь от проявляющейся музыкальности его исполнителей, а не от степени сложности и совершенства инструментов, на которых они играют. В джазе прежде всего весьма важную роль приобрела так называемая «джазовая оркестровка». С развитием джаза сложилась специфическая техника оркестровки – исконно американская. В ходе её эволюции в популярную музыку вводились новые инструменты, сложились и новые принципы сочетания инструментов в ансамбле. Биг-бенд возник на территории Северо-Западной Америки. В его состав вошли инструменты, которые были нетипичны для ранних новоорлеанских оркестров. История джазовой оркестровки отразила процесс последовательного отбора определённых инструментов: фортепиано, контрабас, гитара, туба, ударные, кларнет, саксофон, труба, корнет, тромбон. Фортепиано в наши дни занимает ведущее положение в джазе. Доминирующая роль его как солирующего инструмента утвердилась в конце 20 – 30-х годов, когда большой известности добились такие исполнители, как Д. Эллингтон и Ф. Уоллер.

Судьба саксофона оказалась необычайно сложной как джазового инструмента. Видное место саксофон занимал в оркестрах 20-х годов и всегда ассоциировался с большими оркестрами, нежели с малыми составами. И всегда он оставался одним из основных инструментов свит-джаза. Характер звучания, его внешний вид сделали его более подходящим для музыки развлекательных

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

заведений.

Банджо – это ещё один инструмент, который принято называть специфически джазовым. Это чисто африканский вклад в джазовый инструментарий. Банджо находило применение в больших коммерческих оркестрах 20-х годов. В дальнейшем почти полностью утратило своё значение в оркестрах и к настоящему времени в большинстве из них вытеснено гитарой.

Ранний новоорлеанский джаз-бенд сложился к 1900 году. Этот оркестр по манере игры не был ни негритянским, ни типично «новоорлеанским». В его состав входили труба, кларнет, фортепиано, ударные. Традиционные новоорлеанские джаз-бенды ведут своё происхождение от оркестра Бадди Болдена, возникшего в конце 90-х годов XIX века.

Кинг Оливер – один из первых лидеров, перебравшихся в Чикаго, который ввёл в оркестр фортепиано.

Хот-джаз повседневно звучал в Гарлеме и в знаменитом нью-йоркском дансинге Roseland Ballroom.

Свит-джаз, выполнявший роль танцевальной музыки, пользовался популярностью в школах и колледжах. Это была музыка, заметно отличающаяся от той, которая игралась старомодными оркестрами ресторанов и отелей. В новый музыкальный язык внесены элементы синкопирования.

К концу первой мировой войны джаз представлял собой достаточно определённый вид искусства, который произвёл переворот в популярной музыке. Оркестры театров начали изменять свои составы, ориентируясь на новый стиль, введённый танцевальными оркестрами отелей. Аранжировщик Тин-Пэн-Элли стал включать саксофоны, отказавшись от скрипок, гобоев, виолончелей.

Полный состав оркестра предполагал наличие трёх инструментальных групп: 2 – 3 трубы, 2 – 3 тромбона, от 2 до 4-х саксофонов, кларнет, гитара, банджо, контрабас, ударная установка. Это был типовой состав, который использовали оркестры Пола Уайтмена, Гленна Миллера, Флетчера Хендерсона и Дюка Эллингтона. Существовали оркестры и нового типа. В них входили 2 трубы, тромбон, 3 саксофона, банджо, контрабас, ударные, скрипка. Как джазовый инструмент скрипка не пользовалась особым успехом, за исключением тех случаев, если она попадала в руки талантливых исполнителей как Джо Венутти.

Стандартный состав джазового оркестра сформировался под влиянием гармонического, мелодического и ритмического языка, присущего джазу песенного блюза.

Аранжировщики коммерческого джаза 20-х годов настолько перегрузили

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

джазовий язык чуждыми ему сложными инструментами. Это была эпоха симфонического джаза (колокола, ксилофоны, виброфоны, аккордеоны, флейты, валторны).

Джазовый аранжировщик стал весьма важной фигурой, сохранив своё значение в области коммерческого свит-джаза. Совершенствование его мастерства происходило одновременно с развитием техники музыкантов-инструменталистов. Не удивительно, что «симфо-джаз» скоро вышел из моды. Продуманность аранжировок, отрепетированность исполнения – всё это подавляло творческую инициативу, исключало свободную импровизацию. Тем временем, подлинный джаз продолжал звучать, обходясь без показной зрелищности, характерной для легкожанровой эстрады. Он исполнялся как малыми составами, так и биг-бендами. Небольшие инструментальные составы с обязательным участием фортепиано, были популярны в течение всего чикагского периода. С 1935 года они получили повсеместное распространение. В отличие от биг-бендов, малые составы не подвергались стандартизации, исключая ритм-группу.

Развитие джаза как вида популярного музыкального искусства привело к возникновению оркестрового мышления нового типа, связанного с формированием стандартизированного состава большого джазового оркестра.

УДК 398(= 512.19):392.51

*М. Я. Шеховцова,
г. Симферополь*

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ КРЫМСКО- ТАТАРСКОГО ФОЛЬКЛОРА КАК ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ (на примере свадебного ритуала)

С развитием новейших технологий, этнические корни (обряды, традиции, обычаи) отводятся современным обществом на второй план. Но без прошлого нет и будущего. Одним из основополагающих факторов сохранения и развития этнической культуры является фольклор, так как он передается из поколения в поколение.

Фольклор — художественная коллективная творческая деятельность народа, отражающая его жизнь, воззрения, идеалы [2, с. 1456].

При рассмотрении культуры крымско-татарского народа видим, что он является носителем богатейшего фольклорного наследия.

Одной из древнейших форм крымско-татарского народного творчества является обрядовый фольклор. Древние обряды крымских татар, которые когда-то сопровождалась песнями, заговорами и заклинаниями, под влиянием

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

исторических условий претерпели существенные и необратимые изменения, но они сохранили следы былой связи народа с его хозяйственной и земледельческой деятельностью, а главное с уважением и почтением сил природы.

Самым популярным видом фольклора, который дошел и до наших дней, является музыкальный фольклор, отличающий татарский народ от других народов своей колоритностью, красочностью, восточной витиеватостью мелодии и разнообразием оригинальных музыкальных инструментов. Крымско-татарская народная музыка — одна из ветвей многонациональной культуры Украины. Истоки крымско-татарской культуры уходят корнями к XV – XVIII векам. Непрерывно обогащаемые и развиваемые музыкальные традиции сохранили свою самобытность вплоть до наших дней [3, с. 11].

Ритуалом, наиболее популяризирующим фольклор, является свадебный, ведь при его осуществлении традиционно присутствуют разные поколения и, таким образом, происходит передача традиций и возможность наблюдать весь спектр колоритности народных обрядов и фиксировать их в памяти для будущих поколений.

Все крымско-татарские свадьбы XV – XIX веков начинались с исполнения торжественного музыкального вступления «Таксима» и «Пешрафа», дальнейшее действие обряда проходило с использованием танца «Хайтарма» [1, с. 600].

Существовали также свадебные мелодии подачи кофе, приношения даров, встречи гостей и проч. Но, к сожалению, с генерацией новых форм, старые постепенно утрачивают свою первоначальную значимость.

Разнохарактерность и постоянная трансформация национальных обрядов приводит к зарождению новых традиций и синтезированному взаимодействию общества. Традиционность свадебного обряда крымско-татарского этноса на современном этапе не иссякла, однако все более лидирующие позиции начинает занимать европейская форма культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиев Ф. М. Антология крымской народной музыки / Ф. М. Алиев. – Симферополь, 2001 – 600 с.
2. Большой Энциклопедический словарь / под ред. А.М. Прохорова. – М. : Большая Рос. Энцикл., 1998. – 1456 с.
3. Розеншильд К. История зарубежной музыки / К. Розеншильд. — М. : Музыка, 1969. — 88 с.

**СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
В СОВРЕМЕННОМ СИМФОНИЧЕСКОМ ОРКЕСТРЕ**

В оркестр ударные инструменты пришли давно, однако только в XX веке приобрели огромное значение для музыкального творчества. В современной музыкальной культуре, особенно в сфере оркестрово-ансамблевого исполнительства, заметное усиление роли ударных инструментов пришлось на вторую половину XX века. Они стали включаться композиторами практически во все области профессионального музыкального искусства. Огромные художественно-выразительные возможности, богатство темброво-колористических красок, мелодико-ритмический потенциал, широкий спектр динамико-штрихового разнообразия – это далеко не полный перечень достоинств этой инструментальной группы.

Если раньше ударные инструменты использовались в общей оркестровой массе, то в современном симфоническом оркестре они часто применяются самостоятельно и таким образом, чтобы их тембр не смешивался с тембрами инструментов других групп оркестра.

Изменение отношения современных композиторов к этой группе, заметно усилило их значимость в оркестре. Группа ударных инструментов – самая неустойчивая по составу, но и самая разнообразная в современном симфоническом оркестре. Спектр ударных инструментов, применяемых в современном симфоническом оркестре довольно внушителен: литавры, большой и малый барабан, вибрафон, колокола, там-там, маримба, ксилофон, ручные тарелки (*Piatti ord.*), подвешенные тарелки (*Piatti sospesi*), кастаньеты, треугольник, клавес, гуиро, конги, бонги, античные тарелки. Также инструментарий оркестра разрастается за счет применения трансформированных и экзотических инструментов, которые являются редкими даже для современной музыки – это басовая маримба, балийский гонг, альпийские колокольчики и др.

Значимость ударных инструментов в современном оркестре определяется не только их количеством и большим разнообразием, но и важностью выполняемых ими функций. Помимо обогащения тембровой палитры произведения, ударные инструменты оказались способны взять на себя роль одного из ведущих темообразующих и формообразующих компонентов. Наделение их определенными семантическими значениями позволяет расширить смысловые горизонты произведений, открыть новые грани художественного содержания.

Специфика ударных инструментов в современном симфоническом

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

оркестре – создания ритмической основы произведения, а также исполнения сольных эпизодов. Кроме того, они создают особый звукошумовой фон, дополняют и украшают оркестровую палитру колористическими эффектами.

Внимание композиторов к ударным инструментам привлекло возрастание роли ритма в современных произведениях. В музыке XX века ритм существует как специфическое, собственное музыкальное явление, которое не всегда зависит от танца или поэзии, и идет своим путем эволюционного усложнения. Подобно тому, как в начале прошлого века в гармонию хлынул, казалось, неуправляемый поток диссонансов, вырвался на свободу и ритм, несколько веков сдерживаемый строгими тактовыми рамками песенного метра. Можно сказать, что одна из основных закономерностей музыкальной композиции XX века – это свобода времени и ритма.

В современном симфоническом оркестре ударные инструменты занимают равноправное положение с другими оркестровыми группами. Ударные усиливают конструктивно-ритмическое начало. Однако гораздо более значителен тот факт, что они становятся полноправными участниками многих произведений и даже берут на себя «главные роли». Помимо привычной акцентирующей роли композиторы поручаются им ведущие «линии». Случаи солирования ударной группы становятся закономерностью в творчестве современных композиторов. В симфонических произведениях они не только участвуют в развитии как одна из равноправных групп оркестра, но и зачастую включаются в «диалог» наравне с другими инструментами, исполняют солирующие партии.

После новаторских экспериментов современных композиторов в области оркестровых тембров, ударные инструменты заняли прочное место в музыкальном искусстве. В партитурах симфонических произведений уделяется значительное внимание всем инструментам группы ударных. Фактура их партий постепенно становится все более насыщенной и современные произведения для вибратона и маримбы включают в себя, как правило, трёх, четырёх, а иногда, пяти и шестиголосные построения. Потому требования к музыкантам в области освоения техники игры на ударных инструментах перешли на качественно новый уровень. Музыкант должен владеть гибкостью и разнообразием исполнительских приёмов, которые дают возможность вариативно-импровизационного подхода к темброво-колористическим характеристикам музыкальной ткани.

Яркое применение ударных инструментов можно найти в произведениях С.Прокофьева, И. Стравинского, К. Пендерецкого, А. Эшпая, А. Хачатуряна, А. Шнитке, Б. Барток, Р. Щедрина, Д. Шостаковича, Е. Станковича,

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ:
ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ**

В. Губаренко, Г. Овчаренко, А. Щетинского, Л. Колодуба и многих других.

УДК 378

*М. В. Яворская,
г. Северодонецк*

**К ВОПРОСУ ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ
СТУДЕНТОВ ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ
I – II УРОВНЕЙ АККРЕДИТАЦИИ**

В условиях модернизации высшего профессионального образования в связи со сменой образовательной парадигмы в Украине, введением в действие отраслевых стандартов высшего образования, переориентацией учебных планов высших учебных заведений на увеличение части самостоятельной работы студентов в учебном процессе становится всё более актуальной проблема организации самостоятельной работы студентов. Во всех высших учебных заведениях Украины приоритетом в подготовке будущих специалистов является формирование творческой, активной и самостоятельной личности, ответственности студента за качество своего обучения, развитие интереса к получению знаний, формирование мотивации в учебной деятельности. Молодые специалисты должны быть подготовленными к активной профессиональной деятельности, владеть глубокими профессиональными знаниями, знаниями основ общественного развития, обладать деловыми качествами, творческим мышлением в условиях рыночной экономики, навыками организаторской и управленческой деятельности.

Самостоятельная работа студентов – это познавательная, организационно и методически направленная деятельность, которая осуществляется без прямой помощи преподавателя на достижение конкретного результата. Это учебная деятельность, организованная самим индивидуумом, в основе которого потребность в освоении качественных знаний, приобретении умений; деятельность, которая мотивируется профессиональными установками и желанием овладеть педагогическим мастерством.

Самостоятельность в получении знаний предполагает овладение сложными умениями и навыками, организацию собственного самообразования, умение по-новому подходить к решению вопросов, познавательную и умственную активность и самостоятельность, способность к творчеству. Самостоятельность в получении знаний проявляется лишь благодаря собственной деятельности с проявлением внутренней потребности в знаниях. Самостоятельная работа, как вид деятельности может реализоваться только при наличии всех компонентов. Организуя самостоятельную работу, необходимо учитывать каждый из них,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

обеспечивая богатство их содержания и максимально возможный уровень развития.

Самостоятельная работа студентов регламентируется Положением об организации учебного процесса в высших учебных заведениях Украины, утвержденного приказом Министерства образования Украины № 161 от 2 июня 1993 года.

В организации самостоятельной работы студентов особенно важно правильно определить объём и структуру содержания учебного материала, который выносится на самостоятельное изучение, а разработка методического обеспечения самостоятельной работы студента по каждой учебной дисциплине даёт возможность решить много организационно - методических проблем.

Повышению эффективности самостоятельной работы как способа формирования профессиональной компетентности студентов способствуют

- стимулирование студентов к активной и творческой деятельности;
- создание оптимальных организационных, учебно-методических условий для успешного овладения студентами самостоятельной работой;
- чёткая организация профессиональной подготовки, обеспечение систематичности и последовательности самостоятельной работы студентов;
- помощь и контроль в процессе самостоятельной работы, индивидуальный подход к студентам.

В процессе обучения студент должен стать настоящим субъектом собственной деятельности, уяснить не только самоценность, но и необходимость и направление своего дальнейшего саморазвития. И самостоятельная работа является одним из основных резервов повышения эффективности обучения, так как именно во время самостоятельной работы активизируется творческая и познавательная деятельность студентов, формируя в конечном итоге достаточный уровень профессиональной компетентности.

УДК 94 (477)

В. І. Абакумова,
м. Луганськ

ПРОТИРІЧЧЯ В ПІДГОТОВЦІ МИСТЕЦЬКИХ КАДРІВ НАПЕРЕДОДНІ ЗДОБУТТЯ УКРАЇНОЮ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Інтеграція України у світовий економічний і культурний простір потребує нового ставлення як до загальних проблем культури в державі, так і до проблеми якості підготовки спеціалістів. Урахування історичних аспектів є основою розвитку сучасного мистецтва.

Мистецька освіта – соціальне явище. Саме мистецька освіта формує духовну еліту нації, яка відіграє важливу роль у розв'язанні проблем державотворення, є основою духовного розвитку національної культури і виступає гарантом розвитку особистості.

Грамотно керований процес відтворення кадрів тримається на економічній схемі «попит – пропозиція». Визначальними при цьому виступають *показники державного перспективного плану економічного і соціального розвитку в галузі культури, розвитку самодіяльного і образотворчого мистецтва, якості мистецького складу* (вакансії, диспропорція жіночого і чоловічого складу труп, старіння кадрів, малий приток молоді).

План розвитку галузі культури і мистецтва в останню п'ятирічку існування планової економіки (1986 – 1990 рр.) передбачав перманентне зростання кількості мистецьких колективів, установ. Так, театральні установи збільшилися з 89 до 125, концертні організації – з 38 до 44. Між тим, середньорічна кількість працівників у галузі мистецтва в цей період утримувалась на рівні 85 тис. осіб. Постає питання – які джерела зростання чисельності творчих колективів, якщо загальна кількість працівників галузі мистецтва і кількість випускників вищих мистецьких навчальних закладів (1,3 тис. в рік) не змінювались? Дорече випуск з середніх спеціальних закладів навіть скоротився – з 4,2 до 3,4 тис. [розраховано автором за: 2].

Дослідження якісного складу мистецьких кадрів республіки свідчить про актуальність питань, пов'язаних із підготовкою спеціалістів згідно з реальними потребами закладів культури і творчих колективів в кадрах вищої кваліфікації. В цей період гостро стояла проблема кадрів для музичних, музично-драматичних театрів, концертних організацій, естради. Бракувало балетмейстерів, диригентів, хормейстерів тощо.

Так, у 1985 р. працював без головного диригента та головного режисера Одеський театр музичної комедії, без головного диригента – Одеська опера.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Тривалий час не було головного режисера в Дніпропетровському і Донецькому музично-драматичному театрах. Понад 3 місяців залишалися вакантними посади головних режисерів у Запорізькому і Криворізькому театрах ляльок. Існувало близька 30 вакансій чергових режисерів. Другий рік поспіль працював без диригента Сумський театр драми і музикальної комедії. Відкритою залишалася вакансія балетмейстерів в Донецькому і Харківському театрах опери та балету. Втретє за останні 5 років змінилося адміністративне керівництво Черкаського музично-драматичного театру. Штат головного оперного театру республіки – Київського театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка не був повністю укомплектований високопрофесійними оркестрантами, солістами, балетмейстерами, режисерами, диригентами [3, арк. 14 – 15]. Незважаючи на певні заходи Міністерства культури задля покращення кадрової ситуації, повністю подолати проблему не вдалося. Заміщення вакансії в одному населеному пункті, в одній мистецькій установі, перемінялося її появою деінде. На кінець 1990 р. вакантними залишалися посади 35 головних режисерів та 14 директорів театрів в Україні [1, арк. 133; 3, арк. 31; 5, арк. 52].

Парадоксальним виглядає така ситуація тоді, коли, *по-перше*, чимало дипломованих спеціалістів в системі Міністерства культури працювали на посадах, що не потребували ні вищої, ні середньої спеціальної освіти; *по-друге*, з великими труднощами проходив розподіл випускників мистецької спеціальностей. Утруднення виникали через нечисленність заявок на випускників з обласних управлінь культури; в окремі роки жодного запиту до навчального закладу не надходило. У XII п'ятиріччі очікувалось 12836 молодих спеціалістів із середньою спеціальною освітою, додаткова потреба в таких спеціалістах дорівнювала 13008 робочих місць, а з областей запросили лише 10462 випускника. Відповідні цифри щодо спеціалістів із вищою освітою виглядають як 4034 – 3676 – 2090 [розраховано автором за: 6, арк. 22 зв-23]. Тобто попит перевищував пропозицію, але безробіття насувалося в умовах гострої нестачі кваліфікованих кадрів.

Однією причиною з проблем розподілу випускників було недотримання вимог типової номенклатури посад, які підлягають заміщенню спеціалістами з вищою і середньою спеціальною освітою. Наприклад, посади мистецтвознавців займалися випускниками університетів, а не художнього інституту; в дитячих музичних школах працювали випускники училищ культури, в театрах – випускники інститутів культури; там, де повинні працювати спеціалісти з вищою освітою, працювали фахівці середньої кваліфікації. Спілку архітекторів було фактично усунуто з процесу розгляду кандидатур, що претендували на вищі посади директорів і головних архітекторів інститутів, головних

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

архітекторів областей і міст. В багатьох районах посади головних архітекторів, які здійснювали містобудівну політику на місцях, були заміщені спеціалістами, не маючими вищу архітектурну освіту.

Але першопричина труднощів розподілення випускників ґрунтувалась на довічній проблемі – житловій. За «Положенням про розподіл і використання в народному господарстві випускників вищих і середніх спеціальних навчальних закладів» роботодавці мали забезпечити позачергове отримання житла випускниками, направлених за розподілом в іншу місцевість. Передбачалась також оренда у громадян жилих приміщень у разі нестачі власного житлового фонду для надання випускникам, які прибули за персональним розподілом. Зрозуміло, що ця обставина зводила нанівець замовлення молодих спеціалістів, бо обласні органи культури не мали у власному розпорядженні службового житла, не було й бажання мати додаткові витрати. Цей чинник бачиться згубним у розвитку вітчизняного мистецтва. Багато фактів свідчать про це. Наприклад, в Україні діяли десятки музеїв і картинних галерей, де бракувало мистецтвознавців, проте працевлаштовувалися випускники вкрай важко. Випускниця 1985 р. в пошуках житла дісталася Соловків, де нема жодного мистецтвознавця, проте й там в останній момент відмовили [4, арк. 140]. Проблема житла для молодих спеціалістів змушувала театри запрошувати випускників училищ культури з числа місцевих мешканців. Поповнення Київської оперної трупи проводилося випускниками консерваторії, але в ці роки театр не отримав жодної квартири, тому не зміг запросити яскравих випускників з іногородніх.

Житлова проблема стояла перешкодою й покращенню якісного складу творчих колективів. Диспропорція жіночого і чоловічого складу трупи, старіння кадрів, малий приток молоді могли вирішитися за умови запрошення спеціалістів.

Через недостатність заявок на випускників частина випускників працевлаштовувалась зусиллями керівництва вузів, а також самостійно. Згідно «Положення про персональний розподіл молодих спеціалістів», якщо персональних заявок на момент випуску не надходило, а комісія призначити на роботу де він мав житло (особливо Київ) не могла, задовольняли заявку на вільне працевлаштування. Дивує те, що незважаючи на гостру проблему у фахівцях вищої кваліфікації, значний відсоток випускників вузів (до 7%) одержував право вільного працевлаштування, залишаючись працювати у містах розташування вузів [8, арк. 148]. До того ж небажання випускників виїжджати з рідного міста породжувала «організацію» заявки з місцевого мистецького закладу. Звідси, наприклад, 57% випускників Київського художнього інституту залишилися працювати в Києві, 32% – Харківського інституту мистецтв – у Харкові, 51% – Донецького музично-педагогічного – у Донецьку та області, 60%

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

– Львівської консерваторії – у Львові (дані 1987 р.) [8, акр. 153].

Актуальним бачиться й інша проблема – закріплення молодих спеціалістів за місцем призначення. Так, наприклад, у 1987 р. лише 82% з вищою і 49% із середньою спеціальною освітою молодих спеціалістів прибули за місцем призначення [7, арк. 34].

Розділення культури за підпорядкуванням на освітянську, профспілкову тощо стояло на перешкоді розподілу спеціалістів. Не зважаючи на значні потреби системи народної освіти та органів профспілок в спеціалістах-професіоналах, наприклад музикантах вони не могли запросити випускників мистецьких вузів через різність відомчого підпорядкування. Міжвідомчі бар'єри, відсутність координаційного центру, який давав би інформацію про кількість потрібних фахівців у різних галузях культури незалежно від відомчого підпорядкування утруднювали цільовий набір та підготовку спеціалістів за прямими договорами із філармоніями, оперними театрами, учбовими закладами, не підпорядкованими Міністерству культури.

Отже, процес відтворення мистецьких кадрів напередодні здобуття Україною незалежності відзначався чималими протиріччями, більшість з яких мають бюрократичні, матеріальні коріння як об'єктивного, так і суб'єктивного характеру.

ДЖЕРЕЛА

1. Відомчий архів Міністерства культури і туризму України, ф.5116, оп.19, спр.3183.
2. Народне господарство Української РСР у 1986 році : ювілейний стат. щорічник Держкомстату УРСР / Відп. за вип. М. Т. Ковальчук. – К. : Техніка, 1987; Народне господарство Української РСР у 1990 році : стат. щорічник / відп. за випуск В. В. Самченко. – К. : Техніка, 1991.
3. Центральний державний архів вищих органів влади і управління України (далі - ЦДАВО), ф.5116, оп.19, спр.2602.
4. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, ф.581, оп.1, спр.2755.
5. ЦДАВО, ф.5116, оп.19, спр.2621.
6. ЦДАВО, ф.5116, оп.19, спр.2807.
7. ЦДАВО, ф.5116, оп.19, спр.2866.
8. ЦДАВО, ф.5116, оп.19, спр.2867.

УДК 377.6:023.5:025.3

*С. С. Бережна,
м. Луганськ*

АСПЕКТИ КАТАЛОГІЗАЦІЇ ЕЛЕКТРОННИХ РЕСУРСІВ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ФАХІВЦЯ БІБЛІОТЕЧНОЇ СФЕРИ

На сучасному етапі побудови інформаційного суспільства серед тенденцій розвитку бібліотечної галузі відокремлюються ті, які пов'язані з активним використанням електронного середовища та формуванням систем електронних

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

інформаційних ресурсів. Характерною ознакою сьогодення є збільшення виробництва інформації в електронному вигляді. Цьому сприяє розвиток інформаційних технологій, що базуються на засобах комп'ютерної техніки і телекомунікаційного зв'язку. За умов активного використання Internet як єдиного комунікаційного середовища 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. Отже інформаційна діяльність бібліотек активно переміщується в нове інформаційно-комунікаційне середовище. За цих обставин бібліотечні працівники стають фахівцями в області електронного документообігу, а електронні ресурси стають об'єктами бібліотечних технологій і продуктами бібліотечної інформаційної діяльності. Тому виникає необхідність адаптації майбутнього фахівця бібліотечної справи до вимог електронного середовища та розробки методично-нормативної бази для бібліотечних технологічних процесів. Ці питання потребують вирішення таких наукових завдань, як термінологічне визначення електронних ресурсів як відносно нового виду об'єктів каталогізації, розробка їх типології, а також нової методики викладання низки бібліотечних дисциплін у профільному навчальному закладі.

Під впливом інформаційних технологій постійно з'являються нові види електронних ресурсів (програмне забезпечення, бази даних, мультимедійні продукти тощо), розширюються межі традиційної системи видань, створюються різні типи електронних документів (мережеві версії друкованих видань, онлайн-газети і часописи, додатки до традиційної преси, колекції посилань, огляди, дайджести, альманахи тощо). Особливий інтерес викликають динамічні електронні документи, які змінюють інформаційний зміст за певних умов використання (наприклад, відповіді на запити до баз даних) та електронні ресурси, які оперують з даними, що надходять у реальному часі (наприклад, від віддалених серверів), або такі електронні документи, як законодавчі акти або стандарти, інформаційний зміст яких може змінюватися при офіційному редагуванні. Своєрідність інтерактивних мультимедіа — постійне оновлення, при якому зміст електронного ресурсу може бути цілком оновлений..

Електронні ресурси можуть опрацьовуватися двома шляхами залежно від характеру доступу (локальний або віддалений). Для локальних ресурсів мають бути наведені дані щодо фізичного носія (диск, мікрофіша, флеш-карта). Віддалений доступ передбачає, що об'єкт опису міститься на жорсткому диску, або іншому пристрої, в комп'ютерній мережі. У цьому випадку потребується опис систем доступу (відомості про операційні системи, протоколи зв'язку, програмне забезпечення, сервери тощо). Електронний ресурс може бути самостійним (документом, виданням, продуктом) або складником іншого

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

електронного ресурсу, також додатком до паперових видань тощо. Тому в процесі каталогізації необхідним є визначення його статусу (от лат. status — положення, стан), тобто положення в системі ресурсів, яке визначається певними ознаками і встановлює співвідношення з іншими ресурсами.

Таким чином, специфіка складання бібліографічного опису на електронні ресурси виявляється головним у формуванні елементів, які більш за все відповідають за точність їх ідентифікації. Це, передусім, загальне специфічне визначення матеріалу (згідно з ГОСТ 7.83 – 2001 у квадратних дужках наводиться визначення [Електронний ресурс]), основні характеристики у сфері виду, розміру та обсягу ресурсу, дані про фізичний носій, системні вимоги та інші специфічні характеристики. Особливості каталогізації електронних ресурсів у більшій мірі стосуються області виду та обсягу (розміру) ресурсу, області фізичних характеристик, нового наповнення набули область приміток і область стандартного номеру й умов доступу, де наводяться основні відомості про системні вимоги, умови та режими доступу. Області й елементи бібліографічного опису електронного документа умовно можна поділити на наступні частини: дані щодо інформаційного вмісту, характеристики ресурсу, дані про фізичні характеристики носіїв і вимоги до систем відображення, дані щодо режимів доступу, засобів розповсюдження та характеру взаємодії з користувачем.

Таке стрімке зростання обсягу нових видів інформації ставить перед сучасними бібліотекарями нові проблеми й завдання. Саме в такий простір трудових буднів і потрапляє молодий спеціаліст – бібліотекар. Кінцевою метою формування майбутнього бібліотечного фахівця в навчальному закладі є такий розвиток професійних умінь, досягнувши якого студенти зможуть виявити професійну спрямованість, добре розвинуті фахові знання і вміння, творчий пошук нових методик, засобів і прийомів роботи з новітніми інформаційними ресурсами.

УДК 377.6:004.031.42

*О. О. Верещак,
г. Луганск*

ВЕБИНАР КАК ЭФФЕКТИВНАЯ ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ

Актуальность работы заключается в том, что в условиях информатизации общества очень важным является усовершенствование подготовки молодежи к

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

использованию современных информационных и коммуникационных технологий.

Целью работы является раскрытие возможностей использования вебинаров в учебном процессе.

В условиях информатизации общества все более насущной становится проблема подготовки молодежи к использованию современных информационных и коммуникационных технологий. Стремительное развитие сетевых информационных технологий, кроме заметного снижения временных и пространственных барьеров в распространении информации, открыло новые перспективы в сфере образования.

На протяжении нескольких лет одним из направлений развития современного образования является развитие дистанционного обучения. Современное представление о дистанционном обучении основывается в первую очередь на информационных и телекоммуникационных технологиях и технических средствах. Дистанционным обучением может считаться любая форма обучения, в которой преподаватель и студенты разделены во времени и пространстве. Появление Интернет и Web-технологий дало новые возможности в развитии дистанционного обучения и сегодня достаточно часто термин «дистанционное» используется в отношении «онлайн-обучения». Но, фактически, онлайн-обучение – одна из форм дистанционного обучения.

Для успешного электронного обучения важным является знание всех современных инструментов, что касается внедрения информационно-коммуникационных технологий в процесс обучения, в том числе и тех, которые можно использовать для передачи знаний на расстоянии.

Существует ряд инструментов обучения, которые пришли из традиционного обучения, и останутся обязательными постоянно. Вместе с тем большинство инструментов обучения постоянно обновляются в условиях стремительного развития информационно-коммуникационных технологий. В частности, традиционно именно общению отводится главная роль в процессе обучения. Общение – многоплановый процесс установления и развития контактов между людьми, которые направлены на обмен информацией, восприятие и понимание другого, ориентируясь на определенную тактику и стратегию взаимодействия. Средства общения не являются постоянными. В этом процессе видное место занимает вебинар.

Вебинар (webinar) – это учебное виртуальное мероприятие, происходящее внутри виртуального класса, и проводимое с использованием средств онлайн-коммуникации. Преподаватель и студенты общаются в видео - и аудиоформате, а также в текстовом чате; на экране демонстрируются слайды, графики, преподаватель может пользоваться доской для рисования, проводить опросы и т. д. Таким образом, создается виртуальная «аудитория», объединяющая всех

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

участников вебинара. Вебинары можно считать виртуальными семинарами, организованными посредством Интернет-технологий. Вебинар имеет главный признак семинара – интерактивность, которая может быть обеспечена с помощью модели «докладчик – слушатели», причем в роли докладчика может быть как преподаватель, так и студент, в зависимости от роли, которую он должен выполнять по плану проведения такого семинара.

Вебинар имеет все преимущества традиционного семинара, воспроизводя возможности личного общения между слушателями, а также живого общения между слушателями и докладчиком. Так вебинары имеют следующие преимущества:

- высокая доступность для слушателей;
- значительная экономия времени на организацию;
- удобство восприятия информации в привычной обстановке, без лишних шумов и т. п.;
- интерактивное взаимодействие между докладчиком и слушателями, слушателями между собой и т. д.

Вебинары относятся к той технологии, которая совместима со многими организационными формами и методами обучения. Обучение с помощью вебинара, это пример синхронного обучения, когда преподаватель дает студентам учебный материал, упражнения, отвечает на вопросы аудитории, оценивает уровень усвоения знаний и т. д., через виртуальное общение в реальном времени.

Обучение в виртуальном классе позволяет демонстрировать, кроме самого преподавателя, еще и графики, иллюстрации, любые изображения, слайды презентаций в формате ppt (Power Point), а также события на своем рабочем столе (например, работу в определенной программе). Преподаватель может пользоваться виртуальной указкой и средствами выделения для указания области в графике, о которой идет речь.

При подготовке к вебинару следует обратить внимание на то, что виртуальный доклад накладывает особые требования к речи преподавателя при сравнении с реальной лекцией. При проведении классической лекции происходит вербальное общение (общение с помощью языка) и невербальное общение (общение с помощью мимики, жестов, пантомимики). В случае вебинаров остается только голос и слайды, и любая остановка, нечеткая фраза, путаница сразу бросаются в глаза. При организации обсуждения основной темы вебинара важно также подготовить вопросы для обсуждения и предварительно ознакомить с ними студентов. Студенты должны научиться задавать вопросы и участвовать в обсуждении, придерживаясь определенного регламента, порядка

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

выступлений. При использовании презентации преподавателю следует после каждых 5-ти слайдов предусматривать проблемные вопросы, которые обсуждаются в чате, и предоставлять возможность обратной связи со студентами. Кроме того, вопросы, которые студенты задают в чате, требуют от них концентрации внимания и активизации мыслительной деятельности. При проведении основного доклада всех студентов целесообразно перевести в статус слушателей и не обращать внимания на то, что пишется в чате. На обсуждение ответов на вопросы, которые могут появляться в чате, следует оставить дополнительное время. После проведения вебинара преподаватель получает видеозапись проведенного занятия, которую в дальнейшем можно использовать как для анализа занятия, так и для самостоятельной дальнейшей работы студентов.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что в условиях, когда создается единое интеллектуальное и эмоциональное пространство средствами Интернет-технологий, насущной проблемой становится сочетание классических педагогических технологий с информационными технологиями обучения.

УДК 377.6:82.09:023

*О. М. Волинська,
м. Луганськ*

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ БІБЛІОТЕКАРЯ ПРИ ВИВЧЕННІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ДИСКУРСУ

Сьогодні суспільство висуває до молодих спеціалістів найголовнішу вимогу – бути професійно компетентними. Відповідно, освітні завдання, продиктовані Концепцією літературної освіти (затверджено МОН України в серпні 2010 р.), покладають на викладача нові зобов'язання: формування ключових компетенцій у студентів і їхньої професійної компетентності.

Розглядаючи формування компетентності майбутнього фахівця-бібліотекаря на заняттях з української літератури, передовсім варто чітко визначити самі терміни «компетентність і компетенція» і зміст, що у них вкладається. Так, А. Фасоля у своїй статті «Компетентісно зорієнтоване навчання на уроках літератури: проблеми становлення» дає наступні тлумачення: «Компетенція – суспільно визнаний рівень знань, умінь, навичок, ставлень у певній сфері діяльності людини. Компетентність – набута у процесі навчання інтегрована здатність учня, яка складається із знань, умінь, досвіду, цінностей і ставлення, що можуть реалізовуватися на практиці» [3, с. 3]. Тож, враховуючи подані визначення, можемо дійти висновку, що доцільним буде

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

подальше використання терміна «компетентність», на означення знань, що складають майбутню професію.

Професійна компетентність, за О. Кравченко, «об'єднує в собі складний зміст, який інтегрує професійні, соціально-педагогічні, соціально-психологічні, особистісні характеристики, забезпечує готовність і здатність фахівця виконувати різні функції відповідно до існуючих стандартів і вимог суспільства» [1, с. 14].

Питанням професійної компетентності два останні десятиріччя займалися такі українські і російські дослідники, як В. Адольф, Т. Алексеєнко, О. Безпалько, В. Болотов, С. Пальчевський, Л. Хомич та ін. [Там само].

Актуальність нашого дослідження зумовлена пошуками нових шляхів формування професійної компетентності бібліотекаря на заняттях української літератури.

Мета статті – довести важливість вивчення літературного процесу ХХІ століття у становленні професійної компетентності бібліотекаря за допомогою нових педагогічних технологій.

Знання стану сучасного літературного процесу для бібліотекаря є необхідним, бо орієнтуватися у різноманітті течій, шкіл, напрямів доволі складно. Завдання викладача в цьому навчити студента вміти здобувати знання самостійно, показати альтернативні шляхи накопичення фахового досвіду. Що є основою формування як міжпредметної, так і галузевої компетентності. Галузева компетентність – набутий студентами у процесі навчання досвід специфічної для певного предмета діяльності, пов'язаної із засвоєнням, розумінням і застосуванням нових знань [3, с. 3]. Її не можна ототожнювати із професійною компетентністю, оскільки друга – значно ширша і охоплює соціально-освітні сторони. Проте, галузева компетентність, безпосередньо, є сходинкою у формуванні професійної компетентності будь-якого спеціаліста.

Український літературний дискурс останнього двадцятиліття – це не вивчена сторінка української культури і літератури. Літературне життя ХХІ століття строкате і часто пов'язане із політичними, соціальними та історичними подіями. Тому, щоб розібратися в темах і мотивах творчості того чи іншого письменника, варто знати правильні орієнтири, послуговуватися літературознавчими розвідками, працями Т. Гундорової, В. Моренця та ін. Дискурс сьогодення формується багатьма чинниками, тож викладач повинен не тільки пояснити студентам закономірності або незакономірності літературного процесу незалежної України, а й навчити самостійно дошукуватись істини, аналізувати творчість митців, виховувати в молодому поколінні всі позитивні якості. Адже бібліотекар – це фахівець-інтелектуал, що відіграє важливу роль у

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

формуванні національного характеру молоді.

Безперечно, доводити значення літератури у професії бібліотекаря немає необхідності. Проте, варто розібратися у доцільності обраних технологій при формуванні професійної компетентності студентів. Серед методів активного навчання великого поширення в сучасній педагогічній практиці набуло контекстне, або знаково-контекстне навчання, групові форми роботи, проектні технології. Саме останні є плідним джерелом формування не тільки професійної компетентності, а й читацької.

Основна функція методу проектів у структурі заняття з літератури – мотиваційна. Саме завдяки використанню цього методу досягається опанування знань як особистісно значущих для кожного студента, формуються в них узагальнені способи пізнавальної і мовленнєвої діяльності [2, с. 9]. Так, літературний дискурс постмодернізму краще засвоюється студентами, якщо обрано проектний вид роботи. Група студентів чи окремі студенти отримують завдання і настанови викладача, займаються самопошуком інформації, консультуються з викладачем, аналізують і узагальнюють відомості; і як наслідок захищають створені міні-проекти. Форми захисту також різноманітні: відео-презентація, читацька конференція, відкритий колоквиум. Саме такі види роботи із зазначеної теми є плідними.

Таким чином, професійна компетентність формується багатьма чинниками і стосується змісту конкретної освітньої галузі чи предмета. Компетентність фахівця-бібліотекаря складається упродовж життя і опанування різних дисциплін під час навчання, але доволі вагому роль при цьому відіграє українська література. Наше дослідження не є завершеним, оскільки дослідити значення українського літературного дискурсу при формуванні професійної компетентності варто не тільки з погляду педагогічних технологій, а й з власне літературознавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабійчук Т. Формування професійної компетентності студентів педагогічного коледжу / Т. Бабійчук // Українська література в загальноосвітній школі. – 2012. – № 12. – С. 14 – 15.
2. Варзацька Л. Проектна діяльність у системі компетентнісної мовної освіти / Л. Варзацька // Дивослово. – 2012. – № 9. – С. 7 – 9.
3. Фасоля А. Компетентнісно зорієнтоване навчання на уроках літератури : проблеми становлення / А. Фасоля // Дивослово. – 2012. – № 9. – С. 2 – 6.

УДК 168/522

***В. Д. Губ'як,
м. Тереховля***

ВЕКТОРИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ СПЕЦІАЛІСТІВ У НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ I – II РІВНІВ АКРЕДИТАЦІЇ

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Термін «культурологія» виник на початку нашого століття у зв'язку з вивченням антропологами відсталих, так званих примітивних культур. З огляду на те, що відносно незначний фактологічний матеріал (порівняно з цивілізаціями Заходу й Сходу), що виявлявся на поверхні побуту багатьох племен Америки, Африки й Азії, який відносився до декількох сотень, а то й десятків людей, такий термін був цілком застосовний і виправданий. Із розвитком науки цей термін став претендувати на методологічний принцип дослідження всіх минулих і нині існуючих цивілізацій, незалежно від їхнього розміру й масштабу. Правда, до останнього часу культурологія, як правило, уміщалася в рамках антропології, археології й історії. Сьогодні під поняття культури підпадають всі сфери людської активності, у тому числі й ті, які відомі нам під ім'ям науки або системи наук і навчальної і наукової дисципліни культурології [4, с. 12].

Виникає питання про вироблення моделі культурологічної освіти. Вона пов'язана з науковими критеріями по структуруванню й систематизації знань культурологічного циклу, оскільки багато векторне поняття культури не дозволяє взяти за основу той або інший підхід до оцінки емпіричного матеріалу, до якого ми відносимо й відомі інтерпретації й теорії культурологічного рівня. Тому ми керуємося найбільш авторитетними джерелами з даної проблеми, реалізуючи досвід вітчизняних і закордонних фахівців з проблеми викладання культурології, та власними розробками. Завдання побудови моделі культурологічної освіти все-таки поставлене з усією визначеністю, то неминуче базуються на власному фаховому досвіді як у навчальній та в науковій дисципліні культурології одночасно. Тому ми вважаємо за необхідне структурувати і систематизувати матеріал для культурологічного освітнього циклу, виходячи із чітко сформульованих наших власних позицій у відношенні основних методологічних підходів і базових понять у предметі культурологія [2, с. 18].

Поставлені перед освітньою моделлю завдання забезпечити й зберегти такі фундаментальні критерії цілісності культурологічного знання, як безперервність і наступність, змушують нас звернутися до основного методологічного підходу при відборі матеріалу для навчальної дисципліни культурологія на різних рівнях освіти, починаючи від музичних шкіл і закінчуючи вищими навчальними закладами. Цей підхід повинен бути пов'язаний не тільки із системою або структурою культурологічного знання [3, с. 24].

Говорячи про історію речей і про історію подій, ми залишаємося в рамках найбільш широкого й недиференційованого зрізу розуміння культури, а саме в рамках загальнолюдської або загальнокультурної свідомості [8, с. 149].

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Наступний йде новий, більш глибокий рівень розуміння сутності культури, а саме, рівень виявлення й пізнання закономірностей у культурному процесі й у культурному досягненні [6, с. 416].

З вивченням предмету культурології починає пізнаватися з теоретичного об'єкта, як абстрактного предмета, тобто структурна будова культури. Тут виявляються основні форми людської активності, прийняті в людському суспільстві, визначаються їхні ролі, місце й значення кожної з них у відношенні до людини, культури й суспільства в цілому. Динаміка теоретичного об'єкту – культури як цілісності дозволить зрозуміти системні зв'язки й відносини всіх структурних елементів, культурних феноменів між собою у відношенні до свого цілого [Там само].

Таким чином, ми маємо методологічні принципи, згідно з якими повинна формуватися культурологічна освіта. Першим є принцип хронології, лінійного часу, відповідно до якого всі відомі на сьогодні події й речі, починаючи від походження першої людини й закінчуючи сучасною історичною ситуацією на планеті, підносять у вигляді єдиного поступального процесу. Хронологічний методологічний принцип у побудові моделі культурологічної освіти покликаний зіграти роль кількісного фактора, коли акцент робиться на одержанні максимально великого обсягу знань. Цей методологічний принцип майже повністю панував як в освіті, так і у світовій науці: відома історична теорія ділила історію людства на спадкоємні періоди часу в історії людства, у яких відбувалося його становлення, а саме «Давній світ – Середньовіччя – Новий час – Новітня історія». Другий методологічний принцип у культурологічній освіті можна назвати культурно-історичним, він покликаний сформулювати у свідомості студентів уявлення про культурне різноманіття світу через вивчення конкретних культур минулого й сьогодення [7, с. 360]. Третім методологічним принципом у підході до побудови моделі культурологічної освіти в Україні служить культурологічний принцип у підборі й подачі знань. На цьому етапі, коли вже є великий багаж історичних і культурно-історичних відомостей, культура повинна бути представлена як абстрактний об'єкт вивчення, у якому виокремлюють два основних моменти: структурний, або статичний, і системний, або динамічний. Для того, щоб весь обсяг знань, який вивчається у навчальних закладах, міг би бути віднесений до культурологічної підготовки, необхідно впорядковувати його відповідно до певних принципів культурологічного засвоєння знань. Потрібно, насамперед, виявити роль і зміст культурології як науки. Серед інтерпретацій культурології в системі наукового знання найпоширенішими є наступні дві: а) культурологія представляється як асамблея наук про людину, б) міждисциплінарна наука [2, с. 26].

У першій інтерпретації культурологія виступає скоріше як культурознавство, у якому кожна наукова дисципліна є частиною загального

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

космосу людського знання й відносин до світу, а їхня єдність забезпечується загальною основою, джерелом і причиною виникнення - людською творчою діяльністю. У другій інтерпретації культурологія бачиться як дисципліна, що стоїть над іншими науками, для якої вихідним і цільовим моментом є спосіб розуміння, інтерпретації світу й знання людини про нього. У цьому змісті культурологія є особливим зрізом свідомості, що розташовується над іншими сферами людського знання і який займається лише тим, що пояснює кожную історичну подію, кожний художній образ або спосіб господарювання як історичний тип, зразок людської діяльності, що має структурну будову й підкоряється єдиній закономірності у своїй появі й дії. Тож обидві інтерпретації культурології як наукової й навчальної дисципліни мають право на життя [Там само, с. 28].

Культурологічна підготовка передбачає досягнення певних якостей студентів, які давали б їм можливість оперувати основними культурологічними поняттями й розкривати закономірності культурологічного рівня в одиничних подіях або явищах. Тому інтерпретація культурології як культурознавства, як системи наук про людину, про її творчу діяльність, може бути використана як методологічний принцип надання інформації студентам до культурологічної підготовки: а) зовнішньому (хронологічному) і внутрішньому (логічному) зв'язку основних історичних етапів розвитку тієї або іншої сфери знання; б) зв'язку досліджуваного історичного явища, події або відкриття з історичними умовами, що супроводжують їх в інших сферах суспільного життя. У студента формується таке бачення одиничного історичного факту, при якому сам цей факт розглядатиметься у зв'язку з іншими фактами історії, які передували або слідували за досліджуваним явищем [1, с. 16].

У наступній стадії культурологічної підготовки основним методом відбору й надання інформації є культурно-історичний метод. Особливістю його є поява нових сполучних фактів історії. До описаних двох сполучних елементів історії людства – часу й людської діяльності – додаються поняття культури або цивілізацій; етносоціальна структура досліджуваних культурних або цивілізаційних комплексів [9, с. 128].

У культурологічній освіті характерним є досягнення основних цілей і завдань, що стоять перед культурологією у цілому, а саме: 1) підготовка фахівців з культурології, здатних професійно використовувати основні культурологічні поняття, вільно оперувати культурологічним апаратом для аналізу культур, їхніх структурних частин і форм взаємодій між ними, розуміти загальні для всіх культур тенденції виникнення, розвитку й занепаду, закономірності появи культурних візрів, стилів і архітипічних реакцій і т. п., 2) пошук і визначення

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

перспективних напрямків наукових досліджень в галузі культурологічного знання, у більш глибокому й точному розумінні механізмів культурного досягнення й міжкультурної комунікації. Ці завдання стоять перед вузівським і після-вузівським етапами культурологічної підготовки [4, с. 18]. Особливістю цього етапу є використання культурологічного методу в підборі й подачі інформації, у розвитку й завершенні тих освітніх напрямків культурологічної освіти, які були задіяні на попередніх стадіях, з метою забезпечення безперервності та наступності культурологічної підготовки й самого культурологічного знання. Через засвоєні форми хронологічного й культурно-історичного аналізу історії людської життєдіяльності, у структурному, й системному аналізі архітипічних механізмів існування у динаміці культури [10, с. 76].

Події в житті однієї культурної й етносоціальної спільноти повинні бути проаналізовані в напрямку пошуку єдиної основи їхнього прояву, у знаходженні якихось загальних для них архітипічних взірців, що становлять зміст тієї або іншої культурної традиції. На цьому етапі культурологічної підготовки важливим є вивчення структури етнокультурної цілісності, структурних елементів і їхніх зв'язків між собою й цілим, а також вивчення дії цих елементів у соціальній динаміці. Крім того, важливим предметом дослідження виступає функціональність як структурних елементів культури й суспільства, так і функціональність культурно-історичної освіти як цілого, як взаємозалежних культурних традицій та ідеалів у єдиному просторово-тимчасовому потоці людського існування [3, с. 10].

Важливим аспектом культурологічної освіти на цьому етапі є поглиблення знань по вивченню знакових систем різних народів і їхніх культур, що давно відійшли в історичне минуле, так і сучасних. Проблема міжкультурної комунікації сьогодні стоїть дуже гостро, тому розуміння унікальності кожної культурної традиції поряд із проникненням у зміст того, що відбувається, можливе лише на основі глибокого вивчення семантичних і семіотичних особливостей культурних мов багатьох народів світу [9, с. 116].

Важливим елементом у культурологічній підготовці студентів на цьому етапі виступає поняття структурної єдності всіх відомих сьогодні культурно-історичних інституцій, незважаючи на їхнє розходження в масштабах і зовнішніх формах прояву. Вивчення абстрактного об'єкта – культури як системи, у якій видимі феномени суспільного життя пов'язані між собою невидимими, але дуже міцними зв'язками структурності. Факт, явище історії тієї або іншої культури розглядається у зв'язку з іншими вже не тільки стосовно єдиної тимчасової шкали, у відношенні до єдиного культурно-історичного простору, у якому він був виявлений, але й стосовно самої функціональної будови всієї культурної цілісності, структурної й функціональної частини єдиної культурної

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

системи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Концепція культурологічного розвитку особистості в НВК №28 м. Дніпропетровська // Мистецтво і освіта. – 2001. – №3. – С. 3 – 11.
2. Андрущенко В. Модернізація вищої освіти України в контексті Болонського процесу / В. Андрущенко // Освіта. – 2004. – № 23. – 12 – 19 трав.
3. Байденко В. И. Болонский процесс: структурная реформа высшей школы / В. И. Байденко. – М. : ИЦПКПС, 2003. – 128 с.
4. Жорнова О. Художньо-естетичне виховання в контексті культуротворчості / О. Жорнова // Рідна шк. – 1998. – № 6. – С. 6 – 9.
5. Корсак К. В. Світова вища освіта. Порівняння і визначення закордонних кваліфікацій і дипломів : монографія / К. В. Корсак ; за ред. Г. В. Щокіна. – К. : МАУП – МКА, 1997. – 208 с.
6. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 525 с.
7. Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы / А. Маслоу. – М. : Смысл, 1999. – 425 с.
8. Найдюнов І. М. Методика викладання дисциплін / І. Найдюнов, А. І. Ігнатюк. – К. : Вид-во Купріянова, 2002. – 383 с.
9. Степанишин Б. Культурологічна діяльність : навч. посібник / Б. Степанишин. – К. : Рідна шк., 1998. – 68 с.
10. Усова А. В. Формирование у учащихся учебных умений / А. В. Усова, А. А. Бобров. – М. : Знание, 1987. – 110 с.

УДК 025.2

*Ю. Г. Дишлова,
м. Луганськ*

СИСТЕМНИЙ ПІДХІД У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ЕЛЕКТРОННИХ ФОНДІВ БІБЛІОТЕК

Інформація являє собою важливий об'єкт виробничої діяльності та споживання, оскільки впливає на напрями й результати прогресу в науковій, технічній, економічній, культурній та інших сферах суспільства. Водночас величезні обсяги вже накопиченої інформації, стрімке кількісне зростання, її гетерогенний характер (текст, графіка тощо), відсутність уніфікованого зберігання та розповсюдження зумовлюють суттєві проблеми на шляху її ефективного використання.

Якісні зміни в галузі розвитку сучасних інформаційних технологій й засобів передачі даних привели до необхідності пошуку нових підходів щодо розв'язання проблем формування інформаційних ресурсів, їх організації, методів і засобів доступу до них. В узагальненому вигляді такі підходи сьогодні трактуються як побудова електронних бібліотек.

Однак роботи зі створення електронних сховищ інформації, незважаючи на певні результати, не мають системності, не забезпечують комплексного

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

вирішення завдань правового, організаційного й технологічного характеру. Тимчасом, це необхідно для розв'язання в цілому проблеми побудови електронних бібліотек і, зокрема, інфраструктури для забезпечення кумуляції, зберігання та ефективного використання електронних ресурсів. Тому принципово важливо вже на початковій стадії вирішення вищезгаданого питання застосувати методологію системного підходу (СП). СП являє собою системне уявлення, організацію дослідження об'єктів з наступною оптимізацією їх структури і функцій, що потребує різнобічного розгляду проблеми [2].

Правовими засадами процесу формування електронних фондів можуть бути, наприклад, рішення Національної та галузевих АН про передачу центральним бібліотекам комп'ютерних версій усіх наукових матеріалів (монографій, енциклопедій, довідників, словників, періодичних видань, збірників наукових праць, матеріалів конференцій, препринтів та інших опублікованих і неопублікованих матеріалів) для формування фондів та їх подальшого суспільного використання з дотриманням чинного законодавства щодо авторського права. Однак кардинальне розв'язання правових проблем формування фондів електронних бібліотек може бути досягнуте лише при доповненні чинного Закону України «Про обов'язковий примірник документів» статтями, що передбачали б поширення його дії і на комп'ютерні версії документів. Відповідні нормативні акти прийнято в ряді інших країн [1].

В основі організаційного підґрунтя формування електронних фондів має бути зацікавленість вітчизняних індивідуальних і колективних авторів у доведенні інформації про отримані результати до світової спільноти через систему он-лайнних каталогів та реферативних баз даних і наданні інтелектуальним власникам можливості поширення комп'ютерних версій документів у часі та просторі на визначених ними умовах. Сутність організаційних засад також полягатиме в координації роботи з метою забезпечення одноразового аналітико-синтетичного опрацювання документних потоків з їх наступним багатоаспектним використанням.

В основу технологічної схеми формування електронних фондів доцільно покласти принцип повнотекстового розширення електронних каталогів, сутність якого полягає в доповненні його бібліографічних записів електронними адресами комп'ютерних версій першоджерел. Така технологічна схема забезпечує ефективне здійснення процесів аналітико-синтетичної переробки даних, використання інформаційних, матеріально-технічних і кадрових ресурсів.

З розгляненого випливає необхідність приділення особливої уваги питанням виокремлення та додаткового гіпертекстового опрацювання спеціалізованого фонду комп'ютерних версій документів. Роботи у визначених напрямках в Україні, як правило, відстають від темпів формування фондів. Для інтелектуалізації електронних бібліотек та їх трансформації з пасивних сховищ

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

інформації в активні розповсюджувачі знань таким розробкам бажано надати певних пріоритетів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Закон України від 9 квітня 1999 р. № 595-XIV «Про обов'язковий примірник документів» // Бібл. вісн. – 1999. – №4. – С. 5 – 8.
2. Павлуша І. А. Електронні бібліотеки : зарубіжний досвід, питання розробки української концепції // Бібл. вісн. – 1999. – №4. – С. 13 – 23.

УДК 008:930.85

*Л. І. Драчова,
м. Луганськ*

НАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРА В УМОВАХ ЗРОСТАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Ми – державний народ. І від нас усіх залежить, якою буде наша місія у започаткуванні нових духовних цінностей світової цивілізації. Та без глибокого й систематичного пізнання народної духовності й матеріально-побутової культури неможливо формувати нові ціннісні орієнтації в умовах державної незалежності.

Кожна нова епоха переосмислює обрії і зміст української культури в обширах великого історичного часу. Зміна історичних її меж особливо інтенсивно відбувається тепер, в умовах нового періоду державотворення. Новий соціальний і культурний контекст впливає не тільки на характер змін у культурі сучасній, але й на оновлення, почасти і відродження значних сфер культури минулого часу, які набувають в умовах посилення національної самоідентифікації нового структурування, а сама українська культура в цілому – нових соціально-цінних і громадянських орієнтирів.

Глибинні зміни в культурі – процес іманентний, еволюційний, довготривалий. Разом з тим, відбуваються й бурхливі, «вибухові» перетворення, які супроводжують появу нової культурної епохи, що були заздалегідь еволюційно підготовлені в культурі.

Важливо дослідити плідність і перспективність спадкоємності тих перетворень і тенденцій, які стимулюють розвиток української культури сьогодні. До них в першу чергу слід віднести напрямки, що були спрямовані на демократичне оновлення суспільства та розвиток і збереження забутих або свідомо зневажених національних цінностей.

Значну позитивну роль у підготовці майбутніх змін в національній культурі мав період, званий перебудовою. Упроваджувана поступово, а більшою мірою

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

навіть стихійно, лібералізація духовного життя породила енергію постійних зрушень і новацій. Суттєво урізноманітнилось духовне життя суспільства за рахунок проникнення зарубіжних модерністських і постмодерністських напрямків.

Поступово допускається, а потім і визнається існування поряд з методом соціалістичного реалізму інших творчих методів. Проводиться ціла серія соціальних реформ у сфері культури та мистецтва. Надається значна свобода у виборі репертуару і діяльності в цілому закладів культури аж до їх комерціалізації. Тому зміни, які проходили в сфері культури після проголошення незалежності України, були значною мірою продовженням на більш визначеній національній основі, тих тенденцій і напрямків, що сталися в період «перебудови», доповнилися широким андеграундом – напрямками мистецтва, альтернативними соціалістичному реалізму.

Проголошення волею народу незалежності України призвело до радикальних змін в суспільстві, які суттєво позначились на становищі культури. Складається нова соціальна і культурна ситуація, породжуючи нову соціокультурну реальність. Основною особливістю нової соціокультурної дійсності є насамперед те, що наше суспільство знаходиться в періоді перелому, зміни типу своєї організації існування, яке умовно визначається як «посттоталітарне суспільство». Радикальне реформування суспільства активно формує нову культурну реальність, яка характеризується й новими відносинами між людьми в цілому (як суб'єктами культури), новими умовами (у тому числі й матеріальними) свого розвитку, особливо системою цінностей, норм і правил, культурних потреб і засобів їх задоволення. Коли ці норми та правила перетворюються на внутрішню програму поведінки людини (особливості), вони забезпечують узгодження функціонування, сталість і надійність певної сфери соціуму.

Якісним стрижнем, який пронизує всі складники культури і суспільства в цілому, є зміна статусу, а відповідно ролі й функцій національної культури, яка стає одним із визначальних факторів прогресу суспільства, його державності, формування національної ідентичності. Власне, національна самодостатність культури стає ніби критерієм і мірилом оцінки характеру та якості змін, а тому сама сучасна соціально-культурна реальність своєю серцевиною має національно-культурне осереддя, постає як живлячий, стимулюючий струмінь.

На сьогодні цим струменем є така наука, як етнографія. Об'єкт її дослідження – народи, їхні культура і побут, походження, розселення, процеси культурно-побутових відносин на всіх етапах історії людства. Ці дослідження зосереджені переважно у сфері традиційно-побутової культури, яка створювалася протягом століть творчим генієм багатьох поколінь, розвивалася й удосконалювалася.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Досягнення українського народу на ниві культури загальновідомі. Разом з тим, якщо розглядати національну культуру як цілісну систему, слід брати до уваги надбання різних верств населення протягом тривалого історичного шляху. Це і зразки культури інших народів, які населяють Україну, це і досягнення вихідців з України, яких доля закинула далеко за її межі, тощо.

Кожен народ – це своєрідний, створений тільки йому притаманними фарбами образ, і лише зберігаючи національну неповторність, можна зробити гідний внесок у загальну скарбницю народів.

У цьому розумінні етнографічні особливості українського народу важлива складова світової культури. Науковці звертаються до вивчення культури історії українського народу. З'являється ціла низка публікацій, пов'язаних з вивченням народних вірувань, традицій, звичаїв. Це роботи І.В. Наумко, О. Воропая, Ю.П. Дяченко, В.О. Засименського, Л.Ф. Вудвуд і В.Т. Вудвуд, Н.Д. Русайкіної.

Відчутне пожвавлення етнографічної діяльності на сучасному етапі супроводжується розширенням наукових досліджень, підготовкою фундаментальних праць, упровадженням нових курсів лекцій і створенням навчально-методичних лабораторій у ВНЗ, введенням у навчальний процес середніх шкіл предмета «Народознавство» або факультативних курсів і програм з етнографії та фольклористики.

Процес виховання молодого покоління завжди складний і потребує не лише розробки нових форм виховання, але й вивчення творчого досвіду минулого. Саме тому педагогічна наука на сьогодні звертається до творчого досвіду наших предків, який випробуваний часом.

Низка наук (культурологія, етнографія), які вивчають у вищих навчальних закладах, дають змогу формування потреби в шануванні та примноженні матеріальних і духовних цінностей свого народу, ствердження свідомості молодого покоління, національної ідеї.

«Ми українці володіємо колосальними духовним і моральним потенціалом, який зосереджено в українській традиційній культурі. Наш громадянський обов'язок – задіяти цей потенціал у державотворенні, у формуванні національної самосвідомості громадян України» [1, с. 25].

ЛІТЕРАТУРА

1. Жулинський М. Із забуття в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини) / М. Жулинський. – К. : Дніпро, 1990. – 196 с.

СОВРЕМЕННЫЕ ВИДЫ ЗРЕЛИЩА

За время своего развития человечество придумало множество различных видов и форм развлечения для себя. Начиная с обрядовых действий, праздничных соревнований, различных видов игр, оно создало множественные варианты своего видения жизни через театральное действие. Но всегда человечество не перестает будоражить яркое, бурное, удивляющее, а иногда и устрашающее своей непредсказуемостью зрелище.

«Купание» в так называемой «праздничной ситуации», создание в ней высокого эмоционального подъема – вот то, что притягивает к зрелищу людей самых разных уровней жизни и образования. С развитием технического прогресса возникают новые способы удивлять и поражать.

Эксперименты на сцене и площадях, импровизации, использование оригинальных и современных технических средств, новых форм – вот к чему стремятся современные режиссеры в поиске новых видов зрелищ. С расширением информационного пространства в нашем словаре появилось новое название представления – шоу.

Шоу (англ. show – эстрадное представление) – несколько значений:

1. Шоу – пышное сценическое зрелище с участием звезд эстрады, цирка, спорта, джаз оркестров, балета на льду и т. д. Часто транслируется по теле-, радио- или интернет-каналу. Обязательно имеет постановочный характер (обязательно сценарий) и может относиться не только к театральным зрелищным формам. Например, авиа-шоу, авто-шоу, телешоу, ледовое шоу, шоу фейерверков и т. д.

2. Нечто показное, рассчитанное на внешний успех.

Среди многообразия творческих экспериментов существуют и видоизмененные формы давних, но от этого не менее интересных видов зрелищ, преобразовавшихся в яркие шоу – представления.

Театр огня, или файер-шоу. Истоками этих огненных представлений могут считаться выступления жонглеров и факиров. Театр огня – это театр, специализирующийся на создании постановок с использованием открытого огня. Чаще всего спектакли происходят на открытом пространстве – на улице, площади, в парке и т. п. – из-за высоких требований к безопасности. Театры огня сегодня – достаточно молодое направление зрелищных видов, большая часть подобных театров – это стихийные группы любителей, «крутильщики огня», стремящихся создать спектакли, соединившие в себе интересную драматургию, образную сценографию и хореографию. Виды огненных представлений

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

многообразны и еще не совсем устоялись, что, в свою очередь, приводит к невозможности их строгой классификации. Сегодня можно выделить такие как огневой покрутон, огневая хореография, огневой спектакль, уличный огненный театр и огненно-пиротехническое шоу.

Театр теней – удивительный и зрелищный вид театрального искусства, рожденный в Китае свыше 1500 лет назад и процветающий по сей день. С его помощью создаются яркие театральные зрелища, необычные образы и фантастические эффекты. В основе спектакля лежит простой оптический обман или так называемая «уловка черного ящика», когда зрители не могут различить лица исполнителей, одетых во все черное. Актеры используют на сцене различные аксессуары, которые подсвечиваются ультрафиолетовым светом и прожекторами. Особенно интересен опыт работы в этом жанре теневого венгерского «Театра черного света». Ранее постановки уже успели покорить жителей многих стран, в том числе и Украины.

Театр живой скульптуры. Живые статуи имеют общие корни с уличными актёрами-мимами. Впервые живые статуи появились на знаменитом бульваре Ла-Рамбла в Барселоне (Испания). Живая статуя – актёр, имитирующий статую, работает в образе определённого персонажа, например исторического. Основной задачей этого вида зрелища является с одной стороны – создание достоверной имитации застывшего движения скульптуры, с другой – вызвать яркую реакцию людей на вдруг ожившую фигуру. В своей работе актёры используют специальные костюмы и грим (боди-арт). Отличительной особенностью живой статуи является долгое отсутствие каких-либо движений, а также одна цветовая гамма костюма и грима, которая полностью идентична цветам памятников или статуй. Исторического сходства сценического образа с реальной статуей добиваются благодаря краске, воссоздающей цвета настоящих памятников, и различным эффектам (нового и состаренного металла, в том числе золота, серебра, меди). Несмотря на статичность образа, иногда актер использует движения – работает мимикой лица, жестами, «общается» с аудиторией. Прием внезапного оживления статичной фигуры применяется и в драматических спектаклях различных жанров.

Следующая форма современного зрелищно-театрального искусства – **театр на ходулях**, берет свое начало еще во времена Средневековья. Своим появлением в праздничных карнавальных шествиях, эти артисты всегда удивляли, завораживали взрослых и детей. Сегодня «великаны» не только участвуют в праздничных процессиях по улицам городов, но также с удовольствием перебираются на закрытые театральные площадки, где, познавая основы пластики, композиционное построение драматургической основы,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

создают яркие зрелищные хореографические спектакли. Так, у нас в Украине, известный Евпаторийский театр на ходулях и их последователи в Киеве, Одессе и других городах, создают представления, основанные на театрализации отдельных номеров, чаще песенных. В Европе, следуя традициям карнавального действия, представления театра на ходулях – это по настоящему, театральный спектакль.

Одной из новых, интересных не театрализованных форм зрелищ является **флешмоб**. Это заранее спланированная массовая акция, в которой большая группа людей (мобберы) внезапно появляется в общественном месте, проводит пятиминутный митинг, выполняя заранее оговорены действия (сценарий), и затем расходятся. Сбор участников флешмоба осуществляется посредством связи (в основном через Интернет). Флешмоб или флэшмоб (от англ. flash mob – flash – вспышка; миг, мгновение; mob – толпа) переводится как «вспышка толпы» или «мгновенная толпа. Флешмоб рассчитан на случайных зрителей (в обиходе мобберов – фомичей). Вызывает у них чувство интереса, участия, тревоги, непонимания или даже ощущение собственного помешательства. Мобберы при проведения флешмоба не должны нарушать законы и моральные устои. Действия участников должны казаться случайным зрителям бессмысленными, однако совершаться так, как будто в этом есть смысл. В итоге воспринимают происходящее серьёзно, как будто в разыгрываемой ситуации есть какой-то смысл, который они пытаются отыскать. Сами участники флешмобов часто ищут для себя эмоциональную подзарядку, развлечение, ощущение причастности к общему делу, возможность почувствовать себя свободными от общественных рамок.

В настоящее время само слово «флешмоб» стало нарицательным, и им начали называть любую акцию, в которой участвует некоторое количество людей. Самый массовый флешмоб состоялся 8 сентября 2009 года в Чикаго на открытии двадцать четвертого сезона знаменитого шоу Опры Уинфри с концертом группы Black Eyed Peas. В нем приняли участие около двадцать одна тысячи человек. Данный флешмоб занесен в Книгу рекордов Гиннеса как самый большой в мире.

Майдан's – шоу, которое объединяет! На сегодня в Украине это единственный в своём роде и уникальный по масштабности танцевальный телепроект, цель которого – объединение всей страны через состязание городов ради благородной социальной цели. Чтобы попасть в проект «Майданс», команды городов присылали организаторам шоу видео своих флешмобов. На сцене главной площади страны – Майдана Независимости в Киеве одновременно танцевали более двух тысяч человек, которые заставляли зрителя снова и снова убеждаться в том, насколько талантлива украинская молодежь!

Лазерное шоу – это великолепное зрелище, сравнимое, разве что, с шоу

фейерверков. Лазерное шоу – это оригинальный вид спецэффектов, приобретающий все большую популярность и быстрое распространение в шоу программах. Лазерное шоу – демонстрация картин, анимации и прочих световых эффектов с использованием лазера. Несколько основных стилей лазерного шоу: объёмное лазерное шоу; лазерная графика и смешанное шоу. Точная геометрия лазерного луча изображает красочные и выразительные картины соответствующей тематики на специальных экранах, на дыме, на водной глади, на снегу и т. д. А невообразимые тандемы музыкального сопровождения и графических образов оказывают завораживающее действие, удивляют и повергают в состояние эйфории всех присутствующих зрителей. Цветное лазерное шоу может быть великолепным сопровождением праздника, так и самостоятельным зрелищным спектаклем.

Спортивно-художественные праздничные театрализованные представления. Каждая страна, принимающая гостей Олимпийских игр, стремится продемонстрировать всему миру свои самые высокие достижения в развитии спорта, науки и культуры. Все это органичным сплавом соединяется в церемониях Открытия и Закрытия Олимпиады. Режиссерские замыслы этих зрелищ базируются на высоких художественных, технических, исполнительских и финансовых возможностях. В церемониях Открытия и Закрытия Олимпиады ведется рассказ об истории, сегодняшнем и желаемом будущем своей страны. Новейшие технические возможности позволяют воссоздавать перед зрителем на стадионе не только живописные картины разворачивающихся событий, но и полностью технически изменяя чашу стадиона, превращать ее в морское дно или ледяную арену, вдруг разрывающуюся огнем. Эти же возможности и фантазии постановщиков заставляют зрителей удивляться объему задействованных площадей – небо, земля, подводный мир – все это в считанные мгновения проносится перед глазами зрителей, повергая их с каждой прожитой минутой в состояние нарастающего восторга. Это самые яркие моменты жизни громадного восхитительного зрелища.

ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ УРОКУ ЯК ШЛЯХ ДО ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ

Світ постійно змінюється, набуває нової якості. Реформи в освіті вимагають сучасних підходів до організації навчально-виховного процесу в загальноосвітніх навчальних закладах.

Як відомо, більшу частину свого часу дитина проводить у школі, і навчальна діяльність учителя і учня значною мірою зосереджується на уроці. Урок як невід'ємна частина навчально-виховного процесу залишається однією з основних форм організації навчання, і саме під час проведення уроків переважно відбувається шкільне виховання.

Сучасний урок має бути витвором мистецтва і майстерності педагога, формувати творчу свідомість учнів, викликати у дітей щирий інтерес, справжню захопленість. Урок має унікальні можливості впливати на становлення багатьох якостей особистості учня та формування ціннісного ставлення до соціального та природного довкілля, що є провідною тенденцією виховання, як зазначено в Основних орієнтирах виховання учнів 1 – 11 класів [1].

«Виховання в школі, – підкреслював великий педагог Василь Сухомлинський, – треба будувати, починаючи з уроку, цього найважливішого фактору розвитку особистості взагалі й морального розвитку зокрема».

У чинному Положенні про загальноосвітній навчальний заклад зазначається, що «виховання учнів (вихованців) у закладах здійснюється під час проведення уроків, у процесі позаурочної та позашкільної роботи» [2].

На жаль, в останні роки виховному значенню уроку приділяється недостатньо уваги. Так, учителі опановують інноваційні методи та форми навчання, застосовують інформаційно-комунікаційні та тестові технології, прагнуть підвищити якість навчального процесу, осучаснити його, але, крім знань, випускнику школи необхідно набути таких компетентностей, які б дозволили йому успішно адаптуватися в соціумі, знайти свою справу, стати справжнім громадянином, професіоналом, добрим сім'янином.

Це зумовлює необхідність створення такої системи навчання, яка б охоплювала основні етапи уроку – від визначення цілей до перевірки його ефективності – та давала змогу реалізувати позитивні потенційні можливості кожної особистості. Отже, актуальним питанням сучасної освіти є реалізація виховного потенціалу кожного уроку як джерела формування ціннісних орієнтацій учнів.

Учений-педагог Ю.Б. Зотов [3] вважає, що виховна спрямованість уроку

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

передбачає:

– чітку постановку виховних цілей і реалізацію їх через систему виховних задач, що здійснюються в руслі цілісного підходу до процесу формування базової культури особистості;

– виявлення й використання на уроці виховних можливостей: змісту навчального матеріалу, методів навчання, форм організації пізнавальної діяльності в їхній взаємодії та системи відносин, що складається на уроці;

– організацію співробітництва в процесі уроку: певних взаємин між учасниками спільної діяльності, у якій вони рівноправні, довіряють, допомагають і проявляють толерантність один до одного.

Таким чином, народження будь-якого уроку розпочинається з усвідомлення та чіткого визначення його мети; потім застосування засобів і методів навчання, які допоможуть учителеві в досягненні мети, а вже далі – визначення способу – як буде організована співпраця учителя та учня для досягнення мети, контроль та оцінювання, і психологічна атмосфера тощо, – тобто всі елементи уроку мають бути виховуючими.

З метою розкриття в учнів власних потенційних можливостей, нахилів і здібностей кожен учитель, формулюючи виховну мету уроку, має враховувати критерії виховних досягнень учнів відповідно до вікових особливостей учнів, зазначених в Основних орієнтирах виховання, моделювати різні форми проведення уроків.

Аналіз структури уроку дає змогу виявити низку чинників, які впливають на виховання учнів. Одним з них є специфічний *зміст кожного навчального предмета*, з урахуванням якого здебільшого формується виховна мета уроку. Суттєве значення має ретельний добір предметної інформації крізь призму її виховної функції.

Так, наприклад, для формування в учнів ціннісного ставлення до природи спочатку треба надати їм знання про природу. При спілкуванні з природою в дитини виникають певні почуття та емоції – насолоди, радості, співчуття, жалю. І тільки тоді, коли дитина вступить у взаємодію з природою: стане вирощувати квіти, підгодовувати тварин, брати участь у природоохоронних акціях, ця діяльність уже стане її потребою. Так через знання, емоції та діяльність поступово формується в учнів ціннісне ставлення до природи, що визначається відповідною поведінкою або вчинками.

Отже, ми переконані, що лише той зміст навчального заняття сприяє вихованню, який через виклик емоцій і суб'єктивних переживань учня впливає на його мотиваційну сферу.

Так, гуманітарні дисципліни репрезентують людину через літературні та

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

історичні образи, вчинки літературних персонажів та історичних героїв, зображення їхніх досягнень і моральних прорахунків, духовного життя, прагнень тощо. Опосередковано така інформація відбиває певну, часто авторську, оцінку всього, про що йдеться.

Проте коли йдеться про математику, фізику, хімію, біологію, технічну чи обслуговуючу працю, то вважають, що виховні можливості змісту цих предметів невисокі. Але сам зміст цих предметів, їх спрямування до логічної точності і визначеності понять мають викликати внутрішню потребу в чесності і правдивості, що тісно пов'язано з мораллю.

Пріоритетними в проведенні уроків для учнів початкових класів (1 – 4 класи) є активні методи, що спрямовані на самостійний пошук істини та сприяють формуванню критичного мислення, ініціативи і творчості, *проведення уроків у формі ігор*: ситуаційно-рольових, сюжетно-рольових, інсценувань, екскурсій, уявних подорожей, конкурсів тощо.

Рекомендованими формами проведення уроків для основної школи (5 – 9 класи) є інші, відповідні їхнім віковим особливостям: це й відверті розмови, тренінги, рольова гра, вікторина, веселі старты та естафети, колективна творча справа та ігрове спілкування, проект, похід, спартакіада, турнір, гра-анкета, колаж, ігрова програма, пошукова гра, художня галерея, конкурс-ярмарок тощо.

Ураховуючи вікові особливості учнів старшої школи (10 – 11 класи) (потребу в життєвому самовизначенні, спрямованості на майбутнє, визначенні свого життєвого шляху, майбутньої професії), рекомендовано проводити такі форми уроків, як: диспут, брифінг, відверту розмову, етичний тренінг, конкурс, ділову зустріч, етичний тренінг, тестування, турнір ораторів, моделювання розвивально-виховних ситуацій, проект, брейн-ринг, дебати, бенефіс, колаж, презентацію, прес-шоу, круглий стіл, прес-конференцію, фоторепортаж, презентацію-захист, відкриту кафедру, тематичний діалог, захист проектів, самотестування тощо.

Результати навчання і виховання мають визначатися у сформованості *ставлень*, умінь реалізовувати їх у різних поведінкових ситуаціях, у звичках та вчинках.

Цього не можна досягти тільки під час проведення форм виховної роботи – 4 рази на місяць (раніше вони називалися «заходами»). У кожному навчальному закладі має бути побудована цілісна навчально-виховна система, в основі якої – кожний урок.

З метою створення такої системи протягом 2011 – 2012 н. р. педагогічні колективи ЗНЗ міста Харкова та області були залучені до розробки уроків за освітніми галузями в основній та початковій школі з визначальною *виховною спрямованістю*. Науково-методичний супровід здійснював Центр

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

громадянського виховання Харківської академії неперервної освіти. За результатами такої тісної взаємодії з'явився збірник «Виховний потенціал уроку». Кожний урок має певну структуру побудови і реалізації (за визначенням Ю. Конаржевського і О. Пометун, інтерактивний урок). Учителі-предметники формулювали та реалізовували виховну мету уроків відповідно до змістових ліній та виховних досягнень учнів, зазначених в Основних орієнтирах виховання.

Видання складається з 2-х розділів. Перший розділ «Теоретичні аспекти реалізації виховної мети сучасного уроку» містить 3 підрозділи:

- 1.1. Виховна спрямованість уроку як педагогічна проблема.
- 1.2. Методичні аспекти упровадження «Основних орієнтирів виховання учнів 1 – 11 класів загальноосвітніх навчальних закладів України» через вивчення навчальних предметів.
- 1.3. Виховний потенціал уроків: творче використання навчальних предметів для розвитку і самореалізації особистості.

Другий розділ «Шляхи реалізації виховної мети під час проведення уроків» містить практичні розробки 40 уроків заосвітніми галузями в основній та початковій школі: «Мови і літератури», «Суспільствознавство», «Естетична культура», «Математика», «Природознавство», «Технологія», «Здоров'я і фізична культура».

Головна увага у збірнику приділяється реалізації на уроках виховних цілей і завдань, спрямованих на становлення особистості учня і формування в нього ціннісного ставлення до соціального та природного довкілля і самого себе.

Особливостями видання є те, що на прикладах конкретних уроків показано шляхи формування ціннісних орієнтацій в учнів через реалізацію виховної мети з урахуванням критеріїв виховних досягнень учнів, зазначених в «Основних орієнтирах виховання учнів 1 – 11 класів загальноосвітніх навчальних закладів».

Здавалося б, що про урок уже все сказано, але світ, що розвивається і змінюється навколо нас, вимагає від педагога постійного професійного розвитку, пошуку нових рішень щодо виховання справжньої особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Основні орієнтири виховання учнів 1 – 11 класів: методичні рекомендації до впровадження в загальноосвітніх навчальних закладах. – Х. : Харк. академія неперервної освіти, 2012. – 128 с.
2. Положення про загальноосвітній навчальний заклад, затверджене постановою Кабінету Міністрів України від 27 серпня 2010 р. № 778.
3. Зотов Ю. Б. Организация современного урока : пособие / Ю. Б. Зотов. – М. : Просвещение, 1984. – 144 с.

**НАЙЕФЕКТИВНІШІ ШЛЯХИ АКТИВІЗАЦІЇ
НАВЧАЛЬНО-ПІЗНАВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ
БІБЛІОТЕЧНОГО ВІДДІЛЕННЯ**

*Якщо навчання дається важко,
то в цьому передусім винні методи, якими навчають.*

Я. А. Коменський

Сьогодні вимагає переходу дидактичної системи від традиційних, переважно інформаційних типів навчання і виховання, до сучасних, так званих інтерактивних форм і методів, які дозволяють інтенсифікувати навчально – виховний процес, стимулювати розвиток творчих навичок умінь, нестандартного стилю мислення, кваліфіковане розв’язання професійних проблем. Вміння спілкуватися, розмірковувати і приймати рішення.

Педагогічні дослідження свідчать, що студенти під час “лекції” засвоюють 5% навчального матеріалу, під час “читання” – 10%, “наочні та аудіо матеріали” ефективні на 20%, “демонстрація” – на 30%, “робота в дискусійній групі” – 50%; “практика через дію” ефективна на 75%. І тільки “навчання інших” дає 90% результат.

В.О. Сухомлинський говорив, що навчальний заклад “має бути не коморою знань, а середовищем думки. Тоді предмет, що викладає вчитель, стає не кінцевою метою його діяльності, а засобом розвитку” [4, т. 3, с. 137]. Дійсно, сьогодні, коли обсяг інформації зріс до неможливості осягнення її однією людиною, я вважаю, що дидактична функція викладача полягає не в “передачі знань”, а у “формуванні навичок здобувати їх”.

Процес формування умінь і навичок може бути набагато результативнішим, якщо навчання організоване у співробітництві, яке ґрунтується на спільній діяльності викладача та студентів, взаєморозумінні й гуманізмі, єдності інтересів до прагнень всіх учасників навчального процесу і має на меті особистісний розвиток студентів. Саме таке навчання підносить інтелект студента, зміцнює його віру у власні здібності, стимулює його активність, творчість, гідність і самосвідомість. Тому вибір методичних засобів навчання досить важлива і нелегка проблема.

Залучаючи студентів до діяльності, я скеровую їх на пізнання світу і себе в ньому і, дозуючи допомогу, реалізую важливий принцип виховання: “Допоможи мені, щоб я зробив це сам”. Спираючись на думку: “Яким би не було

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

заняття за формою проведення, його необхідно організувати так, щоб, по-перше, забезпечити максимально можливу активність студентів з постійним зворотним зв'язком, а по-друге, створити атмосферу співробітництва та творчої взаємодії в навчанні”, пропоную деякі методичні прийоми викладання матеріалу, які застосовую на заняттях з “Бібліотечного краєзнавства” для студентів бібліотечного відділення:

Лекція. Ми знаємо, що це основна форма організації навчання і форма передачі навчальної інформації, які відрізняються методичними прийомами, інтелектуальним рівнем, стилем, результатом. За структурою бувають вступні, тематичні, оглядові.

Так, вивчаючи тему „Краєзнавче бібліотечне обслуговування. Популяризація краєзнавчих документів” використовується **лекція інформаційного типу**, яку студент може підготувати самостійно, опираючись на отриманні знання з предмету професійного циклу “Обслуговування в бібліотеці”, який вивчається з 3 по 6 семестр. Завдання викладача пропонувати та проаналізувати ефективність обраних форм у краєзнавчій роботі.

Лекція проблемного типу використовується при вивченні теми „Краєзнавчі документально-інформаційні ресурси. Формування краєзнавчого фонду”. Задача викладача вказати на наявні проблемні питання формування та комплектування краєзнавчого фонду, а також створити умови, за яких студент може проаналізувати, сформулювати й вирішити проблему.

Інтегрована лекція дає осмислення того самого навчального матеріалу з різних сторін, об'єднуючи споріднений матеріал кількох дисциплін. Так вивчаючи тему „Краєзнавчий довідково-бібліографічний апарат” доцільно використовувати знання з предметів „БПС” та „Основи АСОД”. Для деталізації матеріалу з теми „Краєзнавча бібліографія: загальнотеоретичні питання” обов'язково необхідно звернутись до предмета „Бібліографічна діяльність в бібліотеці”. Особливо важливо, коли студент спирається на особисті спостереження та практичний досвід, який був отриманий під час проходження практики.

Семінарське заняття – не тільки закріплює знання та вміння студентів, а розвиває в них творчі здібності, вміння слухати іншого і самому аргументовано висловлювати думки, розвиває логічне мислення й комунікативні здібності студентів. Методика проведення семінарів, на мою думку, складніша, ніж проведення лекцій. У курсі передбачено проведення одного семінару з актуальних тем краєзнавства: „Моє місто / село”, „Моя вулиця”, „Мій родовід”, „Видатні діячі краю” або „Новини краю”, „Екологічний стан Донецького регіону”. Він проходить в різних формах: *обговорення рефератів* та їх оцінка,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

семинар – прес-конференція (якщо виноситься проблемне питання), *семинар „чистого аркуша”* – кожен студент на аркуші паперу повинен письмово зробити зауваження та доповнення промові доповідача. Здавна в усіх народів священним обов'язком було знати історичну біографію своєї сім'ї, тому однією з тем першого практичного заняття з предмету є “Генеалогічне дерево моєї родини”. У процесі підготовки до заняття студент відкриває для себе невідомі сторінки життя своїх близьких, проймаються гордістю за свій рід. Головне – розпалити шанобливе ставлення до батька і матері, бабусі й дідуся, що є типовими представниками народу, глибокого відчуття прив'язаності до рідного дому.

Під час проведення **практичних занять** бажано максимально наблизитись до реальних умов сучасної бібліотеки. Це стимулює більшість студентів до якісного виконання завдання.

У системі контролю знань навчально – виховного процесу розрізняються **ігрові** (інсценування, ділові, рольові та інші ігри) та **неігрові** (аналіз конкретних ситуацій, „мозковий штурм”) методи і форми.

Значний інтерес студентів завжди викликає **складання та розгадування кросвордів**. У першому випадку – необхідно правильно визначити поняття, оперувати ними (більшості це важко!), а другому – забезпечує більш глибоке засвоєння термінології.

Ділові, навчально-рольові ігри – це імітація реальної практичної діяльності людей. Технологія інсценування є своєрідним „діловим театром”, в якому розігрується ситуація та поведінка людини за певних обставин. Воно може бути підготовленим або імпровізованим. Наприклад: „Складання бібліографічного посібника малої форми”, „Розробка плану підготовки та проведення заходу з краєзнавства”, „Планування роботи з краєзнавства на рік”, „Конфлікт між бібліотекарем та споживачем з краєзнавства” тощо.

Тестування – це система завдань специфічної форми, певного змісту, зростаючих ускладнень, на мій погляд, це найпростіший, об'єктивний швидкий спосіб контролю знань. Оцінка – це засіб спілкування в діалозі “студент – викладач”. Необхідно бути об'єктивним і чутливим, щоб оцінка стала не бар'єром у спілкуванні, а інструментом і способом співробітництва в процесі передачі знань.

Тренінг – комплексний метод навчання де студенту пропонується зробити чи запропонувати свою ідею, поділитися та проаналізувати власний досвід, а також працювати спільно для пошуку рішення. Реалізуватись може у формі міні лекцій, практичних занять, розгляду робочої ситуації, ігор, „мозкового штурму”, тощо.

Мета „**Мозкового штурму**” – зібрати якомога більше ідей щодо специфічних проблем від усіх учасників протягом обмеженого часу, обговорити і узагальнити їх. Наприклад, студент повинен пройти ланцюжок відповідей за

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

короткий час, відповідаючи „Які форми і методи ефективно використовувати для проведення презентації книги письменника краю для дітей” або „Які види бібліографічних посібників з теми „Екологія Донецького краю” необхідно видавати в обласній бібліотеці”.

Дуже важливо залучати до роботи всіх студентів. У цьому мені допомагають такі методи, як “Коло” і “Мікрофон”. Робота в малих групах корисна для формування навичок участі в дискусії. Більшості студентам легше висловитися в невеличкій групі, до того ж цей метод дає можливість заощадити час, бо відповідає потреба вислуховувати кожного у великій групі. Метод “Займи позицію” допомагає вести обговорення дискусійного питання в групі. Використовую його з метою надання та попрактикуватися у навичках спілкування. “Навчаючи – вчуся”. Цей метод надає можливість взяти участь у навчанні та передачі своїх знань іншим. Метод “Прес” використовую у випадках, коли виникають суперечливі думки з певної проблеми і потрібно зайняти й аргументувати чітко визначену позицію щодо проблеми, яка обговорюється. З метою опрацювання значного обсягу інформації за короткий проміжок часу використовую метод “Ажурна пилка”. (Спочатку студенти працюють в «домашній» групі. Потім в іншій групі виступають в ролі «експертів» з питання, над яким працювали в «домашній» групі та отримують інформацію від представників інших груп. Пізніше, повертаються у свою «домашню» групу для того, щоб поділитися новою інформацією, яку їм надали учасники та учасниці інших груп.). З метою розвитку навичок ведення дискусії застосовую метод “Акваріум”.

Необхідно підкреслити велике значення **навчальної, технологічної, переддипломної практик**, під час проходження яких у найкращих бібліотеках міста студентству надається можливість ознайомлення з історичними, теоретичними, методичними аспектами краєзнавчої роботи в бібліотеці з урахуванням комп’ютерних і Інтернет-технологій.

Більшість дипломних проєктів до державного іспиту присвячено краєзнавчій тематиці. Ефективно використовують студенти різні форми та методи, які спрямовані на популяризацію творчості видатних діячів науки, літератури і мистецтва краю: вечори-портрети “Александр Алексеевич Ханжонков - наш земляк.”, “Владимир Иванович Даль – составитель «Толкового словаря живого великорусского языка»”, “Т. Г. Шевченко на Донеччині”, “Василь Стус назавжди з нами”; на висвітлення визначних суспільних подій, видатних дат: тематичний вечір пам’яті «Афганський реквієм» , присвячений героям-землякам; презентація книги Ліани Мусатової “Я, Надя Попова, из Донбасса”. І це далеко не повний список робіт.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Дуже сумно, що сьогодні перевагу надають тестуванню на Державних іспитах, перекреслюючи багаторічний досвід “творчих проєктів” студентів та “живого спілкування” членів Державної комісії з молодшим фахівцем. Виникає питання: “Три роки ми виховуємо особистість, здатну творчо засвоювати знання і застосовувати їх на практиці для того, щоб на Державному іспиті побачити як він розв'язує тестові завдання?”. На жаль, тести не здатні продемонструвати інтелектуальний потенціал та творчу особистість випускників бібліотечного відділення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сухомлинський В. О. Вибрані твори : в 5 т. / В.О. Сухомлинський. – К. : Рад. шк., 1997. – Т. 3. – С. 137.

УДК 021.4

*О. Ю. Кудрявцева,
м. Луганськ*

ВИКОРИСТАННЯ КНИЖКОВИХ ТРЕЙЛЕРІВ ДЛЯ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ РОБОТИ БІБЛІОТЕК

Бібліотечна діяльність у сучасному інформаційному просторі спрямована на впровадження інноваційних технологій, ресурсів. Такі питання трансформації бібліотечної діяльності передбачають появу нових форм бібліотечної діяльності.

На зміну мало затребуваним книжковим виставкам в бібліотеках приходять сучасний спосіб просування книг – буктрейлери (англ. – "Book Trailer") – відеоанотації книжок [1].

Перший корінь слова – «бук» (book) – книга, другий корінь «трейлер» (trailer) – означає короткий рекламний відеоролик до кінофільму, часто складається з швидко мерехтливих незв'язних, але найбільш ефектних сцен фільму. Виходить, що буктрейлер – це невеликий відеоролик, що розповідає в довільній художній формі про якусь цікаву книгу. Основне його завдання – розповісти про книгу, зацікавити, заінтригувати читача. У ролик не більше 3 хвилин, інформація про книгу подається так, що відразу хочеться взяти її і почитати. При створенні буктрейлера використовують відео, ілюстрації, фотографії, розвороти книг.

За кордоном буктрейлери з'явилися в 2002 році, а популярність здобули з розвитком вебдванольних відеохостингів – YouTube і аналогів. Вперше широкій публіці трейлер продемонстрували на книжковому ярмарку в Луїзіані у 2003 році. Ролик рекламував книгу Крістін Фіхан «Темна симфонія», десятий за рахунком роман з багатотомної вампірської серії. Буктрейлери вже давно є невід'ємним атрибутом «розкрутки» книжкових новинок в у видавничій справі у

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

світі. В Україні цей спосіб популяризації книги досі залишається мало використаним.

Важливо зазначити, що застосування буктрейлерів в роботі бібліотек дуже різноманітно. Окрім реклами, буктрейлери можуть бути присвячені будь-якому автору, серії книг або навіть який-небудь темі, даті. Також можливе створення буктрейлерів про книжкову виставку в бібліотеці або про саму бібліотеку.

Реалізація буктрейлерів полягає в просуванні читання, що передбачає широке партнерство з організаціями та установами, для яких ця проблема також є актуальною. Це може бути адміністрація поселення, телебачення, дитячі садки, загальноосвітні школи, вищі навчальні заклади, заклади додаткової освіти, краєзнавчі музеї, бібліотеки навчальних закладів, книжковий магазин, неформальні молодіжні та інші об'єднання. Демонструвати відеоролики можливо на виховних годинах, творчих зборах, на зустрічах, просто в холах, де встановлені телевізори. Партнерами бібліотек можуть бути і табори відпочинку, профілакторії, місцеві магазини, лікарні, зал очікування автовокзалу, самі автобуси, розважальні центри і навіть нічні клуби і бари. Словом, якщо проявити фантазію, стає зрозумілим, що впровадити буктрейлери можна в різні сфери нашого життя - практично скрізь, де є можливість установки і поглядання телевізора.

Дуже важливо своєчасно розміщувати буктрейлери в Інтернеті - на веб-сайтах, блогах не тільки бібліотек, але і навчальних закладів, адміністрацій поселень. Так само ефективним була б демонстрація роликів на екранах в публічних бібліотеках. При цьому слід враховувати потенційну аудиторію - для дорослої аудиторії виставляти ролики про дорослі книги, книги для сімейного читання; для дитячої аудиторії - про дитячі книжки. Дуже важливо вийти за межі сформованої бібліотечної аудиторії, орієнтувати свої зусилля на нечитабельну молодь. Можливо зацікавити створенням буктрейлерів саму молодь, наприклад, провести в бібліотеці конкурс на кращого буктрейлеріста. Це теж викличе необхідний ефект, адже без прочитання книги буктрейлер не зробити, навіть якщо ти вмієш працювати з різними мережевими сервісами.

Основні етапи роботи зі створення буктрейлера

Вибір книги для реклами. Мотивацій у виборі книг для створення буктрейлера може бути безліч. Це реклама нових книг і просування книжковий ярів, створення буктрейлерів, приурочених до дат і подій та ін. Створення сценарію до буктрейлеру (продумати сюжет і написати текст). Сюжет – це основа вашого відеоролика, то з чого він буде складатися. Важливо внести інтригу і вибудувати сюжет таким чином, щоб неодмінно читачеві захотілося дізнатися, що ж буде далі. А дізнатися що буде далі можна, якщо прочитаєш книгу. Тому

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

до написання тексту сценарію потрібно підходити продумано. Зважувати кожне речення. Відеоролик не повинен бути довгим, не більше трьох хвилин, це оптимальний час, щоб утримати увагу глядача – потенційного читача.

Підбір матеріалів для відеоряду. Підібрати картинки, відсканувати ілюстрації книги, зняти своє відео або знайти відео з тематики в Інтернеті (пам'ятаємо про авторське право). Взятє з Інтернету відео необхідно конвертувати у формат avi. Можна використовувати для цього програму Фабрика форматів – це багатофункціональний і потужний конвертер медіа файлів. Програма зручна у використанні. При необхідності можна безкоштовно завантажити з Інтернету. Записати озвучений текст, якщо це передбачено за сценарієм. Для запису і редагування звуку можна використовувати програму SoundForge. Необхідно мати технічне обладнання, мікрофон.

Вибір програми для роботи з відео. Їх представлено безліч. Windows MovieMaker. Цю програму можуть використовувати початківці. Вона є на всіх ПК, тому що входить в пакет Microsoft Windows. З програмою легко працювати, найчастіше вона має російський інтерфейс. Програма Movie Maker здатна брати і обробляти відеофайли з цифрової відеокамери, створювати із зображень слайд-шоу, додавати до відео заготовки, титри, звук, вирізати необхідні фрагменти і склеювати їх, створюючи при цьому ефектні переходи від фрагмента до фрагмента.

Sony VegasPro 11 (працювати на ПК). SonyVegasPro є більш професійною програмою для відеомонтажу. Sonyvegas – один із найдосконаліших інструментів для відео та аудіо монтажу.

Вибір сервісу. Багато операцій по роботі з фото і відео можна виконати в онлайн-редакторах. В онлайн-сервісах є ще одна важлива перевага: завдяки тому, що всі операції по обробці файлів виконуються на віддаленому сервері, продуктивність комп'ютера, на якому ви працюєте, не має значення. А це означає, що навіть на малопотужному ПК можна без проблем редагувати відео високої роздільної здатності.

Відеоредактор Ютуб. Дуже простий в роботі, можна обрізати початок або кінець фільму, склеїти кілька роликів, додати звукову доріжку. Проходимо реєстрацію. Заходимо на сторінку і вибираємо Video Editor.

Заключний етап – відеомонтаж (вирізати / склеїти кілька фрагментів відео, додати звукову доріжку, змінити розмір відео, субтитри, накласти ефекти, переходи, різноманітну музику, «звести» звук) потім записати на жорсткий диск ПК.

Буктрейлери можна рекламувати в Інтернеті, блогах, на форумах, у популярних соціальних мережах. Для просування і реклами книг можна використовувати універсальні соціальні мережі («Вконтакте», Facebook, Livejournal, Twitter, Liveinternet, «Однокласники» й ін.), тематичні форуми,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

збори, семінари і конференції.

Можливості мультимедійних технологій у бібліотеці невичерпні. Їх використання в організації дозвілля та популяризації читання дозволяє бібліотеці бути сучасною, цікавою і затребуваною.

ЛІТЕРАТУРА

1. Буктрейлер [Електронний ресурс] // Wiki.SibiriaDa. – Режим доступу: <http://wiki-sibriada.ru/index.php/Буктрейлер>

УДК 070:7.097

*К. Є. Лагутіна,
м. Луганськ*

ДОСТУПНІСТЬ ІНФОРМАЦІЙНИХ РЕСУРСІВ У ДЕМОКРАТИЧНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

В останні десятиріччя світ перебуває у процесі переходу від «індустріального суспільства» до «інформаційного». Відбувається кардинальна зміна способів виробництва, світогляду людей, міждержавних відносин. Рівень розвитку інформаційного простору суспільства вирішальним чином впливає на економіку, політику, соціальну і культурну сфери. Від цього рівня значною мірою залежить поведінка людей, формування громадсько-політичних рухів і соціальної стабільності.

Значні трансформації, що відбуваються протягом останніх двадцяти років у системі норм і принципів діяльності бібліотечних закладів України, тісно пов'язані із загальноцивілізаційним інформаційним прогресом людства та визначають потребу у виборі інформаційно-комунікаційної стратегії розвитку бібліотеки. Реалізація такої стратегії можлива за умови здійснення ефективного керування процесом формування бібліотечних інформаційних ресурсів як на рівні бібліотеки, так і на рівні державної інформаційної політики.

Для бібліотечної сфери інформаційна політика держави має життєво важливий характер: від її вирішення залежить можливість успішного функціонування бібліотеки в умовах інформаційного суспільства, характерними рисами якого є перетворення національних інформаційних ресурсів у стратегічний ресурс, інтенсивне накопичення електронних бібліотечно-інформаційних фондів, зростання інформаційно-комунікаційних потреб користувачів.

Проблеми формування фондів бібліотечних закладів у контексті державної інформаційної політики завжди перебували в полі зору провідних бібліотекознавців, серед яких праці М. П. Васильченко, К. Л. Воронько,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Ю. А. Гриханова, А. І. Земськова та Я. Л. Шрайберга, Г. О. Євстигнєєвої, Л. Й. Костенка, Т. В. Майстрович, І. А. Павлуші.

Разом з тим потенціал інформаційних ресурсів Української держави, на думку фахівців, посідає одне з провідних місць не тільки в країнах СНД, а й у світі, однак показники, що характеризують доступність користувачів до інформаційних ресурсів України та ефективність їхнього використання, з різних причин значно відстають від розвинутих країн. Однією з причин є недосконалість системи державного управління національними інформаційними ресурсами [1].

Підтвердженням нагальності проблеми є такі статистичні дані: в Україні функціонує понад 40 тис. бібліотек різного підпорядкування і форми власності. Водночас у 32% сільських населених пунктах немає бібліотек, при цьому тільки 9% бібліотек у сільській місцевості оснащені комп'ютерами, переважна частина їх книжкових фондів фізично зношена та застаріла, щорічне поповнення фондів становить лише 1,6% (норма відповідно до міжнародних стандартів – 10%). Середня кількість комп'ютерів на одну публічну бібліотеку становить 0,3%, доступ до Інтернет надають 2,5% від загальної кількості публічних бібліотек, із них 0,8% мають власний веб-сайт. Для порівняння: у 2007 р. у США 99,7% публічних бібліотек надавали громадянам доступ до Інтернету [2].

Сучасна практика бібліотечних та інформаційних центрів демонструє, що у зв'язку з масовим використанням електронних інформаційних ресурсів, питання керування ними є особливо актуальним, зокрема, у забезпеченні цілісності та доступності інформаційних масивів. Керування формуванням електронних ресурсів є складним і багатоаспектним завданням, яке можливо окреслити насамперед як забезпечення цілісної державної політики в системі державного управління формуванням, розвитком і використанням інформаційних ресурсів шляхом розробки, упровадження і постійного вдосконалення ефективних правових, організаційних і економічних механізмів регулювання і інформаційних ресурсів України (ринку інформації, інформаційних технологій, засобів обробки інформації та інформаційних послуг) [3, с. 165 – 168].

Протягом років незалежності в Україні було прийнято ряд законодавчих і розпорядчих актів щодо діяльності вітчизняних бібліотечних та інформаційних центрів, які безпосередньо вплинули на процес керування формуванням електронних ресурсів. У межах вітчизняного інформаційного законодавства можна виділити нормативно-правові акти, які відіграють роль юридичного підґрунтя існування й використання електронних інформаційних ресурсів, створюючи окремий напрям керування формуванням електронних бібліотечно-інформаційних ресурсів.

Інформаційний простір буквально народжується разом із спілкуванням та комунікацією, не дивно, що поняття інформаційного простору, передусім,

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

соціальнополітичне, яке вбирає в себе як територіальний, так і космічний фактори, а також людський, оскільки суспільна інформація призначається для людини, людина – її споживач, і без людини вона втрачає свій сенс. Отож, коли йдеться про інформаційний простір держави, то його межі ототожнюються з її кордонами, охоплюючи національну територію, акваторію і повітряний простір. Саме у цих сферах діють засоби інформації, які й інформують, тобто повідомляють, зображають, складають уявлення. З розвитком та поширенням засобів акумулювання, збереження та передачі інформаційних ресурсів інформаційний простір набуває нових рис та важливішого значення у формуванні громадської думки, вихованні, нарешті, лояльності чи невіддиримки діючого режиму. Звідси й випливає його величезне значення, особливо у суспільствах перехідного періоду та невизначених горизонтів суспільного розвитку, до яких належить й Україна.

Хоча ХХ століття – століття ідеологій – минуло, роль Слова, того, що називають інформаційно-пропагандистським забезпеченням, зростає з кожним роком. Соціальні перетворення, викликані стрімким розвитком інформаційних технологій, лише підвищують ефективність Слова. Як вважає З. Бжезинський, інформаційно-структурна складова є нині однією з трьох заporук могутності сучасної держави [4, с. 39 – 44].

Вплив інформації, спроможності її збирати, обробляти, поширювати, накопичення інтелектуального потенціалу та вплив його на зовнішньополітичну могутність можна простежити з найдавніших часів. Наприклад, відомо, що саме «наявність серйозної інтелектуальної основи пояснює успіхи Франції протягом Нового часу» [5, с. 180]. Проте лише нині інформація та можливості її обробки стають вирішальним чинником сили будь-якого соціального утворення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс ; пер. с англ. под науч. ред. О. И. Шкаратана. – М. : ГУ ВШЭ, 2000. – С. 395; Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль ; пер. с фр. – М. : Прогресс, 1973. – С. 39.
2. Москаленко А. Теорія журналістики / А. Москаленко. – К. : Експрес-об'ява, 1998. – С. 24 – 26; Гриценко О. Основи теорії міжнародної журналістики / О. Гриценко, В. Шкляр. – К. : ВПЦ «Київ. університет», 2007. – С. 125.
3. Українська журналістика: вчора, сьогодні, завтра: Історико-теоретичний нарис / В. І. Шкляр, О. К. Мелешенко, О. Г. Мукомела, І. С. Паримський. – К., 1996. – 168 с.
4. Бжезинский З. Большая шахматная доска / З. Бжезинский. – М. : Междунар. отношения, 1998. – 256 с.
5. Грамши А. Общие вопросы философии и эстетики / Тюремные тетради / А. Грамши // Грамши А. Искусство и политика: В 2 т. / А. Грамши ; пер. с итал. – М. : Искусство, 1991. – Т. 1. – С. 180.

КОМПЕТЕНТНІСТНИЙ ПІДХІД У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО БІБЛІОТЕЧНОГО ФАХІВЦЯ

Проблема компетентності у професійній діяльності має велике значення в наш час, оскільки у сучасному суспільстві рівень освіченості людини вже не визначається лише енциклопедичністю знань, як це було раніше. Сьогодні суспільство потребує від освіченої людини уміння ефективно вирішувати різноманітні проблеми на основі існуючих знань, а також постійно їх поповнювати, тобто безперервно навчатися. Головною ідеєю такого підходу є компетентісно - орієнтована освіта, спрямована на комплексне засвоєння знань і способів практичної діяльності, завдяки яким людина успішно реалізує себе в різних галузях професійної діяльності та набуває соціальної самостійності.

Поняття компетентності (лат. *competens* — відповідний, здібний) передбачає сукупність фізичних та інтелектуальних якостей і властивостей, потрібних людині для самостійного й ефективного виходу з різних життєвих ситуацій, щоб створити кращі умови для себе в конструктивній взаємодії з іншими. Отже, компетентність означає наявність знань про різні аспекти життя, навичок творчого володіння інтелектуальним і фізичним інструментарієм, здатності взаємодіяти з іншими людьми в різних ситуаціях.

Саме бібліотеки своїм соціальним призначенням сприяють оволодінню новими знаннями, яких сьогодні надзвичайно потребує наше суспільство. Але бібліотека — це, передусім, фахівці. Бібліотечна професія відзначається багатогранністю своєї діяльності. Саме предмет, навколо якого базується бібліотечно-інформаційна, документно-комунікаційна, комунікативна, освітня, дозвіллева діяльності, дає право бібліотекарям бути лідерами серед професійних груп. Нині вони виступають в ролі консультантів, аналітиків, технологів, порадників, викладачів. Сучасний бібліотекар, насамперед, повинен володіти мистецтвом спілкування, бути компетентним у різних галузях знань.

У бібліотечній справі сьогодні важливу роль відіграє саме такий, орієнтований на позитивний результат професіонал, спроможний успішно вирішувати складні завдання. Виділяють такі види компетентності:

1. **Функціональна (професійна) компетентність** характеризується професійними знаннями й умінням їх реалізовувати. Професійну компетентність бібліотечних кадрів у нашій країні треба розглядати в контексті модернізації бібліотек.

2. **Інтелектуальна компетентність** виявляється у здатності аналітично мислити і здійснювати комплексний підхід до виконання своїх

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

обов'язків.

3. **Ситуативна компетентність** передбачає уміння діяти відповідно до певної ситуації.

4. **Часова компетентність** відображає уміння раціонально планувати і використовувати робочий час.

5. **Соціальна компетентність** передбачає наявність комунікаційних і інтеграційних здібностей, уміння підтримувати стосунки, сприймати і враховувати думки колег, вести бесіди та ін. Цей вид компетентності характеризує інтеракційні можливості працівника, культуру ділового спілкування як по вертикалі («керівник — підлеглий»), так і по горизонталі («працівники одного рівня»). Соціальна компетентність містить: знання етики ділового спілкування; уміння запобігати конфліктам, а в разі їх виникнення — уміння коректно залагодити; уміння швидко і правильно передавати інформацію; уміння налагоджувати зв'язки, давати чіткі завдання працівникам, тактовно робити зауваження і вказувати на недоліки.

6. **Емоційна компетентність** — це здатність усвідомлювати й визнавати власні почуття, а також почуття інших, для керування своїми емоціями.

7. **Інтерактивна компетентність** — компетентність у взаємодії між людьми.

8. **Когнітивна компетентність** визначає здатність людини розуміти саму себе, тобто усвідомлення власних бажань, цілей і можливостей їх досягнення, нормативів поведінки у суспільстві та завдань, які ставляться перед нею.

9. **Перцептивна компетентність** — компетенція у сприйнятті і розумінні себе і партнера.

10. **Рольова компетентність** — здатність особистості оперативно володіти своїми психологічними ролями, виступати повноправним суб'єктом цих ролей, включати рольову поведінку в процес власної життєдіяльності та життєтворчості.

11. **Інформаційна компетентність** покликана допомагати фахівцям орієнтуватися в інформаційному світі. Проте не існує єдиного підходу до цієї компетентності, пропонуються різні тлумачення терміна. Одні розуміють інформаційну компетентність як «бібліотечну грамотність», «бібліографічну підготовку», інші — як «комп'ютерну грамотність». Найбільш усталене тлумачення полягає в тому, що інформаційна компетентність — це здатність знаходити, оцінювати, використовувати й обговорювати інформацію в усіх її видах. Інформаційну компетентність бібліотекарів розглядають як сукупність

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

трьох компонент: інформаційної компоненти (здатність ефективної роботи з інформацією у всіх формах її представлення); комп'ютерної або комп'ютерно-технологічної компоненти (уміння та навички роботи з сучасними комп'ютерними засобами та програмним забезпеченням); компоненти застосовності й у роботі з інформацією для розв'язання різноманітних завдань.

Проблеми покращення якості бібліотечного обслуговування та підвищення рівня професійної компетентності бібліотекарів ніколи не втрачають актуальності. Поширеною є думка, що бібліотекаря потрібні лише інтуїція і досвід. Звичайно, важливість цих якостей незаперечна, але функції бібліотеки як соціального інституту загострили потребу у компетентних фахівцях, оскільки бібліотекар це і психолог, і педагог, і вихователь в одній особі. Знання сучасних досягнень, психологічних і педагогічних методик і прийомів — це новий рівень обслуговування. Обслуговуючи користувачів, бібліотекар повинен прагнути знайти індивідуальний підхід до кожного. А для цього він має бути тактовним, доброзичливим, вимогливим, природним у спілкуванні, вміти рекомендувати і швидко орієнтуватися в різноманітних ситуаціях. Неприпустимі фамільярність, нещирість, байдужість, роздратування і непродуманість рішень. Користувачі цінують спілкування з таким бібліотекарем, який може, хоче і вміє створити в бібліотеці доброзичливу атмосферу, не закривається в рамках своїх функціональних обов'язків, який поважає права читачів, забезпечує доступ і одержання оперативної, вичерпної інформації, конфіденційність вибору літератури і компетентне, якісне, кваліфіковане обслуговування. Для бібліотекаря сьогодні, як ніколи, важливі такі якості, як культура спілкування і вихованість, начитаність, розвинутий інтелект, делікатне, шанобливе ставлення до користувачів.

УДК 027.53 (477.61)

*О. Г. Лук'яненко,
м. Луганськ*

ЛУГАНСЬКА ОБЛАСНА УНІВЕРСАЛЬНА НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ІМЕНІ О. М. ГОРЬКОГО В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ПРОСТОРІ ЛУГАНЩИНИ: ІСТОРІЧНИЙ АСПЕКТ

Бібліотечне краєзнавство як напрям наукових досліджень в історії краєзнавства залишається досить актуальним, оскільки бібліотеки завжди були не лише джерелами інформації, а й дієвою ланкою у формуванні культурологічного простору суспільства. Ми неодноразово зверталися до проблеми висвітлення історії бібліотечної справи Луганщини як одного з напрямків комплексної наукової теми викладачів і студентів ЛДАКМ [3; 4].

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Цікавими видавалися історії створення та розвитку бібліотек краю. Але в діяльності кожної з них завжди була помітна роль центральної бібліотеки. Особливо це стосувалося післяреволюційного періоду початку ХХ сторіччя. Радянська влада вбачала високий ідеологічний потенціал в культурно-освітній діяльності бібліотек, тому роботі центральної бібліотеки Луганщини надавалася особлива увага. Передбачалося, що вона повинна значною мірою реалізовувати культурно-освітню, акумулюючу, науково-методичну та виховну функції в місті Луганську та окрузі. Така легендарна бібліотека, що була біля витоків бібліотечної мережі Луганщини ще з минулого сторіччя, нині успішно функціонує в Луганську як один із провідних закладів культури міста та Луганського краю – Луганська обласна універсальна наукова бібліотека імені О.М.Горького (ЛОУНБ ім. О.М.Горького). Ми прослідкували славетних шлях бібліотеки й знайшли невідомі раніше сторінки з її історії за часів становлення СРСР на початку ХХ сторіччя та в тяжкі для нашої батьківщини години Великої Вітчизняної війни 1941 – 1945 років. Висвітлення цього періоду в історії бібліотеки є темою нашого повідомлення.

Історія бібліотеки сягає корінням у далеке дореволюційне минуле. Після Жовтневої революції, уже в 1919 році, колишню земську бібліотеку перетворено в Центральну Радянську бібліотеку м. Луганська Луганського повіту. У 1923 році Центральна Радянська бібліотека набуває статусу Центральної округової бібліотеки (ЦОБ). З цього часу ЦОБ виконує функції округового методичного центру для бібліотек м. Луганська та 25-ти бібліотек Луганського округу. На її базі проводять різного роду наради, семінари; працюють курси підвищення кваліфікації для бібліотекарів.

У той самий час діяльність самої ЦОБ постійно під контролем керівних органів. З 1927/28 навчального року при ЦОБ уже працює бібліотечний рада, до складу якої входять представники Луганської міської ради, комсомольської організації, громадських організацій, читачі. Повноваження цього органу досить суттєві. Діяльність ЦОБ припала до душі луганцям, бібліотека дійсно стала центром культурного спілкування й політичної освіти читачів. Яка ж література користувалася найбільшим попитом луганців, наприклад, у 1929 році? За цей рік по ЦОБ видано 69552 книги. На першому місці – російська белетристика (38%), на другому – українська белетристика (26%), на третьому – наукова література (24%), далі – дитяча література (12%). У 20-ті роки ХХ сторіччя в періодиці з'являються перші аналітичні матеріали стосовно роботи бібліотеки, які бібліотекарі розглядають як методичні вказівки [5].

У 1936 році бібліотеці присвоєно ім'я О.М. Горького. Зі створенням Луганської області як адміністративної одиниці в 1938 році заклад отримує

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

статус обласної бібліотеки.

На жаль, мирне життя луганців було порушене німецькою навалою в червні 1941 року. Після визволення Луганської області від німецько-фашистських загарбників бібліотеку створюють заново. У річному звіті за 1944 рік зазначено, що працівники бібліотеки збирали літературу з покинутих будинків, серед мешканців міста. Завдяки їх клопотанню лише за листопад і грудень 1944 року було зібрано 580 екземплярів книг. І бібліотека щиро віддячила своїм прихильникам! За запитами читачів було проведено за рік 19 лекцій, які прослухало 1732 особи. За рік виготовлено 213 видів наочної агітації: фотомонтажі, бібліотечні плакати, рекомендаційні списки, списки нової літератури та ін. Активно працював бібліограф, котрий видав 1093 усних і 263 письмових довідки. До книжкового фонду до кінця року надійшло 26 402 екземпляри, з них книг і брошур основного фонду – 17 364 екземпляри. Провідні бібліотекарі провели 93 консультації та надали методичні вказівки колегам з інших бібліотек. Відроджувалася така форма роботи, як пересувна бібліотека.

Не залишилися без уваги й маленькі читачі. Дитячий відділ обласної бібліотеки відвідали 6 056 дітей, читальню обласної бібліотеки – 33 068 читачів, котрі прочитали 62 997 книг [Р-2730, оп. 1, спр. 5].

У плануванні роботи бібліотеки на 1945 рік визначено наступне: реалізувати через друковане слово постанови й заходи партії та уряду з відновлення народного господарства й культури за часів мирного розвитку нашої країни; сприяти підвищенню ідейно-політичного, культурного рівня трудящих шляхом літератури. На той час штат бібліотеки складав 26 чоловік (фактично – 24). Загальна система роботи наслідувала напрями діяльності 1944 року. Було продовжено формування книжкового фонду, й станом на 1 січня 1946 року він складав 49 525 екземплярів. За 1945 рік проведено велику кількість заходів, надано 110 консультацій з питань бібліотечної техніки, проведено 4 методичних наради, зроблено 24 виїзди в райони. Разом з представниками місцевої влади було відкрито 2 нових бібліотеки: сільську бібліотеку в с. Кабичено Марківського району та районну бібліотеку в м. Краснодоні.

Активно працював і дитячий відділ: книговидача за абонементом склала 41 883 книги, у читальні – 10 734 книги. Для дітей було організовано 19 виставок, проведено 16 бесід та 20 голосних читок, зроблено плакати, фотомонтажі, стіннівки та радіовиступи. Улюбленим заходом для дітей були ранки. На кожному з них дітям давали подарунки – «книжки-малюки». За рік на ці свята було зібрано 215 дітей.

Таким чином, Луганська обласна універсальна наукова бібліотека імені О.М. Горького навіть у найтяжчі роки нашої історії була міцним підґрунтям в

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

організації життєдіяльності бібліотечної мережі Луганщини. Її історія – невід’ємна частина загальної історії культури нашого краю, частина епохи грандіозних перетворень, дбайливо збережених в літописних джерелах пам’яті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Державний архів Луганської області. Р-2730, оп. 1, спр. 5.
2. Державний архів Луганської області. Р-2730, оп. 1, спр. 6.
3. Лук’янченко О. Г. Зародження та розвиток шкільних бібліотек Луганщини в роки перших п’ятирічок / О. Г. Лук’янченко // Вісн. Кн. палати. – 2012. – № 9. – С. 41 – 44.
4. Очерки истории культуры Луганщины : кол. моногр. / Т.Л.Журавлёва и др. – Луганск : Шико, 2012. – 240 с.
5. Семененко А. До питання читацьких інтересів / А. Семененко // Рад. шк. – 1927. – № 12.

УДК 32: 37(791.44)(477)»1930»

*Р. В. Росляк,
м. Київ*

З ІСТОРІЇ ДЕРЖАВНОЇ ПОЛІТИКИ В ГАЛУЗІ ПІДГОТОВКИ КАДРІВ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ В 1930-х рр.

Український кінематограф бурхливо розвивався в другій половині 1920-х рр., однак інтенсивність підготовки кадрів для потреб кіно була значно нижчою. Особливо помітною низька ефективність кадрової політики стала в зв’язку з незадовільним забезпеченням кадрами новозбудованої Київської кінофабрики. Кінофабрика з’явилася не за мить: від задуму до завершення її будівництва минуло кілька років – доволі значний час, аби встигнути скорегувати кадрову політику. Та цього зроблено не було. Відтак необхідність кардинального реформування кіноосвітнього процесу та управлінської вертикалі сумнівів уже ні в кого не викликала.

Ще наприкінці 1928 р. питання підготовки кадрів розглянула Всеукраїнська виробнича кінонарада. «Насамперед, потрібно широко практикувати влаштування курсів для кваліфікації та перекваліфікації кіномеханіків, освітлювачів тощо, – йшлося в резолюції наради. – Крім того, треба заходитися коло організації правильної системи навчання в спеціальних кіношколах. Треба утворити спеціальний художній виш для підготовки кіноробітників вищої кваліфікації, тобто: режисерів, сценаристів і високої кваліфікації операторів. Для цього треба найшвидше реорганізувати Одеський кінотехнікум, залишивши в ньому лише один технічний відділ, організувати експериментально-дослідний кіноінститут у Києві <...>» [1, с. 18].

Невдовзі розпочалися процеси централізації кінопромисловості в межах

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

усього СРСР, що негативним чином позначилися не лише на кіноосвітньому процесі, а й загалом на національній кінематографії. 13 лютого 1930 р. Раднарком СРСР ухвалив постанову «Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості» [5]. Наслідком цього рішення стала втрата українською кінематографією своєї автономії. ВУФКУ, підпорядковане до цього часу республіканському Народному комісаріату освіти (Наркомосу), перейшло до відання новоствореного управлінського центру – Державного всесоюзного кінофотооб'єднання «Союзкіно». Згодом змінилася й назва ВУФКУ – на Державний український трест кінопромисловості «Українфільм».

Такі кроки мали наслідком значне послаблення української державної політики в галузі підготовки кадрів. Наприклад, функції Наркомосу УСРР по відношенню до кіноосвітніх закладів відтепер обмежувалися загальноідеологічним, науковим і методичним керівництвом, а також подальшим здійсненням українізації [4].

З іншого боку, значно зростав вплив союзного кіновідомства. Уже 28 травня 1930 р. правління «Союзкіно» ухвалило резолюцію з кадрових питань, другий пункт якої передбачав створення єдиної системи кіноосвітніх закладів. За задумом авторів документа, до неї, мали входити: кіновуз і кіновтуз (вищий технічний навчальний заклад. – *Р. Р.*); кінотехнікум; профшкола і фабзауч (школа фабрично-заводського учнівства. – *Р. Р.*); курси з підготовки і підвищення кваліфікації; заочні курси [10, арк. 825].

Керівництво новоствореного союзного кінооб'єднання намагалося максимально централізувати кіноосвітній процес. Недвозначно в статуті кінооб'єднання було заявлено про керівництво з боку «Союзкіно» роботою трестів у справі підготовки й розподілу кадрів у союзних республіках [11, арк.725].

Існували не лише суто адміністративні важелі впливу на українські кіноосвітні установи. Справа в тому, що віднині всі республіканські кіноорганізації втрачали економічну самостійність, оскільки майже всі надходження від прокату закордонних художніх фільмів (а це було основне джерело прибутків!) використовувалися не на власні потреби, а йшли на рахунки союзного кінооб'єднання [10, арк. 821]. Останнє розподіляло їх за власним розсудом. А практика зосередження коштів у центрі з подальшим їх розподілом по республіках використовувалася як потужний засіб тиску і на навчальні заклади української кінематографії. Затримки з виділенням коштів, їх недостатня кількість гальмували розвиток навчально-матеріальної бази, шляхом недофінансування центр диктував свої умови і по кількості набору студентів.

Однак, незважаючи на названі негативні моменти, кіноосвітній процес на початку 1930-х рр. в Україні сягнув найбільшої інтенсивності за весь довоєнний період. У цей час у галузі підготовки кадрів відбулися революційні зміни:

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

створено Київський державний інститут кінематографії, Київський кінофототехнікум, Одеський кінотехнікум точної механіки, курси сценаристів, курси підготовки кіномеханіків, школи фабрично-заводського учнівства, увідні курси, розпочалася підготовка наукових кадрів. Зауважимо, що це була не просто мережа, а система навчальних закладів, що забезпечувала комплексну підготовку кадрів для національного кіно.

Безперечно, головною підією стало створення в 1930 р. Київського державного інституту кінематографії. 20 травня 1930 р. колегія Наркомосу УСРР ухвалила перетворити Одеський кінотехнікум на кінематографічний інститут, мотивуючи це рішення значним зростанням кіновиробництва і потребою готувати кадри для всіх галузей кінематографічних процесів. Зважаючи на той факт, що в Києві на той час зосереджувалося основне кінематографічне виробництво, а також беручи до уваги наявність потрібних фахівців, було вирішено перевести туди технікум кінематографії. Інститут організовувався з двома основними факультетами: технічним і художнім [9]. До складу художнього факультету входили сценарний, режисерський, операторський та акторський (з 1932 р.) відділи, до технічного – кінотехнічний і фотохімічний.

Поворотним моментом у кіноосвітньому процесі став 1934 р. Починаючи з цього часу, підготовка кадрів для кінематографії в Радянському Союзі зазнала чималих змін. Насамперед, це стосується реорганізації вищої кіноосвіти, результатом якої стало запровадження нових підходів до підготовки режисерських, сценарних та акторських кадрів. Реорганізація системи кіноосвіти в Україні стала наслідком відповідних рішень союзних органів управління.

25 жовтня 1934 р. наказом по Головному управлінню кінофотопромисловості при РНК СРСР Московський ДІК перетворено на Вищий державний інститут кінематографії типу галузевої академії [2, с. 293]. Реорганізація полягала в розформуванні акторського факультету з передачею функцій виховання кіноакторів безпосередньо на виробництво, збереженні інститутського статусу операторського факультету та перетворенні режисерського та сценарного факультетів на «надвузівські» (типу академічних). На академічні факультети приймали осіб з вищою освітою, певним практичним досвідом за отриманим фахом та які виявили відповідні здібності. Також на цих факультетах зменшувалися терміни навчання до двох років і набиралося значно менше слухачів.

Загалом же факультети типу академії проіснували до 1937 – 1938 навчального року, коли прийом до них був припинений через те, що вони не виправдали покладених на них сподівань. У 1938 році відбулася чергова реорганізація: відповідно до наказу Комітету в справах кінематографії при

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

РНК СРСР від 9 серпня 1938 р. ВДК перетворюється в звичайний вищий навчальний заклад з факультетами: операторським, сценарним, режисерським і художнім; інститут з «Вишого» перейменовується на «Всесоюзний».

Аналогічні процеси, але з іншими наслідками, проходили й у Київському ДІКу. У 1934 р. були закриті режисерський, сценарний та акторський факультети, роком раніше така ж доля спіткала фотохімічний факультет [8, с. 59]. Формально Київський ДІК проіснував до 1939 р., коли відповідно до дозволу Економради при РНК СРСР від 3 лютого його перейменували у Київський інститут кіноінженерів [7, с. 335]. А ще роком раніше – наказом Комітету у справах кінематографії при РНК СРСР від 9 серпня 1938 р. – ліквідовано останній творчий факультет – операторський [3, с. 7].

Разом з цим керівники вітчизняної кінематографії намагалися хоча б частково компенсувати ці втрати за рахунок зміни форми підготовки режисерських і акторських кадрів. Тож, у другій половині на зміну академічній системі приходять студійна освіта на виробництві. Однак на відміну від Росії, де процес реорганізації освіти мав більш-менш планомірний характер, в Україні такої плановості й конкретики дуже бракувало.

Чи не єдиною навчальною структурою, що постала на руїнах зруйнованого режисерського факультету Київського кіноінституту, стала режисерська лабораторія, в якій намагався виховувати кадри О.Довженко. Але постійна його зайнятість, спочатку на фільмі «Аероград», потім на «Щорсі», спричинилася до того, що заняття відбувалися рідко, а відтак навчальний процес не мав системного характеру.

Аби якимось чином компенсувати розформований акторський факультет при Київській кінофабриці/кіностудії впродовж 1930-х рр. були створені акторські кіношколи. Не зупиняючись на аналізі їх роботи, зауважимо, що через низку причин їхнім випускникам також не вдалося посісти помітного місця в українському кіно.

Підсумовуючи результати державної політики в галузі підготовки кадрів для українського кінематографа, необхідно виокремити два кардинально відмінні етапи. Упродовж першого (1930 – 1933 рр.) відбувається активна розбудова кіноосвітніх установ. На другому етапі (з 1934 р. і до кінця 1930-х рр.) розпочинається процес згортання системи кіноосвітніх закладів, насамперед розформування вищого навчального кінозакладу – Київського ДІКу, що негативно позначилося на українському кіноосвітньому процесі загалом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Всеукраїнська виробнича кінонарада: Резолюція на доповідь про основні моменти п'ятирічного плану розвитку української кінопромисловості // Кіно. – 1928. – №12. – С. 18 – 20.
2. Летопись российского кино. 1930 – 1945 / рук. проекта В.И. Фомин ; сост. : П.А. Багров, Г.Н. Бородин, В.Е. Вишнеvский и др. – М. : Материк, 2007. – 848 с.
3. О реорганизации факультетов ВГИК: Приказ Комитета по делам кинематографии при СНК

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

- СССР №298 от 9 августа 1938 г. // Бюл. Комитета по делам кинематографии. – 1938. – № 3 – 4. – С. 7 – 9.
4. Про реорганізацію Народного комісаріату освіти УСРР: Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 13 серпня 1930 р. // Збірник законів та розпоряджень Робітничо-Селянського Уряду України. – 1930. – Відділ перший. – № 19. – Арт. 183.
5. Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості: Постанова РНК СРСР від 13 лютого 1930 р. // Збірник законів та наказів Робітничо-Селянського Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – Відділ перший. – 1930. – № 15 [18 берез.]. – Арт. 165.
7. Советская кинематография: Систематизированный сборник законодательных постановлений ведомственных приказов и инструкций / сост. А.Е. Коссовский. – М. : Госкиноиздат, 1940. – 417 с.
8. Учебные заведения кинематографии : справочник. – М. : Госкиноиздат, 1939. – 208 с.
9. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВО України). – Ф. 1. – Оп. 6. – Спр. 41. – Арк. 44.
10. ЦДАВО України. – Ф. 1238. – Оп. 1. – Спр. 174. – 959 арк.
11. ЦДАВО України. – Ф. 1238. – Оп. 1. – Спр. 199. – 769 арк.

УДК 371.13.001.76

*А. М. Роянова,
м. Донецьк*

МЕТОД ПРОЕКТІВ ПРИ ВИКЛАДАННІ ПРОФЕСІЙНО СПРЯМОВАНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА» В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ БІБЛІОТЕЧНОЇ СПРАВИ

Метод проектів є однією з інноваційних педагогічних технологій, що відповідає вимогам Національної доктрини розвитку освіти про перехід до нового типу гуманістично-інноваційної освіти, коли увага переноситься на набуття студентами знань, умінь і навичок, життєвого досвіду як засобу формування життєвої компетентності.

Чому викладачем віддається перевага проектній роботі? Відповідаючи на це запитання зазначимо:

1. Проектна робота мотивує.
2. Проектна робота особистісно зорієнтована.
3. Проектна робота має загальноосвітню цінність.

I, нарешті, проектна робота найкраще інтегрує освіту й виховання.

Тематика проектів з української літератури формується у рамках затверджених навчальною програмою; з ініціативи викладача (з урахуванням навчальної ситуації), професійних інтересів майбутніх фахівців у галузі культури, їх уподобань, здібностей.

На відміну від традиційних лінійних технологій навчання, проектні технології передбачають дослідницьку діяльність, бо мають на меті рух від незнання до знання. Саме це й захоплює студентів. Кожен студент, який працює у проекті, – дослідник, мандрівник, винахідник, творець!

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Найбільш зацікавлюють студентів міжпредметні проекти. Виконуючи їх, студенти приходять до усвідомлення того, що ніхто не може і не повинен порушувати синхронізацію виконання різних завдань. Якщо це трапиться, то весь проект, вся робота команди, колективу чи групи опиниться під загрозою. Так формується почуття єдності, командного духу, а кожен студент усвідомлює свою значущість як особистості.

Ось кілька тем проектів, які було розроблено студентами та викладачами Донецького училища культури: «Сучасна українська поезія. Пісенна лірика», «Сучасна українська проза. Український „Декамерон”», «Література рідного краю», «Дивосвіт казки», «Т. Шевченко в інформаційному просторі»...

Звернімося до досвіду роботи.

План роботи над проектом

«Сучасна українська поезія. Пісенна лірика»

Тип проекту – дослідницько-творчий, міжпредметний, командний, довгостроковий.

№ з/п	Основні етапи	Зміст діяльності учасників	Діяльність викладача-консультанта
1	2	3	4
I	<p>Підготовчий (1тиждень)</p> <p>а) мета проекту освітня -</p> <p>розвивальна -</p> <p>виховна -</p> <p>б) накреслення плану дій</p>	<p>дослідити взаємозв'язок поетичного слова та музики; навчитися розкривати ідейно-тематичне багатство високохудожніх творів пісенної лірики; розвивати пізнавальні можливості; навички самостійної дослідницької роботи, а також усного мовлення та музикальні, вокальні, артистичні здібності, здатність творчо і логічно мислити;</p> <p>виховувати любов до поетичного слова; почуття захоплення, гордості за поетично-пісенний геній українського народу; почуття поваги до людей літнього віку</p> <p>Провести благодійну літературно-музичну вітальню «У пошуках музики</p>	<p>Мотивує учасників, допомагає у визначенні мети проекту; подає інформацію про задум проекту, обґрунтовує задум, допомагає командам</p>

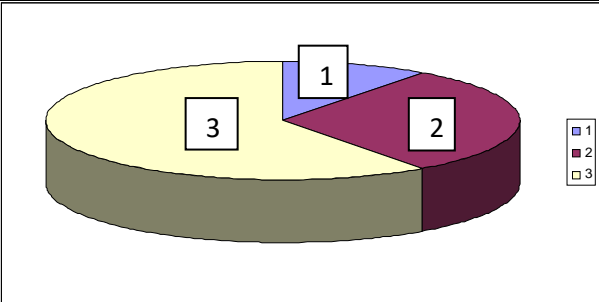
**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ:
ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ**

	<p>слова» в Будинку працівників культури з метою вирішення матеріальних проблем літніх людей</p> <ol style="list-style-type: none">1. Провести анкетування та інтерв'ювання серед школярів 10 – 11 класів, студентів училища культури; музичного училища Державної консерваторії ім. С. Прокоф'єва м. Донецька.2. Обрати для дослідження творчість поетів-піснярів (Д.Луценко; Л.Костенко; М. Луків; В.Крищенко; М.Сингаївський; С.Пушик; О.Пахльовська; А. Матвієнко; Д. Павличко; А. Демиденко; Ю.Рибчинський; М. Гаденко; С. Галябарда; П. Гірник, П.Дворський)3. Скласти план дослідження творчості поета-пісняра4. Розподілити завдання між командами проекту.5. Визначити джерела інформації: література, періодика, мережа Internet, телебачення, радіо.6. Сформувати уявлення про бажані результати (кожна команда надає звіт-дослідження)7. Вибрати форму презентації літературно-музикознавчого проекту8. Написати сценарій9. Підготувати виступ10. Підвести підсумок роботи над проектом	
--	--	--

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ:
ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ**

II	Дослідницький (4 тижні)	<p>1. Збір командами інформації (конспектування, електронний варіант):</p> <p>а) опрацювання журналів «Дніпро», «АртАнія», «Українська культура», «Art line», «Уроки вокалу», «Музика»;</p> <p>газет «Культура і життя», «Літературна Україна»;</p> <p>б) використання мережі Internet;</p> <p>в) використання відеозаписів телевізійних творчих вечорів поетів-піснярів;</p> <p>г) придбання відео-, аудіо дисків із записами пісень на вірші українських поетів;</p> <p>д) отримання консультацій та інтерв'ю у солістів, музикознавців Державної філармонії ім. С. Прокоф'єва, у викладачів, студентів, композиторського, вокального відділення Державної консерваторії ім. С. Прокоф'єва м. Донецька ;</p> <p>е) проведення-анкетування «Якому пісенному мистецтву віддаєте перевагу?» (сучасній українській естрадній пісні; народній пісні; пісням зарубіжної естради)</p>	Спостерігає, допомагає, порадами, корегує діяльність кожного учасника та команди
III	Практичний (4 тижні)	<p>1. Обробити матеріал анкетування (визначити співвідношення у відсотках):</p> <p>* 1 - народна пісня – 10%</p> <p>* 2 - сучасна українська естрадна пісня - 30%</p> <p>* 3- пісня зарубіжної естради – 60%</p>	Скеровує діяльність, допомагає порадами, коригує, надає консультації, побічно керує діяльністю команд

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ:
ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ**

		 <p>2. Узагальнити та класифікувати зібраний матеріал: написати творчий звіт-дослідження творчості поета-пісняря з анотацією до його двох творів; 3. Виготовити електронну ілюстративну міні-презентацію творчості поета-пісняря; 4. Відібрати матеріал для написання сценарію літературно-музичної вітальні «У пошуках музики слова» (творчість М. Сингаївського, В. Крищенко, М. Гаденка, О. Пахльовської, Ю. Рибчинського, А. Демиденка) 5. Написати сценарій 6. Провести репетиції літературно-музичної вітальні</p>	
IV	Презентаційний	Представити результати проекту у формі літературно-музичної вітальні «У пошуках музики слова» в Будинку працівників культури	Переглядає, сприймає
V	Контрольний	Здійснити колективне обговорення проекту у дружньому колі (самооцінка процесу та результатів дослідження) -	Оцінює діяльність учасників, якість, висловлює побажання

Проектні технології допомагають викладачеві формувати людей нової формації, людей компетентних, здатних мислити неординарно, конструктивно, креативно, ухвалювати нестандартні рішення, брати відповідальність на себе.

**ВЗАЄМОДІЯ КНИГИ ТА ЛЮДИНИ
В ПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ І ЦИВІЛІЗАЦІЇ**

«Культура – спосіб існування людського суспільства в якості людського співтовариства» [Цит. за: 2, с. 28]. Так пояснює розуміння суті співтовариства англійський етнограф В. Тернер.

Виникнення наук про культуру свідчить про усвідомлення її виняткової важливості. Цілком очевидною стає роль культури в житті людини і суспільства. Культура впливає на всі сторони суспільного життя, багато в чому визначає динаміку й спрямованість громадських процесів. Усвідомлення ролі культури завдало удару по концепціях, що абсолютизували роль економічного або політичного чинників. З'ясувалося, що сама економіка і політика багато в чому визначаються особливостями культури.

Лао Цзи пояснює, що колесо втрачає сенс без втулки, а такою втулкою в культурі можна вважати книгу.

Книга – продукт матеріальної культури й духовного життя суспільства, що пройшов достатньо довгий еволюційний шлях, і ця еволюція була найбезпосередньо пов'язана з еволюцією культури в цілому. Вона дозволила зробити значний крок до ширшого визначення культури, яке сьогодні можна сформулювати як «усе життя людей».

Книга з найдавніших часів є предметом пізнання людини. Це зберігач, транслятор знань, засіб пізнання навколишнього світу. Без глибокого вивчення взаємодії книги та людини в просторі культури і цивілізації неможливо зрозуміти ті процеси, які відбувалися й відбуваються в сучасному суспільстві. Неможливо зрозуміти їх, не усвідомлюючи книгу як матеріальне утворення, нерозривно пов'язане з психічними, розумовими, духовними сторонами життя людини.

Як сказав відомий французький мораліст Франсуа Ларошфуко: «Вища спритність полягає в тому, щоб усьому знати істинну ціну».

Які якості й властивості книги здатні задовольняти потреби, інтереси і бажання людей? Що важливіше: цінність змісту книги чи книга як цінність? Чи можливо ототожнювати поняття «цінність», «корисність» і «вартість» (економічна цінність) по відношенню до книги?

Історично склалося так, що в європейських й азійських мовах зміст терміна «книга» однаковий. Грецьке «бібліо», латинське «лібер», семантичне «сефер», арабське «кітаб», подібно до слов'яно-балтійського «книга», трактуються однаково: 1) предмет, 2) твір, 3) частина твору. Цей термін зберігає

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

свою кореневу недоторканість і до наших днів. Учені переконливо доводять спорідненість російського слова «книга» з поняттями, що означали знання взагалі.

Книга як продукт, створений у сфері матеріального виробництва, є річчю з притаманними індивідуальними елементами й рисами. Разом з тим вона впливає на духовний світ людини.

Існує суб'єктивна корисність і об'єктивна корисність. Суб'єктивна – це корисність, яка не може вимірюватися або порівнюватися. Об'єктивна – це корисність, яка може вимірюватися, наприклад, грошима, або порівнюватися. Микола Бухарін у статті «Політична економія рантє» свівставляє поняття «цінність» і «корисність». Він порівнює дві категорії цінності: з них перша є основною величиною, друга – похідною. Бухарін доходить висновку, що «корисність будь-якої речі є її здатність задовольняти ту або іншу потребу» [1, с. 66].

Будь-яка річ, здобута з природи, виготовлена людиною і така, що має для неї корисність, розглядається як споживча вартість. Книга як продукт складної праці, звичайно, теж має споживчу вартість. Проте вона не просто матеріальний предмет, носій інформації. Вона сама по собі інформація культури на певній стадії її історичного розвитку. Немов деякий інструмент, вона бере участь у створенні інших споживчих вартостей: споруд, технологій, духовних цінностей, у формуванні інтелекту і здібностей користувачів. Книга протягом своєї історії виступає як споживча вартість особливого гатунку. Здатність конкретної книги відобразити, зберегти і передати конкретну інформацію і є рівнем її корисності для суспільства.

Книга як продукт матеріальної культури має об'єктивну цінність, а з точки зору змісту – суб'єктивну.

Книга відіграє роль посередника між людиною і освітою, тобто виконує когнітивну функцію. «Більша частина людського знання у всіх галузях існує лише на папері, в книгах, – цій паперовій пам'яті людства. Тому лише зібрання книг, бібліотека є єдиною надією і не знищеною пам'яттю людського роду» (А. Шопенгауер).

Наразі проблемою сьогодення є випадання із соціумного соціального простору життя людини книги. Відбувається заміна книги симулякрами або віртуальною інформацією. Книга, між тим, є першоатомом Космосу культури [3, с. 179].

ЛІТЕРАТУРА

1. Бухарин Н. Политическая экономия рантє: теория ценности и прибыли австрийской школы [Электронный ресурс] / Н. Бухарин. – Режим доступа : eeranto – mv.pp.ru /Marksismo/ukharin/.
2. Исаев В. Д. Человек в пространстве цивилизации и культуры / В. Д. Исаев. – Луганск : Изд-во

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

ВНУ ім. Володимира Даля, 2003. – 188 с.

3. Сабо Л. П. Феноменология симулякризации книги в современной квазикультуре / Л. П. Сабо // Філософські проблеми людини: матеріали науково-практичної конференції. – Луганськ : Вид-во СНУ ім. Володимира Даля, 2012. – С. 178 – 180.

УДК 021.13:577.6

*Л. К. Шепелєва,
м. Луганськ*

ПРОФЕСІЙНА ОСВІТА Й НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ: ВПЛИВ НА ДІЯЛЬНІСТЬ ІНФОРМАЦІЙНО-БІБЛІОТЕЧНИХ УСТАНОВ

Зміни в бібліотечній практиці, що викликані суспільним інтересом до інформації, широка комп'ютеризація усіх бібліотечних процесів і у зв'язку з цим – оволодіння новими формами роботи, що торкнулися в першу чергу бібліотек.

Тому об'єктивно виникають нові потреби суспільства в бібліотечній професії та використанні нових інформаційних технологій, корпоративна взаємодія і об'єднання зусиль різних бібліотек, співробітництво з різними інформаційними структурами. Усі ці чинники потребують оновлення професійної підготовки фахівців бібліотечної справи.

Професія бібліотекаря існує в первинному вигляді більше тисячоліття, але склалася як окреме спеціально професійне явище лише в XVII – XVIII ст. Роком усвідомлення існування професії бібліотекаря вважається 1876 р., коли було створене перше у світі професійне об'єднання – Американська бібліотечна асоціація. Бібліотечна освіта в Україні почалася лише в 1925 році – у Харкові. Передумови наукового дослідження бібліотечної професії, розробка форм, методів, змісту підготовки бібліотечних фахівців створюються лише на початку 60-х років. Предметом комплексних спеціальних досліджень бібліотечна професія стає в середині 80-х років. Основними аспектами дослідження стають соціально-психологічні особливості діяльності бібліотечних фахівців, склад та динаміка кадрових ресурсів бібліотек, питання вдосконалення системи підготовки та підвищення кваліфікації бібліотекарів. У 80 – 90-ті роки актуальними стають статус і престиж бібліотечної професії, диференціація бібліотечної праці, кадрові ресурси, професійно-кваліфікаційна структура кадрів бібліотек.

Підготовка професійно-бібліотечних кадрів – операція на наукові дослідження в базі бібліотечної справи.

У бібліотечній справі в Україні на сьогодні можна виділити такі проблеми: розвиток науки, бібліотечна професійна освіта, інформатизація бібліотек.

Організація наукових досліджень. Аналіз розвитку бібліотечної справи в

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Україні показує, що з 20-х років ХХ ст. українська бібліотечна думка завжди була на високому рівні в контексті європейського розвитку. Проте, починаючи з 30-х і, особливо, повоєнних років, усе більше українська бібліотечна наука йшла в ар'єгарді радянської бібліотечної науки, ідеологія якої і кращі наукові сили зосереджувалися в Москві і Ленінграді, тут формувалися напрями наукових досліджень, науковці Росії представляли бібліотечну громадськість у міжнародних установах, виступали на наукових конференціях, семінарах, видавали майже всі бібліотечні журнали. Підготовка фахівців вищої кваліфікації також проводилася в Москві і Ленінграді.

Аналіз наукових досягнень України за роки незалежності свідчить, що до 1992 року в Україні не було жодного доктора наук, який захистив би дисертацію зі спеціальності «Бібліотекознавство і бібліографознавство». Бюро Президії Академії наук УРСР тільки 7 квітня 1989 року постановою № 137-Б надало Центральній науковій бібліотеці ім. В. Вернадського статус науково-дослідницького інституту, і на сьогодні це єдина установа в державі, яка має такий статус. Уперше в жовтні 1989 року було проведено Міжнародну наукову конференцію з бібліотечних проблем. До 1992 року не існувало жодного періодичного журналу, який би на своїх сторінках висвітлював проблеми бібліотек.

З 1991 року в Україні було захищено 42 кандидатських і 9 докторських дисертацій. Незважаючи на те, що більшість робіт були захищені з питань бібліотечної справи та бібліографії, 27 здобувачів отримали ступінь кандидата історичних наук, 13 – педагогічних, 1 – філософських, 1 – технічних наук. Більшість дисертацій присвячено різним аспектам бібліографії: 20 дисертацій – проблемам книгознавства, 5 – еволюції бібліотек в контексті інформатизації, 13 – різним аспектам підготовки кадрів. Однак немає жодної захищеної дисертації, де б досліджувалися актуальні проблеми автоматизації бібліотек і питання впровадження нових технологій, сучасні проблеми бібліотекознавства, нові функції бібліографії в умовах інформатизації суспільства.

Підготовка кадрів для бібліотек та інформаційних центрів. Кардинальні зміни останніх років в інформаційних технологіях, широке впровадження комп'ютерів і засобів інформаційної техніки в бібліотеках й інформаційних центрах, перехід на ринкові відносини ставлять нові вимоги до професійної підготовки у сфері інформаційної культури, потребують перебудови всієї системи інформаційної бібліотечної освіти. Застаріла матеріально-технічна база вишів, низький престиж професійної освіти в галузі бібліотечної справи призводять до скорочення числа бажаючих навчатися на цій спеціальності, примушують знижувати вимоги до абітурієнтів і випускників. В Україні

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

підготовку бібліотечних фахівців традиційно здійснюють вищі навчальні заклади: у Києві, Харкові, Миколаєві, Рівному. У 2001 році відкрито Луганський державний інститут культури і мистецтв, який сьогодні має статус академії. Ставши незалежною державою, Україна почала реформування економіки до переходу ринку і створення нової інформаційної інфраструктури, що потребує кардинальних реформ інформаційно-бібліотечної освіти.

Однак чи зможуть бібліотечні факультети вишів культури готувати висококваліфікованих фахівців з усього спектру інформаційно-бібліотечних спеціальностей? Які ж проблеми треба вирішити?

По-перше, підготовка таких фахівців передбачає більш високі вимоги до абітурієнтів та випускників. Сьогоднішній спеціаліст повинен уміти регулювати відносини між державним та приватним секторами інформаційного сервісу, повинен знати статистику бухгалтерського обліку, добре розбирати в економічних та політичних науках, інформаційних технологіях і документальних комунікаціях, володіти англійською мовою.

По-друге, необхідно визначити, що і як повинні вивчати сьогодні студенти на факультетах бібліотечно-інформаційних систем.

Характерні зміни в бібліотеках також пов'язані з новими інформаційними технологіями. Цілком зрозуміло, що в планах треба більше уваги приділити інформаційним технологіям і управлінню інформацією. Необхідно також укріпити матеріально-технічну базу, відкрити нові спеціальності, що дасть змогу розширити сферу професійну діяльність випускників.

Інформатизація бібліотек. Історія інформатизація бібліотек України, спроба створення зведення електронного каталогу для мережі бібліотек бере початок з 1984 року. У 1989 році був готовий проект, а 1992 р. завдяки фонду Карла Поппера, який виділив ЦНБ ім. В. Вернадського 104 тис. доларів, ця проблема мала бути вирішена. У тому ж 1992 році в ЦНБ було розпочато впровадження локальної мережі, створення електронного каталогу. Відомчі амбіції, недостатність кваліфікованих кадрів у галузі нових інформаційних технологій, а також залишковий принцип фінансування бібліотек різних відомостей відсовують проблему впровадження комп'ютерних і інформаційних систем бібліотек.

На сьогодні проект «Бібліоміст» дозволив дещо покращити стан інформатизації та впровадження нових інформаційних технологій у діяльність бібліотек Луганщини.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Абакумова Вікторія Іванівна, доктор історичних наук, доцент, професор кафедри бібліотекознавства, документознавства та інформаційної діяльності Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Абраменко Ольга Анатоліївна, викладач по класу сольного співу КПНУ ШМЕВ Слов'яносербської районної ради Луганської області (м. Слов'яносербськ)

Багрова Вікторія Іванівна, концертмейстер кафедри музичного мистецтва естради Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Базарова Любов Павлівна, викладач КУ ДШМ № 2 м. Алчевська (м. Алчевськ)

Бережна Світлана Сергіївна, викладач-спеціаліст циклової комісії бібліотечних дисциплін коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Беседіна Олександра Володимирівна, магістрант РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму» (м. Сімферополь)

Белокозова Наталія Анатоліївна, студентка групи КХН-V Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Боброва Вероніка Андріївна, магістрант спеціальності «Музичне мистецтво» Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Борисенко Павло Миколайович, викладач кафедри станкового живопису Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Бражнікова Юлія Борисівна, викладач предметно-циклової комісії хорового диригування та співу КЗ «Сєверодонецьке музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Сєверодонецьк)

Буханцева Ольга Олександрівна, концертмейстер коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Вандюк Світлана Олександрівна, концертмейстер кафедри музичного мистецтва естради Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Верещак Ольга Олегівна, викладач циклової комісії «Документознавство та бібліотечна справа» коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Вовченко Наталія Миколаївна, викладач КЗ «Алчевська дитяча художня школа» (м. Алчевськ)

Волинська Ольга Михайлівна, викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Волкова Ірина Вікторівна, викладач КПНЗ ШМЕВ № 5 м. Луганська (м. Луганськ)

Волкова Оксана Валеріївна, викладач художнього відділення Перевальської дитячої школи мистецтв (м. Перевальськ)

Гайко Ольга Михайлівна, викладач КЗ «Алчевська дитяча художня школа» (м. Алчевськ)

Гвардїєрова Олена Василівна, завідувач відділення Каменського педагогічного коледжу Ростовської області (м. Каменськ-Шахтинський, Росія)

Гончарук Надія Петрівна, викладач кафедри художньої фотографії Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Горбунова Вікторія Вікторівна, викладач, голова циклової комісії рисунку Донецького художнього училища (м. Донецьк)

Горгодзе Лілі Георгіївна, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Губар Олена Володимирівна, голова циклової комісії музичної літератури, викладач вищої категорії коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Губ'як Василь Дмитрович, кандидат історичних наук, доцент кафедри педагогічної майстерності та освітніх технологій Інституту педагогіки і психології Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка (м. Тернопіль)

Губ'як Дмитро Васильович, заслужений артист України, доцент кафедри інструментального виконавства Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка (м. Тернопіль)

Гуляєва Олена Олегівна, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Гусак Ірина Сергіївна, викладач кафедри вокалу та хорового диригування Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Давидова Лідія Миколаївна, викладач циклової комісії співу коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Данченко Олександра Василівна, викладач вищої категорії коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Дверницька Ірина Володимирівна, викладач циклової комісії народних інструментів коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Дишлова Юлія Георгіївна, викладач кафедри бібліотекознавства, документознавства та інформаційної діяльності Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Діуліна Валентина Михайлівна, викладач класу гітари, домри, балалайки, бандури Старобільської ДШМ (м. Старобільськ)

Доценко Володимир Олександрович, директор Антрацитівської ДМШ, викладач духових інструментів (м. Антрацит)

Драчова Лілія Іллівна, викладач вищої категорії циклової комісії гуманітарних та соціально-економічних дисциплін коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Дрига Ксенія Іванівна, магістрант Харківської державної академії культури (м. Харків)

Єльчанінов Олег Володимирович, викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Єрмакова Інна Олександрівна, викладач кафедри художньої фотографії Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Єрмолаєва Ірина Миколаївна, викладач циклової комісії театрального мистецтва коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Жуликов Олександр Валентинович, викладач Каменського педагогічного коледжу Ростовської області (м. Каменськ-Шахтинський, Росія)

Заверуха Олена Леонідівна, здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Л. В. Шаповалова) (м. Харків)

Звягіна Тетяна Олександрівна, викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Золотарьова Ірина Федорівна, викладач кафедри оркестрових інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Іванова Людмила Миколаївна, викладач-методист Криворізького обласного музичного училища (м. Кривий Ріг)

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Казарцева Тетяна Сергіївна, викладач-методист відділу спеціального фортепіано та педагогічної практики Івано-Франківського музичного училища імені Дениса Січинського (м. Івано-Франківськ)

Казимова Вікторія Салехівна, викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Каюдіна Наталія Сергіївна, викладач-спеціаліст циклової комісії «Естрадні інструменти» коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Кириченко Олена Анатоліївна, викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Клименко Тетяна Євгеніївна, викладач ДМШ № 1 (м. Красний Луч)

Князев Олексій Іванович, заслужений працівник культури України, викладач-методист коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Коваль Марина Петрівна, викладач-методист Сумського вищого училища мистецтв і культури (м. Суми)

Козачок Ірина Олександрівна, завідувач відділу народних інструментів, викладач вищої категорії КУ ДШМ № 1 (м. Стаханов)

Козакова Тетяна Миколаївна, викладач II категорії ДШМ м. Зоринська (м. Зоринськ)

Козлова Людмила Петрівна, старший викладач вищої категорії, викладач ударних інструментів ДШМ № 1 (м. Брянка)

Колєснікова Ірина Володимирівна, викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Колодіна Наталія Павлівна, викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Колосюк Максим Володимирович, викладач кафедри театрального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Кононенко Олена Сергіївна, голова ПК музично-теоретичних дисциплін та фортепіано коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Косицька Олена Михайлівна, завідувач Центру громадянського виховання КВНЗ «Харківська академія неперервної освіти» (м. Харків)

Костичева Ірина Анатоліївна, викладач вищої категорії, методист Донецького училища культури (м. Донецьк)

Кочанова Ірина Миколаївна, викладач вищої категорії Донецького художнього училища (м. Донецьк)

Кротько Тетяна Олексіївна, викладач кафедри вокалу та хорового диригування Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Крупко Ольга Степанівна, викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Кудрявцева Олена Юріївна, викладач-спеціаліст циклової комісії бібліотечної справи коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Куляба Ніна Анатоліївна, магістрант Харківської державної академії культури (м. Кременчук)

Кучер Юлія Олександрівна, викладач циклової комісії хорового диригування коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Лавренко Олена Вікторівна, викладач КЗ «Алчевська дитяча художня школа» (м. Алчевськ)

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Лагутіна Катерина Євгенівна, здобувач КНУКІМ, викладач кафедри бібліотекознавства, документознавства та інформаційної діяльності Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Ланіна Тетяна Олександрівна, голова циклової комісії естрадного співу коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Латинцева Антоніна Іванівна, викладач-методист вищої категорії Донецького музичного училища (м. Донецьк)

Лизенко Наталія Володимирівна, викладач КЗ «Алчевська дитяча художня школа» (м. Алчевськ)

Лисюк Олена Олегівна, викладач-методист, викладач вищої категорії Харківського училища культури (м. Харків)

Лігус Сергій Ігорович, викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Лозовицька Оксана Юрївна, викладач-методист, голова циклової комісії бібліотечних дисциплін коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Лукавецька-Радченко Анжела Валентинівна, завідувач художнього відділення коледжу, старший викладач Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Лук'янченко Ольга Григорівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри бібліотекознавства, документознавства та інформаційної діяльності Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Луценко Катерина Володимирівна, викладач циклової комісії музичної літератури коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Луців Марія Андріївна, студентка IV курсу фортепіанного відділу Івано-Франківського музичного училища ім. Дениса Січинського (м. Івано-Франківськ)

Люба Марина Романівна, студентка групи КХН-V Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Ляхімець Надія Миколаївна, викладач вищої категорії, методист Донецького училища культури (м. Донецьк)

Макшанцева Інна Михайлівна, концертмейстер кафедри музичного мистецтва естради Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Малахов Василь Олексійович, викладач-методист, голова циклової комісії хореографічних дисциплін коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Мальцев Павло Тихонович, викладач-методист циклової комісії «Хорове диригування» коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Мальцева Лариса Олександрівна, викладач-методист циклової комісії «Теорія музики» коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Марущак Надія Ігорівна, викладач фортепіано, концертмейстер ДШМ смт Рожнятів, студентка Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (сmt Рожнятів, Івано-Франківська область)

Матінова Алла Миколаївна, викладач Канівського училища культури і мистецтв (м. Канів)

Меласва Катерина В'ячеславівна, концертмейстер циклової комісії «Хорове диригування» коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Мерем'янова Лариса Миколаївна, викладач першої категорії музичних дисциплін ВП «Стахановський педагогічний коледж ЛНУ імені Тараса Шевченка» (м. Стаханов)

Мерлянов Михайло Васильович, голова Миколаївського обласного осередку Національної хореографічної спілки України, завідувач кафедри хореографії Миколаївського філіалу Київського національного університету культури і мистецтв, доцент, заслужений працівник культури України (м. Миколаїв)

Мерлянова Ольга Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії Миколаївського філіалу Київського національного університету культури і мистецтв (м. Миколаїв)

Михайлова Анастасія Олегівна, студентка магістратури Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Михайлова Наталія Юрївна, викладач вищої категорії Червонопартизанської дитячої школи мистецтв (м. Червонопартизанськ)

Михалюк Олена Євгенівна, викладач-методист, завідувач відділу виробничої практики коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Міхалєва Ольга Євгенівна, завідувач методичного кабінету, викладач предметно-циклової комісії хорового диригування та співу КЗ «Сєверодонецьке музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Сєверодонецьк)

Муралов Сергій Володимирович, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Негода Людмила Леонідівна, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Нестеренко Ірина Миколаївна, викладач вищої категорії коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Нестеренко Людмила Миколаївна, викладач кафедри теорії та історії музики Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Нікітченко Олена Іванівна, викладач хореографічних дисциплін Рубіжанської міської дитячої школи мистецтв (м. Рубіжне)

Овчаренко Ірина Іллівна, викладач-методист коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Олійник Дмитро Віталійович, викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Остапенко Ольга Миколаївна, викладач предметно-циклової комісії теорії музики КЗ «Сєверодонецьке музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Сєверодонецьк)

Павленко Олександр Васильович, викладач вищої категорії, старший викладач Канівського училища культури і мистецтв Черкаської обласної ради (м. Канів)

Павленко Ольга Степанівна, викладач вищої категорії Канівського училища культури і мистецтв Черкаської обласної ради (м. Канів)

Панченко Олена Вікторівна, концертмейстер кафедри оркестрових інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв, здобувач ХНУМ ім. І. П. Котляревського (м. Луганськ)

Панюс Марія Василівна, викладач вищої категорії Терєбовлянського вищого училища культури (м. Терєбовля)

Параніч Олександра Володимирівна, викладач-методист коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Петрик Валентина Василівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри оркестрових інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Петрик Світлана Василівна, заслужений працівник культури України, голова циклової комісії народних інструментів коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Пивоварова Інна Михайлівна, музичний керівник ДНЗ КДНЗ № 38 (м. Стаханов)

Поборцева Тетяна Олександрівна, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Погорський Олександр Дмитрович, викладач предметно-циклової комісії оркестрових духових та ударних інструментів КЗ «Северодонецьке музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Северодонецьк)

Погрібна Маргарита Альбертівна, старший викладач ДШМ № 1 (м. Лисичанськ)

Подлесна Інна Анатоліївна, викладач-методист музично-теоретичних дисциплін, заступник директора з НВР КПСМНЗ школи мистецтв № 5 м. Донецька (м. Донецьк)

Познаховська Галина Степанівна, викладач КВНЗ «Олександрійське училище культури» (м. Олександрія)

Поклад Надія Сергіївна, здобувач кафедри «Історія української музики» Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (м. Київ)

Полівко Ольга Миколаївна, магістрант Полтавського національного педагогічного університету ім. В. Г. Короленка (м. Полтава)

Потьомкіна Ольга Миколаївна, професор, завідувач кафедри хореографічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Протасевич Людмила Василівна, викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Радченко Андрій Тимофійович, викладач циклової комісії «Музичне мистецтво естради» коледжу ЛДАКМ (м. Луганськ)

Решетов Артем Вікторович, викладач кафедри оркестрових інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Резнік Олена Сергіївна, здобувач Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (м. Кремінна)

Рикунова Дар'я Анатоліївна, викладач-спеціаліст циклової комісії «Естрадні інструменти» коледжу ЛДАКМ (м. Луганськ)

Римська Олена Юріївна, викладач предметно-циклової комісії фортепіано КЗ «Северодонецьке музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Северодонецьк)

Рихлюк Лариса Ігорівна, викладач вищої категорії Волинського державного училища культури і мистецтв (м. Луцьк)

Романовський Микола Вікторович, викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Росляк Роман Володимирович, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (м. Київ)

Роянова Алевтина Миколаївна, викладач вищої категорії, методист Донецького училища культури (м. Донецьк)

Рудницька Світлана Іванівна, старший викладач предметно-циклової комісії теорії музики КЗ «Северодонецьке музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Северодонецьк)

Рябуха Наталія Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент Харківської державної академії культури (м. Харків)

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Сабо Людмила Петрівна, аспірант СНУ імені Володимира Даля, викладач вищої категорії циклової комісії бібліотечних дисциплін, заступник директора з навчально-методичної роботи і науки коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Санченко Ірина Юрївна, концертмейстер КПНЗ ШМЕВ № 3 м. Луганська (м. Луганськ)

Сафонова Катерина Олександрівна, керівник театрального колективу палацу позашкільної роботи, творчості дітей та учнівської молоді м. Луганська (м. Луганськ)

Сачлі Валерій Іванович, викладач предметно-циклової комісії оркестрових народних інструментів КЗ «Севєродонецьке музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Севєродонецьк)

Сбітнєва Вікторія Вікторівна, викладач фортепіано, концертмейстер ДШМ № 2 (м. Брянка)

Сгонніков Олександр Степанович, викладач-методист, спеціаліст вищої категорії ПКУЗ «Художня школа естетичного виховання» (м. Луганськ)

Сержантова Ірина Олександрівна, старший викладач кафедри станкового живопису Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Сімоненко Олена Валентинівна, старший викладач циклової комісії теорії музики коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Сіротіна Тетяна Броніславівна, викладач методист музично-теоретичних дисциплін КПСМНЗ ШМ № 5 м. Донецька та Донецької обласної СМШІ для обдарованих дітей (м. Донецьк)

Слівіна Дарина Михайлівна, викладач-спеціаліст циклової комісії «Теорія музики» коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Суворова Людмила Пархомівна, викладач, голова циклової комісії художнього фотографування коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв, магістрант СНУ імені Володимира Даля (м. Луганськ)

Тесленко Тетяна Іванівна, старший викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Тиха Софія Теймуразівна, студентка V курсу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Тихомирова Наталія Федорівна, викладач-методист, голова циклової комісії гуманітарних та соціально-економічних дисциплін коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Ткачов Микола Іванович, викладач-методист, голова циклової комісії «Естрадні інструменти» коледжу ЛДАКМ (м. Луганськ)

Трускалова Світлана Миколаївна, викладач вищої категорії циклової комісії хореографічних дисциплін коледжу ЛДАКМ (м. Луганськ)

Турнєєва Тамара Володимирівна, старший викладач, голова циклової комісії «Фортепіано» коледжу ЛДАКМ (м. Луганськ)

Тучина Наталія Федорівна, викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Туценко Михайло Михайлович, старший викладач кафедри оркестрових інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Туценко Тетяна Володимирівна, викладач циклової комісії «Музична література» коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

Фалалєєва Валентина Геннадіївна, викладач-методист циклової комісії «Народні інструменти» коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Фещенко Оксана Сергіївна, викладач художнього відділення Перевальської дитячої школи мистецтв (м. Перевальськ)

Филь Леонід Максимович, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри художньої фотографії Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Харламова Тетяна Іванівна, викладач кафедри художнього моделювання одягу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Храмова Наталія Володимирівна, викладач академічного вокалу та хору I категорії КЗ ДМШ № 1 (м. Красний Луч)

Чернявська Вікторія Петрівна, викладач музично-теоретичних дисциплін, спеціаліст вищої категорії школи мистецтв № 6 м. Донецька (м. Донецьк)

Чирка Олег Олексійович, викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Чмерук Ольга Василівна, викладач кафедри музичного мистецтва естради Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Чорна Людмила Володимирівна, викладач філіалу Придністровського державного університету ім. Т. Г. Шевченка (м. Рибниця, ПМР, Молдова)

Чумакова Наталія Петрівна, викладач вищої категорії Донецького музичного училища (м. Донецьк)

Шекіта Марія Петрівна, викладач музично-теоретичних дисциплін Артемівського державного музичного училища ім. І. Карабиця (м. Артемівськ)

Шекіта Людмила Всеволодівна, викладач-методист Артемівського державного музичного училища ім. І. Карабиця (м. Артемівськ)

Шенгеля Наталія Олексіївна, викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Шепеленко Наталія Борисівна, аспірант II року навчання Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків)

Шепєлева Людмила Костянтинівна, викладач вищої категорії циклової комісії бібліотечної справи коледжу ЛДАКМ (м. Луганськ)

Шерстюк Олена Валеріївна, концертмейстер кафедри музичного мистецтва естради Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Шеховцова Марія Яківна, магістрант РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму» (м. Сімферополь)

Щуров Олександр Володимирович, викладач кафедри оркестрових інструментів Луганської державної академії культури і мистецтв, здобувач ХНУМ ім. І. П. Котляревського (м. Луганськ)

Яворська Марина Владиславівна, директор, викладач-методист предметно-циклової комісії фортепіано КЗ «Северодонецьке музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Северодонецьк)

Ярова Любов Петрівна, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та професійної майстерності Ровеньківського факультету Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Ровеньки)

Яценко Світлана Павлівна, викладач-методист коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ)

Наукове видання

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ

МАТЕРІАЛИ VII ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

27 – 29 березня 2013 р.

Комп'ютерний макет – Н. В. Колотовкіна

Дизайн обкладинки – С. В. Вейда

Організатори конференції не завжди поділяють думку учасників.
У збірнику максимально точно відображаються орфографія та пунктуація,
запропоновані учасниками. Усі матеріали подаються в авторській редакції.

Підп. до друку 23.01.2013. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.
Гарнітура Times New Roman. Друк RISO. Ум. друк. арк. 31,5.
Тираж 200 пр. Зам. № 227

Видавництво
Луганської державної академії культури і мистецтв
Красна площа, 7, м. Луганськ, 91055.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2686 від 15.11.2006 р.
Тел.: (0642) 59-02-62