

**Міністерство культури України
Національна академія керівних кадрів культури і
мистецтв
Інститут сучасного мистецтва
Кафедра сценічного та аудіовізуального мистецтва**

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ: ТВОРЧІСТЬ ТА ТЕХНОЛОГІЇ

**МАТЕРІАЛИ
Дванадцятій Міжнародній науково-творчій
Інтернет-конференції**

15 травня 2019 р.



Київ — 2019

Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології:
Матеріали Дванадцятої Міжнарод. наук.-творчої інтернет-конф.,
м. Київ, 15 травня 2019 р. / за заг. ред. Н. Д. Белявіної. Київ:
НАКККіМ, 2019. 139 с.

Збірник містить матеріали Дванадцятої Міжнародної науково-творчої Інтернет-конференції, проведеної 15 травня 2019 р. кафедрою сценічного та аудіовізуального мистецтва Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. До збірника увійшли наукові повідомлення та тези доповідей широкої культурно-мистецької та освітньої тематики.

Редакційна колегія

Белявіна Н. Д., заслужений діяч мистецтв, кандидат педагогічних наук, професор; *Белявін В. Ф.*, кандидат технічних наук, доцент; *Грищенко В. І.*, кандидат педагогічних наук, доцент; *Козлін В. Й.*, доктор мистецтвознавства, професор; *Литвин С. Х.*, доктор історичних наук, професор; *Садовенко С. М.*, доктор філософії в галузі музичної педагогіки, кандидат педагогічних наук, с.н.с., доцент

Статті друкуються в авторській редакції. Автори відповідають за достовірність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу їм особисто, за правильне цитування джерел та посилання на них

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

Олена Аніщенко

СТВОРЕННЯ ЦЕНТРІВ ОСВІТИ ДОРΟΣЛИХ: ОБҐРУНТУВАННЯ ДОЦІЛЬНОСТІ В КОНТЕКСТІ ОСВІТИ ВПРОДОВЖ ЖИТТЯ

Розвиток центрів освіти дорослих (далі – ЦОД) як складової неформальної освіти є освітнім трендом у переважній більшості країн світу. Доцільність їх створення передусім зумовлено нагальною необхідністю розширення сфери освітніх послуг для різних категорій дорослого населення у контексті реалізації ідей освіти впродовж життя.

Центри освіти дорослих – це заклади неформальної освіти різних форм власності, що функціонують самостійно або на базі закладів формальної і неформальної освіти, закладів культури, громадських та інших організацій, соціальні підприємства з надання освітніх послуг, на які покладено здійснення освітньої, культурно-освітньої діяльності для різних категорій дорослих. Навчання дорослих у ЦОД спрямоване на особистісний і професійний розвиток громадян в умовах неформальної освіти.

Центри освіти для різних категорій дорослих функціонують у всіх регіонах України. Вони взаємодіють і співпрацюють з іншими закладами освіти і культури для молоді та дорослих, громадськими та іншими організаціями. Освітні пропозиції центрів освіти дорослих зорієнтовані на певну цільову групу (контингент учнів / слухачів) – конкретну групу людей, які об'єднані спільними потребами, інтересами тощо. Важливим є те, що ці заклади пропонують «і різноманітні підходи до задоволення освітніх потреб, і ініціюють нові потреби у сфері освіти. Саме центри зміцнюють і підтримують «суб'єктивні» освітні потреби своїх учасників...», а також «спрямовують програми розвитку на диференційовані «об'єктивні» потреби суспільства. Отже, центри виконують свою місію не тільки стосовно очевидних освітніх інтересів, а й для виявлення

прихованих потенційних освітніх потреб» [2, 377].

Аналіз дослідницьких матеріалів дає можливість виокремити такі моделі центрів освіти дорослих в Україні [1]:

- самостійні інституції – заклади неформальної освіти дорослих;
- ЦОДи на базі громадських організацій;
- підрозділи загальноосвітніх, професійно-технічних, вищих закладів освіти, закладів спеціалізованої освіти мистецького напрямку та ін.;
- підрозділи бібліотек, музеїв;
- заклади неформальної освіти на базі територіальних центрів соціального обслуговування (університети третього віку, центри активного довголіття);
- соціальні підприємства.

Такий поділ є досить умовним, оскільки один ЦОД (міський або сільський) може функціонувати на основі поєднання різних моделей. Передусім це пов'язано з поліфункціональністю досліджуваних закладів, відсутністю відповідного нормативно-правового забезпечення, поняттєво-термінологічною невизначеністю – відсутністю усталеного тлумачення власне терміносполуки «центр освіти дорослих». На нашу думку, і школи / центри / студії особистісного, професійного зростання, арт-школи / центри, народні університети / будинки, університети третього віку, центри активного довголіття, школи неформального навчання дорослих є різновидами ЦОД.

Центрам освіти дорослих притаманні: широкий спектр і різноманітність освітніх пропозицій, організаційних форм навчання; зорієнтованість на культурно-освітні потреби конкретних категорій дорослих; гнучкість в організації освітнього процесу, виборі методів навчання; добровільність навчання й високий рівень мотивації тих, хто навчається; високий особистісний сенс навчання; мобільність і високий рівень активності дорослих учнів та ін. Діяльність переважної більшості ЦОД як осередків неформальної освіти у територіальній громаді базується на принципах людиноцентризму, клієнтоорієнтованості, гнучкості, відповідальності,

навчання в дії і співробітництві, чутливості до потреб громади, партнерства (передбачає залучення широкого кола зацікавлених сторін) та ін. Серед напрямів діяльності центрів освіти дорослих в Україні найбільшого поширення набули такі: інформаційно-комунікаційний; мовно-лінгвістичний; розвиток громадянських компетентностей; розвиток професійних компетентностей; підприємництво; мистецький; правовий; оздоровчий (розвиток культури здорового способу життя), реабілітаційний; психологічно орієнтований тощо.

Вважаємо за доцільне зазначити, що ЦОД являють собою осередки соціальної інтеграції громадян і виконують освітні, соціальні та інші функції [1 – 3]. Здобуті у них знання, вміння й навички сприяють посиленню компетентнісного потенціалу дорослих, здійсненню зайнятості й самозайнятості населення тощо. Завдяки широкому спектру послуг, різноманітності освітніх пропозицій у громадах, інноваційності діяльності, зв'язкам з іншими інституціями, ЦОД сприяють розвитку людського капіталу, громад, що навчаються, які є факторами зростання конкурентоспроможності національної економіки, а також посиленню освітнього, соціально-культурного потенціалу регіонів і держави в цілому, розвитку громадянського суспільства.

Література

1. Аніщенко О.В. Моделі центрів освіти дорослих в Україні / О.В. Аніщенко // Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи: зб. наук. пр. / [редкол. Л.Б. Лук'янова (голова) та ін.]; Ін-т пед. освіти і освіти дорослих НАПН України. – К.; Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2018. – Вип. 1 (14). – С. 22-36.

2. Теоретико-методологічні засади проектування і функціонування систем відкритої освіти дорослих в Україні [Рукопис]: дис... д-ра пед. наук. 13.00.01 / С.М. Прийма; Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. – К., 2015. – 488 с.

3. Центри Освіти Дорослих. Освіта як суспільна відповідальність. Берлін, 2011. URL: http://www.dvv-international.org.ua/fileadmin/files/eastern-neighbors/Ukraine_pics/ukraine_2/centry_obrazov_vzroslykh.pdf

ГЛАМУР В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИЗАЦІЇ ПОВСЯКДЕННОСТІ

В останнє десятиліття ХХ століття в системі аксіологічних домінант сучасного суспільства посилився вплив такого художньо-мистецького феномену як гламур, який, увібравши в себе певні «трансцендентальні передумови смислоутворення, спирається на певний естетичний канон і містить певні сценарії соціальної поведінки» [1, 131]. Гламур – це втілення «нереальності», яка зачаровує своєю красою, блиском, молодістю, здоров'ям тощо, своєрідна естетична деформація традиційних художніх цінностей, яка з особливою очевидністю виявляє себе в сучасній масовій культурі та мистецтві. І хоча атрибутивні ознаки гламуру існували й у попередніх епохах, безсумнівною залишається їх принципово нова інтерпретація саме в сучасному суспільстві. Це можна пояснити, з одного боку, підвищеним інтересом до проблем естетизації повсякденності, а з іншого – культурними стереотипами масової культури, необхідністю дотримуватися загальноприйнятих зразків, а також процесами комодифікації.

У «плинній сучасності» під дією трансформаційних процесів, зрушень і переворотів, які відбуваються в інформаційному, культурному та мистецькому просторі, повсякденність поступово втрачає свою стійкість і стабільність. Одним із важливих моментів у трансформації дискурсу повсякденності став новий підхід у використанні візуальної інформації, змінилися функції й статус образів, їхнє виробництво та споживання. Гламур як результат споживання образів краси, успіху, блиску (зокрема й інтелектуального) став одним із явищ повсякденної ідеології сучасного суспільства.

Повсякденність сучасної людини характеризується естетизацією всіх сфер життя – від предметів побуту до предметів мистецтва. Перебуваючи в певному соціальному оточенні, людина свідомо або навіть несвідомо (протягом усієї історії людства) прагнула «естетизувати» власне тіло, надати йому відповідних форм, прикрасити, удосконалити, зробити його більш привабливим. Сьогодні

спостерігаємо бурхливий розвиток тілесно орієнтованих соціальних практик, таких як: техніки побудови тіла – моделі тіла й краси, бодибілдінг, здоровий спосіб життя та натуропатичне харчування, нове відродження танцювальної й фізичної культури, зміна статі, чергові спроби досягнути безсмертя тощо. За рахунок використання таких «технологій» людське тіло (відповідно до постмодерністських поглядів) набуває нових можливостей і постає як об'єкт, який потенційно можна зруйнувати не тільки фізично, але й на екзистенційно-буттєвому рівні, оскільки з'явилися можливості його штучно конструювати без прив'язування лише до початкових характеристик, у зв'язку з чим тіло стає вже не таким, яким воно було на початку.

Гламур – це, по суті, специфічний настрій суспільства масового споживання, особливе світосприйняття, де акцентують на розкоші, зовнішньому блиску, нівелюються основні духовні пріоритети людини. У цього явища масштабний простір комунікації, а межі його ідеологічної експансії на світ духовної культури широкі. Незважаючи на те, що гламур являє собою порівняно «молоде» явище для української культури, його можна віднести до найбільш актуальних і затребуваних практик у сучасному постіндустріальному суспільстві. Дослідження гламуру дає можливість простежити, як у структурі сучасної культури пов'язані між собою різноманітні види комунікації, яким є співвідношення в масовій культурі зримого, мислимого та несвідомого; вивчення цього феномену дає змогу з'ясувати, який вплив він має на сучасні процеси в різноманітних сферах людської діяльності, на особливості поведінки людини тощо.

Література

1. Шевченко О. К. «Гламуризація» політичної влади як симптом суспільної ціннісної корозії. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса*, 2011. Вип. 4. С. 127–137.

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ВИТИНАНКА В ПРОЕКТІ «КРАФТОРІЙ»

Проект «Крафторій», виставка-конкурс сучасної витинанки, організований творчим об'єднанням «Nota Ruta», засновниками якої є Марина Ващенко та Ілля Нестеров. Проект відбувся за підтримки Центру Української Культури та Мистецтва.

Витинанка – давній вид декоративно-прикладного мистецтва, що був широко представлений в Україні. У народній традиції вирізаними з паперу ажурними візерунками прикрашали приміщення, сьогодні до цього мистецтва звертаються художники, що розвивають техніку та адаптують її до власних творчих потреб. Задум авторів «Крафторія» – показати багатогранність сучасної витинанки. До експозиції було відібрано понад 30 відмінних за технологічними особливостями, тематикою та стилістикою робіт художників з різних регіонів України. Але декілька основних напрямків прослідковується, зокрема, орієнтування на зразки народного наївного мистецтва в витинанках авторів З. Косицької, М. Янкової та Л. Ващенко. Надихаючись традиційним мистецтвом у вирішенні образів, мисткині використовують типовий для народних зразків принцип симетрії. Його ж використовує переможниця конкурсу Я. Лаць у творі «Дерево життя». Вона вирішує стародавній мотив у сучасній пластиці, що тяжіє до монументального мистецтва.

Взагалі, композиційні рішення, типові для монументально-декоративного розпису, часто використовуються художниками у витинанках. Такі твори, як правило, присвячені історичним подіям чи народній культурі України, зокрема: «Велесові дні» А.Васильєвої, «Симонове зело» Д.Резанової, «Купальська ніч» С. Жукової, «Захист предків» Ю.Процюк, «Яблуневий Спас» А.Павлюк, роботи В.Єфіменко, тощо. Риси монументального мистецтва – узагальненість, масштабність, урочистість присутні і в роботах релігійної тематики:

«Благовіщення Пресвятої Богородиці» В.Глущенко, «Богородиця» А.Шамайло, «Під крилом янгола» В.Радченко, «Золоті врата» Д.Васильєвої. Іншою тенденцією є виражений вплив образотворчого мистецтва. Складні композиційно та філігранно виконані твори організаторки, М.Ващенко, що йшли поза конкурсною програмою, є прикладом поєднання техніки декоративно-прикладного мистецтва та досвіду її у творенні образотворчого мистецтва. Роботи художниць Т.Пранчук, І.Корчук, К.Гончар, Т.Кияниці, твір «Хто я?» Я.Лаць дуже різні за стилістикою, та їх об'єднує відхід від традиційних для витинанки композиційних схем та наближення до графіки.

Техніку витинанки представляють роботи двох авторів: співорганізатора проекту І.Нестерова та учасниці конкурсу, що отримала призове друге місце, О.Шинкаренко. Відмінні за вирішенням – тяжіючі до актуального мистецтва твори І.Нестерова та наближені до народної традиції роботи О.Шинкаренко.

Це вже другий проект творчого об'єднання «Nota Ruta», направлений на розвиток сучасного українського мистецтва і зацікавлення широкого загалу експериментами митців у різноманітних техніках. Організатори наголошують на своєму прагненні зробити масштабну колаборацію творчих особистостей, яка дасть змогу різноплановим митцям себе проявити. Сам формат конкурсу ґрунтується на принципі конкуренції та, водночас, взаємопідтримки.

Проект «Крафторій», метою якого було показати багатогранність та універсальність сучасної витинанки, виконав своє завдання, продемонструвавши глядачу наскільки різними та виразними можуть бути твори виконані в даній техніці.

ГРАФІЧНІ СИСТЕМИ ФІКСАЦІЇ ЗВУКУ ВІД АНТИЧНОСТІ ДО СУЧАСНОСТІ

Історія виникнення систем фіксації звуку (класична п'ятилінійна тактова) нотація сформувалася в процесі тривалої еволюції музичного запису від Античності до наших днів. Нотний лист, нотація (лат. *notatio*) - система графічних знаків для запису музики (візуалізація музики). Спочатку музику співали і грали по пам'яті, і так вона переходила від одного музиканта до іншого. Але з часом твір спотворювався, і люди шукали спосіб, як передати музику такої, якої склав її автор.

У різних народів були свої способи запису музики. В Стародавній Греції, наприклад, нотами служили букви, в Японії – цифри, в російському записі – гачки, а в григоріанській музиці (так називають одноголосні хорали римської літургії) ці значки іменувалися «невми».

Середньовічні системи фіксації звуку (візантійська невменна (знакова) і слов'янська крюкова або знаменна) були розраховані на нотацію культових співів і розспівів, що застосовуються в богослужіннях. Тому передача звуковисотності музичної інформації була не точною, вона відображала лише напрямок розвитку мелодії (ходи голосу вгору і вниз, повторення одного і того ж звуку, характер і спосіб виконання).

Такий приблизний характер запису музики відповідав їхній назві: невменна нотація – (від. грецьк. *νευμε* — знак, або *ρνευμα* — дихання, початкове — знак головою, або очима) і знаменна – від слова «знамя», або «знак». Невми нагадували крапки, коми і різні риси, і музиканти нерідко плуталися через різноманіття і схожість символів. Ці значки могли нагадати півчому вже відому йому мелодію. Всі позначення передавали тільки напрям (підвищення або пониження) звуку, точна його висота при цьому не враховувалася. Невмами записували тільки вокальну музику.

Справжню реформу, що привела у результаті до утворення сучасної системи нотного листа, зробив бенедиктинський чернець Гвідо Аретінській (Гвідо д'Ареццо 990-1050 рр.) Він був ченцем в монастирі Помпозі, розташованому на березі Адріатичного моря (Італія). Будучи від природи надзвичайно талановитим, він у всіх заняттях перевершував своїх товаришів, а вдалим викладанням співу настільки налаштував їх проти себе, що вимушений перейти в інший монастир – в Ареццо, від якого і отримав своє прізвисько Аретінського.

Гвідо був одним з видатних музикантів свого часу, і його нововведення в способі викладання духовного співу давали блискучі результати. Перш за все, він ввів тріох, а потім і чотирьохлінійний «нотний стан». На лініях і між ними розташовувалися умовні складові позначення звуків. Майже всі ці позначення збереглися до наших днів. Гвідо винайшов сольмізацію (від назви музичних звуків Соль і Мі) – систему назв музичних звуків, яку використовував для полегшення викладання співу, ввів 6-ступенний звукоряд з певним співвідношенням інтервалів - гексахорд і складовими позначеннями ступенів.

Чернець Гвідо придумав значки для позначення звуків, щоб мелодію можна було записувати і «читати» з листа. Вони отримали назву «нота» (від латинського слова *nota* – знак). Диригуючи, Гвідо показував лівою рукою (кінчиками і суглобами кожного пальця), яку ноту повинні виконати співаки. Чому «гвидонова рука» була лівою? По аналогії з музикантами-струнниками: скрипалі і віолончелісти працюють на грифі пальцями лівої руки, а смичок тримають в правій. Тепер було достатньо записати нотами всю месу, і півчі могли самі проспівати і вивчити потрібну мелодію.

Назви ж нотам Гвідо Аретінській дав, використавши слова латинського гімну Іоанну Хрестителю (згідно легенді – покровитель співаків) музику до якого чернець написав сам. Кожну з шести нот Гвідо дав назва: *ut, re, mi, fa, sol, la*. Це - перші склади гімну св. Іоанну. Кожний рядок цього гімну співався на тон вище попередній.

«Ut queant laxis» (ЛАТИНСЬКОЮ МОВОЮ)	В перекладі з латинської :
Ut queant	Щоб слуги твої
Resonare	голосами своїми
Mira	змогли оспівати дивні
Famuli	діяння твої, очисти гріх
Solve	з наших зганьблених
Labii	вуст, о, Святий Іоанн
Sancte Iohannes	

Пізніше з'явився ще один новий звук, – Si, який був утворений з перших букв словосполучення Sancte Iohannes (Святий Іоанн). А склад Ut замінили на Do (від лат. «Dominus») на честь Господа. В даний час прийняті наступні назви нот: До, Ре, Мі, Фа, Сіль, Ля, Сі. В XV столітті музична нотація використовувалася для запису вже не тільки духовної, але і світської музики, з якою надалі зв'язаний розвиток нотного запису. В XVII-XVIII століттях ноти з квадратних стали округлими і система запису музики в цілому прийняла сучасний вигляд. Проте цього було недостатньо. Музика постійно ускладнювалася і змінювалася, з'явилася необхідність фіксувати на папері різні хитрі прийоми звуковидобування, характерні для тих, або інших інструментів, позначати особливості звучання нот, гучність, експресію. Як сказав Ференц Лист, головне в музиці не можна записати нотами. І на нотному стані, і навкруги нього з'являлося все більше символів і написів. Цей процес продовжується і по цю пору. Проте сьогодні ми знаємо великі твори музики тому, що тисячу років тому чернець бенедиктинця Гвідо д'Ареццо придумав, як зберегти звучні шедеври. Його винахід у багатьох відношеннях визначив обличчя сучасної музичної теорії. На честь італійського ченця назвали систему запису музики для комп'ютерів - GUIDO. Ім'я Гвідо Аретінського носить також міжнародний конкурс виконавців поліфонічної музики «Concorso Polifonico Guido d'Arezzo».

Література

1. <https://masterok.livejournal.com/1180695.html>
2. <https://masterok.livejournal.com/1180695.html>

*Анатолій Жирнов,
Вікторія Петроченкова*

МІСІЯ ДИЗАЙНЕРА ЛАНДШАФТУ: ВІД ТРОЯНДИ ДО ЛАНДШАФТНОЇ УРБАНІСТИКИ

У 1959 році у Львівській політехніці відновився набір на нову спеціальність, яка з часом стала називатися архітектурою. Чимало зусиль справі відродження архітектурного факультету доклав професор Іван Багенський. На кафедрі архітектурного проектування йому допомагав Андрій Рудницький. В цьому відродженні спеціальності архітектура є одна особливість, на яку всі ці роки не дуже звертали увагу, яка характерна для польської архітектурної школи і ясно, що підтримувалася професором І. Багенським, продовжувалася і розвивалася доцентом А. Рудницьким, а нині перейшла в характерні методики середовищного проектування. За ініціативи викладачів кафедри серед тематики курсового і дипломного проектування вже першого набору студентів з'явилися ландшафтні теми. Під керівництвом доцента А. Рудницького у 1964 р. студентами А. Жирновим, А. Мищенком і Б. Посацьким була опрацьована планувальна концепція музею просто неба «Шевченківський гай», першого українського скансену – парку з експозицією пам'яток дерев'яної архітектури Заходу України. Розроблений генеральний план парку і виготовлений макет були виставлені на громадське обговорення у Львівському будинку архітекторів, пропозиції були схвалені і з часом реалізовані. Проект реконструкції Парку культури і відпочинку імені Богдана Хмельницького студента Петра Вівчарівського був ілюстрований майстерно виготовленим макетом території парку. Дипломний проект А. Жирнова «Навчально-оздоровчий табір

Політехнік-3» у селищі Морське Миколаївської області, який під час захисту вже активно будувався, виконувався під керівництвом проф. І.О. Багенського, ст. викл. М. Капелюжного. Розмовляв професор Багенський російською мовою, але часто вставляв польські слова: під час консультації проекту кафе-бару в таборі Морське, побачивши акуратно прорисовані риби на вітражі, він зауважив: «Навіщо вам ця консервна банка, чому ви не використали рожи, рожи...». Так професор називав троянди, які стали назвою цих роздумів.

Допомагало реалізації студентських задумок створення Студентського проектно-конструкторського бюро (СПКБ), яке займалося проектуванням архітектурних і ландшафтних об'єктів. Слід наголосити, що студенти виконували повний цикл проектних робіт: від ескізів і проектного завдання до архітектурно-будівельних робочих креслень, розробки дендропланів, креслень меблів та обладнання інтер'єру. Саме такий розклад справ створив шалену популярність СПКБ Львівської політехніки, про яке тоді писала вся центральна преса Радянського Союзу, це було початком створення СПКБ у багатьох інших ВЗО країни, а також передувало посиленню руху студентських будівельних загонів.

З часом ці середовищні методики стали початком створення першої в Україні школи ландшафтної архітектури, вперше були сформовані засади ландшафтного проектування, з'явилися викладачі «фанати» віддані цій справі: Віктор Кравцов, Тетяна Максим'юк, пізніше до ландшафтної проблематики долучилися викладачі з містобудування: Богдан Посацький, Галина Петришин. Крім концептуальних проектних розробок з'явилися науково-прикладні роботи у вигляді монографій, підручників, конспектів лекцій, статей.

Маючи вже неабиякий практичний досвід і високу школу Львівської політехніки, молоді спеціалісти продовжували професійну творчу діяльність у проектних інститутах Львова і України.

Ландшафтною тематикою зайнявся молодий спеціаліст А. Жирнов у новому проектному інституті Львова «Укрпівдендіпрокомунбуд», куди надходило багато замовлень на проекти парків, від яких усі відмовлялися у зв'язку з відсутністю

спеціальної підготовки. За короткий період до 1968 р. були виконані проекти парків для Старого Самбора, Трускавця, Чернівців. Була відпрацьована методика ландшафтного проектування, яка включала обов'язкове ландшафтне і дендрологічне обстеження за оригінальною методикою, ідентифікація рослин, кваліметрична оцінка ландшафтів і кожної рослини.

У 1968 році у Львівському лісотехнічному інституті (ЛЛТІ, нині УкрДЛТУ) створюють нові для України спеціальності – інженер озеленення населених місць, потім – інженер садово-паркового господарства. Закінчився цей процес створенням спеціальності – ландшафтний архітектор. На кожний такий етап ішло близько 10 років. Справжнім ентузіастом створення цих нових для України спеціальностей можна вважати Володимира Кучерявого, доктора сільськогосподарських наук, українського дендролога, урбоеколога, академіка Лісівничої академії наук України. Учений працював на посаді ректора Львівського лісотехнічного інституту (1982—1993), очолював кафедру лісівництва і озеленення, а згодом - екології, ландшафтної архітектури та садово-паркового господарства. Таким чином у Львові формується ще одна наукова школа з проблем урбологій, фіто меліорації та ландшафтної архітектури. Багато уваги приділяється проблемам фітомеліорації зруйнованих техногенною діяльністю земель - териконів, відвалів, кар'єрів, а також сучасним питанням садово-паркового будівництва. У 2003 році Міжнародна федерація ландшафтних архітекторів (IFLA) на своєму конгресі у Стокгольмі обирає професора В. Кучерявого індивідуальним членом. Професор активно включається в створення науково-методичної бази нових спеціальностей, видавши цілу серію дуже потрібних підручників: Урбоекологія (2001), Фітомеліорація (2003), Озеленення населених місць (2005), Сади і парки Львова (2008), Ландшафтна архітектура (2017), Історія ландшафтної архітектури (2018).

Активно допомагав В.Кучерявому в створенні нових професій А. Жирнов, який у 1969 році організував і очолив лабораторію з озеленення населених місць при кафедрі дендрології ЛЛТІ, яку 1974 р. перетворили в науково-проектний

відділ озеленення СПКБ Львівського лісотехнічного інституту. Там проводили велику практичну роботу з проектування ландшафтних об'єктів – парків для Дрогобича, Добротвора, Делятина, Тульчина, Галича, Харкова, Моршина, Махачкали, Краснокутська, Збаража, Стрия і багатьох інших. За 1969-1974 рр. було запроектовано біля 30 об'єктів ландшафтної тематики. Практично це була єдина в Україні проектна група, яка спеціалізувалася на ландшафтних об'єктах, розробляла методики, рекомендації, шукала оптимальні шляхи специфічного проектування. 1971р. вийшли з друку методичні вказівки «Обстеження зелених зон міст, селищ і сільських населених пунктів», 1973 р. – навчальний посібник «Озеленення сільських населених місць», 1975 р. – «Методичні вказівки з проектування зелених насаджень міст, селищ і сіл», у 1977 р. у видавництві «Вища школа» вийшла монографія А. Жирнова «Искусство паркостроения», яка отримала багато схвальних відгуків, на неї дотепер посилаються у фахових виданнях. Це було перше фахове видання на той час у Радянському Союзі, яке професійно розбирало історію, закономірності композиції і практику ландшафтного будівництва. У 1977 р. у Львові за ініціативи УкрДЛТУ і Великої ради Всесоюзного об'єднання ландшафтних архітекторів, була проведена Перша міжнародна конференція ландшафтних архітекторів.

1996 р. зі стін УкрДЛТУ вийшов перший у Радянському Союзі випуск дипломованих ландшафтних архітекторів, і Львівська лісотехніка й нині лишається єдиним вищим закладом освіти в Україні, що вже 23 роки випускає таких фахівців.

У 1999 р. кафедра дендрології і садово-паркового будівництва (зав. – професор О.А. Калініченко) Національної аграрної академії (нині Національний університет біоресурсів та природокористування України), запросило на роботу львівських фахівців, що активно займалися розбудовою нових спеціальностей. В 2001 р. проф. Іван Дмитрович Родичкін, відомий ландшафтний архітектор, який був активним прибічником створення спеціальності ландшафтний архітектор в Україні, помер, і його заповіт став планами і діями для випускників львівських вишів: Пушкаря В.В., Смурікова О.С., Бекетова С.О., Жирнова А.Д. В Києві на базі

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (ректор – професор В.Чернець) був створений Інститут дизайну і ландшафтного мистецтва (2004), організована Гільдія ландшафтних архітекторів України (2003), яка у 2008 році стала повноправним членом Європейської асоціації ландшафтних архітекторів світу. Засновники Гільдії: А. Жирнов (перший президент Гільдії), А. Кушнір, О.Кузнєцова. Таким чином, третім активним центром підготовки архітекторів ландшафту став Київ.

Нині на порядку денному стоїть питання щодо створення нового демократичного, гуманного, зручного міського середовища. У відповідь на цей поклик часу, використовуючи попередній позитивний досвід, три центри підготовки фахівців у Києві і Львові готові до випуску фахівців нового профілю – урбаністів ландшафту, в формат якого включені нові підходи формування ландшафту. Такі підходи співпадають із новітніми ініціативами перетворення міського середовища в Європі, серед яких на особливу увагу заслуговує ландшафтний урбанізм. За словами Р. Кулхааса, сучасний «ландшафт, а не архітектура стає первинним елементом міського порядку».

Діана Сабол

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ І СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТАХ

Творча діяльність, окрім того, що вона є головним чинником в психології творчості, вона також є головним компонентом культури, її сутністю. Культура і творчість взаємопов'язані та взаємообумовлені. Неможливо говорити про культуру без творчості, оскільки саме вона – подальший розвиток культури (духовної і матеріальної). Творчість можлива лише на основі спадкоємності і розвитку культури. Суб'єкт творчості може реалізувати свою задачу, лише коли взаємодіє з духовним досвідом людства, з історичним досвідом цивілізації. Творчість в якості необхідної умови, включає в себе вживання її суб'єкта в культуру, актуалізацію деяких результатів минулої діяльності людей.

У структурі соціального механізму творчої діяльності особи особливо великою є роль національної культури. Творчий потенціал особи – це не тільки фрагмент епохи конкретно-історичного суспільства, але й культури, в якій розвивалася ця особа.

Формування національних почуттів (етносвідомості) кожної людини, як відомо, починається ще в дитячі роки в колі сім'ї, а потім продовжується в дитячих, середніх та вищих навчальних закладах. Особливий вплив у свідомому вихованні цього важливого суспільного чинника має достовірні історія свого народу, його віковічні традиції, фольклор, художня література, театр.

Негаразди виникають там, де нація як певна цілісність ще не завершила свого формування; де існує розрив між культурою інтелігенції і масовою етнічною культурою; де ще “не відстоялося” громадське суспільство, а замість усього цього існують сильні мілітарні традиції. За умов кризи, яка ініціюється чи економічними, чи зовнішньополітичними факторами, незміцнілі структури цілісної нації починають руйнуватися. Культурні цінності – смисловий стрижень нації – починають видаватися слабкими, нестійкими, нездатними об'єднати навколо себе націю. У пошуках факторів стабільності нація звертається до сили влади, сили держави. Оскільки культурні цінності починають заважати необмеженій владі, її безконтрольності, то влада при підтримці більшості підсилюється до рівня тоталітарності. Здійснюється “втеча від себе” (за Е. Фромом). Вихід з кризи шукають за рахунок відмови від власного “Я”, від гідності, незалежності особи, моральних основ життя, на відчуття стабільності і стійкості спільноти [34].

У теорії етносу велика увага приділяється національній самосвідомості як етностворюючому фактору. Однак самосвідомість формується на певному ґрунті. Людині потрібні знаки її національної належності, ознаки, по яким вона могла б судити про себе, як про представника певного етносу. Значення етнічної належності для людини – це значення його коріння, його походження. Для становлення творчої особистості особливо в юному віці, важливо мати

зразок для наслідування, причому не тільки далекий ідеал, але й найближчий приклад.

Нині настав час відродження національної культурної спадщини. Коли ми говоримо про народну культуру неможливо оминати поняття традиції. Культурні традиції грають важливу роль в житті будь-якого народу і на будь-якому щаблі розвитку суспільств. Ця їх роль особливо помітна в житті країн, що звільнилися, традиції яких були зневажені.

Народна творчість, що базується на фольклорному мисленні, і є носієм традицій. Системність фольклорного мислення – це відображення у народній свідомості сукупності всіх архетипів (міфологічних, фольклорних, історичних, етичних, естетичних, мовних, образних тощо). Єдина художня свідомість народу виражає його менталітет на рівні “трансляції” (виконання) фольклорного твору в усіх його етнічних, психологічних та соціальних особливостях.

Архетипи (за К. Юнгом) – успадкована психічна структура, що утримує в собі душевну енергію поколінь, сформовану в процесі філогенезу людства. Вчений визнає і психологію художнього твору (системи), формулюючи її як творчий модуль (головний концепт художньої свідомості), як “прабачення”, “праперереживання”, незайману сутність, що віддалена на велику відстань від особистого пласту художника, його самосвідомості. Юнг визначає характер цієї творчої енергії як імперсональний (енергія сім’ї, нації). Архетипи становлять основний зміст такої енергії, саме вони створюють своєрідний інформаційно-творчий горизонт системи образного світу людини.

Одним з напрямків самовираження народу – є народна творчість – історична основа, на якій розвивалась і розвивається світова художня культура, одна із форм суспільної свідомості і суспільної діяльності. Як і інші форми суспільної свідомості, зокрема, філософія, мораль, релігія, політична та правова ідеологія, народна творчість розвивається під впливом конкретної історичної дійсності.

Народна творчість включає в себе різні види художньої діяльності народу: поетичну творчість, театральне, музичне, танцювальне, декоративне, образотворче мистецтво, народне будівництво тощо. Народна творчість існує як сукупність численних видів, жанрів, родів. Усі її види об'єднує основне – пізнання та відображення діяльності людства, його історії, побуту, хоча кожен із них має певні особливості функціонального призначення, матеріалу, засобів вираження. Народна художня творчість була водночас пізнанням світу, образним мисленням і практичною дією. В процесі художньої творчості відбувалися пізнання і відображення, накопичення інформації та передача досвіду, спілкування і виховання молоді.

Народне мистецтво – одна із форм суспільної свідомості і суспільної діяльності. Народне мистецтво безпосередньо входить у сферу матеріальної і духовної культури народу. В сучасному світі народне мистецтво набуває нового філософсько-естетичного звучання та високої художньо-естетичної цінності.

Ірина Сафонова

ЕВОЛЮЦІОНУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ СТАВРОГРАФІЇ

Зацікавленість до збирання, опис та збереження хрестів в Україні з'явився ще у другій половині XIX століття. Визначальний внесок у еволюцію української ставрографії трансформували не тільки археологи, історики, мистецтвознавці, збирачі українських старожитностей, а й викладачі духовних навчальних закладів. На археологічних з'їздах 1869 (I), 1874 (III), 1899 (XI) р. р. проблема належного збереження культурно-мистецьких цінностей аналізувалася багатоаспектно. На I з'їзді (м. Москва) розглядалося питання викладання християнської церковної археології у духових і світських навчальних закладах та наголошувалося на залученні випускників цих інституцій у збереженні й досліджуванні вітчизняних історичних об'єктів культурної спадщини. Під час I та XI з'їздів із археології були організовані

виставки предметів давнини із приватних колекцій, трендом були представлені хрести, які були знайдені у Києві та інших місцевостях України.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть археологічні розкопки у Середньому Подніпров'ї дозволили зібрати значну кількість виробів дрібної культової пластики з металу і каменю, серед яких виокремлювалися: хрестикокопії, натільні хрестики, різноманітні підвіски, іконки. Однак, недосконалі методи проведення археологічних досліджень, а саме відсутність записів про розкопки, призвели до незнання обставин виявлення важливих історико-культурних пам'яток. Крім того багато архаїчних хрестів були знахідками так званих «чорних археологів», котрі розкопували пам'ятки археології, наприклад Княжу Гору. Але, зважаючи на ці обставини, ставрографічні зібрання, знайдені у другій половині ХІХ – першій половині ХХ століть являють вагомому наукову цінність. У цей період вийшли друком деталізовані ілюстровані каталоги колекцій, у яких подано хрести різних епох: «Сборник снимков с предметов древности, находящихся в Киеве в частных руках» (1890–1891 р. р.), «Каталог украинских древностей коллекции В. Тарновского» (1898 р.), «Древности русские: кресты и образки. Собрание Б.И. и В.Н. Ханенко» (1899-1900 р. р.), «Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Императорской духовной академии» (1912-1915 р. р.). Артефакти з цих зібрань відтворені у фотографічних таблицях, подані анотації із зазначенням місця виявлення чи придбання, датування, відомості про іконографічні особливості написів. Значення цих довідкових видань – фундаментальне, архіважливе для атрибуції експонатів сучасних музейних колекцій, але не з усіма аргументаціями авторів збірників можна погодитися з позицій сучасного мистецтвознавства.

Зацікавленість тогочасних науковців (археологів та мистецтвознавців) концентрувалася на різноманітних хрестах, виготовлених із відмінних матеріалів у різні історичні віки. В Україні за радянської епохи стан ставрографії не досить відрізнявся від всенародного. Істинним винятком є Західна Україна, котра до 1939 р. знаходилася поза кордонами юрисдикції

СРСР, завдяки чому наприкінці 1930-х рр. у Львові була надрукована важлива деталізована праця В. Свенціцької «Різьблені ручні хрести XVII–XIX ст.».

Відновлення ставрографії в Україні почалося у другій половині 1990-х рр. Першим дослідженням була робота 1999 р. вчених І. Фоменко та Г. Шамрай, у якій вони зробили аналіз малої церковної пластики із музейних фондаций. Було детально описано різні категорії культових виробів, які дозволяли зробити висновки про багатство фондів музейних закладів. Стаття є блискучим зразком якраз мистецтвознавчого концепту дослідження зі ставрографії, який притаманний великій кількості праць, присвячених колекціям музеїв.

У радянські часи, в умовах атеїзму, ставлення офіційної науки до ставрографії змінилося: хрести ґрунтовно не досліджувалися, тільки зазначалося про їх знайдення, хоча на Західній Україні ставрографічні дослідження не припинялися до 1930 р. (праці О. Цинкаловського та Г. Колцуняк). Початок 2000-х р. р. на Дніпропетровщині відзначився підйомом досліджень із ставрографії, пов'язаних із археологічною діяльністю на території Самар–Богородицької цитаделі (рентраншмента). Розкопки, котрі проводилися у 2001–2003 р.р. під керуванням археологів Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара З. Маріної і В. Ромашки, а також дослідження В.Шалобудова презентували величезні знахідки натільних хрестів, які почав досліджувати В. Векленко, тому у другій половині 2010 р. була надрукована перша в Україні вичерпна синтезуюча праця про археологічні знахідки важливого атрибуту, який символізує розп'яття Христа. Ставрографічний матеріал з вищезазначеного демонструє припущення відносно українського походження архетипу «барочних» хрестів (старовірських або «тік») та виокремлення виняткового різновиду натільних хрестів – запорізьких.

Підсумовуючи еволюцію досліджень із ставрографії, потрібно наголосити на відкритті першого в Україні Музею Хреста, котре відбулося 13 жовтня 2013 р. Більше ніж 2000 витворів дрібної культової пластики з 15-ти областей України всеохоплююче представляють розвиток і динаміку змін у натільних хрестах протягом XV–XIX століть. Саме дослідник В. Векленко заснував

комбінований етнографічний підхід у вивченні хрестів (крижів), коли натільний хрест досліджується не тільки в історичному аспекті, а й у світлі етноархеологічних звичаїв регіону [1]. На сучасному етапі в Україні ставрографія знаходиться у періоді ренесансу після довготривалого ігнорування офіційною наукою. Заслуговують на увагу дослідження науковців: Є. Архипової, В. Зоценка, Р. Орлової, В. Павлової, Л. Строкової, С. Пивоварова. До ілюстровано-анотованого каталогу Інституту історії матеріальної культури «Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликварии X – XIII в. в.» (м. Санкт-Петербург, 2003 р.), який уніфікувала ставрограф А. Пєскова, увійшло дуже багато досліджень українських науковців [2]. Цей каталог став квінтесенцією сучасної української ставрографії, бо до нього було включено понад 1600 експонатів із музеїв Києва, Чернігова, Москви, Санкт-Петербурга та Західної Європи, фондів археологічних експедицій, а також приватних колекцій. Більшість представлених предметів було вперше представлено у каталозі. На даний момент це – найповніше видання хрестів-енколпіонів давнього походження, знайдених у Східній Європі. У першій його частині суттєво виокремлюється стаття мистецтвознавця Г. Корзухіної «Памятники домонгольского медного литья» (1949 р.), у якій не тільки подана класифікація хрестів-енколпіонів, з'ясовано давньоруське виникнення частки таких хрестів, а й визначено котрі хрести є візантійськими. Атрибуцію багатьох об'єктів каталогу зробили такі українські науковці: О. Бондаренко, О. Данилишин, Є. Архипова, М. Єльніков, В. Павлова, Б. Прищепа, С. Пивоваров, М. Піцишин, С. Рижов, Л. Строкова, М. Ягодинська, Т. Яшаєва, О. Чайка.

Література

1. Векленко В. О. Ставрографічні матеріали з с. Липці Харківської області: презентація комплексу. Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. 2012. №21.
2. Златогорський О. Сакральні вироби та прикраси раннього середньовіччя та давньоруського часу з території Волинської області. Нариси культури давньої Волині. 2006.

СУЧАСНИЙ СТРИТ-АРТ У ФОРМАТІ 3D

Сучасний стріт-арт — невід’ємна частина міської культури, одна з найактуальніших форм художнього самовираження, що надає художникам можливість творчої реалізації, водночас залишаючи глядачеві свободу трактування образів та смислів. Вуличне мистецтво має велику кількість видів і напрямів, але зараз зупинимося на 3D-малюванні.

Перші зображення з ефектом об’єму з’явилися у горизонтальній площині — це було мадоннарі, малювання на пласкій поверхні тротуару. Подібний вид вуличного малювання виник у XVI ст., коли мандрівні художники у дні релігійних свят малювали на передхрамових площах картини за біблійними сюжетами, переважно зображуючи Мадонну (Богородицю) — звідси й назва: *madonnari* (з італ.) означає «художник, що малює Мадонну».

Сьогодні по всьому світу набуває популярності тривимірне мадоннарі, яке утворює оптично-ілюзорний ефект об’ємності. Він досягається завдяки особливій анаморфічній техніці виконання картин крейдою або фарбами. Анаморфічна техніка дає можливість створити ілюзію об’єму і реалістичності зображених об’єктів, якщо дивитись на них з певної точки огляду.

Родоначальником 3D-ілюзій у мадоннарі став британець Джуліан Бівер [5], створивши у 1988 р. перший об’ємний пейзаж. Його роботи прикрашали тротуари багатьох міст Європи, Америки, Австралії, а малюнок «Спуск на плотах» увійшов до світової десятки найкращих оптичних ілюзій.

Неперевершеним майстром цієї ж сфери стріт-арту є і американець Курт Веннер [6] — шанувальник міфології й античності, що оформлює її в мінорних тонах. Асоціюючи земну твердь з пеклом, він часто на тротуарі й відтворює його як похмуру прірву, наповнену страждаючими людськими тілами або жахливими монстрами. Інші мадоннарі художника насичені яскравістю міфологічних і легендарних сюжетів.

Своїм навдивовижу милим мадоннарі може похвалитися американське місто Енн-Арбор (штат Мічиган): з 2001 р. вуличний художник Девід Зінн [3] піднімає настрій своїх земляків малюнками на тротуарах. Головний персонаж Девіда — маленьке зелене створіння на ім'я *Sluggo*, а ще з-під його руки опиняються на тротуарі і переживають нові пригоди мишеня, дракончик, літаюче поросятко. Переглядаючи роботи, можемо переконатися, що їхній сюжет виникає імпровізаційно, зважаючи на навколишні умови та природно-міський ландшафт: мишеня пливе на «човнику» серед опалого осіннього листа, а *Sluggo* наслідує жовтими кроками після нещодавнього нанесення дорожньої розмітки.

З часом об'ємні малюнки у стріт-арті поступово «піднялися» з підлоги на стіни, і сьогодні вже по всьому світу можна спостерігати 3D-графіті та 3D-мурали на вертикальних поверхнях будівель міських вулиць.

Португальський художник Одейт [8] починав свою вулично-мистецьку кар'єру як традиційний графітіст. І вже тоді його цікавили нюанси перспективи у малюнку, його об'ємності та реалізму. У 2005 р. Одейт отримав міжнародне визнання за анаморфічні написи, створені на стінових кутах, — вони ніби літають у повітрі, відірвані від поверхні. Пізніше у художника сформувалася улюблена тема — він став спеціалізуватися на малюванні комах. Його павуки, метелики, оси, богомоли настільки велетенські і настільки реальні, що просто перехоплює подих. Сьогодні Одейт відомий і за межами рідної Португалії: його роботи виставляються у США, Німеччині, Бразилії та інших країнах. Крім того, художник створив великі мурали для могутніх національних та міжнародних брендів, зокрема Coca-Cola, Samsung та ін. Та незважаючи на визнане ім'я та офіційні замовлення, Одейт зізнається, що лише адреналін несанкціонованих малюнків дозволяє відчувати дух справжнього стріт-арту, тому у перервах між офіційними виставками може дозволити собі помалювати на парканах вздовж залізничних колій, сподіваючись, що з вікон потягів його роботи побачать набагато більше глядачів-пасажирів.

Власну творчу фішку знайшов німецький (родом з Польщі) вуличний художник, що живе у Гамбурзі і працює під псевдонімом 1010 [1]. Його абстрактні 3D-графіті нагадують магичні тунелі, портали, «вікна» в інші світи — численні кольорові нашарування створюють ілюзію глибокої бездонної діри. Незважаючи на мінімалізм і уявну простоту, роботи 1010 цікаві своєю багатозначністю і обсягом можливих інтерпретацій: від впорядкованості фрактальних структур до хаосу нескінченності. Роботи 1010 можна зустріти у Німеччині, США, Панамі, художник брав участь у багатьох виставках та фестивалях останнього десятиліття у різних містах Європи й Америки.

Американець Джон П'ю [4] відомий своїми оптичними ілюзіями графіті та муралів. Його роботи можна зустріти у різних куточках світу. Кредо митця — розмовляти з якомога більшою аудиторією ясною, чіткою мовою мистецтва, яка, на переконання П'ю, дозволяє об'єднуватися, а не відчужуватися. Його фірмовим почерком стали «провали у стінах», за якими відкриваються чудернацькі інтер'єри. Художник впевнений, що оптична ілюзія, яка органічно та естетично інтегрується в існуюче середовище, дозволяє стріт-арту виходити за межі відокремленості, яку іноді створюють традиційні види мистецтва.

Стріт-арт-об'єднання MURIRS (Murales Urbaines à Revitalisation d'Immeubles et de Réconciliation Sociale — з фр. «Міські мурали для відродження будівель та соціального примирення») [7] з шести художників виникло 1999 року в м. Шербрук (Канада). Місія художників закладена вже у самій назві об'єднання — надавати нового вигляду вже існуючим будівлям, покращувати міський декор, підкреслюючи унікальність вулиць Шербрука, і завдяки художнім муралам об'єднувати людей, сприяти солідарності громадян та художників. У 3D-муралах сірі однотонні стіни сповнюються ніби новим диханням завдяки природним пейзажам та «обживанню» людьми.

Француз Патрік Коммесі [2] разом із командою оновлює вицвілі, обшарпані, напівзруйновані стіни за допомогою реалістичних сцен з життя: на сірих, брудних поверхнях з'являються вікна і балкони, черепиця на дахах,

рослини, «живі мешканці» — всі ці неймовірні 3D-ілюзії притягують погляди перехожих, викликаючи незмінне захоплення.

В Україні теж робляться спроби внести у міське середовище 3D-ефекти. 3D-малюнок на торці дев'ятиповерхового будинку по вулиці Маршала Тимошенка, 29-А у Києві з'явився 2014-го року завдяки старанням київської студії «Anozer studio». Мурал зображує хлопчика, котрий стоїть на даху двоповерхового будинку і тримає в руці куточок великого полотна, на якому намальовано фасад великого будинку з вікнами, птахами, дівчинкою на балконі. Його площа становить 345 м^2 , завдяки чому 3D-мурал потрапив до Книги рекордів України як найбільше тривимірне стріт-арт-зображення в Україні.

Ще один незвичайний 3D-мурал з'явився у вересні 2016-го біля станції метро «Мінська». Незвичність роботи в тому, що її намальовано не на рівній поверхні: «Горобці» сидять, літають на багатоярусному спорудженні-сходах (автор — український художник Alex Maksiov). Того ж року американський художник Ернесто Маранхе намалював на проспекті Миколи Бажана, 5-Е чудернацького різнокольорового птаха, який відразу полюбився киянам. А художник з Великобританії FANAKAPAN у 2018-му у Харкові прикрасив будинок на проспекті Незалежності, 17 об'ємним муралом із зображенням кролика, якого зазвичай дістають з капелюха фокусники.

3D-малювання у сучасному місті, як правило, є санкціонованою діяльністю, а інколи навіть і комерційним замовленням. І хоча сам факт виконання графіті чи муралу за гроші дотепер викликає неоднозначне ставлення у самій субкультурі, це є підтвердженням і мистецького таланту вуличних художників, і життєздатності цього художнього напрямку.

Література

1. 1010. URL: <http://10101010101010101010.biz/>
2. A-fresco. URL: <http://www.a-fresco.com/>
3. David Zinn. URL: <https://zinnart.com/>

4. John Pugh. URL: <https://artofjohnpugh.com/>
5. Julian Beever. URL: <http://www.julianbeever.net/>
6. Kurt Wenner. URL: <http://www.kurtwenner.com/>
7. MURIRS. URL: <https://symposiumartmuralsherbrooke.com>
8. Odeith. URL: <https://www.odeith.com/>

Ірина Фокт

ФЕНОМЕН СВЯТКУВАННЯ В КОНТЕКСТІ НОВІТНЬОЇ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

Традиції, світогляд, матеріальні та культурні цінності є дзеркалом духовності, культури нації та народності. Саме вони відображаються у ставленні народу до феномену святкування, різноманітні та варіативності свят, видатних дат. Будь яке свято є виразником шани та поваги до якоїсь постаті чи події, поклоніння, захоплення чимось. Через наші пріоритети у виборі знаменних дат ми маємо змогу продемонструвати свій культурно-ціннісний орієнтир.

Останнім часом в незалежній українській державі з'явилась низка нових знаменних дат та свят, які виникли на потребу суспільства. Деякі з них набули статусу Державних свят. Зміна ідеологічних складових, закріплення української національної ідентифікації як обов'язкових супутників виникнення суверенної держави України призвели також до виникнення національного культурно-вартісного феномену. Він був закріплений проявами в різних гуманітарних сферах життя. Поява нових свят є одним з цих надзвичайно цікавих проявів.

Так відслідковуємо багато славетних дат, які пов'язані з національним фактором, українською ідентифікацією, та виникли за покликом українських сердець. Вони доєдналися до дружної плеяди свят національної духовності, несучи високий сакральний зміст. До них можна зарахувати День Прапора, День української писемності та мови, День вишиванки, День українського Добровольця, День українського козацтва т. і. Ці свята закріпили ідеї

української ідентичності в гуманітарній, культурній та навіть у геополітичній сферах життя. Вони переконливо доводять, що українське суспільство знає свою славетну історію, шанує свої національні символи, спрямовує погляд у майбутнє.

Ще одним важливим аспектом виникнення нових державницьких дат є вплив новітніх геополітичних чинників, яких зазнав український люд за останні 5 років. Мирне українське суспільство, ледве заглушивши болісні рани з важкого історичного минулого, знову відгукнулось на виклики часу, започаткувало календар дат, пов'язаних з найновітнішими історичними подіями. Так у нас виник 20 лютого День Героїв Небесної Сотні, 21 листопада День Гідності та Свободи, 16 січня День Пам'яті Кіборгів та інші болісні славетні дати. Ці історичні маркери дають нагоду згадати всіх, хто захищав і захищає суверенітет нашої держави, зробити історичні уроки та висновки.

Історія молодій українській державі може пишатися також відродженням історичних дат з минулого. Такими стали День пам'яті жертв голодоморів, День пам'яті Героїв Крут, День Соборності України, День проголошення акту злуки УНР і ЗУНР та інші. Ці історичні дати, які постали перед нами з минулого, дають змогу зробити нам історичні уроки, згадати видатних героїчних постатей.

Видатним явищем в духовному житті сучасної України стало заснування нових релігійних дат. Наслідком відкритості кордонів, полікультурних, міжнаціональних зв'язків стало затвердження 25 грудня (Різдво християн католицького обряду) святковим днем. І найсвіжішими подіями релігійного спрямування, які закарбуються в історію України, є день утворення православної церкви України після об'єднавчого Собору і отримання Томосу, надання УПЦ автокефалії.

Суспільство нагадує живий організм, що постійно змінюється. З розширенням джерел обміну інформацією українці також не залишаються осторонь, вони інтегруються до європейських надбань, долучаються до

опанування ними. І ось вже щорічно згадуємо про День Європи, заявляючи, що поділяємо європейські цінності.

Дякуючи сучасним медіа маємо нагоду щоденно відслідковувати дати, присвячені певним об'єктам, абстрактним та реальним речам з нашого життя. Адже так приємно зайвий раз згадати, що, приміром, сьогодні Міжнародний День посмішки і подарувати її комусь.

Важливість свят та знаменних дат важко переоцінити. Вони є могутнім інтегруючим фактором. Саме від того, що ми цінуємо, над чим сумуємо та плачемо, залежить наш векторний рух в майбутньому історичному просторі. Саме воно стане ретранслятором наших культурних надбань для наших нащадків.

Лариса Хоралець

ЦИВІЛІЗАЦІЙНИЙ ВИБІР УКРАЇНИ

Європейський простір має ту динаміку розвитку, яка дозволяє всім компонентам суспільства знаходити свою роль у житті, будувати перспективу. Євразійський простір — територія застиглих категорій, політичної риторики. Простір, де немає руху, де історія іде по колу. Країни, які перебувають в євразійському просторі, не мають відчуття конкретного майбутнього. Тому проблема вибору — проблема культурних категорій. Наскільки суспільство перебуває у неостаточності свого вибору, настільки ж і мистецтво не випереджає суспільство, а швидше відчужується від його проблем — або ж і взагалі займається фальшивими проблемами. Не продукує нових ідей. Є чимало талановитих постатей, але кон'юнктура моменту не працює на якість. Легко критикувати телебачення, але це найпотужніший вияв мас-медійної антикультури, в добу якої ми живемо. Тож їй треба протистояти, створюючи альтернативні коригуючі механізми. А тим часом мистецтво працює на скандальних образах, на стриптизних кліпах, на рекламі, вульгарності. Тим часом? кожен прожитий день може наблизити нашу країну до перспективи життя в нормальних координатах, а може безнадійно її від цих координат

віддалити. Як політика, так і мистецтво парадоксально зосереджені на локальних проблемах — і це в період, коли роль України стає вирішальною в євроатлантичних балансах планети. І політики, і митці говорять про те, що Україна має йти до Європи, що українська культура — європейська, але наявне недостатнє осмислення цих процесів і явищ, відсутність конкретних пропозицій. Але неможливо реалізувати конкретні кроки в цьому напрямі, маючи за плечима широкі категорії суспільства, які впродовж десятиліть навіть не визирнули на світ з ментальної в'язниці. Ірраціональна зненависть — це, насамперед, вплив пострадянського комплексу меншовартості, комплексу уявної супердержави з реальними стандартами життя країни третього світу.

Прірви невігластва і цинізму... В них може впасти ще не одне покоління. Ні політики, ні мистецька еліта не мають права цього не знати. І не мають права не боротися з цим явищем. Тут мусить бути поєднання зусиль громадянського виміру з культурним. Адже Україна інтегрована більшою чи меншою мірою у цілий ряд світових контекстів. І чим менше суспільство розуміє ці контексти, тим більше хтось розумітиме їх за нього та прагнучиме вести Україну в потрібному йому, а не Україні напрямі. У Європу треба йти з гідністю і впевненістю в собі. Інтелектуальна, культурна, мистецька інтеграція в Європу має передувати політичній. Впродовж віків українська культура зазнавала суцільних заборон, її поступ постійно переривався саме в найвищі моменти розвитку. Подібної ситуації не переживала жодна з європейських культур. Середньовічну культуру перервала Орда. Розквіт XVII століття — Переяславська рада, підпорядкування української Церкви московській, руйнація гетьманських культурних і політичних інституцій, що спустошило українську культуру і вивело її з європейського кола. Далі — романтизм з його близькістю до націєтворчих тенденцій в Європі — і знову заборони в другій половині XIX ст. Потім «Розстріляне Відродження» 20—30-х років: просто викорчувана культура. Потім — спроба розгрому 60-х, яка все ж не вдалася до кінця... Царська імперія чи радянська — вона насамперед руйнувала не просто

опозиціонерів, а культуру як таку, бо культура — це лабораторія критичного мислення.

Історію автентичної української культури можна було б написати через історію заборон. Адже віддавна вилучалися з української літератури явища, які пов'язували її з культурою європейською, — досить згадати бароко, модернізм 20-х, шістдесятництво. Тобто завжди, за будь-яких умов, заборонялася європейська Україна. А все, що дозволялося або інтерпретувалося на догоду апіорним ідеологічним схемам, було перетворенням України на нецікаве світові євразійське болото. Українська культура і українська мова врятувалися лише тому, що з давніх часів були тим чи іншим чином залучені до європейської цивілізації. Із здобуттям Незалежності залишається нерозв'язаною проблема європейського канону українського мистецтва. Замість того, щоб зосередитись на ключовій проблемі перерваної наступності європейської традиції в українській культурі, одні мистецтвознавці переписували радянські підручники з новими патріотичними термінами, а інші — стягували з п'єдесталів українських класиків, створюючи культу нікчем. Таким чином, в суспільстві існують мовчазні люди, які будують культуру, і галасливі, які продукують мотлох, заповнюючи собою простір з апломбом рейдерів у масках. Європа — не однозначний і одновимірний радянський простір, де відомо, що буде завтра. Європа — це розвиток. І вписатися в її картину далеко не просто. Треба йти туди з гідністю і впевненістю в собі. Європа — це простір, який інтегрує лише нації, які усвідомлюють себе. Подолати острах перед Європою можна лише через усвідомлене знання своєї культури як невід'ємної частини європейського процесу. Популізм у політиці, паразитарна, з одного боку, і рабська — з другого, свідомість значної частини суспільства будуть гальмом для необхідних перетворень. Суспільство не хотіло, не змогло і не було готове захищати свої інтереси з початку Незалежності. Якщо Україна не захищає власні інтереси, то хтось захищатиме свої інтереси — проти неї до того ж за її ж рахунок. У світі поважають лише народи, які поважають самих себе.

СЦЕНІЧНІ МИСТЕЦТВА

Олена Ковальчук

ПЕРЕТИН МИСТЕЦЬКИХ ПОКОЛІНЬ 1950-1960-Х РР.:

СЦЕНОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ

У 1950-60-ті рр. на українських сценах продовжують йти вистави, оформлені А.Петрицьким, В. Меллером, Б. Косарєвим, О. Хвостенко-Хвостовим, представниками авангардного відродження 1920-30-х рр. І хоча у 1950-х рр., після всіх ідейних чисток та соцреалістичних виправлень, нічого не залишилося від минулої сміливості їх сценографічних форм, в роботах «пізнього» Петрицького та Меллера, нерідко проривала невичерпаність живописних можливостей та високий рівень професійної майстерності.

У досліджуваній період продовжують працювати «середнє» покоління українських сценографів – Ф. Нірод, М.Уманський. Пройшовши школу вчителів-авангардистів, вони на власні очі бачили експерименти Леся Курбаса, В. Мейерхольда, О.Таїрова, захоплювалися розмаїттям мистецьких виставкових подій, стежили за диспутами поетів. Вступаючи, на початку 1930-х рр. у самостійне мистецьке життя, художники мали нетривалу можливість долучитися до нового сценографічного буття. Процес творчого зростання було зупинено примусовим ідеологічним адмініструванням. Жорсткий ідеологічний контроль, репресивне виправлення «помилки» попередників не могли не позначитися на образності їх сценографічних робіт. «Середнє» покоління прийняли умови парадигм соцреалізму, але творчий ген, закладений на початку їхнього художнього становлення не зник, не розчинився і у виставах М.Уманського чітко видна драматургічна основа його таланту, а у музичних спектаклях Ф. Нірода нерідко спалахує творчий неспокій, заявляє про себе невмируще бажання створювати нестандартні сценографічні світи.

У 1950-1960-х рр. у театрах розпочинають свій шлях майбутні метри нової дієвої сценографії, формується покоління, яке визначить високий рівень театральної декорації наступних десятиліть – Д. Боровський, М.Івницький,

Є.Лисик, М.Кипріян, М.Френкель та ін. На початку 1960-х років до України з Ленінграду приїздить Д.Лідер.

Прихід молодих митців у театри багато в чому змінив духовний клімат сценографічного мистецтва. Всмоктуючи досвід попередників, саме молодь формує нові ідеї, саме її нетрадиційне творче ставлення до світу, непримиренність та невмирущий романтизм складуть основу естетичної програми, яку згодом назвуть програмою шістдесятників.

Було в їхньому ентузіазмі, душевному горінні, творчих діях відвертість та не поступливість принципам, яка призвела до формування чітко усвідомленої соціальної та мистецької позиції. На творчу арену виходило покоління, яке чинило опір насаджуваним державою ідеологічним догматам, посилено шукаючи основи загальнолюдських та національних істин. «Шістдесятників не можна міряти мірками, що їх надає нам сьогодні наша доба, доба прагматики й виборювання „місця під сонцем”. Це зараз – на вивільненому полі – раптом почалися змагання за першість. Тоді – на полі, загартованому соціалістичним дротом – змагалися не між собою. Всіх єднала спільність мети і чуття єдиного ворога. [...] Шістдесятництво – не просто ознака певного історичного проміжку. Для значної частини людей, які мали честь і відповідальність належати до цього явища, воно було характерне єдністю світовідчуття, цільністю етики, особливою налаштованістю на правду. Правду слід було говорити увіч навіть ворогові – так робила Алла Горська, так чинив Василь Стус» [2, 590-591].

Дехто з них знаходив своїх учителів в культурних шарах західноєвропейського або східного мистецтва. Дехто спирався на надбання українського та російського авангарду, реалізував свій власний потенціал в царині реалістичного мистецтва чи модерну. Декотрих вабили глибини народного мистецтва, народної мудрості і вони органічно поєднували власні пошуки із художніми формами, притаманними ХХ-му століттю.

В основу складного феномену покоління було покладене гостре усвідомлення власної творчої індивідуальності, критичне ставлення до життя у

тих формах, в яких воно існувало на той час та вкрай непримиренне відношення до мистецтва соціалістичного реалізму. Пізніше сценограф Д.Боровський напише: «Ми чітко знали, що саме ми не сприймаємо, що повинні відкинути. Ми не сприймали досвід театру кінця 1940-х – початку 50-х рр. Нас не влаштовувала сценічна мова, яка існувала на той час. Ми були сповнені оптимізму, азарту, віри. Всі були єдині. І навіть, імовірно, багато в чому схожі один на одного. Ми протиставляли своїм попередникам в принципі також досить однозначну програму. Тоді це було важливо – мати естетичну програму» [1, 95]. Так накопичувалася енергія пошуків нового сценографічного покоління, основа його творчих експериментів, глибинних роздумів і майбутніх сценографічних відкриттів, які проявлять себе незабаром, виводячи вітчизняну сценографічну школу на новий рівень мистецьких пошуків.

Література

- 1.Коваленко Г. Сценография сегодня – какаая она? // Театр. -1984 - № 5. – 105 с.
2. Танюк Лесь. Слово. Театр. Життя. Вибране в 3-х томах. Т. 2. Театр. – Київ, 2003. 600 с.

Юлія Кратко

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ РЕЖИСЕРА В АМАТОРСЬКОМУ ТЕАТРІ

Відомо, що робота в самодіяльному театрі для багатьох відомих нині майстрів сцени стала потужною школою здобуття творчого досвіду, сприяла багатьом творчим особистостям їх самовизначенню й входженню в професію: акторську, режисерську тощо.

Одним з відомих нині українських театральних режисерів, що фактично, сформувався як постановник саме в аматорському театрі, був Едуард Маркович Митницький, котрий більше чверті століття очолював Київський Академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра. Режисер, у постановці якого в народних театрах в 1953 – 1972 роках (зокрема театрах заводу «Більшовик»),

Бориспільського будинку культури, Дарницького Палацу культури залізничників, Театральній студії педагогічного інституту ім. М. Горького) з'явилося близько двадцяти вистав, був переконаний, що естетичний світ резервує в людині необхідний мінімум емоційної енергії, так званий своєрідний акумулятор, що розумно запрограмований природою. Загальнокультурний статус людини, на думку художника сцени, визначає якість і характер експлуатації цієї енергії, а також вкладання емоційної енергії у літературу, музику, живопис, театр, колекціонування. Проте все це, не завжди задовольняє енергетичні процеси людини, зазвичай вона обирає для себе щось більш конкретне. Постановник неодноразово наголошував, що сприймання культури стає не достатньо, тому людина прагне до авторства, виділення її як особистості, тобто до процесу безпосередньої самостійності художньої творчості; композиторська, прикладна, пісенна, театральна, композиторська, танцювальна, народна творчість – простір виявлення художнього світу людини, резерв невичерпного, безмежного культурного руху [1, 56].

Розглядаючи проблему аматорських театрів, природно постає запитання, пов'язане з рушійною силою, котра приводить людину як в художній колектив, так і в аматорський театр зокрема? Зрозуміло, що молода людина опиняється в самодіяльному колективі не лише заради підвищення загальнокультурного рівня, а передовсім заради акторства, прагнення яскравого самовираження й усвідомленого самовираження. Разом з тим режисер (й аматорського театру зокрема), як вважає Е. Митницький, – не може не бути в епіцентрі життєвого катаклізму. Оскільки життя людства невичерпне, на кожному витку історії воно видозмінюється. І це мають вивчати не тільки соціологи, але й художники. Тому театр, напевно, все ж має розщеплювати людину і висувати такі художні комбінації, щоб найпрагматичнішого і найбездушнішого примусити відчувати, про людську будову [3].

Зазвичай в аматорському театрі відбувається природний відбір акторів. При цьому непрофесійні виконавці, котрі не отримали головної ролі, часом розчаровані своєю поразкою намагаються віднайти нові самодіяльні колективи,

щоби реалізувати свій творчий акторський потенціал. Таке ж відбувається й з постановниками в самодіяльних колективах, що прагнуть у своєму саморозвитку рухатись вперед, експериментувати. Адже режисура – це унікальна енциклопедична професія. У ній, був впевнений Е. Митницький, поєдналося все: література, і музика, і хореографія, і політика, і соціологія. Постановник був свідомий того, що якщо творча людина, котра прагне опанувати режисерською професією хоча б в чомусь з названих категорій не компетентна, або хоч би не вгадує, не здогадується, їй важко в цій професії [3].

Своєю чергою відзначимо, що суті самодіяльний театр слід розглядати як своєрідний «добровільний художній союз людей, які ніколи не зіграли ще жодної ролі, бо тільки но прийшли в колектив, але які відчують потребу в творчості, і мають потяг до трансформації своєї емоційної енергії» [1, 57], а отже в даному випадку відкривається сам факт роботи в колективі художників-творців, а не те яким чином зіграні ролі в п'єсах.

Показово, що займаючись в аматорському театрі, учасники колективу стикаються зі своєрідним освоєнням драматургії, аналізуючи котру дізнаються про нове. Для них постають питання у вирішенні нестандартних ситуацій, аналізі запропонованих обставин, аматори починають роздумувати над конфліктними, нестандартними ситуаціями, розбиратися у характерах, при цьому осягаючи безконечні комбінації життєвих шляхів у літературних творах стикаються з сильними пристрастями, розмаїттям і парадоксами вчинків. У такий спосіб вони оволодівають додатковою сумою життєвих уявлень, збагачуються пізнаннями самого себе, знайомляться зі своїми слабкими і сильними сторонами.

Слід вказати, що процес втілення постановки на сцені – досить складний як в самодіяльному, так і професійному театрі, де репетиція фактично виступає практичним продовженням знайомства виконавців-аматорів з оточуючим світом – людьми, історією, політикою, звичаями, характерами. При цьому для акторів-аматорів така сценічна робота з драматургічним матеріалом є своєрідною втіхою, що лежить за межами їх основної професії, але разом з тим

постає унікальним творчим процесом, який має значну притягальну силу, де велика відповідальність лежить на режисерові, що об'єднуючи в творчий колектив однодумців, має бути частиною «свого часу, а загальнолюдські проблеми ставали би його проблемами, були би джерелом його творчості» [2]

Отож, підводячи підсумки відзначимо, що актор-аматор є носієм своєрідного художньо-естетичного комплексу, який по суті ніде не вивчає, і мимоволі поширює його на інших людей. При цьому режисерові аматорського театру необхідно мати певний педагогічний такт, а ключовим моментом його діяльності має стати ставлення постановника до того, задля чого прийшов до колективу кожен аматор, кожен учасник [1, 58].

Література

1. Митницький Е.М. Ми живемо, доки любимо / Е.М. Митницький. – К.: Видавничий будинок «Максимум», 1998. – 251 с.

2. Подлужная А. Об особенностях режиссерской школы Эдуарда Митницкого. – [Електронний ресурс] / А. Подлужная – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/>

3. Чужинова І. Едуард Митницький.: Режисура – енциклопедична професія. – [Електронний ресурс] / І. Чужинова. – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/>.

Володимир Комар

КОРОТКИЙ ОГЛЯД СУЧАСНОГО РИНКУ СЦЕНІЧНОЇ ПРОКАТНОЇ ІНДУСТРІЇ В УКРАЇНІ

Концертна діяльність в галузі шоу-бізнесу тісно пов'язана із сценічним звуко-шумовим, світловим оформленням, сценічними ефектами, відео проєкційним забезпеченням, різного роду монтажними сценічними роботами. Далеко не в кожного продюсера, організатора концерту, фестивалю, концертного (гастрольного) менеджера колективу чи зірки є виїзне концертне сценічне обладнання та можливість утримувати штат професійного сценічного персоналу під час концертної та гастрольної діяльності. Кожен окремо взятий концерт професійного концертного

колективу має технічний райдер для повноцінного технологічного забезпечення заходу. Відповідно до виду заходу обирається приміщення. Заклади, що займаються орендою виставкових та концертних залів різних форм власності, часто мають достатній або мінімальний обсяг певного медійного обладнання, але досить часто організатору заходу потрібно звертатися до прокатних організацій, що займаються наданням в оренду звуко-шумового, світлового, сценічно-ефектного, фото та відео, проєкційного, сценічно-монтажного та іншого концертного обладнання та забезпеченням даного обладнання звукорежисерами, сценічними звукооператорами, монтажними звукотехнічними працівниками, операторами світла та працівниками світлового монтажу, спеціалістами зі сценічних ефектів, фахівцями з проєкційного обладнання, фото та відео операторами та іншими працівниками сценічного концертного забезпечення.

Даний сегмент медіаринку представлений рядом організацій, короткий огляд яких представлений нижче:

- Компанія «Феєрія» —це потужний сценічний комплекс та найкраще в світі світлове та звукове обладнання. Підготовчі роботи та, власне, проведення заходу вимагають використання багатого досвіду та креативних знань багатьох спеціалістів: інженерів, конструкторів, художників, техніків, менеджерів. У виробництві, зазвичай, знаходяться десятки проєктів, що не заважає ретельно готувати та виконувати кожне замовлення [1].

- Компанія «Елекор». На сьогодні компанія забезпечує найбільші фестивалі західної України, а також великі сольні концерти та тури для українських та зарубіжних виконавців. Розробляємо шоу у деталях, починаючи від макетів сцени, закінчуючи розробкою світлового та відео шоу в повній синхронізації з музикою [2].

- «Естрія» - це якість, надійність, креатив, професіоналізм та ефективність. Це все, що необхідно для створення свята – від захоплюючих видовищ, масових, корпоративних чи рекламних заходів до романтичного першого танцю

коханих. В наявності весь комплекс сценічного оснащення: сцени, подіуми, широкий асортимент світлового та звукового обладнання, спецефекти та лед-екрани [3].

- Компанія Естрада - сервіс-провайдер з технічного обслуговування заходів. Компанія Естрада надає послуги звуко- світло- відео- сценічного-забезпечення заходів різного масштабу: концерти, фестивалі, ділові заходи, корпоративи, конференції, семінари, лекції, приватні свята, дискотеки, виставки, театральні постановки, виступи, весілля, ювілеї, випускні, вечірки [4].

- Тік-Так. Оренда звукового і світлового обладнання для проєктів будь-якої складності. Консультації спеціалістів. Професійне встановлення світлового обладнання. Контроль якості [5].

- Гарний саунд. Повний комплекс послуг технічної підтримки: спортивні ігри, фестивалі, масові заходи. Світло, звук, сцена, мультимедіа. Спецефекти. Монтаж і інсталяція. Логістика та обслуговування [6].

- Ритмо. Професійно надаємо послуги оренди, прокату та обслуговування звукового, світлового, відео та сценічного обладнання для проведення заходів будь-яких масштабів [7].

- Аспро. Компанія пропонує свої послуги з прокату обладнання для проведення заходів будь-яких масштабів, сервісного обслуговування професійного обладнання та виробництва кейсів для транспортування [8].

- Компанія «Люкспро» виступає на українському ринку як системний інтегратор, що займається розробкою і впровадженням комплексних рішень в технічному оснащенні – професійним світлом, звуком, проєкційним обладнанням, спеціальними ефектами, музичними інструментами.

- Компанія «Саунд хаус про» займається проведенням інсталяцій зі світлового та звукового оформлення, а також оснащення системами сповіщення та евакуації на об'єктах широкого кола призначення

- Компанія «Зінтеко/дизайн». Продаж професійного звукового та світлового обладнання, програмного забезпечення, обробки та управління

звук і світлом, медіа систем. Розробка та дизайн проектів від ідеї до технічного виконання та запуску в експлуатацію. Проектування та візуалізація світлових рішень. Рішення акустичних задач, акустичні розрахунки та вимірювання, електроакустична експертиза та консультації, поєднання творчої складової звуку із досконалим та сучасним технологічним рішенням. Розробка систем озвучення приміщень та відкритих майданчиків. Сценічні конструкції довільних конфігурацій, алюмінієві сцени, підвіси, подіуми, барикади. Консультації, навчання, сервіс та ремонт світлового та звукового обладнання. Технічний дизайн та технологічні рішення для втілення творчих ідей. Обладнання для обробки та управління звуком (РА, монітори, пульти цифрові, запис, беклайн). Сцени та металоконструкції.

- Компанія «Індіго М'юзік» – інсталятор готових професійних та споживчих світлових, звукових та відео рішень.

- Українсько-Британське спільне підприємство «Комора» об'єднує в собі представництво провідних світових брендів з 1992 року

до сьогодні. «Комора» співпрацює більш ніж з десятьма виробниками, що входять до корпорації Harman Professional Solutions, без посередників [9].

- Компанія «Рент-Сервіс» займається повним спектром послуг з оренди обладнання і проведенню різного роду заходів [10].

- Компанія «Вест саунд» На сьогоднішній день, ми є однією з провідних компаній у Західному регіоні України в сфері технічного забезпечення культурно масових заходів (сцена, звук, світло), концертів, акцій тощо. Пропонуємо звук, світло, сцену різних конфігурацій [11].

- Компанія «АВРГ /Эй Бі Пі Джі/» - професійна компанія з послуг технічного забезпечення заходів будь-якої складності, що працює на ринку України і країн ближнього зарубіжжя. Масштаб: від приватної закритої вечірки до грандіозних концертів і шоу. В арсеналі АВРГ сценічне обладнання будь-яких розмірів і конфігурацій. Весь комплекс, звукового, світлового медіа

обладнання. Унікальні і ексклюзивні спецефекти. Фахівці з монтажу, налагодження та обслуговування [12].

- Компанія «Франц аудіо» – це технічна компанія, яка займається прокатом обладнання та супроводженням заходів любого рівня та масштабу, а саме: обладнання для DJ, звукове обладнання, світлове обладнання сценічне обладнання [13].

- Компанія «Профі ЛТД». Напрями діяльності компанії — послуги прокату обладнання для концертів: сценічного, світлового, звукового, кінетичного та інших, а також проекти по всьому світові — Азербайджані, Казахстані, Іспанії, Франції і не тільки.

Співзасновник прокатної компанії «Профі ЛТД» Євген Гусаров в інтерв'ю для електронного видання «Будуй своє!» говорить про позитивні тенденції на фестивальному ринку країни. Як зазначає респондент, по-перше, як по всьому світу, так і в Україні підвищуються вимоги до обладнання. По-друге, з'являється уніфікованість, і це стосується вже України. Якщо декілька років тому величезні заходи проводилися з використанням обладнання різних виробників, то зараз вдається величезні стадіони, як Арена Львів чи Олімпійський, покрити обладнанням одного бренду. Якість обладнання щороку покращується, а разом з цим і якість шоу, що наближається до світових. Обмежують ці процеси бюджети. Проте і ця ситуація змінюється [14].

Це лише короткий список представлених в данному сегменті ринку прокатних компаній, і як свідчать позитивні структурні зміни в інфраструктурі музичного ринку та динаміка розвитку українського шоу-бізнесу в останні роки, він і надалі нарощуватиме медіа потужності.

Література

1. Електронний ресурс: <http://feyeria.com>
2. Електронний ресурс :<http://elecor.com.ua/about/>
3. Електронний ресурс :<http://www.estreya.net/>
4. Електронний ресурс :<https://estrada.com.ua/uk/o-kompanii/>
5. Електронний ресурс :<https://rent.tik-tak.kiev.ua/>

6. Електронний ресурс : <https://garniysound.uaprom.net/>
7. Електронний ресурс : <https://tendersky.com/podryadchiki/ritmo>
8. Електронний ресурс <http://www.aspro.com.ua/>
9. Український музичний ярмарок. Виставка професійного світлового та сценічного обладнання, музичних інструментів та аксесуарів. Офіційний каталог. Київ-2018. Електронний ресурс: <https://muz-yarmarok.org.ua/pdf/k-2018.pdf>
10. Електронний ресурс: <http://rent-service.com.ua/uk/tehnichne-zabezpechennya-zahodiv/>
11. Електронний ресурс: <http://www.westsound.com.ua/>
12. Електронний ресурс: <http://abpg.com.ua/ua.html>
13. Електронний ресурс <http://www.franzaudio.com.ua/>
14. Електронний ресурс: <https://buduysvoe.com/publications/chomu-stayutsya-fakary-na-festyvalyah>.

Валерій Матушенко

ГОЛОВНІ ПРИЙОМИ І ПРАВИЛА ВЕДЕННЯ КОНЦЕРТІВ

У кожного професійного ведучого є своя специфіка оголошення концертних номерів. А починати все треба з того, що на репетиціях ведучий повинен занотувати всіх артистів-виконавців, які виступають на сцені. Причому треба не тільки записати правильне ім'я, по батькові та прізвище виконавця і його правильний наголос, але й різноманітні звання та нагороди, які присвоєні нашим відомим артистам. Дуже часто виникають ситуації, коли молоді ведучі не приділяють належної уваги тому, щоб чітко записати прізвище, поставити правильний наголос, а найприкріше, плутали звання, нагороди та титули відомих виконавців. Режисери не звертали на це увагу а на концертах ставалися інциденти. Наприклад, один ведучий запрошував на сцену відомого фокусника, заслуженого артиста України і при цьому переплутав його прізвище і сказав, що він просто артист. Цей фокусник стоїть за кулісами і не виходить на сцену. Грає музика (вже пішла фонограма його виступу), ведучий оголосив його та перебуває на сцені в очікуванні артиста, режисер білий, як вата в аптеці, а цей фокусник в оточенні десяти інших артистів каже приблизно таке, мовляв, я не для того виступав 20 років на естраді, не для того провів масу

концертів, та не для того отримав почесне звання заслуженого артиста України, щоб якийсь молодий ведучий не міг мене правильно оголосити. І вже після цього він повернувся до режисера й сердито додав, що на сцену не вийде поки правильно не оголосять усі його звання та регалії. А на генеральній репетиції, між іншим, він просив тільки оголосити його ім'я, прізвище та почесне звання.

Пауза триває, концерт, зривається, ведучий не знає, що робити. Слава Богу, режисер програми не знітився, дав команду звукорежисеру поставити гарну композицію для настрою глядачів, узяв папір, ручку та демонстративно повільно почав записувати при всіх артистах повний список нагород та звань того фокусника. На тридцятій секунді цієї екзекуції усі артисти почали ганьбити фокусника та лаяти його. Йому зніяковіло, режисер передав записку ведучому, той прочитав правильно з гарною дикцією і нарешті, заслужений артист вийшов на сцену. Вся ця процедура тривала хвилини три-чотири, але для цього ведучого вона перетворилася на вічність. І мабуть, стала гарним уроком на все творче життя, як приклад правильного чи неправильного оголошення концертного номеру та артиста.

А взагалі, ведучий повинен знати, що кожна фраза на сцені повинна перед виходом в ефір бути чітко та темпоритмічно правильно побудована в його уяві з максимальним наростанням емоцій у кінці фрази. А текст виступу ведучого складається таким чином, щоб після кожного концертного номеру він мав структуру з 3-х частин: перша – це ще раз привітати (“продати”) того артиста, який тільки виступив, друга – це зв'язок між номерами на тему жартів, погоди, присвоєння почесних звань, про тему концерту, про глядачів і так далі, а третя частина – оголошення наступного артиста. І при цьому ведучий не повинен забувати про темпоритм усього концерту, що йому відводиться на спілкування з глядачем максимум 2–3 хвилини. А за цей період він повинен створити свій позитивний образ в очах глядачів, представити виконавців, розвеселити публіку та ще викликати артиста на „біс”. Деякі ведучі полюбляють зовсім не виходити на сцену, бути за кадром, за лаштунками. Менше шансів щось неправильно сказати, затримати програму, впасти на сцені,

понервувати з емоційних навантажень. І тоді глядачі зовсім не бачать ведучого. А в багатьох випадках сучасні ведучі оголошують концертні номери за допомогою планшетів, папок, в які можна підглядати, але найголовніше, щоб під час програми концерту ведучий тільки підглядав, а не дивився у планшет. Очі ведучого – це дзеркало його душі. Тому, очі ведучого завжди повинні бути направлені в глядацький зал. І тоді люди йому вірять. А якщо не вірять, то він поганий ведучий. А погані ведучі довго не працюють на сцені. Сцена для таких людей виконує функцію фільтру. Їх одразу міняє режисер. А гарних ведучих дуже мало і в них нормальні умови творчості та гонорари. Тому, нашим студентам треба з перших років навчання в Академії старатися бути гарними ведучими, щоб потім ніколи не було соромно за свою професійну діяльність та самим виставляти умови організаторам і режисерам концертів, свят та фестивалів.

Література

1. Матушенко В.Б. Мистецтво ведучого та конференс : навчально-методичний комплекс/В.Б.Матушенко . – К.: НАКККіМ, 2014. - 76 с.
2. Матушенко В. Б. Загальна методика підготовки концертів і масових свят / В. Б. Матушенко // Вісник НАКККіМ : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2012. – №4. – С. 98–100.

Лев Рязанцев

РОБОТА ЗВУКОРЕЖИСЕРА З ДИКТОРОМ

У цій доповіді хотілося б докладніше зупинитися на взаємодії звукорежисера і диктора під час запису, що допоможе забезпечити найкращу якість кінцевого матеріалу. До необхідних для диктора якостей, а саме, володіння правильним звуковідтворенням, артикуляцією, інтонацією, навичками дихання, існує ще ряд правил, дотримання яких дозволяє уникнути проблем під час запису та подальшої обробки матеріалу.

Плямкання при читанні тексту через підвищене слиновиділення. Ця проблема зустрічається дуже часто. Зазвичай допомагає невелика перерва і тепле пиття, наприклад чай. Хрипи, присвистування, «надтріснутий», гугнявий тембр, слабка артикуляція, швидка стомлюваність, погіршення слуху - зазвичай наслідки гострого респіраторного і інших захворювань. Вирішення цієї проблеми – тимчасове відсторонення диктора від роботи (хоча б з метою недопущення зараження оточуючих) і лікування.

Як відомо, дихання не тільки забезпечує життєдіяльність організму — від дихання залежить тембр голосу, дикція і здатність вимовляти довгі фрази цілком на одному видиху. Тому необхідно подбати про повітря, яким дихає диктор. У кабінці запису повинна бути система вентиляції, очищення повітря і кондиціонування. Власне, так само повинно бути і в апаратній звукорежисера. Тільки в нормальних робочих умовах можна розраховувати на отримання якісного продукту.

Велике значення в роботі диктора має рівень освітлення дикторської, наявність додаткових джерел освітлення. Також необхідний пуопітр і підставка-тримач для тексту. Останнім часом в кабінках без зворотного візуального зв'язку через вікно використовують монітори і телекамеру відповідно для читання тексту і спілкування. Звісно, необхідні зручний стілець і стіл, оббиті звукопоглинальним матеріалом для виключення паразитних віддзеркалень [1].

Незалежно від того, який тип тексту належить прочитати дикторові, слоган, рекламний текст, передачу або просто великий обсяг тексту, головне завдання — донести його зміст слухачеві. Для цього сам текст, характер подачі повинен бути зрозумілий, перш за все самому диктору. Під час підготовчої роботи над текстом розмічайте його олівцем, відшуковуючи головні слова, проставляючи місця можливих пауз. Символи розмітки прості: довгою дугою з'єднується думка, яку бажано під час читання не розривати; галочкою позначаються місця пауз і вдихів (велика і мала галочка – для тривалості паузи); стрілочка над словом, спрямована вгору, ставиться над словом, яке треба інтонаційно виділити; стрілочка над словом, спрямована вниз, означає

закінчення думки. Слова і сполучення, які є логічними центрами, підкреслюються. Пояснивши дикторові правила розмітки, далі можна перекласти цей почесний обов'язок на нього.

Звукорежисер ще до того, як почався запис, повинен в цілому уявляти і чути кінцевий результат своєї роботи і місце дикторського звучання в ній. Тоді істотно знижується кількість записуваних дублів, і таким чином, на запис витрачається менше часу, а загальна якість - підвищується.

Розглядаючи систему «диктор — мікрофон», важливо врахувати ряд моментів:

1. Необхідно уникати проникнення звуку з навушників в мікрофон і, як наслідок, виникнення зворотного зв'язку. Використовувати зручні закриті навушники з високим звукоізолюючим ефектом.

2. Повинна бути можливість регулювання рівня гучності і частотних характеристик. Гучність і регулювання частотних характеристик необхідні для забезпечення більш комфортного звучання в навушниках диктора.

3. У більшості випадків застосування поп-фільтра під час запису абсолютно необхідно. Слід, однак, розуміти, що поп-фільтр це свого роду акустичний компресор, який в ряді випадків погіршує передачу пікових сплесків при здобуванні приголосних. Крім того, при використанні поролонового вітрозахисту відчутно знижується передача високих частот.

4. При розташуванні мікрофона поруч з диктором треба користуватися правилом — відстань від губ диктора до мікрофона (поп-фільтра) має бути постійно однаковою. При наявності візуального контролю положення диктора необхідно нагадувати йому про дотримання дистанції, що значно полегшить роботу при редагуванні і суміщенні записаних дублів. До того ж будь-який мікрофон змінює чутливість в залежності від відстані до джерела звуку. Цю властивість можна використовувати для отримання густого звучання при наближенні до мікрофона і більш сухого при видаленні від нього.

При використанні фільтрів низьких і високих частот до потрапляння сигналу в тракт запису звукової карти необхідно розуміти, що пізніше

відновити ці частоти практично неможливо. Однак обрізавши при записі вокального матеріалу частоти нижче 30 - 70 Гц і вище 15 кГц, ми практично нічого не втратимо. При дотриманні всіх описаних вище умов і рекомендацій позитивний результат при роботі з диктором просто гарантований. Головне — правильно поставити завдання і чітко уявляти шляхи його вирішення.

Література

1. Маньковський В. С. Основы звукооператорской работы. Москва: Искусство, 1984. 240 с.

Шлемко Ольга

ЛЕСЬ КУРБАС – УЧИТЕЛЬ ГІМНАЗІЇ

Досі залишається мало дослідженим важливий період творчого становлення Л. Курбаса протягом 1911-1912 років. Ніхто з театрознавців чи культурологів, які досліджували біографію і творчий шлях митця, не могли навіть припустити, що Л. Курбас міг працювати гімназійним учителем. Не писав про це чомусь і сам Л. Курбас. Виявлена автором цих рядків інформація стане цікавою для курбасознавців, оскільки прояснює “темний період” в творчій біографії Л. Курбаса.

На початку ХХ ст. неписьменними залишалась більшість українського населення Галичини, що перебувала у складі Австро-Угорської монархії. До того ж перед українцями постала гостра проблема здобуття вищої освіти, а відповідно й створення мережі приватних середніх шкіл, оскільки крайова влада, що перебувала в основному в руках поляків, чинила всілякі перешкоди щодо розширення нечисленної мережі державних українських шкіл. Щоб "надати цьому спонтанному прагненню хоч трохи організованого характеру, українські партії оголосили заснування приватних українських гімназій однією із провідних ліній української політики" [6, 431].

Приватну гімназію у містечку Копичинці було засновано 1908 р. за сприяння посла Віденського парламенту М. Петрицького. Спочатку вона розміщувалась у приватному будинку, а згодом у Народному Домі. Натомість у селах почали створюватись підготовчі курси до гімназії. Однак офіційного статусу Копичинська гімназія Українського педагогічного товариства здобула лише у 1912-1913 навчальному році. Гімназія була змішаною, тобто там навчались і хлопці, і дівчата.

Інформацію про працю Л. Курбаса гімназіальним учителем знаходимо у спогадах А. Кліма та І. Олексишина, опублікованих в “Історико-мемуарному збірнику Чортківської округи”, виданому 1974 р. Діловим комітетом земляків Чортківської округи, тобто представниками української діаспори. Власне, у зв’язку з цим за радянських часів згадана інформація для українських науковців була практично недоступною.

А. Клим стверджує, що деякий час учителем Копичинської гімназії був “славний опісля актор і режисер Лесь Курбас” [2, 289-292]. Однак він не вказує коли саме вчителював Л. Курбас. Зі спогадів М. Соневецького довідуємось, що “в третьому році існування, тобто в шк[ільному] р[оці] 1910/1911, школа мала три класи і понад 100 учнів” [7, 288]. Натомість “в 1911/12 навчальному році там було 4 класи, 104 учні і 8 вчителів” [6, 437]. Отже, Л. Курбас був одним з 8 вчителів цієї гімназії. І. Олексишин, відомий вчений, професор геології, дійсний член НТШ і багатьох американських наукових товариств у привітальному листі до учасників Товариського з’їзду колишніх учнів Чортківської та Копичинської гімназії УПТ 1965 р. серед учителів гімназії згадує також Курбаса [5, 292]. Однак вчений не називає ні його імені, ні ініціалу. Однак у всій цій історії насторожує твердження П. Медведика про те, що вчителем Копичинської гімназії працював Омелян Курбас – двоюрідний брат Леся Курбаса [3, 82]. При цьому він не наводить джерело, з якого почерпнув згадану інформацію.

У 1911 р. за плечима Л. Курбаса була закінчена гімназія і сім семестрів університету. Однак невідомо, чи складав він кваліфікаційний іспит,

необхідний для здобуття посади вчителя гімназії. "Найбільшою перешкодою для розвитку нашого приватного шкільництва в тих часах була недостача кваліфікованих учителів, – стверджує М. Соневицький. – Австрійські шкільні закони, очевидно, вимагали відповідно кваліфікованого керівника школи і учителів. Тим то Копичинецька гімназія не могла зразу називатись гімназією, а тільки гімназійними курсами і не могла зразу добиватись прав державних шкіл" [7, 288]. Лише "весною 1912 р. прийшло право прилюдности та тільки для перших трьох клас" [2, 289]. Отже тоді, коли в Копичинській гімназії працював Л. Курбас, вона ще не отримала право прилюдності, а тому й вимоги до кандидатів на посаду вчителя очевидно не були надто жорсткими.

Нещодавно виявлено ще один важливий документ, який підтверджує працю Л. Курбаса вчителем Копичинської гімназії. У 2010 р. Копичинському музею театрального мистецтва Тернопільщини було передано для зберігання спогади Ольги Соневицької (14.05.1902-06.11.1989), відомої діаспорної громадсько-культурної діячки, яка навчалася в Копичинській гімназії. Згадуючи про гімназію, вона зазначає: "З-поміж учителів найбільше приковував нашу увагу викладач української мови, маркантна (визначна, видна, помітна – *О. Ш.*) постать з буйною чуприною, високим чолом, з якимсь магнетичним поглядом, що мимоволі приневолював нас, дітей, слухати його не ворухнувшись. Це був не хто інший, а Лесь Курбас, що ввійшов опісля в історію української культури як новатор українського театру над Дніпром. Ще досі дзвенить в моїх ухах його рецитація (читання або декламування – *О. Ш.*) й інтерпретація вірша Богдана Лепкого, що малює красу подільської зими: "Тихо, легко і спроквола, білий сніг паде мов з сита..." (вірш Б. Лепкого "Перший сніг" – *О. Ш.*). Його виклад заворожував дитячі серця – а були в нашій класі і жидівки і польки – і привчав шукати краси в поезії. Згадую теж його поставу Франкової комедії "Учитель" силами нашої гімназії, де головні ролі грали Фавст Лопатинський і Лесева братанка Надія Курбас, одноєї з вищих класів гімназії, що виявляла гарні сценічні завдатки" [4, арк. 4]. На жаль, О.Соневицька не вказує часові рамки вчителювання Л. Курбаса.

Отже, маємо свідчення трьох сучасників Л. Курбаса щодо його праці вчителем Копичинської приватної гімназії. Зважаючи на відомі нам факти життя Л. Курбаса, можна означити часові межі, протягом яких він міг працювати вчителем: початок 1911 р. – початок 1912 р. Зважаючи на те, що перший або так званий осінній семестр (реченець) у гімназіях Австро-Угорщини тривав з вересня по січень, а другий – весняний семестр з лютого по червень, можна припустити, що Л. Курбас міг розпочати працю у лютому 1911 р. і завершити її у січні 1912 р. Однак його праця могла тривати і протягом лише одного семестру.

Невідомо, яке у Л. Курбаса було педагогічне навантаження, який розклад занять, де проживав. Очевидно, що він не міг часто доїжджати додому в Старий Скалат, оскільки відстань між цими населеними пунктами становила понад 50 кілометрів. Піти працювати гімназійним учителем Л. Курбаса, очевидно, спонукало бажання його матері та скрутне фінансове становище родини. То ж можна не сумніватись, що Ванда Адольфівна була задоволена тим, що її син нарешті став гімназіальним учителем.

Короткочасна педагогічна праця в гімназії не могла не залишити сліду в творчій біографії Л. Курбаса, який став визначним режисером-педагогом, підтвердженням чому є вихована ним плеяда талановитих українських акторів і режисерів.

Література

1. Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ. *Рукопис : український альманах щоденників, листів, документів, світлин* : у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. Київ : Криниця, 2004. Т. 1. С. 265-300.

2. Клим А. Українська гімназія в Копичинцях. *Історико-мемуарний збірник Чортківської округи*. Нью-Йорк; Париж ; Сідней ; Торонто, 1974. С. 289-292.

3. Медведик П. Курбасові весняні вечори. До 100-річчя від дня народження О. С. Курбаса. *Жовтень*. 1987. № 4. С. 80-89.

4. Стаття Ольги Соневицької "Із спогадів про Надзбручанський повіт" (присвячую пам'яті батька) // Районна комунальна установа "Копичинецький музей театрального мистецтва Тернопільщини", книга надходжень № 4896, рідкісний документ № 1406, 5 арк.

5. Олексишин І. До історії Копичинецької гімназії. *Історико-мемуарний збірник Чортківської округи*. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1974. С. 292.

6. Пахолків С. Українська інтелігенція у Габсбурзькій Галичині: освічена верства й емансипація нації / пер. з нім. Христина Николин. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. 612 с.

7. Соневицький М. Передісторія гімназії УПТ в Копичинцях. *Історико-мемуарний збірник Чортківської округи*. Нью-Йорк; Париж ; Сідней; Торонто, 1974. С. 287-288.

ОСНОВНІ БАЗОВІ ФІЗИКО-МАТЕМАТИЧНІ ПОНЯТТЯ, ЩО Є ПІДґРУНТЯМ ДЛЯ ЗАСВОЄННЯ СТУДЕНТАМИ КЛЮЧОВИХ ПОНЯТЬ МИСТЕЦЬКИХ АУДІТЕХНОЛОГІЙ

Сучасне аудіовізуальне мистецтво не може існувати та повноцінно розвиватись без таких професій, як звукорежисер, звукоінженер, звукотехнік, звукооператор, узагальнено «soundproducer» (саундпродюсер). У різноманітних аспектах діяльності представника цієї професії важливо розуміння ключових понять щодо питань створення, передачі звуку, особливостей його сприйняття, як для подальшого розвитку та вдосконалення методів обробки звуку, так і для забезпечення високого рівня професіоналізму у його повсякденній діяльності. До таких базових понять, які в тій чи іншій мірі є предметом музичної акустики, психофізіологічної акустики, передачі звуків (звукозапису, архітектурної акустики, тощо), можна віднести:

1. Звукове поле, його лінійні, енергетичні характеристики та рівні.
2. Плоска, сферична та циліндрична звукова хвилі, їх рівняння.
3. Інтерференція, відбиття, заломлення, дифракція та згасання хвиль.
4. Власні частоти у замкненому просторі, зокрема, у трубах.
5. Динамічний діапазон та рівнеграми акустичного сигналу.
6. Частотний діапазон та спектр акустичного сигналу.
7. Часові характеристики акустичного сигналу.
8. Закони Вебера-Фехнера, Стівенса.
9. Гучність та рівень гучності, криві рівної гучності.
10. Тембр звуку.
11. Ревербераційний процес у приміщеннях.

Щодо цих понять «звукорежисури» в широкому розумінні цього терміна, то її науково-технічні основи розробили вчені, що мали фізико-математичну освіту високого рівня. Та й зараз науково-технічну базу звукорежисури розвивають науковці, здебільшого музично обдаровані, що навчалися на фізико-математичних та технічних факультетах ведучих учбових закладів розвинених країн.

Деякий час (друга половина ХХ століття) у звукорежисурі простежувався утилітарний, сугобо практичний, прикладний підхід, коли оволодіння мистецькими технологіями звукорежисури зводилось до оволодіння користувачами способами вирішення тих чи інших практичних задач без розуміння фундаментальних теоретичних основ, що стоять за цими діями.

Але науково-технічна комп'ютерна революція відкрила нові можливості у багатьох напрямках мистецьких технологій, зокрема, в системі музичної освіти. Підготовка спеціалістів ХХІ століття у цих напрямках унеможливилась без усвідомленого оволодіння певними фізико-математичними знаннями, що відображає сучасну тенденцію до математизації майже всіх прикладних наук.

Тому прийшло розуміння необхідності теоретичних фізико-математичних, акустичних та технічних знань студентами мистецьких спеціалізацій, зокрема, музичних. Так видані підручники [1–6] підтверджують цю тенденцію у вищих мистецьких закладах України, Росії, США, Канади, Швеції, Австрії.

Але обсяг накопичених людством фізико-математичних знань майже безмежний, а час, що може бути виділений на засвоєння певних фізико-математичних знань по п. п. 1-3, досить обмежений, в рамках 1-2 семестрів навчального року. Тому метою даної роботи є визначення переліку, у мінімально необхідному об'єму, потрібних для засвоєння наведених вище понять по п.1-3. Багаторічний досвід викладання, в рамках вступу до фаху, дозволив окреслити необхідні групи фізико-математичних понять, без яких неможливе розуміння означених вище фізичних та акустичних понять 1,2,...11 та відповідні фізико-математичні поняття:

- функція синусоїди : 1-4, 6,7. 9_11;
- функція логарифму:1,5,8,9,11;
- похідна функції:1-4,6-8,11;
- невизначений інтеграл:1-4,6-8,11;
- визначений інтеграл:1-4,6-8,11;
- основна формула інтегрального числення1-4,6-8,11;
- ряди Фур'є: 6;
- коефіцієнти ряду Фур'є: 6;
- статистичні функції розподілу ймовірностей: 5,11;
- інтеграл Фур'є: 6;
- перетворення Фур'є: 6;
- найпростіші диференційні рівняння: 2,4,8,11.

Викладання дисципліни на рівні «необхідне поняття» – це дуже просто, керуючись взірцем початкового викладення цих понять у навчальних посібниках Я.Б.Зельдовича [7], та Г.М.Фіхтенгольца [8], дозволяє досягти розуміння їх студентами у терміни 1-2 семестрів.

Аналіз застосування зазначених фізико-математичних понять в частині, пов'язаної з акустикою в звукорежисурі дає підстави вважати актуальними питання викладення цих знань, з точки зору підготовки високопрофесійних звукорежисерів. У різноманітних аспектах діяльності звукорежисера важливо розуміння ключових понять щодо звуку та особливостей його сприйняття, як для подальшого розвитку й вдосконалення методів цифрової та аналогової обробки звуку, так і для забезпечення високого рівня професіоналізму у його повсякденній діяльності.

Література

1. Акустика: Справочник. А.П.Ефимов, А.В.Никонов, М.А.Сапожков; под Ред. М.А.Сапожкова. Москва, 1989. 336 с.
2. Алдошина И.А., Приттс Р. Музыкальная акустика : учеб. для вузов. Санкт-Петербург, 2006. 720с.
3. Ананьев А.Б. Элементы музыкальной акустики: уч. пос. К., 2008. 224 с.

4. Ананьев А.Б. Акустика для звукорежиссеров: учеб. пос. К., 2012. 256 с.
5. Н.Д. Белявіна., В.Ф. Белявін, Н.Л. Бондарець, В.В. Дьяченко. Основи звукорежисури : навчальний посібник. Ч. I / під ред. Н.Д. Белявіної. К., 2011. 80 с.
6. Радзишевский А.Ю. Основы аналогового и цифрового звука. Москва, 2006. 288 с.
7. Зельдович Я.Б. Высшая математика для начинающих и ее приложения к физике: 6-е изд., испр. и доп. Москва, 2010. 520 с.
8. Фихтенгольц Г.М. Курс дифференциального и интегрального исчисления : в 3-х томах . Москва, 2001. т.1 616с.; т.2 - 810с.; т.3. 662с.

Володимир Дьяченко

СИНТЕЗ ТЕХНОЛОГІЙ В СУЧАСНИХ МИСТЕЦТВАХ І ТВОРЧОСТІ: ЗВУКОРЕЖИСУРА ТА РЕАЛІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ

У контексті нашого маленького дослідження (монологу) ми спробуємо поговорити про мистецькі звукові технології та звукорежисуру, творчі та технічні трансформації культури, що насправді є актуальною та цікавою темою. Чи можлива повна інтеграція звукорежисури у мистецтво?

Своєю діяльністю людина впливає на себе та на оточуючий світ, створює культуру, а техніка та мистецтво зустрічаються разом із єдиною творчою метою – культуротворення. В сучасній культурі відбулась інтеграція технологій у мистецтво в процесі пошуку творцем нових засобів виразності.

У звукорежисурі техніка й технологія використовуються в ролі інструменту для досягнення творчого результату. Поєднання техніки, технологій та творчої діяльності не привілей саме звукорежисури, а скоріше традиційний спосіб здійснення творчості, у тому числі у різних видах мистецтва.

Відомо, що за допомогою мистецтва суб'єкт перетворює обставини та події навколишнього середовища у певні форми образу, світла, кольору та звуку. А іноді його творчість існує на межі мистецтв та технологій.

Наприклад, В.А.Козар, художник, голова Українського відділення Київського Міжнародного Центру Реріхів у статті «Творчий синтез в мистецтві і пошук нових форм життя» розкриває поняття творчого синтезу (синтезу мистецтв), посилаючись на таких відомих філософів, письменників та творців, як М. Реріх, М. Бердяєв, Й.В.Гете, М.В.Ломоносов, Т.Г.Шевченко, Г.С.Сковорода тощо. Автор цитує думки відомого художника, філософа, археолога, мандрівника й письменника М. Реріха, який надає єднального космогонічного значення таким поняттям як людина, творчість, мистецтво й світ. М. Реріх по-своєму визначає мистецтво та творчість: «Мистецтво є полум'я прийдешнього синтезу»; «порив творчості не повинен згасати через несвоечасність; кожному пориву творчості творця дані свобода і своя твердиня» [1, 313; 2]. У працях, спрямованих на духовний розвиток та філософське осмислення місця людини у всесвіті, М. Реріх не розділяє людину на макро та мікро всесвіт, а навпаки, поєднує ці поняття із діяльністю людини, матеріальною та духовною культурою, яку вона творить.

Мистецьке творення технічними засобами та творче ремесло не є чимось неординарним, зважаючи на численні приклади в дизайні, архітектурі, машинобудівництві тощо. Цікаво, як В.А.Козар згадує Київ IV-X століть, в якому на той час був місцевий центр по виготовленню виробів із кольорового скла та емалей. В.А.Козар зазначає: «Вивчаючи палітру кольорів по давньоруським виробам з кольорового скла, емалей, смальти і кольоровим полам храмів і світських будівель, ми можемо зробити висновок: наші предки володіли системою знань про світло і колір, вміли майстерно виконувати ряд взаємопов'язаних дій від проекту до втілення його в життя» [1, 318].

У звукорежисурі звукотехніка відіграє вирішальну роль як інструмент творчої технології. Але звукові технології досягли таких можливостей не так давно – у 50-60 роках ХХ століття, разом із появою можливостей

багатоканального звукозапису та редагування. У той час в асортименті музикантів та звукотехніків з'являються такі пристрої, як магнітофон та мікшерний пульт, а в 1970-1980 роках у масове виробництво надходить портативна звукова техніка, що створює умови для виникнення все більшої кількості домашніх студій. Засоби цифрового звукозапису, що виникли у 1980 роках, отримали шалений розвиток і популярність із розвитком комп'ютерів на початку XXI століття, а також у наш час.

Звукорежисура як творча діяльність стала можливою у 50-60 роках XX століття і досі зростає у кількості звукотехнічних засобів творчої виразності та їх можливостях завдяки розвитку звукових технологій. Але із середини XX століття еволюціонує й музичний інструментарій: електрогітари, комбопідсилювачі, пізніше синтезатори, комп'ютерні музичні програми. Отже, і музиканти отримують сучасний інструментарій для створення принципово нових звучань, що стовідсотково використовують виконавці й композитори XX й XXI століття. У кіномистецтві також відбувається активне застосування самих новітніх технічних розробок, які потім інтегруються у сферу комерційного звукозапису та виробництва. В сучасному музичному мистецтві активно вивчаються технічні засоби та тембральні можливості електронної музики, наприклад, у дисертаціях І.М.Ракунової, К.П.Черевко, С.Л.Шустова, Т.С.Ястремського, С.Г.Лазарева тощо.

Отже, виникає універсалізм звукових мистецьких технологій, які отримують трансформації відповідно до способу застосування у певному виді мистецтва або в залежності від того хто їх використовує – художник, митець, музикант, актор, режисер, звукооператор, звукорежисер, саундпродюсер тощо. У мистецтві та шоу-бізнесі напрацьовані вже традиційні вибудовані ланки художньої комунікації, в яких звукорежисер займає своє місце поряд із колегами по творчості. Звукорежисер бере участь у створенні творчих проєктів або як універсальний солдат бере на студії звукозапису на себе більшу частину творчої відповідальності, являючись помічником, режисером, музикантом, продюсером, викладачем, духовним учителем чи просто тінню артиста.

Висновком до нашого монологу є думка про те, що звукорежисура є тією ланкою, яка проникає у мистецтва за допомогою звукових мистецьких технологій та звукорежисера, який в умовах українського ринку часто є звукоінженером, саундпродюсером та мистецтвознавцем у тому напрямі мистецтва, в якому він працює.

Література

1. Козар В.А. Творческий синтез в искусстве и поиск новых форм жизни // Космическое мировоззрение — новое мышление XXI века. 2004. Том №3. Международная общественная организация «Международный Центр Рерихов». 2004. С. 311–333.

2. Електронна бібліотека Міжнародного Центру Рерихов // Міжнародний центр Рерихов. Центр-музей імені М.К.Рериха [Електроний ресурс]. URL: <http://lib.icr.su/> (дата звернення: 30.04.2019).

Маріанна Голубенко

КУЛЬТУРНИЙ АРХІВ ЦИФРОВОЇ ЕПОХИ

З появою книгодрукування культурний архів поступово сягнув транстілесних вимірів: кількість того, що може бути запам'ятовано (точніше, зафіксовано), суттєво перевищує кількість того, що може бути *пригадано*. Мнемонічні технології, що перекладають тягар пам'яті на тривку матерію, не мають зворотної дії. З плином часу індивідуальні та колективні зусилля, спрямовані на фіксацію та збереження інформації, дедалі втрачали економічну собівартість. Механізми насичення архівними даними *короткочасної* пам'яті дійшли до своєї фізичної межі. Були часи, коли інформаційна ємність «сьогодення» поступалася ємності архіву. Це забезпечувало необхідну «різність потенціалів», і струм спогадів заповнював порожнечу.

Сьогодні проблема не тільки і не стільки у надіндивідуальних (і навіть надлюдських!) обсягах інформації, а у тому, що людська пам'ять, яка і без цього є не дуже надійним, примхливим, почасти навіть вередливим носієм, стала ареною змагань для конкурентної, хоч і небіологічної, форми життя — *медіавірусів*. Колись письмо було «ліками від забуття», а архів старанно

оберігався від деградації, органічно притаманної його аналоговій матеріальності. Парадоксально, але сьогодні засобом від безпам'ятства є ніщо інше, як «смерть» архіву. Принаймні, це могло би бути, якби не визначний факт — за наших часів глобальної економічної ефективності знищення інформації вартувало б більше, ніж її систематичне збереження. Культурна пам'ять цифрової доби у цьому сенсі є квантово-нелінійною, і для неї тезис «пригадування через забуття» (і навпаки) не є чимось надто дивним.

Зрештою, карбування знаків у матерії у всі попередні часи було не тільки і не стільки простим актом «фіксації інформації». Загалом, абстрагування інформації від медіума — не такий вже древній винахід, як нам може здаватись з середини нашої цифрової парадигми. З початку своєї історії мас-медіа були нерозривно пов'язані із відправленням влади. Образно кажучи, владою володіє той, хто не просто може зробити свій голос *чутним* для багатьох, а зробити так, щоб *не чути* його було не можливо. Електронні аналогові медіа почали свій шлях від моделі «one-to-one» і прийшли до моделі «one-to-many». Ця ієрархічна організація дещо здала позиції лише з появою децентралізованих медіа на платформі глобальної мережі інтернет.

Не буде перебільшенням сказати, що *усі* аналогові медіа — від кам'яних скрижалей до грамплатівки — дійсно повідомляють власний «меседж», який формулюється наступним чином: іманентна, нередукована матеріальність медіума

(провідником соціальної дії) у ієрархічних структурах, що забезпечують чинний порядок дискурсу. Іншими словами, саме аналогові медіа мають такий тип часопросторової організації, який значно сприяє їх інкорпорації до комплексу «влада–знання» у якості дисциплінарних агентів, які пасивно унеможливають деякі процедури, що можуть призвести до небезпечної спонтанної децентрації дискурсивних структур. Тому нерідко рефлексія аналогових медіа базується на висвітленні їх анти-афордансів (те, що *не* є можливим).

Темпоральний режим аналогових медіа характеризується, передусім, двома анти-афордансами: режим збереження даних типу ROM (англ. *Read Only Memory*) і відсутністю довільного доступу. Це означає, що комунікація є асиметричною, а навігація є або ускладненою, або взагалі неможливою. Перше є характерним для фізичних носіїв, друге — для ефірних медіа. Відтак інформаційні потоки у суспільстві набувають певного програмованого «ритму», а у випадку фізичних медіумів час штучно гальмується, що також є дисциплінарною практикою. (Елементарним прикладом такого «гальмування» є принцип роботи публічної бібліотеки.)

Медіальна фрагментація суспільного часу–знання є не просто «дисципліною тіла» (або її відсутністю), а темпоральною проекцією диспозитиву як імпліцитної матриці конфігурування політичних і когнітивних практик конкретної культури. Якщо розуміти під диспозитивом суспільства гештальтно-аксіологічний ізоморфізм стратегій знання і влади, що пов'язує у єдине ціле гетерогенний ансамбль культурних практик, то чому б не припустити, що тут буде доречною не тільки спатіальна, а й темпоральна метафора? А диспозитив виявляє свою амбівалентну усеприсутність, у тому числі, через певний «темпоритм», швидкість і фрагментація якого є результатом складної взаємодії сил різного характеру, що регламентують різноманітні практики: від обмеження швидкості на дорогах до розкладу екзаменів у інституті; від тривалості аплодисментів у концертній залі до швидкості руху титрів у фільмі; від частоти дискретизації цифрового аудіо до офіційного пенсійного віку.

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

Сьогодні комп'ютери не лише допомагають людству обраховувати величезні масиви інформації, керувати надскладними технологічними процесами а й поступово освоюють сфери, які раніше були виключною прерогативою людського мозку, наприклад, художню творчість. Але чи зможуть комп'ютери виступати у ролі своєрідних пушкінських Сальєрі, щоб «музику розтяти неначе труп» та «звірити гармонію алгеброю»?

Легенда про штучні істоти Голема, Франкенштейна, роботи Карла Чапека, нещодавній американський серіал «Світ Дикого Заходу», фільми про Термінатора, – всі ці художні образи і твори наче попереджають людство про небезпеку, яку може нести з собою продукт людської думки і технологій, який може вийти з-під контролю людини і навіть повстати проти неї. А от чи зможе Термінатор створювати твори мистецтва, чи зможе творіння перевершити творця, адже комп'ютерні програми, створені людиною вже переграють людину в таких високоінтелектуальних іграх як шахи та го? Чи можливо алгоритмізувати процеси творчості до такого ступеня, щоб створювати справжні твори мистецтва, які б неможливо було відрізнити від створених людиною?

Музика та візуальне мистецтво (в основному живопис та фотографія) стали тими полігонами, де найактивніше відбувається цей процес алгоритмізації творчості.

Будемо розрізняти твори мистецтва, створені з допомогою комп'ютерів, коли комп'ютер використовується в якості високотехнологічного художнього інструменту і «мистецькі» твори, повністю створені лише комп'ютерними програмами штучного інтелекту чи нейронними мережами. Яскравим прикладом використання комп'ютерних програм в якості художнього інструменту є використання різноманітних стилізуючих зображення фільтрів в таких програмах як Adobe Photoshop, соціальній мережі Instagram. Десь на

кордоні між цими двома підходами розташована програма Prizma, яка стилізує зображення під живопис різноманітних художників, використовуючи для цього нейронні мережі. В програмі спецефектів Autodesk Flame 2020 використовують штучний інтелект для створення різноманітних візуальних ефектів в фільмах. Його завдання – вирізняти і відокремлювати обличчя героїв від оточуючого середовища і створювати для них маски, які використовуються в кольорокорекції та різноманітних спецефектах.

Що ж стосується спроб створити «алгоритми творчості», то принцип їх дії схожий: вони аналізують велетенський масив мистецьких творів, а потім на основі отриманих закономірностей «створюють» власне творіння: картину, музичну композицію, літературний твір і т. д. Тут у нагоді стає новий напрямок обробки інформації – Big Data, тобто робота з велетенськими масивами даних та пошук закономірностей в цьому інформаційному океані, яка на сьогодні є однією з пріоритетних технологій не лише в економічних чи соціологічних дослідженнях, а й у сфері мистецтва.

Нейронні мережі – це машинна інтерпретація мозку людини, в якому знаходяться мільйони нейронів, що передають інформацію у вигляді електричних імпульсів, і являють собою послідовність нейронів, з'єднаних між собою синапсами. Нейрон – це обчислювальна одиниця, яка отримує інформацію, проводить над нею прості обчислення і передає її далі. Синапс – це зв'язок між двома нейронами. Нейронні мережі використовуються для вирішення складних завдань, які вимагають аналітичних обчислень подібних тим, що робить людський мозок. Найпоширенішими застосуваннями нейронних мереж є: класифікація – тобто розподіл даних по певних параметрах (наприклад, на вхід комп'ютера подається набір картин художника і нейронна мережа, аналізуючи цю інформацію шукає певні закономірності у кольоровій палітрі митця), передбачення – можливість системи прогнозувати наступний крок (наприклад, яку емоцію може викликати у глядача той чи інший колір предмету), розпізнавання облич чи об'єктів – найпоширеніше на сьогодні

застосування нейронних мереж (використовується в Google, коли ви шукаєте через пошуковик чиесь фото).

Нещодавно нейронні мережі згенерували людські обличчя, яких не існувало в природі і які практично неможливо було відрізнити від фото реальних людей. А в жовтні 2018 року на всесвітньовідомому мистецькому аукціоні Christie's картину «Портрет Едмонда де Беламі» було продано за 432 000 \$. Ця картина була створена за допомогою алгоритму відомого як генеративно-змагальна мережа (Generative Adversarial Networks, GAN), розробленим паризьким арт-колективом «Obvious». У процесі створення портрету алгоритм використовував базу даних яка налічувала більш ніж 15 000 картин різних художників, намальованих у XIV-XX сторіччях. Одна частина цього алгоритму (генератор) використовувала власну інтерпретацію багатьох творів мистецтва для створення своїх художніх образів. Інша частина цієї системи (розпізнавач) визначала різницю між живописом, створеним людиною і художньою роботою, створеною цим програмним забезпеченням. Цей процес продовжувався до тих пір, поки розпізнавач вже не міг відрізнити твори, створені людським і штучним розумом.

Проте ми не повинні забувати про ще один важливий фактор справжнього мистецького твору – наше сприйняття його багато в чому визначається емоціями, а це поки що дуже складна матерія для алгоритмів. Американський психолог Колін Мартіндейл запропонував оригінальну теорію креативності. Згідно з його дослідженням, першочергова мета творця – це викликати у глядача емоційне збудження. Цього можна досягти різними засобами: новизною твору, складністю ідей, інтелектуальним викликом, неоднозначністю трактувань. На його думку соціум, в якому рівень емоційного збудження перестає зростати (або починає спадати) – деградує.

То ж чи не є мистецька творчість все ж своєрідним аналогом тесту Тюрінга, який і дозволяє відрізнити людський розум від штучного.

**ЕСТЕТИКА КЛІПІВ 1990-Х — ПОЧАТКУ 2000-Х ЯК ЧИННИК
ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ
СУЧАСНОГО MUSIC VIDEO**

В умовах сучасного постмодерністського дискурсу звичною практикою стає маскуванню власної небайдужості до певного предмету/явища іронією та скептицизмом. Постіронія насичує побут насмішкуватими алюзіями та цитатами. Можливість множинної інтерпретації мистецького тексту відкриває своєрідне «друге дихання» твору (творчості) масової культури, коли на практиці важко відрізнити, як ставиться особа, що висловлюється, до об'єкта: з усією серйозністю чи з іронізує.

Незалежно від бажання, ми знаходимося в межах заданого постмодерном семантичного простору і функціонуємо відповідно до цієї реальності. Так, славнозвісна постіронія притаманна не лише фільмам Тарантіно, літературним прогулянкам Венедикта Єрофєєва або постмодерністським колажам на кшталт уже класичного мультсеріалу «Сімпсони», — навіть не пов'язаний з мистецькою сферою пересічний реципієнт (в даному контексті — «міленіал») активно переосмислює культурний доробок часів свого дитинства чи пубертатного періоду і без почуття сорому ділиться цим з оточуючими. Множинність інтерпретацій дозволяє тлумачити цей меседж як насмішку над неактуальністю «позатрендового» явища, проте інша трактовка, яку дозволяє запропонувати постмодерністський дискурс, говорить про серйозне, ніжне та трепетне ставлення до масової культури часів безтурботної юності реципієнта-«міленіала», яка, вочевидь, нагадує про легкість та безпечність життєвого шляху. Показово, що найбільше «реанімованих екземплярів» масової культури можна знайти саме серед представників поп-естради.

Дует «Аква Віта», Юрко Юрченко, The Вйо, Green Grey, «Шао?Бао!», переспів «Танцю пінгвіна» Іваном Дорном тощо — сьогодні все частіше можна

почути «програмні» твори виконавців в ефірі, побачити їх на телебаченні, навіть раптово дізнатись про їхні концерти. Іронічне (чи ні?) переосмислення візуальної традиції 1990-х можна зустріти в кліпах молодих виконавців, наприклад, російської Монеточки (кліп на пісню «90»), Нікі Мінаж («Shee For Keeps»), дуету «Время і Стекло» («На стилі»).

Обігравання типових штамів епохи 1990-х — початку 2000-х є своєрідною домінантою сучасної кліпової культури. До таких характеристик можна віднести яскравість кольорів аж до кричущості, навмисну неадаптивність форм на кшталт «погано виконаних» комбінованих зйомок чи неумілого користування програмою Photoshop, присутню не лише в сучасних кліпах — це й своєрідний обов'язковий елемент YouTube контенту — «#@» з Майклом Щуром», «This is хорошо».

Яскравим та значущим моментом в естетизації сучасних кліпів є «зернистість» відео, що виглядає, ніби запис на VHS-касеті (кліпи гурту «Зе Джозерс», твори «Artminaty», особливо «Tuff Like Color»). Ефект VHS-касети настільки популярний, що сьогодні будь-яке власне відео можна перековертувати на такий кшталт через спеціальний додаток від Apple — VHS Camcorder. Характерним є і перенесення в сучасні реалії візуальності «західних кумирів» — як, наприклад, кітчеве поєднання спортивного стилю та одночасне надмірне використання аксесуарів з золота (притаманне швидше реп-культурі: 50 Cent, DMX, Ice-T).

З попереднього положення витікає і наступна особливість — контркультурність. Навіть найбільш масові представники шоубізу час від часу демонструють в кліпах образи, що відгонять нонконформізмом: татування, розтягнуті худі та майки, зйомки на тлі стіни з графіті, що не завжди несуть естетичну цінність (часом графіті можна зустріти і безпосередньо на відео), дивовижні поєднання спортивного костюму та леопардового хутра — вони ніби декларують незалежність від суспільного осуду та відчуженість від естетичних норм («Время і Стекло», Yuko, Аліна Паш). Сюди ж можна віднести своєрідне «гангстерське комбо» — гроші-жінки-машини-зброя, а також обов'язкове

очолювання певної групи однодумців, які підтримують героя та супроводжують його. Ці штампи досить вдало висміюють вітчизняні репери «Курган і Агрегат», Alyona Alyona, абсурдно переносячи до зовсім непристосованих реалій філософію гангстер-реперів.

Яскравою особливістю є цитування класичних аудіовізуальних творів родом з 1990-х — початку 2000-х: в цьому разі доля іронії разюче зменшується, перетворюючи таким чином кліп на своєрідний омаж (жест поваги до наслідуваного твору). Прикладами є згаданий вище «90» Монеточки (наслідування «Брата» Балабанова), «Digitalization» гурту Mozgi (присвята Кіту Флінту, вокалісту The Prodigy; і в пісні, і в відео яскраво помітні алюзії на творчість гурту), «Fancy» Іггі Азалія та Charli XCX, який буквально дослівно цитує фільм «Безтолкові» (1995) з іконою 1990-х Алісією Сільверстоун. До слова, ця традиція існувала і раніше, особливо відзначилась британська рок-група Blur з її зверненням до класики: «To the End» (наслідування «Минулого року в Марієнбаді», 1961) та «The Universal» (звернення до «Механічного апельсину», 1971).

Широка популярність у 1990-х відеоігор також надихає сучасних кліпмейкерів на цитування: «Speed of Light» гурту Iron Maden, «Wait for Me» від електронного Moby (кліп схожий на класичні консольні ігри 1990-х), «Полюбе» від «Mozgi». Проявом справжньої метаіронії є переосмислений низкою виконавців (від Філіпа Кіророва і Миколи Баскова до студентів КНУКіМу) кліп Кенні Уеста та Ліл Пампа «I Love It», в якому зірки одягнені як герої гри Roblox, яка хоч і з'явилась пізніше означених рамок (2005 рік), проте все ж є прекрасним прикладом насмішкуватого погляду на культурну спадщину недавнього минулого.

Як бачимо, іронічне переосмислення власної ностальгії є каталізатором створення певних естетичних форм, які за своєю природою не завжди є новими, проте вносять до сталого пласту культури різнобарвність. Звісно, процес має і свої мінуси — як-от скочування візуальної естетики до «треш-культури», бездумне копіювання «мейнстриму» в угоду кількості переглядів та прикриття

творчої беспорядності арт-хаузом або тією ж самою «трешовістю». Однак варто констатувати, що звернення до витоків, до культури, на якій виросло сучасне покоління аудіовізуальних творців, несе в собі значну долю непідробного милування періодом дозволених експериментів, порівняно вільного від негласно проголошених естетичних концепцій маскульту. Це дає надію сподіватись, що таке захоплення може перерости в подальші спроби вивести масову культуру на новий, самобутній рівень.

Галина Погребняк

ФІЛЬМ «ЧОРНИЙ КОЗАК» В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕЛІ АВТОРСЬКОГО КІНО

Чи можемо ми говорити, що й донині у ХХІ ст. українське авторське кіно, хоча б опосередковано, відчуває на собі вплив авторських фільмів минулого століття? Попри заперечення можливих опонентів, спробуємо відповісти ствердно. Адже творчість (теоретична чи практична) передбачає винаходи й випробування, перевірки й співставлення найрізноманітніших неіснуючих або невідомих до певного часу зв'язків, взаємозалежностей, комбінацій, асоціацій. Крім того, творчість, що немислима без несподіванок і випадковостей, пов'язана з встановленням якісно нових взаємодій і взаємозалежностей як у межах створюваної матеріальної чи духовної системи, так і при взаємовідносинах цієї системи з природою й суспільним середовищем. Разом з тим, у своєму пізнанні й відображенні мистецтво (авторське кіномистецтво зокрема), за висловом Ю. Лотмана «переносить людину у світ свободи і цим самим розкриває можливості її вчинків» [4, 236].

У контексті вищевказаного існує переконання, що сучасні українські режисери-автори, демонструючи дивовижну стійкість, чинять неймовірний опір так званій «національній ідеології», знімаючи авторські фільми (в яких особливого значення надається почуттям «безпосередньої причетності до долі

свого народу, своєї країни, любові до Батьківщини, до національних історій, культур і традицій») [3, 258] не завдяки, а всупереч. Таким фільмом, що з'явився на екранах знову ж таки всупереч, назвемо і роботу Владислава Чабанюка «Чорний козак», зняту за мотивами казки Сашка Лірника «Про Чорного козака, вдову Ганну Шулячку та страшне закляття». Незважаючи на те, що творення стрічки без державної підтримки силами (а тільки, «власним коштом та умінням своїх друзів, та просто добрих людей – меценатів, що поставили умову – не розголошувати, як і годиться їхні імена» [2, 28]), сказати б, народної кіностудії «Мальва» та громадської ініціативи «Толока. Легедзине» затяглося аж на довге десятиліття, це не завадило презентувати автору-аматору! (історик за фахом, який нині опікується як директор Державним історико-культурним заповідником «Трипільська Культура») самобутній справді національний твір, сюжет і структура котрого не полишені стрункості й логічній послідовності, попри відверте тяжіння до традицій українського поетичного кіно з його схильністю до калейдоскопічності наративу, мозаїчності композиції й (на жаль) депресивності.

Тривалий термін виробництва й неодноразова заміна як операторів (а, отже, й знімальної техніки, різної за якістю), так і загального складу знімальної групи, звісно, не найкращим чином позначилися на аудіовізуальній культурі фільму. Адже іноді впадають в око певні стилістичні неоднорідності, а то й невпраності, починаючи від помітної розбалансованості кольору, світлотіні, розфокусування в кадрі до неточностей ліпсінгу й постановки масових сцен, відтворених учасниками клубів історичної реконструкції (джигітування козаків, їх боїв на шаблях, стрімких пересувань на конях, вторгнення татар (чи то половців), взяття в полон юнаків і дівчат тощо). Однак, попри вказані огріхи режисер без кінодиплома, але з вродженим чуттям мови кіномистецтва (й далеко не новачок в кіно), долаючи разом із друзями (дотичними до вітчизняного кіновиробництва й телебачення фахівцями, людьми, знаними в українському культурному середовищі) [2, 28], активно втілює свою роками виплекану мрію – зняти не надумане (свого роду картонне), а живе автентичне

кіно. В одному з інтерв'ю В. Чабанюк відверто зізнався, що до роботи над стрічкою його підштовхнуло величезне бажання знімати саме те, що хотів би бачити сам, те, чого не демонструє поки що український екран, попри величезну кількість пропонованих фільмів. То ж саме жагуче бажання висловитись про рідний край і людей, з їх віруваннями, забобонами, традиціями спонукало справді відчайдушного режисера-самоука взяти до рук камеру і почати знімати, а знявши, усвідомлювати й мучитись, що не все вдалось так, як було задумано, але й водночас радіти з того, що кіномистецтво дає можливість відтворити на екрані певні авторські фантазії, давно вигадані й виплекані історії [1].

Попри доволі критичне ставлення самого В. Чабанюка до художнього рівня власного фільму, йому як режисеру сказати б «за покликом серця» (котрий за свідченням очевидців не сидів під час зйомок в оточенні «почту» на іменному стільці перед монітором, не лаявся, як начебто і «личить» постановнику на кіновиробництві), вдається презентувати глядачеві справді цікавий фільм, вщерть населений повнокровними образами-архетипами, до яких одразу виникає щира довіра. За участі у фільмі лише однієї професійної актриси Марини Юрчак, що виступає в ролі вдови Ганни Шулички (зростаючи як досвідчена виконавиця у затяжному процесі кіновиробництва), до виконавської діяльності були залучені й місцеві жителі сіл, прилеглих до місць фільмування стрічки (Легедзине Тальнівського району та Піківець на Уманщині (як і годиться для української (та й італійської) моделей авторського кіно). Крім того, деякі ролі випало виконувати режисерам (як то сам В.Чабанюк), чи то американська кіноавторка Неомі Умань, що створила образ татарського мурзи, або ж акторам-аматорам, котрі є доволі відомими діячами культури і мистецтва: книговидавці Віталій та Дмитро Капранови, художник-модельєр Людмила Тесленко-Пономаренко, поет-казкар Сашко Лірник, Денис Богуш (більш знаний як політтехнолог), музиканти етногуртів «ДахаБраха», «Тінь Сонця», «Гуляйгород» й дають підстави схвально і з невідкупним інтересом поставитись до їх кіноробіт. Таким, приміром, виступає фактурний

Василь Середенко – виконавець ролі Чорного Козака, відомий в Україні як натхненник і керівник авторського проекту Козацька чайка «Пресвята Покрова». Маючи характерний погляд і своєрідний козацький світогляд, що відповідно зумовлює й специфічний стиль життя, цей непрофесійний (але як виявляється водночас і досить професійний) виконавець – із справжнім оселедцем і вусами, котрий виступив ще й художником по костюмах (більшість з яких належать приватним колекціям або ж були створені майстернею Р.Павлюка «Шляхетний одяг») й постановником сцен бою, не грав, не перевтілювався у козака в названому фільмі, а (відкинувши пафос) в образі козака-характерника, навіть не маючи потреби змінювати зовнішність, увійшов на екран просто з реальності, в якій і нині козакує, навчаючи молодь думати і діяти по-українськи, призвичаюючи її до родового ставлення до справи, до відповідальності за вчинки [1].

Презентувавши у фільмі «Чорний козак» своє авторське бачення відображення національної ідеї через «мікс героїки, кохання, містики й патріотизму», В. Чабанюк, показуючи тяглість і непереможність українського духу в доволі цікавому динамічному кінотворі, намагається акцентувати увагу глядача на тому, що сім'я, продовження роду, самопожертва заради інших – це ті святі речі, на яких базувалося і має базуватися життя усіх людей на землі, де реальне і містичне життя існують паралельно [5, 9].

Підводячи підсумки, зазначимо, що художню творчість слід розглядати як своєрідну боротьбу, де митець усвідомлює власну гідність і цінність волі, і таку, що в ідеалі постає як нерозривна єдність певних суб'єктивних і об'єктивних моментів, котрі виходять перш за все з існуючої незалежно від діяльності митця дійсності. Однак, якість творчої роботи залежить не тільки від можливостей художника, а й від умов, в яких він працює.

Література

1. Бурда О. Казка про Чорного Козака, або сільське кіно [*Електронний ресурс*]. – *Режим доступу*: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2009/08/090804_rural_cinema_oh.shtml заголовок з екрану дата звернення 25.03.2019.
2. Годованець Ольга Банда Чорного Козака [*Електронний ресурс*]. – Український журнал, № 1–2 (2012) . – *Режим доступу*: http://ukrzurnal.eu/pdf/uz_2012_01.pdf. – С.30. – Дата звернення 24.03.2019.
3. Корнієнко П.С. Національна ідея / П.С. Корнієнко //Філософія: Словник-довідник: навчальний посібник / За ред.: І. Ф. Надольного, І. І.Пилипенка, В. Г. Чернеця. – К.: НАКККіМ,2011. – 480 с.
4. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М.Лотман. Минск: Тесей, 2008. – 392 с.
5. Соколова С. Козацька доба у народному кіно [*Електронний ресурс*]. – Культура і життя № 23 – 25,2011, С.8–9. *Режим доступу*: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Culture_and_life%2C_23-25-2011.pdf. Дата звернення 29.03.2019.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Наталія Бєлявіна

КОНЦЕРТНЕ МУЗИЧНЕ ТОВАРИСТВО «COLLEGIUM MUSICUM» У ЛЕЙПЦИГУ

У XVIII ст. у Лейпцигу існувало декілька публічних осередків концертування, серед яких: любительські товариства - «Collegium musicum», «Libhaber Konzerte» (Любительські концерти), «Großen Konzerts» (Великі концерти); професійні музичні, наукові товариства та концертні організації - «Korrespondierenden Sozietät der Musicalischen Wissenschaften» (Кореспонденти Товариства музичних наук), Musikübende Gesellschaft (Музично-виконавське товариство), «Gewandhauskonzert» (Геванхаусконцерт); Leipziger Singakademie (Лейпцігська співоча академія).

Collegium musicum Лейпцига це об'єднання музикантів-любителів: студентів, міщан (городян), професійних музикантів, слухачів, що об'єднувались для спільного музикування, а саме гри на інструментах, співу та слухання.

Collegium musicum був заснований у 1657 р. спочатку як камерний ансамбль Collegium musicum зі складу студентів університету, яким і керували саме студенти юристи та філософи Факультету вільних мистецтв Лейпцігського університету: 1688 р. – І.Кунау, 1701-1704 рр. – Г.Ф.Телеман, 1708 - 1712 рр. (1714?) – І.Ф.Фаш, 1723-1756 р. – І.Г.Гернер, 1746-1747 рр. – І.Трір. Виключенням став лише Й.С.Бах, який керував товариством у 1729-1740 рр.

Іоганн Кунау (1660-1722) – музичний діяч, людина широкого дарування: органіст, клавесиніст, кантор, композитор, теоретик та історик музики, а також юрист, філософ, математик і музичний письменник. І.Кунау - з 1682 р. вчився у Лейпцігському університеті (філософія, юриспруденція), і як колишній студент, будучи вже у 1684 р. органістом Томаскірхе, очолив об'єднання у 1688 р.

Пізніше він займав відповідальні творчі посади міста: з 1684 р. - органіст

церкви св.Фоми, у 1701-1722 рр.- кантор Томаскірхе та Томасшулле, музикадиректор Лейпцігського університету.

Георг Філіпп Телеман (1681-1767) коли у 1701-1704 рр. вивчав право у Лейпцігському університеті із 1701 р. грав та співав у студентському камерному ансамблі, а у 1702-1704 рр. вже очолював товариство Collegium musicum. Г.Ф.Телеман почав активну діяльність з організації музичного життя міста: заснував студентський ансамбль Collegium musicum з 40 учасників, які давали відкриті концерти та представляли музику у Neunkirchen. При Г.Ф.Телемані оркестр «Collegium Musicum» складався з 16-20 музикантів, а у концертах брали участь до 40 осіб (хор, солісти та оркестр).

Одночасно Г.Телеман був автором творів для Томаскірхе та Ніколайкірхе (на замовлення обер-бургомистра) та органістом і музичним керівником Нової церкви (з 1704 р.); автором опер (у 1702-1705 рр. написав 8 опер, чотири з яких йшли у Лейпцигу), співаком (тенор), диригентом та директором (у 1702 р.) Opernhaus auf Brühl - Міського (загальнодоступного) оперного театру.

Іоганн Фрідріх Фаш (1688-1758) – скрипаль і композитор, керівник оркестру та товариства «Collegium Musicum» у 1708-1712 (можливо до 1714) роках. Твори І.Ф.Фаша були широко відомі і часто виконувались, однак більшість його творів зникла. Збереглись лише 12 Французьких сюїт для оркестру товариства, тріо-соната (у формі канона), переписані рукою Й.С.Баха голоси оркестрових сюїт (бібліотека школи св.Фоми), річний цикл церковних кантат І.Ф.Фаша (знайдені у архіві Ф.Є.Баха).

Іоганн Готліб Гернер (1697-1778) – композитор, кантор, органіст, керівник камерного оркестру Collegium-musicum у 1723-1756 роках. Він був також у 1716 р. органістом університетської церкви, в 1721-1723 рр. кантор Nikolaikirche, у 1723-1778 рр. – музикадиректор університету та керівник у недільних службах в університетській церкві Паулінекірхе. Концерти проводив, як правило у залі Шельгафера - одного з купецьких зібрань (пивна зала, кав'ярня) по четвергах з 8 до 10 вечора, а під час ярмарки - у понеділок і четвер.

Йоганн Себастьян Бах (1685-1750) був керівником Collegium-musicum у 1729-1737, 1739-1740 рр. Й.С.Бах протягом лейпцигського періоду свого життя у 1723-1750 рр. займав декілька посад у місті: кантор Thomaskirche та школи, «Director musicі» - музикдиректор п'яти церков, а також у 1723 -1725 рр. був директором музики святкових та траурних заходів в університетській Паулінекірхе.

Одним із осередків концертування Collegium-musicum під час керівництва Й.С.Баха була кав'ярня Готтфрида Циммерманна. Зібрання відбувається раз на тиждень по п'ятницях з 8 до 10 вечора, а під час ярмарки два рази на тиждень у вівторок і п'ятницю. Ні від влаштовувачів, ні від публіки плати не брали, головний дохід був від продажу кави.

Йоганн Тріп (1716-1790) – композитор і органіст у 1746-1747 рр. керівник Collegium musicum. Під час життя вважався одним із поважних майстрів органа, написав твори для органа та клавіру (полонези), а також цикл церковних кантат.

У середині XVIII ст. у Лейпцігу з'явилися нові професійні концертні товариства. Große Concerte - Grosses Concert – Великі концерти відбувалися у 1743-1778 роках за ініціативи місцевого купецтва на чолі з І.Ф.Градичем та під керівництвом композитора, кантора, органіста Йоганна Фредеріка Долеса (1715-1797). «Libhaber Konzerte» – «Любительські концерти» (1763-1785) під керівництвом Йоганна Адама Хіллера (1728-1804) почали свою діяльність у 1763 р. з оркестром у складі 30 осіб. У програмах були оркестрові твори великої форми І. Хассе, Я. Стамиця, К. Діттерсдорфа.

З 1780 р. був заснований новий директорат і оркестр І.А.Хіллера перейшов під протекторат міста Лейпцига. У листопаді 1781 р. колектив почав виступати у колишньому приміщенні для продажу сукна Гевандхаус – Gewandhaus, який став першим професіональним концертним осередком. У Лейпцігу почала складатися структура концертних програм класичного напрямку: дві симфонії, два інструментальні концерти з оркестром, світські інструментальні та вокальні твори.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАЛІТРА ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ

ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК

Хорова творчість є перлиною творчості сучасної композиторки із м.Дніпра Валентини Мартинюк (Брондзі). Валентина Миколаївна – визнана представниця творчої еліти України, що має численні відзнаки та нагороди. Музика прикрашає собою авторитетні програми міжнародних фестивалів сучасної творчості (наприклад, «Київ Музик Фест»), записується на CD. Велика кількість схвальних рецензій та наукових статей (Щітова С., Поставна А., Хананаєв С., Хананаєва Г.) активно з'являється останнім часом. Але системні дослідження музикознавців щодо особливостей її творчого шляху поки що відсутні.

У численному творчому доробку В. Мартинюк – яскраві твори різних жанрів. Для оркестру композиторка написала дві симфонії у 1983 та 1986 роках, Концерт (1992 р.) і Поему (2003 р.). Велика кількість масштабних творів написана нею для солістів і хору з симфонічним оркестром: «Ріка славетна України» (2003 рік; твір означений як «Хвалебна ода» на вірші В. Здоренка); «Як піп робітницю наймав» (1990, за казкою С. Пісахова для читця і симфонічного оркестру). Популярними є водевілі В. Мартинюк, наприклад: «На перші гулі» за п'єсою В. Васильченка та «По-модньому» за п'єсою М.Старицького (одноактні, 1985 рік). Помітне місце посідають й хореографічні твори композиторки 2002 року, зокрема, балетна сцена «В чарах кохання» та музично-хореографічне дійство «O tempo, o mores». Серед робіт композиторки особливе місце займає камерно-інструментальна музика, яка у період 1987–2007 рр. створювалась спеціально для Дніпропетровського будинку органної та камерної музики. У безпосередній творчій співдружності з виконавцями В. Мартинюк створила оригінальні вокально-інструментальні твори для бандури *solі* і ансамблю бандуристок гурту «Чарівниці», які стають улюбленими хітами всеукраїнських і міжнародних конкурсів виконавців на

народних інструментах та з успіхом записані на компакт-дисках. Творчий доробок Валентини Мартинюк доповнює численна камерно-вокальна музика; сольні вокальні мініатюри та хорові твори (на вірші дніпропетровських поетів: В. Зоренко, М. Потійко, Ж. Бондаренко, О. Завгородній, Л. Степовичка, М.Патрік, Ю. Кібець). Сучасні засоби композиції також представлені у комп'ютерних п'єсах В. Мартинюк, наприклад «Вічний шлях», «Сотворіння» (вокальний дует на вірші О. Вікторова).

На початку ХХІ століття композиторка створила багато духовних творів («Антифони степенні восьми гласів», «Ірмоси канону вербної неділі», «Ірмоси канону Великої суботи», «Ірмоси воскресних канонів», «Янголи ликують», «Монастирський острів. Візантійський хрест»). Валентині Мартинюк властиві пошуки та експерименти у галузі сучасної музичної мови хорової музики. Розглянемо світську хорову музику композиторки. Особливою виразністю позначений музичний звукопис у пейзажних замальовках та звукових картинах природи. Її чотири мініатюри для хору а capella у поєднанні з інструментальними тембрами (дзвону, flex-a-ton) «Пори року» – складають чотирьох частинний цикл: «Сива Віхола» на вірші Ліни Костенко (тут змальовано певний образ зими), «Весна. Журавлики линуць» (на вірші Платона Воронька), «Літо» (Слова В. Бондаренко та А. Загрудного), «Вже брами літа замикає осінь» (також на вірші Ліни Костенко для жіночого хору). Особливістю музики циклу є яскраве звукове оформлення вокально-хорової фактури кожної п'єси (тупотіння, шепотіння, скандування, введення ударних інструментів), що надає внутрішню динамічність виконанню, справляє враження театральної насиченості та сприяє великій контрастності внутрішніх розділів чотирьох хорових п'єс. Наявність звуконаслідування та імітування звуків природних сезонів розширюють виразні горизонти хорових тембрових барв та змальовують реалії рідного етнічного простору. Особливим тембральним колоритом вирізняється хорове інтонування, що імітує завивання віхоли, курликання журавликів, стукотіння дощових крапель. Велика кількість сольних епізодів імпровізаційного характеру, акцентує романтичну стилістику музики, у

фокусі якої, перш за все, відображується особиста емоція та лірико-психологічний стан людини, що влучно передається за допомогою звукового живопису хорових пір року та відповідних емоційних станів і картин природи.

Циклізація хорових мініатюр відбувається у музиці В. Мартинюк на найвищому композиційному рівні втілення наскрізної ідеї багаточастинного твору. Відмітимо, що вербальний компонент іншого хорового твору, зв'язаний єдиними темою звеличування Батьківщини та ідеєю молитви. Ці аспекти вдало відображені у назві збірки «Молюсь за Україну». Визначного значення для музики п'яти хорових мініатюр збірки набуває ідея звуковідтворення фонацій оточуючого світу: знаменного співу православної церкви; колокольності; спокійної колискової Матері-України; емоцій радості та «співу усього оточуючого світу» у хорових перегукуваннях партій окремих груп. Так, звуконаслідування православному співу, імітація колокольного дзвону, «гукання» з весняних обрядів, сонорні ефекти хорової тканини символізують пробудження природи і душі людини та вимальовують власну драматургічну лінію, об'єднуючи п'ять частин твору в єдиний цикл. «Над-ідея» твору – молитовне благання спокою, благополуччя та духовного розквіту для рідної землі. Повторюваність образів тексту, музичних поспівок, ладових комплексів на рівні усіх частин твору, періодичність, наскрізний характер розвитку ідеї молитви за Україну надає побудові п'ятичастинного опусу рис стрункості та композиційного задуму циклічного твору. Такий рівень єдності відображає специфіку циклоутворення за рахунок вербальних та музичних компонентів, які забезпечують художню цілісність хорових творів збірки В. Мартинюк.

Таким чином, великого значення для В. Мартинюк у різних творах світських хорових жанрів набувають символи рідного етнопростору у його етнографічній та духовній площинах. Численні сакральні образи та звукові форми молитви, колокольності, архаїчних обрядових дійств та пейзажно-ілюстративних образів Батьківщини дозволяють трактувати музичний стиль хорових творів композиторки як складне синтетичне поєднання неоромантизму та неофольклорної домінанти.

УКРАЇНСЬКІ ФОЛЬКЛОРНІ ВІА ТА ЇХ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ НАПРЯМУ ПОП-РОК

Історія української рок-музики розпочалася у середині 1960-х рр.: саме тоді з'явилися перші рок-гурти, які мали напівлегальний статус і функціонували як самодіяльні, оскільки у СРСР усі актуальні світові музичні напрями відразу ж потрапляли під заборону. Тому знайомство радянської молоді з рок-музикою відбувалося завдяки музичним передачам на радіостанціях «ВВС» та «Голос Америки», а також прослуховуванням її записів на магнітних альбомах. Попри протидію держави, дуже швидко формується таке явище як український рок, представлений у 1960-ті рр. творчістю гуртів «Березень», «Друге Дихання», «Еней», які у стильовому відношенні орієнтувалася на західні зразки, однак при цьому намагалися не оминати й традиції власної музичної культури. Якщо колективи «західного» спрямування радянська влада зазвичай переслідувала, то т. зв. ВІА – вокально-інструментальні ансамблі – усіляко підтримувала, особливо фольклорного спрямування. Розквіт фольклорних ВІА припадає на 1970-ті рр., і найбільш відомими в Україні були ВІА «Кобза», «Світязь», «Смерічка», «Червона рута». Їхнє значення в розвитку української молодіжної музики є беззаперечними, оскільки ці колективи поєднували актуальний рок-саунд з національним фольклором, що стало причиною їх шаленої популярності. Однак сьогодні їх зазвичай не розглядають в контексті рок-музики, як, наприклад, відома енциклопедія української рок-музики авторства О. Євтушенка [1]. Певною мірою це є справедливим, оскільки фольклорні ВІА у стильовому відношенні є більш близькими до популярної музики, хоча й використовували важливий для рок-музики електронний гітарний саунд. Поєднання рис популярної музики та року робить радянські ВІА своєрідними аналогами поп-року, який синтезує ці два музичні напрями.

Фольклорні радянські ВІА, на нашу думку, стали одним з чинників формування українського поп-року, становлення та розвиток якого припадає вже на пострадянську добу. І фольклорні ВІА, і сучасний поп-рок мають кілька спільних рис. Серед них виділимо колективну творчість, яка проявляла себе якщо не в авторстві пісень (відповідно до вимог, які ставили художні ради для ВІА, пісню мав створювати професійний композитор, а слова – поет), то в аранжуванні та безпосередньо у виконанні. Загальний саунд ВІА – і вокальний, і інструментальний – був орієнтований саме на рок-музику, на її «полегшений» різновид. Сьогодні б ми могли казати, що фольклорні ВІА були своєрідними радянськими аналогами західного поп-року. Зазначимо, що це лише аналогія, до того ж не зовсім точна, бо у 1960-1970-ті рр. у світовій рок-музиці існував напрям, який мав назву фолк-рок, однак він суттєво відрізнявся від радянських фольклорних ВІА своїм саундом та загальною естетикою. Але близькість радянських ВІА до поп-року, особливо, коли учасники колективів орієнтувалися не на фольклор, є очевидною. Цей тип музичних колективів не виконував «чистий» рок, а тому для радянської влади він не був небезпечним. Поєднання поп-музики і року було ідеальним для балансування між прагненням молоді для самовираження і заборонами радянської влади усього західного. Безумовно, ВІА, особливо фольклорного спрямування, не могли претендувати на повноту стильової палітри сучасної рок-музики, однак вони сформували той напрям рок-музики, який користувався популярністю не лише у любителів власне року, а у значно більшої аудиторії. Як показала подальша еволюція рок-музики в Україні, поп-рок посів важливе місце в сучасному музичному просторі України, і більшість гуртів цього напрямку є національно орієнтованими. Націєтворчий чинник сучасного поп-року, на нашу думку, полягає у його генезі – ВІА фольклорного спрямування.

Література

1. Євтушенко О. Легенди химерного краю: Українська рок-антологія. Київ: Автограф, 2004. 221 с.

МЮЗИКЛ У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ: ВІД МИНУЛОГО ДО СУЧАСНОСТІ

Актуальність піднятої теми полягає в тому, що в сучасній науковій думці залишаються не достатньо дослідженими питання щодо становлення, жанрового утворення й побутування в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття, зокрема й України, жанру мюзиклу. Навіть визначення мюзиклу як поняття здебільшого продовжує викликати подеколи різночитання, залишаючи підняту тему дискурсивною. Актуальними є питання щодо розгляду затребуваності різними аудиторіями саме цього жанру в сучасному культурно-мистецькому просторі ХХІ століття, в кіноіндустрії та мультиплікації.

Зважаючи на велику жанрову подібність з оперетою, мюзикл як окремий жанр театрального мистецтва довгий час не визнавався. Однак протягом свого існування він сформував свої особливості, які відрізняють його від інших жанрів. Отже питання щодо формулювання специфічних особливостей мюзиклу, відмінностей останнього від оперети, комічної опери, ревію, бурлеску, водевілю чи інших близьких за жанром творів, потребують окремого глибокого дослідження та зумовлюють проведення подальших наукових розвідок, що і становить мету публікації.

З минулого ХХ століття збереглася всесвітня популярність бродвейського мюзиклу композитора Леонардо Бернстайна і поета Стівена Сондхайма «Вестсайдська історія» (*англ.* West Side Story), що став свого часу (1961) культовим і зберіг свою шлягерність дотепер, залишаючись другим у списку найкращих мюзиклів за всю їх історію існування (за версією Американського інституту кінематографії). У сьогоднішній день дуже по-сучасному звучить арія італійця Тоні (Антонія) «Маріє, Маріє» або відома пісенька «Хелло, Доллі!». Молоді виконавці з великим задоволенням беруть їх до свого репертуару, втілюючи в нових постановках «Вестсайдської історії» або виконуючи

саундтреки до неї. Вічна тема кохання, оспівана класиком Вільямом Шекспіром у його п'єсі «Ромео і Джульєтта», завжди є актуальною. Проте, класичний сюжет, покладений в основу сценарію мюзиклу та кінострічки, переносить дію до Нью-Йорка ХХ століття й загострює інші нагальні й трагічні теми, серед яких – расизм, насилля тощо, які, на жаль, і нині є нагальними, адже залишаються не вирішеними.

Не менш відомим нині є мюзикл за мотивами сюжету відомої п'єси Джорджа Бернарда Шоу «Пігмаліон» на лібрето Алана Джея Лернера та чарівну музику композитора Фредерика Лоу «Моя чарівна леді» (1956). Пісня Елізи «Я танцювати хочу!» з цього мюзиклу залишається улюбленою багатьох сучасників. В основу мюзиклу покладено всесвітньо відомий сюжет про давньогрецького скульптора Пігмаліона, який створив з мармуру прекрасну Галатею і закохався у власне творіння. «Пігмаліон» обійшов всі провідні сценічні підмостки світу.

Мюзикл «Моя чарівна леді» продовжує своє сучасне життя на сцені Київського національного академічного театру оперети. У складі постановочної групи: режисер-постановник – народний артист України Богдан Струтинський; диригент-постановник – заслужена артистка України Оксана Мадараш; балетмейстер-постановник – народний артист України Олександр Сегаль; хормейстер-постановник – заслужений діяч мистецтв України Володимир Ворвулев; художник-постановник – заслужений працівник культури України Петро Межировський. У головних ролях: Генрі Хиггінс – народний артист України Микола Бутковський; Еліза Дуліттл – заслужена артистка України Ірина Беспалова-Примак; Альфред Дуліттл – народний артист України Олександр Кравченко; Пикерінг – народний артист України Валентин Рожков; місіс Пірс – народна артистка України Тамара Тимошко-Горюшко та інші виконавці.

Знаним є британський мюзикл Лайонела Барта за мотивами роману Чарльза Діккенса «Пригоди Олівера Твіста». Прем'єра мюзиклу відбулася в 1960 році в лондонському Вест-Енді. У 1963 році мюзикл був поставлений на

Бродвеї, удостоївшись кількох премій «Тоні», у тому числі в категорії «Краща оригінальна музика». Екранізація мюзиклу в якості музичного художнього фільму «Олівер!» (англ. – «Oliver!»), знятого режисером Керолом Рідом у 1968 році (виробництво Romulus Films, Warwick Film Productions, Великобританія), завоювала п'ять премій «Оскар» в основних номінаціях, у тому числі в категорії «Кращий фільм» і «Почесний Оскар». Головні ролі в ньому виконали Марк Лестер, Джек Уайлд, Рон Муді, Олівер Рід. У стрічці йдеться про пригоди безпритульного хлопчика Олівера, який після багатьох життєвих перипетій знаходить своїх рідних.

Необхідно зауважити, що наприкінці 1960-х років прийшло нове розуміння мюзиклу як жанру. Зокрема, у виставі «Волосся» («Hair», 1967) під впливом нових музичних стилів знайшли відображення модні тоді ідеї хіпі.

У 1970-х роках кардинальні зміни в поняття мюзиклу внесла постановка спектаклю «Ісус Христос суперзірка» («Jesus Christ Superstar», 1971) композитора Ендрю Ллойда Уеббера на лібрето Тіма Райса.

Інший твір Е. Уеббера «Кішки» («Cats», 1981, за мотивами віршованого циклу Т. С. Еліота «Популярна наука про кицьок, написана Старим опосумом»), являє яскраві незабутні образи, пластичні й гнучкі танці, пізнавані котячі інтонації в музиці. Також популярним твором Е. Уеббера став мюзикл «Привид Опер» («The Phantom of the Opera»), який поєднав риси детективу і трилера. З 1985 року після прем'єри на лондонській сцені французької постановки «Знедолені» («Les Miserables») композитора Клода Мішеля Шонберга і лібретиста Алена Бубліля за мотивами однойменного роману Віктора Гюго припинилася англо-американська монополія мюзиклів.

Високий рівень мюзиклу як розвиненого жанру зі своїми сформованими особливостями довела постановка осучасненої опери Дж. Пучіні «Мадам Батерфляй» «Міс Сайгон» («Miss Saigon»). 1995–2012 роки відзначилися бурхливим створенням новорічних мюзиклів-концертів, мюзиклів-комедій з оригінальною назвою «Колекція Новорічних мюзиклів», випущених спільно Росією й Україною з трансляцією на телеканалі «Інтер» та телекомпанії ОРТ.

Це були так звані старі казки на новий лад з улюбленими зірками естради, які виконували пісні різних поколінь і положили початок створення і розвитку жанру мюзиклу в пострадянський період. Спочатку це були «Старі пісні про головне» (1995). У 1996 році всі з нетерпінням чекали виходу «Старих пісень про головне – 2». Далі були третя і четверта (Постскрипtum) частини відповідно у 1997 та 2000 роках. Поява цих феєричних новорічних концертів-мюзиклів, в яких виконувалися старі пісні на новий лад, в сучасних аранжуваннях, стали основою для створення українського мюзиклу як жанру.

Вже у 2001 році на екранах з'являється мюзикл «Вечори на хуторі біля Диканьки» (режисер-постановник – Семен Горов). У головних ролях знялися популярні на той час українські й російські виконавці Олег Скрипка, Ані Лорак, Лоліта Мілявська, Філіп Кіркоров, Лідія Федосєєва-Шукшина.

Далі був справжній бум музичних кіноповістей і кожного року на телеекрани виходили нові мюзикли, які ставали тими сценічними творами, що поєднували музичне, театральне, драматичне, хореографічне та оперне мистецтва з залученням все більшої кількості популярних виконавців-зірок. Так, у 2003 році це були мюзикли «Попелюшка» (1-2 серії, Росія), «Снігова королева» (Україна), «Божевільний день або Одруження Фігаро» (Росія, Україна), «За двома зайцями (01.01.2003, Україна).

У 2004 році – «Сорочинський ярмарок» (Україна). У 2005 – «Три мушкетери» (Росія), «Алі-Баба і 40 розбійників» (Україна), «Перший швидкий» 1 та 2 серії (2006, Росія). У 2006 році мюзикл «Зоряні канікули» відкрив співачку Тіну Кароль як актрису.

Далі були постановки мюзиклів «Дуже новорічне кіно, або Ніч у музеї» (31.12.2007, Україна), «Королівство Кривих Дзеркал» (2007, Росія), «Золота рибка» (2008, Росія), «Червона шапочка» (2008, Україна), «Як козаки ...» (2009, Україна), «Золотий ключик» (31.12.2009, Росія), «Морозко» (2010, Росія), «Новорічні Свати» (2010, Україна), «Новорічна SMS-ка» (2011, Росія), «Червона шапочка» (2012, Росія), які ставали легкими розважальними

виставами, де важливим був не сюжет, адже його всі знали з дитинства, а скоріше популярні вокальні номери у виконанні улюблених кумирів.

Наступні роки стали платформою для створення мультиплікаційних мюзиклів-фентезі, мюзиклів-комедій, які приходять до українського глядача з Америки, Канади. Так, дитяча аудиторія, разом з їхніми батьками стають активними споживачами історій про шістку забавних сміливих поні-єдинорогів з Поннівилію, які змагаються і перемагають всілякі випробування. Це багатосерійний мультфільм-мюзикл «Мій маленький поні: Дружба – це диво», режисера Джейсона Тіссена. Відомими стають пісні з цього мультфільму, діти збирають колекції іграшкових персонажів мюзиклу.

Мультсеріали «Софія Прекрасна» режисера Джеммі Мітчелла (2013, 2014), «Том і Джері» (2016, США), «Принцеса Либідь» (2018, США), «Мері Поппінс повертається» (2019, США) продовжують розвиток і завершують створення нового жанру мультиплікаційних мюзиклів-фентезі.

Таким чином, мюзиклом (*англ.* – Musical) є складний у постановці музично-театральний сценічний жанр, який попри те, що найчастіше за формою представляє собою двохактний спектакль, як правило, є бюджетно дорогим та одним з найбільш комерційних жанрів театру, адже завжди є твором або виставою, що поєднує музичне, драматичне, хореографічне та оперне мистецтва.

Особливостями мюзиклів також є тісний сплав видовищності, різноманітності тем, необмеженості спец ефектів, декорацій, пишних костюмів і засобів вираження у втіленні акторської майстерності у грі виконавців. Мюзикл є стилістично розкутим і різноманітнішим у складі інструментів оркестру. В ньому знайшли втілення багато прийомів симфонічного оркестру, більш сучасні інші напрямки, які потребують гострих, епатажних фарб, електричної апаратури тощо.

Варто зауважити, що англійський термін «мюзикл» є скороченням від «музичної комедії». Однак мюзикл може являти собою трагедію, фарс або драму. Попри те, що мюзикл не має власної драматургії, адже ґрунтується на

знаних літературних творах або вже створених відомими авторами театральних лібрето, характерними для мюзиклу є гостра драматична колізія, велика динамічність дії, різноманітність пісенних музичних форм у переплетенні діалогів, пісень, музики, шоу, а також хореографії, яка відрізняється від балетних і салонних танців оперети і відіграє важливу й помітну роль у творі.

Отже, наведені характерні особливості мюзиклу як музично-сценічного жанру, доводять актуальність його побутування в усіх сферах сучасного культурно-мистецького простору ХХІ століття і необхідність проведення подальших наукових досліджень.

Богдана Шевчук

МУЗИЧНІ ПОРТРЕТИ І ПЕЙЗАЖІ ІЗ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ «РОКИ МАНДРІВОК» Ф. ЛІСТА: КОРЕЛЯЦІЯ МЕЛОСУ І КОЛОРИТУ

Живопис і музика, колір і звук співвідносяться наступним чином: світлота – висота; кольоровий тон – музичний тон; насиченість кольору – тембр; колорит – гармонія; фактура як властивість поверхні картини – фактура як будова музичної тканини; мелодія – рисунок. Окремо слід виділити явище синестезії, що найкращим чином поєднує колір і звук в одне ціле.

За принципами кореляції живопису й музики проаналізуємо музичні пейзажі і портрети із циклу «Роки мандрівок» Ференца Ліста. Також для аналізу музичних текстів за матеріалами книги англійського музикознавця Дерика Кука «Мова музики» використовується музичний словник основних мелодичних зворотів.

П'єса з першого тому «Років мандрівок» «Капличка Вільгельма Телля» написана на основі швейцарської легенди та зображень фресок, якими оздоблена каплиця. Музичний пейзаж написаний в тональності C-dur, білій тональності. Це відповідає загальному колориту каплички і фресок, адже споруда каплиці білого кольору. В колориті фресок також переважає білий або

близькі відтінки світлого сірого. Перший фрагмент твору змальовує події клятви. Темп *Lento*, висхідний рух четвертними тривалостями, використання пунктирів, динаміка в межах *mf* – *ff* свідчать про торжество моменту. Другий епізод – відтворення пострілу з лука Вільгельма Телля у яблуко. Напруженість моменту передає тремоло в акомпанементі. Висхідні ходи мелодії на інтервал мелодичної малої септими – це визначник відкритого сильного почуття за словником Д. Кука. Лихе передчуття й тривогу Ф. Ліст виражає мелодичною висхідною квінтою. Кульмінація (постріл) відтворена за допомогою посилення гучності в епізоді та октавному подвоєнні мелодії. Третій епізод особливий згущеними фарбами, що виражено в акордовій фактурі. Хроматичні ходи в октавному подвоєнні в низькому регістрі передають відчуття відчаю та темноти. Багаторазове повторення акордів у тріольному ритмі відповідає зображенню кайданів. Тут статика виступає символом скованості рухів. Далі фактура заповнюється арпеджованими акордами, що передає рух веслами при переправі Вільгельма Телля через озеро на човні. Завершується п'єса твердим, рішучим тонічним акордом, як символом перемоги.

П'єса «Заручини» написана під враженням від картини Рафаеля «Заручини Діви Марії». Події на картині Рафаеля відбуваються під відкритим небом, а саме полотно має ефект сяйва сонячного проміння. Ференц Ліст при передачі цього ефекту використав верхні регістри фортепіано. Акомпанемент у партії правої руки в тактах 9 – 26 яскраво передає світлоту картини. Колір і тембр корелюють таким чином: чим темніший і насиченіший відтінок на картині, тим нижчий регістр музичного інструменту. Насиченості кольорів картини Рафаеля дуже різноманітні – від світлих сяючих відтінків слонової кістки, світлого блакитного до темного коричневого, зеленого та ін. У свою чергу Ліст максимально скористався регістровими можливостями фортепіано – від «мі» контроктави до «ре» четвертої октави. Для аналізу колориту і гармонії доречно звернутися до трактування кольорового звукосприйняття М. Римським-Корсаковим. Так, перша і третя частини «Заручин» Ф. Ліста написані в тональності E-dur, яка забарвлена у синій, сяючий колір. Цьому

відповідає зображення світлого синього неба на картині Рафаеля. Середній розділ п'єси Ліста – G-dur, коричнево-золотиста тональність. У колориті картини домінантними є також коричнево-золотисті тони. Кореляцію музичної мелодії та живописного рисунку яскраво демонструє середня частина фортепіанної п'єси як відповідник центрального образу картини – храму. Статичність архітектурного пейзажу, колони як опори храму Ференц Ліст відобразив за допомогою остинатного октавного басу в середній частині «Заручин».

П'єса «Мислитель» створена на основі скульптури Мікеланджело «Ніч» у гробниці Медичі у Флоренції. П'єса написана в тональності *cis-moll*. За М. Ромським-Корсаковим *cis-moll* має зловіщий, трагічний характер. Це дійсно перегукується із задумом скульптури Мікеланджело. Темпове позначення *Lento* означає «покірний відчай», що відображає суть алегоричного змісту скульптури. Акордовою фактурою п'єси «Мислитель» та постійним поверненням до I ступеня ладу *cis#*, що ототожнюється зі стійкістю і міццю, Ф. Ліст передав мармурову фактуру «Ночі». Низхідні ходи на малу секунду слугують основою інтонацій сумних роздумів та стогонів. Низхідний мелодичний зменшений тризвук, що має в структурі тритон, викликає асоціації з образом смерті, стану тривоги, настороженості, невизначеності. Також Ференц Ліст використав елементи хроматичної гами в діапазоні контроктави, це надало образу фатального характеру та підсилило відчуття скорботи. Отже, зазначені інтонаційні особливості «Мислителя» Ференца Ліста уособлюють алегорію скульптури, а саме атрибути темряви і смерті.

Прикладом музичного пейзажу також є п'єса Ф. Ліста «Фонтани вілли д'Есте» із третього тому «Років мандрівок». Для втілення образу стихії води у п'єсі «Фонтани вілли д'Есте» Ференц Ліст створив багат шарову фактуру з ефектом автономного існування цих шарів, де мереживо малюнку дрібних бризок поєднується з пасажними переливами і наспівною виразною мелодією. Велика кількість і різноманітність фонтанів виражена у Ф. Ліста зміною тональностей і фактури. Наприклад, послідовність висхідних мотивів на

початку п'єси ототожнюється з будовою «Алеї ста фонтанів» вілли. Яскраве відображення у музичному пейзажі Ф. Ліста знайшов «Фонтан чотирьох драконів», ключовим визначником якого є саме число 4. Адже експресивна тема, яка вперше проводиться з 48 по 63 такт в партії лівої руки, загалом звучить в різних викладах 4 рази.

Так, твори образотворчого мистецтва нерідко стають основою для музичних образів. Ференц Ліст відтворив колорит за допомогою вибору відповідних тональностей; характер, настрої, символи знайшли відгук у певних інтонаціях. У випадку з водяним пейзажем є місце звукоімітації.

ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ

Валерій Козлін

СИНХРОННІСТЬ РУХІВ ПІД ЧАС ГРИ ГІТАРИСТА

У музичних творах, що написані для гітари, дається велика кількість аплікатурних рекомендацій, причому автори різних збірок, включаючи однакові твори, часто пропонують різну, суперечливу аплікатуру. Таким чином, заучуючи ноти, музикант повинен запам'ятати якими пальцями їх відтворювати, що непросто, якщо врахувати кількість нот у партитурі. Під час цього процесу виробляється рефлекс нервової системи і рухових органів на конкретний пасаж. Якщо надалі пасаж почати з іншого пальця (тобто забути попередню аплікатуру), то він, як правило звучить не якісно.

Для подолання цих незручностей, необхідно так розвинути рухи пальців, щоб необхідність в аплікатурі зменшилася до мінімуму. Важливо, при цьому також, питання техніки оптимальності рухів. Слід виключити все зайве, нерациональне не тільки в процесі звуковидобування, але і при підготовці до нього. Розглянемо процес раціоналізації в роботі двох пальців за допомогою пристрою - тренажеру (рис.1).

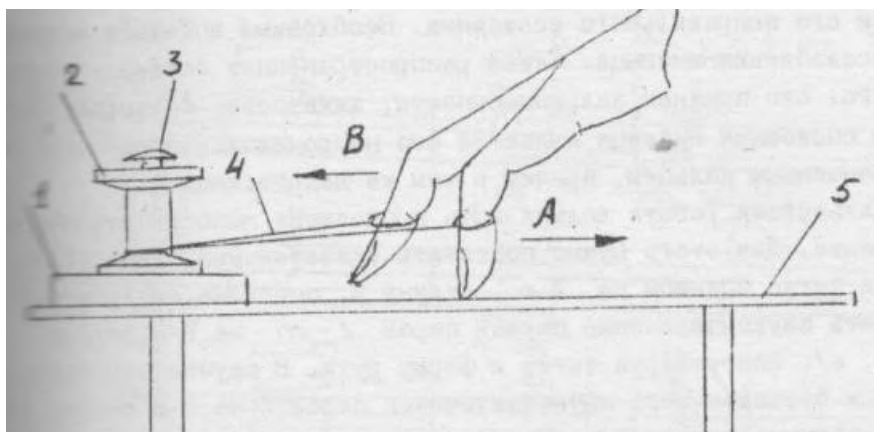


Рис.1. Тренажер синхронності пар пальців

На дистальні фаланги пальців надіта суворя нитка 4 з петлями на кінцях, що охоплюють катушку 2 (з-під ниток), яка надіта на вісь 3, закріплену в підставці 1, що стоїть на поверхні столу 5. Якщо, утримуючи підставку лівою

рукою, переміщати перший палець в напрямі А, то другий, будучи заздалегідь розслаблений, переміститься у напрямі В. Причому, обидва пальці почнуть і закінчать рух одночасно.

Цей одночасний рух пальців називатимемо синхронним. Уміння синхронності - ознака оптимальності параметрів руху. Міняючи пальці напружується рефлекс синхронності всіх пар. Після тренажера перевіряється робота пальців на музичному інструменті та при необхідності проводиться їх доробка. Після такої підготовки необхідність в спеціальній аплікатурі для роботи пар пальців не потрібна. На рис.2 представлено тренажер напружування синхронності послідовного руху великого пальця і трьох інших.

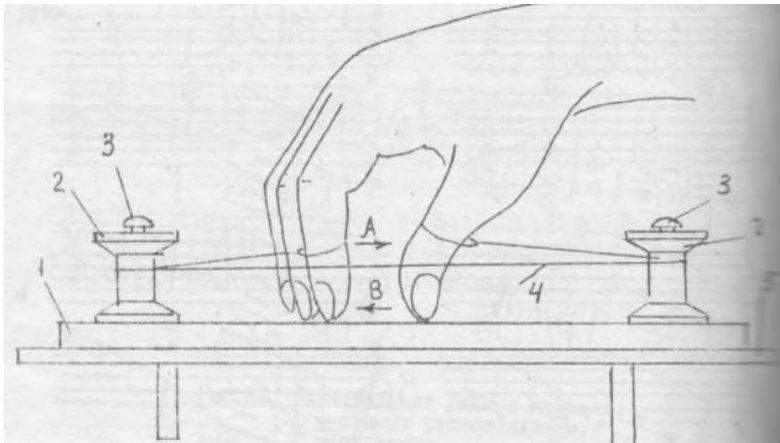


Рис.2. Тренажер послідовного руху пальців

Нитка із петлями, що затягнуті навколо пальців, надіта на дистальну фалангу великого пальця і на вказівний, злегка притиснутий до середнього і безіменного. Якщо, імітувати звуковидобування великим пальцем, і перемістити його в напрямі В, то три інших пальці перемістяться синхронно від нього. Якщо, переміщати одночасно три пальці в напрямі А та імітувати звуковидобування на трьох струнах, то великий палець переміститься синхронно від них.

На рис.3 представлено тренажер для напружування паралельного руху великого пальця і трьох інших.

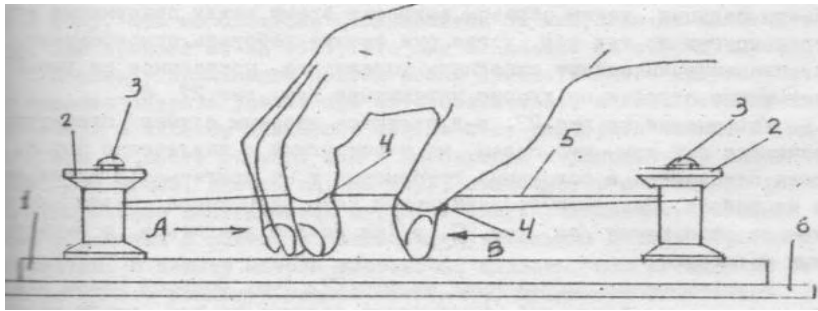


Рис.3. Тренажер паралельного руху пальців

При русі великого пальця для звуковидобування, три інших пальця переміщуються синхронно йому назустріч. І навпаки, при одночасному русі трьох пальців великий переміщується до них.

При роботі на тренажерах напрацьовується рефлекс правильних, оптимальних рухів, що значно прискорює процес навчання музиканта.

Лариса Волошина

ДО ПИТАННЯ ПЕРСПЕКТИВНОСТІ СУЧАСНИХ ФОРМ РОБОТИ З УЧНЯМИ-ПОЧАТКІВЦЯМИ НА ЗАНЯТТЯХ З МУЗИЧНО- ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

У сучасному суспільстві музична педагогіка зазнає значних змін не тільки в сфері технічного інструментарію, але й в сфері педагогічних методів, прийомів, форм роботи з учнями. Сьогодні потребує від викладача музичної школи регулярного оновлення та вдосконалення методів роботи з учнями на уроках. Перспективними завданнями музичної освіти в системі ДМШ є розвиток музикальності та музичного мислення дитини; перетворення навчання в захоплення; забезпечення активної участі учня в навчальній діяльності; підвищення особистого інтересу до музичних занять; організація умов, при яких проявились би самостійність і творча особистість учнів.

Звернення до дитячої творчості як методу виховання - характерна інноваційна методика музичної педагогіки, що обумовлена такими факторами: пошуками нових методів навчання, які допомагають вивільненню творчих

здібностей дітей, виховною цінністю дитячої творчості як шляху пізнання, доступністю творчості всім дітям, а не тільки обдарованим.

Хочу підкреслити, що приступаючи до роботи з дитиною, перш за все, необхідно враховувати психофізіологічні особливості дитини. Вимагаючи нездійснене на початкових етапах, викладач може раз і назавжди втратити талановитого учня. У цьому випадку викладач виступає тонким психологом і чутливим другом. При знайомстві з учнем будь-якого віку, спершу треба провести свого роду діагностику – визначити, який вид мислення має учень. Відомо, що у першокласників і другокласників домінує наочно-дієве і наочно-образне мислення, в той час як учні третіх і четвертих класів більшою мірою спираються на словесно-логічне та образне мислення, причому однаково успішно виконують завдання у всіх трьох планах: практичному, образному і словесно-логічному (вербальному). Вирішивши для себе цю задачу, викладач може приступити безпосередньо до навчально-виховного процесу за такими темами: «Образна імпровізація» (перший етап імпровізації), «Створення мелодії на текст», «Доскладання фрагментів мелодій», «Створення другого голосу», «Підбір лінії басу» тощо. Показником перспективності та якості виконаної роботи для кожного викладача є індивідуальне зростання кожного учня особливо його індивідуальних здібностей на початковому етапі музичної освіти.

Література

1. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття. Енциклопедичне видання: [у 2т] – К.: Інститут культурології НАМ України, 2010. - Т.2 (М-Я). – 256 с.
2. Рудницька О. Музика і культура особистості проблеми сучасної педагогічної освіти: навч. посіб. – К.: ІЗМН, 1998. – 248с.

ВИХОВНІ МОЖЛИВОСТІ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЕСТРАДНИХ ВОКАЛІСТІВ

Рівень пісенної культури українського народу є вірним і яскравим показником його загального духовного розвитку, що є актуальним. Народна пісня посідала вагоме місце у творчості багатьох видатних співаків кінця XIX – першої половини XX століття, представників багатонаціональної України. Серед них – С. Крушельницька, М. Менцинський, О. Мишуга, Б. Гмиря, О.Петрусенко, І Козловський та ін. У їх творчому доробку українська народна пісня була незмінною і дуже суттєвою складовою, у її виконанні вони досягли найвищого рівня синтезу питомо національного рівня, закладеного в ментальному коді пісенного фольклору, – і досконалої вокальної техніки.

Різні форми професійного прочитання фольклорних артефактів притаманні художньо-сценічному, сольному і , зокрема, інструментальному виконавству, що втілились у композиторській стилістиці та в музично-освітній діяльності. Принципи художньої інтерпретації народнопісенного матеріалу формуються згідно принципам і критеріям музичної творчості й виконавства, виробленні професійною музичною культурою, синтезом традицій у продовж існування вокального мистецтва.

Народнопісенне багатство представлене величезною кількістю зразків, різних за змістом та музичними особливостями. Музичні засоби в кожному випадку розкривають по-різному ідейно-художній зміст тексту.

Звучання народнопісенного фольклору в великій мірі залежить від художньої інтерпретації самого виконавця. А музична інтерпретація є процесом, що передбачає композиторську, виконавську, слухацьку, музично-критичну види діяльності як його основні складові. Кожна із них є важливою і кожна знаходить місце у сучасній науковій картині осягнення музичних явищ. В цьому контексті, серед іншого, важливими у вірній підготовці естрадного вокаліста є наступні вправи на заняттях з фортепіано: програвання на інструменті

мелодичного малюнку пісенної теми; виразне інтонування тематичної послідовності пісенної теми; виконання на фортепіано реконструйованого у вигляді гармонічної схеми акомпанементу пісенної теми, окремо вокальної партії з одночасним проспівуванням мелодії у голос або із проспівуванням мелодії про себе – активним внутрішньо-слуховим переживанням; програвання мелодичного малюнку пісенної теми; деталізоване фразування пісенної теми та ін. Наголошуємо, що головна увага сучасної музичної педагогіки концентрується на професіоналізації освіти, зокрема інноваційне виховання, яке в майбутньому буде визначати прогрес у галузі естрадного мистецтва.

Література

1. Асаф'єв Б.В. Музыкальная форма как процес. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Воробкевич Т.П. Методика викладання гри на фортепіано. – Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
3. Слуцька Л. С. Удосконалення підготовки музикантів-виконавців (з досвіду роботи фортепіанного факультету МДК ім. П. І. Чайковського): Дисс. ... канд. мист. М., 2000.

Елла Олефір

АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ У КЛАСІ СКРИПКИ ЯК ФАКТОР НАБУТТЯ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ УЧНЯМИ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

Реформи, що відбуваються в освіті, стосуються і спеціалізованої мистецької освіти. Розглядаючи напрями розвитку мистецької освіти в контексті гуманізації навчального процесу, звертається увага на проблеми, які турбують викладачів. Це стосується навчального предмета «Коллективне музичення. Ансамбль (оркестр)», що проводиться при відділі струнно-смічкових інструментів з фаху «скрипка». З метою активізації творчого і музично-технічного розвитку скрипаля та створення мотиваційних факторів

успішного навчання гри на інструменті, вважається за необхідне надавати належне значення предмету «Ансамбль» для учнів, які навчаються за програмою «Музичний інструмент. Скрипка».

Проблема має відношення до: 1) знаходження додаткових резервів для створення ансамблів різних форм і складів на різних етапах навчання в школі; 2) визначення року навчання скрипаля у школі, коли учень може починати грати в ансамблі; 3) впровадження індивідуального підходу при виборі форми роботи з предмету «Коллективне музичення»; 4) надання методичних рекомендацій щодо орієнтовного репертуару ансамблів скрипалів різного рівня підготовки учнів, різних форм і складів. Для вирішення цієї проблеми: 1) надається визначення дефініцій «Коллективне музичення», «Ансамбль»; 2) розглядається вплив ансамблевого музичення на формування естетичних смаків і розвиток творчих здібностей особистості; 3) доводиться необхідність колективних форм музикування на набуття фахових компетентностей учнями; 4) порушується питання про оптимальність залучення до колективного ансамблевого музичення на початковому етапі навчання у школі; 5) використовуючи вітчизняний і міжнародний досвід музичної педагогіки, доводиться ефективність методу раннього ансамблевого виконавства для активізації розвитку творчих здібностей учнів для подальшої самореалізації засобами музичного мистецтва та соціалізації; 6) пропонується орієнтовний список нотної літератури для учнівських скрипкових ансамблів.

Напрями модернізації мистецької освіти на базі

ДМШ і ДШМ

Усвідомлення мистецької освіти не тільки як актуального явища модернізації освітнього простору України, а й як однієї зі складових педагогіки розвитку особистості є одним із пріоритетних напрямів державної політики щодо розвитку галузі позашкільної мистецької освіти. У системі мистецької освіти особливе місце посідає інструментальне виконавство та навчання у класах з фаху. Необхідно враховувати, що спеціалізована початкова мистецька освіта в Україні має дві мети: по-перше, виявити професійно обдарованих

дітей, скерувати і підготувати їх до вступу у вищі мистецькі навчальні заклади; по-друге, творчо розвинути здібності учнів, навчити їх володіти музичними інструментами, залучити до духовної культури людства, виховати потребу в самовираженні засобами музичного мистецтва для подальшої творчої діяльності. Мистецька школа на сучасному етапі призвана, зберігаючи традиції спеціальної музичної освіти, вирішувати завдання розширення свого впливу і навчати майже всіх бажаючих. Учні повинні відчувати радість від навчальної праці.

Творчий потенціал учнів мистецьких шкіл розкривається тоді, коли є середовище, що розвивається, коли викладач заохочуватиме їх до творчого мислення, коли зацікавленість учнів буде підтримана соціально та організаційно. Розвиток творчих здібностей і повне розкриття потенціалу особистості має бути провідним принципом мистецької освіти.

*Ансамблеве музикування у класі скрипки як творчий процес
набуття фахових компетентностей*

Для створення відповідної творчої атмосфери у мистецьких навчальних закладах треба організувати ансамблі та оркестри різних форм. Це дасть змогу кожному учневі не тільки розкрити і розвинути свої здібності, але і набути фахові компетентності для професійної діяльності. Досить важливим є те, що колективні виступи дають змогу грати на сцені дітям з різними музичними здібностями та активізують їх подальший фаховий розвиток. Гра в ансамблі значно розширює кругозір учнів, розвиває якості, необхідні музиканту, такі, як уміння слухати не тільки особисте виконання, загострює відчуття звукового колориту, підвищує відповідальність за знання своєї партії, виховує відчуття партнерства. Крім того, вивчення значної кількості музичних творів значно швидше розвиває художньо-естетичний смак учнів. Гра в ансамблі – чудовий стимул для розвитку слухових та технічних навичок на всіх етапах формування виконавця. Вона не тільки розвиває музичний слух, а й сприяє розвитку поліфонічного мислення. Гра в ансамблі дає можливість вільного змістовного спілкування професійною мовою, спонукає до згуртованої праці, виступає

стимулом змагальності, особистісної оцінки вмінь виконавців. Гра в ансамблі формує комунікативні якості особистості, що є важливим. У процесі викладання дисципліни «Музичний інструмент - скрипка» педагоги планомірно і системно працюють над кожним етапом музично-технічного розвитку учня. Сучасна музична педагогіка разом з індивідуальними заняттями рекомендує використовувати різні форми колективного музичення (від дуетів до оркестрів) на заняттях з фаху. Ці форми містять додаткові резерви для розвитку фахових компетентностей учнів.

Згідно з Типовим навчальним планом, предмет « Колективне музичення» передбачає надання учням уроків по 2-3 години на тиждень групових занять (залежно від року навчання). На нашу думку, скрипалю-початківцю, який засвоїв перші навички гри на інструменті, необхідно надавати можливість гри в ансамблі для успішного розвитку його фахових здібностей.

Методика раннього ансамблевого музичення саме на інструменті сприяє технічному і художньо-емоційному розвитку виконавця в подальшому. Ранні спроби гри в ансамблі мотивують досягнення позитивних результатів у процесі музичної творчості. Тобто рекомендується використовувати ансамблі різноманітні за кількісним складом , а також залучати до участі в них учнів з різним ступенем музично-технічних навичок. Аналіз досвіду старовинних скрипкових методик викладання гри на скрипці дає змогу говорити, про те що у ХІХ ст. викладачі надавали значну увагу ансамблевим формам виконавства.

Показовою у цьому контексті є методика Е. Пудовочкіна (м. Білгород), в основі якої лежать два принципи: 1) ранні форми ансамблевого музикування; 2) комплексний розвиток музичних здібностей учнів у класі скрипки через гру в ансамблі. Викладач Пол Роланд (США) навчальний процес із початківцями організовує на базі групи дітей різного віку, яким пропонує грати разом в унісон або октаву. Метод японського скрипаля Ш. Сузукі відомий в Україні На нашу думку, цей метод найяскравіше проявляється при використанні ансамблевих формах виконавства, коли створюється ситуація успіху, що спонукає учнів до подальшої творчості , а це є метою навчального процесу.

Музичні твори для початківців мають бути доступними і нескладними. Для формування творчої уяви рекомендується виконувати твори з програмними, зрозумілими дітям назвами. Важливо, щоб підхід до виконання п'єс та вправ був творчим, методично обґрунтованим. А це вимагає від викладачів пошуку нових форм виконання. Головне – творча атмосфера уроку, взаєморозуміння, яке спонукає до розкриття творчого потенціалу учнів. Практично доведено, що учні, які грають в ансамблі, починаючи з першого року навчання гри на скрипці, зазвичай, успішно виконують навчальні програми з фаху, беруть активну участь у шкільних, міських та міжнародних заходах як солісти і як учасники ансамблю.

У повсякденній роботі треба пам'ятати про головні принципи: перше – принцип постійного поєднання індивідуальних і колективних занять; друге – принцип взаємозв'язку сольного і ансамблевого виконавства; третє - принцип збереження і розвитку індивідуальних особливостей кожного учня. За рівнем підготовки учнів в ансамблі умовно можна поділити на такі групи. Перший рівень - (0-2 класи) передбачає здебільшого індивідуальні заняття, проте і заняття в ансамблі також необхідні, але в ігровій формі. Другий рівень – (3-4 класи) «молодший ансамбль». Третій рівень – (5-6 класи) «концертний ансамбль». Четвертий рівень – (7-8 класи) рекомендується також і як підготовчий період для учнів, орієнтованих на подальше професійне навчання. У практиці музичного виконавства інструментальні ансамблі можуть бути різними як за кількістю учасників, так і за інструментальним складом. Сучасна музична педагогіка дещо змінила традиційні уявлення про жанрову диференціацію ансамблів. Ансамблеві склади можуть мати безліч варіантів, які обумовлені і контингентом учнів, і стилем керівництва викладача, і характером обраного твору. Велике значення для плідної роботи будь-якого колективу має виважений підбір репертуару а це особлива складність. Методичний матеріал, що публікується, не може задовольнити потреби викладачів. По-перше, його недостатньо, по-друге, підбираючи репертуар, треба враховувати можливості кожного окремого ансамблю. Тут неабияку роль відіграє вміння викладача

перекладати сольні музичні твори для конкретного складу. Отже, удосконалення навчального процесу, пошук та впровадження нових методів навчання, що стимулюють творчу активність учнів – одне з найактуальніших завдань на сучасному етапі при заняттях у спеціальному класі в системі мистецької освіти. Творчий процес при засвоєнні навчального матеріалу зумовлює підвищення мотивації навчання і допомагає в найбільшій мірі реалізувати музично-творчі здібності учнів та набути фахові компетентності для професійної діяльності.

Ансамблеве музичення – це предмет, який активізує творчу діяльність як викладачів, так і учнів. І чим раніше вихованець буде брати участь в ансамблях різних форм і складів, тим більш результативним і перспективним буде навчання для нього. Колективи, що створюються на базі мистецьких шкіл допомагають здобути якісну освіту молоді, роблять музику життєвою потребою і після закінчення мистецького навчального закладу. І тому предмет «Колективне музичення. Ансамбль (оркестр)» займає у навчальному плані музичних шкіл і музичних відділень шкіл мистецтв належне йому місце.

Марченко Інна

СУЧАСНІ ШТРИХИ ТА ПРИЙОМИ ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА, ТЕХНОЛОГІЯ ЇХ ОСВОЄННЯ

Один з найважливіших принципів технології навчання гри на гітарі, спрямованих на формування музично-виконавської майстерності, розвиток музичних здібностей та образно-художнього мислення – це, створення таких умов, які дозволяють успішно реалізовувати поставлені освітні цілі.

Сучасні гітарні композитори в своїх творах використовують багато сучасних прийомів, які додають виразності музичній мові, вони є тими компонентами які допомагають сприймати музику більш емоційно-образно, їм слід приділити значну увагу.

Один з таких творів є «За вальс!» К. Чечені. Твір написаний для двох гітар в розгорнутій формі рондо, який має пісенний характер, з ритмом та характером вальсу. Автор твору зазначає важливість чіткого ритму. Серед засобів музичної виразності ритм є одним з основних оскільки, музика – звуковий процес, який розгортається в часі. Тому основи творчого сприйняття музичного ритму повинні закладатися з перших кроків занять музикою. Зазначимо, що саме гра в ансамблі сприяє ритмічному розвитку музиканта, бо здібності розвивається тільки у процесі практичної діяльності.

Продовжуючи роботу над твором слід приділити увагу саме звуку. Сприйняття звуку повинно вестися в двох напрямках. З одного боку, гітарист повинен, засвоївши типову характерність гітарного звуку, добитися однорідного тембру звука на різних струнах, динамічної рівності в різних регістрах гітари. З іншого боку, важливо володіти різноманітним звучанням, різними динамічними і тембровими відтінками, та їх поєднання. Штрих необхідно сприймати як важливий засіб артикуляції. Також важливо приділити увагу тембру і динаміці бо вони є взаємодоповнюючими. Наприклад: поступовому динамічному і емоційному зростанню, висхідному руху мелодійної лінії музичної фрази відповідає аплікатура, де використовується більш м'який тембр однієї струни і потім – яскравий і дзвінкий іншої. При динамічному контрасті, при різкій зміні характеру музики необхідно надавати фразам різного тембрового забарвлення. Особливо коли повторюється одна і та ж фраза або мотив. Тоді першу фразу можна виконати на одній струні, а її повторення – на іншій. Доречно також використовувати прийоми звуковидобування тірандо і апояндо. Мелодія, яка переважно виконується в першій партії, вкладена у гомофонно-гармонічній фактурі вона потребує максимальної співучості, безперервності, злитності, повністю витриманих звуків мелодії. Базується *легато*, головним чином, на плавних рухах лівої і правої рук, їх надзвичайно точної координації, вібрації, на динамічному збалансуванні звукового потоку. Друга партія, яка викладена в більшій мірі як гармонічний акомпанемент, звучить в тридольному ритмі стакатированно.

Стакато при виконанні на гітарі є результатом штучного глушіння струн. В гітарній техніці використовуються два способи виконання стакато: 1) шляхом глушіння пальцями правої руки струн які звучать; 2) шляхом зняття пальців лівої руки зі струни яка звучить. Чим швидше пальці рук рухаються, тим уривчастіше стакато. Акорди стакато виконуються за таким же принципом, як і окремі ноти. Під час роботи над твором важливо приділити значний час опануванню *технічного легато*, яке використовується протягом всього твору.

Легато – це не тільки штрих, але і визначення способу звуковидобування, тобто прийому гри, який має провідне значення. Легато в його гітарному застосуванні існує в інших способах.

1) *низхідне легато* (pull of), потребує, щоби пальці лівої руки були попередньо розташовані на потрібних струнах і ладах. Після видобування першого (верхнього) звука правою рукою палець лівої руки, який прижимає струну на наступному ладу, замість того, щоби, як зазвичай, піднятися зі струни, повинен з силою відтягнути її в напрямленні кисті і „зірвати”, тим самим примушуючи звучати наступний звук. Легше починати опановувати цей прийом, коли залігований звук припадає на вільну струну. Є два варіанта виконання цього прийому: перший – коли палець лівої руки смикнувши струну зупиняється на наступній струні (більш тонкої); інший - палець лівої руки після звуковидобування не спирається на сусідню струну, а вільно рухається далі в напрямленні кисті.

2) *висхідне легато* (hammer on). Перший звук видобувається пальцем правої руки, а другий (і наступні) – пальцями лівої руки, які різко „молоточками” опускаються на відповідний лад (чи лади) тієї ж струни і примушують звучати її без участі правої руки.

Під час виконання всіх видів легато необхідно пам'ятати, що перша нота залігової групи нот мимовільно акцентується, але якість інших звуків залежить не від сили видобування - атаки першого звука, а від активності рухів пальців лівої руки.

Піццicato (pizzicato) – цей прийом змінює тембр інструменту і звучить дуже своєрідно і ефектно. Звуки стають уривчастими і приглушеними. Спосіб виконання полягає в тому, що права рука ребром кисті майже у самої підставки кладеться на струни, а великий (а інколи середній чи вказівний) палець видобуває звук.

Теппінг (Tapping) - техніка гри при якій звуковидобування виконують обидві руки на грифі за допомогою різких ударів та смикання („зривів”) прийомами (hammer-on /pull-off). Ця техніка схожа на прийом легато, використовується в більш розширеному варіанті: створюючи дві незалежні партії.

Бенд (bend) – підтягування струни вгору на невизначену висоту або (1/4,1/2 чи 1 тон). Грають ноту, а потім струну пальцем лівої руки вздовж ладового поріжка підтягують до потрібної висоти. Якщо робиться незначна підтяжка струни, то це позначається стрілкою праворуч від ноти. Стрілка вказує напрямком до сусідньої струни (верхньої чи нижньої).

Ставка – при розширеній апплікатурі під час гри самих важкодоступних інтервалів ставка це єдиний спосіб, який зберігає ненапружений стан пальців лівої руки. При переході в положення ставки лікоть заздалегідь піднімається трохи вище, одночасно з підняттям ліктя великий палець ковзаючим рухом по шийці грифа виноситься на струни.

Опанування музичним твором передбачає високу ступінь мобілізації емоційних, інтелектуальних та вольових можливостей виконавця. Робота над музичним твором – це творча діяльність, яка є формою самовираження особистості, виявлення її індивідуальності, яка відбувається в процесі пізнання.

Література

1. Михайленко М.П./Методологія виконавської майстерності гітариста– К.: „Ровно”, - 2009, - 241с.

2. Чеченя К.А. (Гітарні перспективи). Оригінальні твори для гітари соло та ансамблів малих форм. Навчальний посібник. – К.:Вид-во НПУ імені М.П.Драгоманова, 2014.- 62с.

ДО ПИТАННЯ ІНТЕНСИФІКАЦІЇ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОГО ПРОЦЕСУ

Напрямок інноваційності навчально-виховного процесу підготовки студентів є актуальною темою сучасної професійної музичної освіти, що в свою чергу потребує розв'язання наступних завдань, а саме: навчання взаємодії у колективі, застосування нових технологій при підготовці до вироблених професійних умінь, модернізація системи вищої освіти тощо.

У Національній доктрині розвитку освіти чітко відображена ідея інтенсифікації навчально-виховної діяльності шляхом використання чинників, які сприяють її реалізації [1].

Зі збільшенням обсягу спеціальної (професійної) інформації, ускладненням виробничих технологій, актуалізацією проблеми продукування інтелектуалізації студентів виникає необхідність інтенсифікації. Інтенсифікація навчання це підвищення продуктивності навчальної праці педагога та студента в кожен одиницю часу (збільшення напруженості, посилення продуктивності, дієвості навчального процесу, тощо).

Передумова інтенсифікації навчального процесу передбачає досягнення бажаних результатів за рахунок дії якісних чинників, тобто шляхом напруження, більш ефективного використання розумових можливостей особистості (і тих, хто навчає, і тих, хто вчиться); організація навчального процесу на науковій основі (розуміння сутності навчання), його рушійних сил, логіки навчального процесу, форм, методів і засобів навчання. Зокрема це: забезпечення високого рівня психолого-педагогічної підготовки науково-педагогічних кадрів; оптимізація змісту навчального матеріалу з погляду вікових та індивідуальних можливостей студентів; гуманізація та гуманітаризація навчально-виховного процесу на всіх його етапах; створення належних умов для навчання; широке використання сучасних технологій;

професійне володіння викладачами педагогічними технологіями і педагогічною технікою; забезпечення належного соціально-економічного статусу педагогів у суспільстві [2]. Технологічна підтримка та інформатизація змісту освіти дозволяє перейти до педагогіки співпраці.

Інтенсифікація навчання повинна здійснюватися у постійному взаємозв'язку найважливіших принципів наукової організації педагогічної праці, це: оптимальні поєднання чинників інтенсифікації для конкретних умов та специфіки предмету, віку студента, можливостей викладача, професійних вимог.

Література

1.Алексюк А.М. Педагогіка вищої освіти України: Історія. Теорія. - К.: Либідь, 1998.

2. Галузинський В.М., Євтух М.Б. Основи педагогіки та психології вищої школи України. - К.: ІНТЕЛ, 1995.

ДОСЛІДНИЦЬКІ ПРАКТИКИ СТУДЕНТСТВА

Руслан Донченко

ОСОБЛИВОСТІ ЗАПISУ ГУРТІВ НАПРЯМУ «HEAVY METAL»

Для деяких музичних жанрів низький стандарт якості іноді цілком прийнятний. Наприклад, деякі різновиди року і фольку досить прості в аранжуваннях, ритміці інструментальної частини, так що їм цілком хватає самого базового рівня звукозапису. І від цього їх якість не страждає, а слухач отримує задоволення від звучання. Що стосується сучасної важкої музики, тут такі варіанти працюють. Погано записаний метал, практично завжди, звучить мутно і нерозбірливо. Оцінити якість виконуваного твору, в такому випадку, не представляється можливим. В основному погана якість запису в цілому визначається саме записом ударних. Швидкі, складні, насичені барабанні партії при неякісному запису просто не можна розчути. Подвійна бочка - це знаковий елемент жанру. Швидкі паттерни і різноманітні угруповання нот - це важливий елемент стилю нарівні з динамічною і складною грою на малому барабані. Буває досить складно передати у запису ту енергію, яка йде від барабанщика. А отже, запис заліза, зокрема, представляє велику складність. І якщо барабани записані неякісно, то ніяке редагування і зведення їх вже не врятує.

Зазвичай, барабани записуються в першу чергу. Барабани, в не надто екстремальних рокових стилях, часто мають великий і просторий звук, оскільки тут їм є простір. Але такий підхід часто непридатний в жанрах, з більш швидкими ритмами, з щільно навантаженим загальним звучанням. Таким чином, якщо в класичному року основа барабанного звуку - це оверхед, то в екстремальних стилях краще використовувати близькі (точкові) мікрофони для кожного елемента барабанної установки. Це дозволить більш гнучко регулювати гучність окремих інструментів в процесі розвитку міксу.

Екстрім-метал не вимагає ніяких специфічних методів, коли справа доходить до вибору мікрофону та його розміщення для запису малого барабана.

Тут можна використовувати будь-які стандартні методи, що багаторазово описані у літературних джерелах. Один нюанс - це завжди ставити мікрофон знизу барабана. Шипіння і скрегіт, що приходять звідти - життєвий компонент «великого» звуку малого барабана.

Аналогічно, немає ніяких особливих «металевих» методів для запису хай-хетів, тарілок райд і том-томів. Можливий будь-який варіант з використанням близьких мікрофонів. Якщо слід надати томам більше тіла, то варто встановити мікрофони збоку резонаторних пластиків, а звук підлогового тому знімати динамічним мікрофоном з великою діафрагмою (D112 або RE20), а не всюдисущим 421-м.

Запис гітари. Коли справа доходить до запису гітари, то зрозуміло, що правильний звук і тон повинні надходити з джерела ще до того, як необхідно натиснути кнопку RECORD. Багато гітаристів хочуть тільки грати, причому найчастіше використовують абияке обладнання (педалі, підсилювачі), які забезпечують звучання, вельми далеке від бажаного. І після всього цього вони очікують, що продюсер зробить їм дивовижний звук, але на жаль, це не так. Але, враховуючи важливість гітарного тону для важкого-металу, як тільки підібрано правильне обладнання із правильним звуком, запис ритм-гітари стає одним з найпростіших елементів виробництва. Не потрібно ніякого складного обладнання, або секретних технологій, щоб отримати «великий» гітарний звук. Деякі з кращих гітарних тонів прийшли від комбінації гарного музиканта, правильного обладнання та єдиного SM57-го. Найкраща порада - це не ускладнювати процес вибору мікрофона і його розташування. Rob Flynn з гурту Machine Head пояснював свій підхід до вибору гітарного мікрофона: «На кабінеті ми використовуємо SM57 і 421. Але в міксі 421-й переважає».

Запис бас-гітари. Більшість метал продюсерів погодиться, що об'єднання звуків басового кабінету і DI-підключення надає правильне охоплення частоти, і бас не буде зникати при прослуховуванні музики на маленьких колонках. DI-звук забезпечить кращу чіткість нот за рахунок «дротяної» середини, і при

необхідності, дозволяє зробити додатковий ре-ампінг. Хороший DI-сигнал повинен стати передумовою будь-якого металевого бас запису.

Рекомендовано витратити деякий час і визначити, який з динаміків на басовому кабінеті звучить краще за всіх. Наприклад, в кабінеті 4x10, два динаміка, що знаходяться високо від підстави, зазвичай будуть помітно відрізнятися один від одного. І вони обидва будуть дуже відрізнятися від динаміків, розташованих в основі. Уникайте знімати звук тільки з одного 15-дюймового динаміка, оскільки він відчуває нестачу щільності в низьких частотах у порівнянні з 10-ти або 12-ти дюймовими випромінювачами. Щоб максимізувати яскравість і атаку в басу, деяким звукорежисерам подобається розташовувати мікрофон близько до дифузора 10-дюймового динаміка. Якщо бас перебудований вниз, тобто потенційна ймовірність, що найнижчі частоти, захоплені мікрофоном, будуть в'ялими і відчуватимуть нестачу в необхідній щільності і розбірливості.

Якщо Ви задоволені тим, як налаштований басовий тон на підсилювачі і тим, який звук прибуває з кабінету, спочатку переконайтеся, що ефект близькості не зіпсує той звук, що буде записано. Почніть з того, що встановіть мікрофон подалі від кабінету, а потім по дюйму підсувається ближче до нього. Перебуваючи в контрольній кімнаті, слухайте ефект, який дають ці зміни відстані. Якщо тон все ще не є достатньо чітким, і є занадто багато низів - розгляньте використання динамічних мікрофонів з меншою діафрагмою. Наприклад, такі мікрофони, як Sennheiser 421, або навіть Shure Beta 57.

ФОРМИ ТВОРЧОГО СПІЛКУВАННЯ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

У європейському культурному просторі ХХ-ХХІ ст. створено унікальний по своїй демократичній спрямованості культурологічний продукт – творчий мистецький фестиваль. А однією з особливостей культурного життя в Україні стало зародження активного фестивального руху. З одного боку, це стало засвоєнням фестивальних традицій Західної Європи, з іншого здобутків попередніх мистецьких фестивалів, фестивалів молоді та студентів, конкурси професійного та естрадного мистецтва першої половини ХХ ст.

К. Давидовський у роботі «Соціокультурні виміри міжнародного фестивального руху» досліджує історію фестивального руху України та ЄС, виявляє позитивні та негативні наслідки його роботи, виявляє основні цікаві осередки фестивального руху тощо [1, 1-5].

Найважливіші функції фестивалю, або конкурсу – концентрація музичних (мистецьких) явищ в спеціальному місці, творче спілкування критично налаштованих один до одного митців, інтерпретаторів, мистецтвознавців. Ідейно-інформаційна функція, призначена для фахової спільноти: презентація новинок, підтримка молодих митців. У фестивальних діалогах та чи інша національна культура отримує можливість самоідентифікації, стає репрезентантом країни, формує імідж національної культури. Міжнародний фестивальний рух на початку ХХІ ст. багато в чому сприяє взаємовпливу та взаємопроникненню національних культур, активізує творче спілкування та творчу співпрацю.

С. Зуєв в статті «Фестивальний діалог мистецтв» виявляє унікальність цього виду творчого спілкування та досліджує чинники впливів на формування національної культури. [2, 25-27]. М. Мозговий в статті «Українська естрадна пісня 60-80-х років ХХ століття», розкриває основні орієнтири та аналізує українську музичну культуру: історичні та сучасні процеси, шляхи розвитку [3, 45-49].

Сучасна єдина Європа являє собою сукупність національних культур. Оскільки у перші десятиліття розвитку європейська інтеграція мала виразний галузевий напрям своєї діяльності. У зв'язку з недосконалістю культурної політики в Україні, на наш погляд, ми мало долучаємось до цього процесу.

Можливо констатувати, що, насамперед, метою створення європейської ідентичності є формування потреби та вміння жити разом, зберігаючи власну етнічну, культурну, релігійну різноманітність, поважаючи та розуміючи одне одного. Однією з цілей Європейського Союзу є збереження спільної європейської культурної спадщини в сферах музики, літератури, театру, танцю, телебачення, образотворчого мистецтва, архітектури, ремесла та ін., а також допомога суспільству в широкому доступі до них.

Сучасні «Фестивальні форуми» мають велике інформативне значення, оскільки здатні інтегрувати нові досягнення, виступати своєрідним генератором мистецьких ідей. А формування єдиного культурно-інформаційного простору, ґрунтуються на принципі взаємозбагачення культур і спрямовані на збереження та розвиток етнічної, культурної і мовної самобутності формування принципів європейської освіти, що мають загальне коріння і вікові історичні зв'язки. Саме цей єдиний простір покликаний сприяти взаєморозумінню і позитивному розвитку.

Література

1. Давидовський К.Ю. Соціокультурні виміри міжнародного фестивального руху
URL: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Api/2011_26/33.pdf
2. Зуєв С. Фестивальний діалог мистецтв // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Зб. наук. пр. Вип. 25. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2003. С. 25-27.
3. Мозговий М.П. Українська естрадна пісня 60-80-х років ХХ століття // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наук. зап. Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. Вип. 10. Рівне: РДГУ, 2005. С.45-49.

СТВОРЕННЯ АУДІОКНИГ

Сьогодні у кожної людини занадто багато справ і зовсім мало часу, щоб встигати робити усі важливі речі, а також знаходити час на навчання, або духовний розвиток, який нам дають книги. Тому книги, у форматі *аудіо запису* стають дедалі популярнішими, адже за прослуховуванням книг покращується сприйняття, та звичайно це простий спосіб щоб поєднати дві справи одночасно. З кожним днем бібліотеки записів поширюються і збагачується, бо попит на такий продукт зростає. Найрізноманітніші жанри можуть задовольнити будь якого слухача.

Постає питання, а у чому особливість запису якісних книг? Яким чином диктори, або актори запису впливають на слухачів аудіо книг та які головні критерії якісного продукту? Які етапи створення аудіо книги, та які головні аспекти успішного та якісного продукту? Як визначити провідні складові якісних *аудіо-книг* на сучасному ринку?

У нашому сучасному світі люди знаходять і вдосконалюють вже існуючі види, або продукти мистецтва. Настав той час, коли людям не вистачає приділити увагу на читання книги, або ж є люди які загалом не люблять читати. Тому запис аудіо-книг, театральних постанов, радіо-казок набувають все більшої популярності особливо в сучасній молоді.

Такий вид аудіовізуального мистецтва також допомагає покращити сприйняття відтвореного матеріалу, адже при записі аудіо-книг, диктори роблять виразні акценти, слідкують за інтонацією та максимально відіграють свою роль. До речі, щоб виразно та художньо читати потрібно володіти акторськими властивостями, тому при підборі актора на роль книги також створюють кастинг. Зараз аудіо-книги стають доступніші, набувають все більшої популярності, серед них багато жанрів які задовольняють кожного слухача.

Грамотний підхід є важливим атрибутом при записі, адже мовлення є важливою складовою при роботі над книгою. Цим займається режисер. В роботі режисера головне слідкувати за наголосами та правильно проставленими акцентами, але професійні диктори згідно зі своїм досвідом самі повинні володіти такими навичками і бути максимально підготовленими. Завдання звукорежисера відслідковувати на записі наявність артефактів, рівень запису, наявність шумів, або рухів. Від роботи запису звукорежисера залежить рівень якості продукту на виході. Також невід'ємною частиною створення аудіо-книги це – редагування та поствиробництво. Цей завершальний етап один із найскладніших бо відтворення повинно бути якісним, стандартизованим та однаковим на будь яких акустичних носіях.

Із вищезазначеного можна зробити висновок, що створення аудіо-книг на сьогодні є значущою складовою аудіовізуального мистецтва, бо попит на такий вид зростає з кожним днем і буде вдосконалюватися. За допомогою музичного та шумового оформлення можна збагатити та розвинути твір до фантастичних відчуттів для слухачів. Робота звукорежисера у цьому напрямку є важливою складовою загального процесу створення аудіо-книг, які в подальшому стають чудовими творами мистецтва.

Кирило Мальченко

ЗВУК У ВІДЕОІГРАХ

На сьогоднішній день відеоігри стали чи не найголовнішим способом весело проводити час – у них грають і дорослі і діти, а їх широкий асортимент дозволяє вибрати саме ту гру, що найбільше відповідає саме твоїм вподобанням. Бюджети ігор вже наздогнали бюджети фільмів, і з кожним роком число проданих ігрових копій стрімко зростає.

Їх популярність можна пояснити тим, що на відміну від кінематографу, ти не залишаєшся пасивним спостерігачем за діями на екрані, а граєш вирішальну роль у тому, як буде розвиватися історія та сюжет. І звук у ігровому процесі має

настільки ж важливу функцію як і графічна складова. Якщо говорити про наше сприйняття світу, то наш слуховий канал дає дуже багато інформації про навколишнє середовище, та процеси, які у ньому відбуваються. Це давно зрозуміли звукорежисери кіно, і активно використовують багатошарові звукові пласти із мови, шумів, музики і тиші, щоб максимально розкрити дію на екрані, глобальний творчий задум фільму. Усі ці принципи звукової картини, що дав нам кінематограф, повністю перейшли у ігрову індустрію, і прекрасно працюють у створенні ігрового звуку.

Як і у кіно, звукова палітра ігор включає у себе: мову (ігрові персонажі, з якими головний герой може розмовляти, у деяких великих проектах таких персонажів може бути до тисячі), шуми (звуки природи, механічні чи футуристичні шуми, повсякденні шуми такі як кроки по різних поверхнях і т.д.), музику (вона може бути будь-якого жанру, та виконує усі ті ж функції що і кіномузикант, але має дві особливих риси що притаманні тільки ігровому саундтреку – адаптивність та нескінченність) та тишу(використовується у особливо експресивних моментах, таких як тиха кульмінація, або ж для створення контрасту).

Найголовніша відмінність відеоігор від інших видів мистецтва полягає у тому, що майже ніколи гра не має лінійного розвитку. Музичний або відеозапис чітко зафіксований на плівку або цифровий носій, и кожен раз при програванні ми маємо однакову довжину твору. Скільки ж буде тривати гра, залежить тільки від гравця – він може дійти до фінальних титрів через чотири години, а може через двадцять. Ця особливість ставить перед аудіо складовою цілковито новаторські задачі.

Наприклад, гравець може зупинити свого ігрового персонажа посеред лісу, і насолоджуватися звуками природи та музикою на протязі деякого часу, і ні шуми, ні музика не повинні йому набриднути. Це дуже важливо, тому що у реальному житті навколишня звукова картина ніколи не повторюється. Але використання шумів та музики, що заздалегідь мають довжину у декілька годин є недоречним – так як пам'ять ігрового пристрою не є нескінченною.

Щоб вирішити це питання, шумова та музична складова сучасних ігор є обов'язковою варіативною та адаптивною, створюються з урахуванням усіх можливих дій гравця: при створенні наділяються великою кількістю варіацій, слоїв, що за певним алгоритмом нашаровуються одне на одне. Саме цей принцип дає змогу уникнути точних повторів шумів та музики, створює ілюзію нескінченності.

Також звук точно реагує на ігрову ситуацію – якщо рівень небезпеки зростає, оркестровка у музичному творі стає більш щільною та агресивною, а шуми стають гучнішими, і навпаки – при спокійному дослідженні локацій музика стає фоною та відходить на другий план, дозволяючи звукам навколишнього середовища стати переважаючими. Це дозволяє набагато сильніше зануритися у ігровий мир, значно збільшивши імерсивний ефект від гри. Як ми бачимо, основні види звукових складових сучасних відеоігор сформувалися на основі напрацювань звуку кіно, але із-за того, що ігри не мають лінійного сюжету та сталої тривалості, ігровий звук має ряд особливостей, що притаманні тільки для нього – варіативність та адаптивність. Ці риси роблять звук у іграх дуже природним та інтерактивним, дозволяючи досягнути значно більшого якісного ефекту від гри.

Олександра Мошенська

ДОСЛІДЖЕННЯ ДИТЯЧИХ МАЙДАНЧИКІВ ДЛЯ ДІТЕЙ З ОБМЕЖЕНИМИ МОЖЛИВОСТЯМИ

Здорова людина не завжди цінує своє здоров'я, свій спосіб життя. Перебуваючи постійно в русі, люди часом не займаються фізкультурою або спортом, вважаючи, що руху за день цілком вистачає організму для нормального функціонування. Але як тільки відбувається збій і людина втрачає можливість рухатися, відразу виникає маса проблем.

Не варто говорити тут про основні захворювання, але різке обмеження рухливості приносить проблеми зовсім іншого роду. Це і обмеження

рухливості, яке тягне за собою збої в роботі організму, дистрофію м'язів, депресивний стан, який може погіршуватися в міру збільшення нерухомого способу життя. Саме тому медики, організації інвалідів, громадські діячі, представники управлінського апарату намагаються зробити все, щоб залучити людей з обмеженими можливостями в активне життя.

Крім залучення такої категорії людей до підприємницької діяльності, велике значення має створення умов для занять людей з обмеженими можливостями вправами для того, щоб поліпшити фізичний і психологічний стан людини, показати, що життя не закінчується в інвалідному кріслі або при іншій формі обмеження рухливості. Фізкультурно-оздоровчі майданчики і споруди проектуються і будуються з урахуванням специфічних особливостей і потреб дітей: з ураженням опорно-рухового апарату, з дефектами зору, з дефектами слуху.

Відмінності спортивних майданчиків для дітей з обмеженими можливостями від звичайних.

Вуличний спортивний майданчик для людей з обмеженими можливостями призначений для декількох категорій інвалідів. Вони повинні використовуватися і для загальної підготовки, яка включає: вправи для поліпшення рухливості суглобів, для збільшення м'язової сили, поліпшення координації, розвитку витривалості.

Другий комплекс вправ включає в себе заняття активними іграми, призначеними для зміцнення організму, відновлення поліпшення загального психологічного стану організму. Для занять в загальній групі для зміцнення витривалості, гнучкості, рівноваги і рухливості для кожної людини необхідно не менше 4м² площі, що, в принципі, однаково і для здорових людей. А ось для інвалідів по зору площа на одну людину потрібно збільшити до 6м².

Для занять на спеціальних спортивних тренажерах і снарядах, таких як: поручні, паралельні бруси, дзеркала для контролю ходьби, кільця, поперечини, спеціальні лави, гірки, сходи з пандусами, підлоговий батут, дошка для

балансування, низькі гімнастичні колоди. Повинні бути створені спеціальні зони, в яких враховуються специфічні обмеження інвалідів.

Технічні особливості спортивних майданчиків для інвалідів.

Тренажери на відкритому повітрі від виробника можуть бути металеві, дерев'яні або пластикові. Загальні вимоги до виробництва тренажерів для людей з обмеженими потребами такі ж, як і для інших людей, що тренуються на них. Метал повинен бути зачищений і пофарбований в кілька шарів спеціальної волого стійкою фарбою. Зварні шви повинні бути зачищені до блиску, щоб не було ніяких зазубрин. Дерево має бути відшліфоване і покрито декількома шарами фарби. Всі пластикові повинні бути зачищені від зазубрин, а з краю зашліфовані, щоб не було можливості порізати руку. Вуличний спортивний майданчик для інвалідів повинний мати набагато більшу площу, так як необхідно враховувати площу самого тренажерного снаряда, площа зони безпеки, майданчик для підходу, де можна залишити крісло-коляску. В результаті виходить не менше 6м² на кожен тренажерний снаряд.

В Україні для активного відпочинку і занять ігровими видами спорту, розробленими спеціально для людей з обмеженими можливостями можна використовувати звичайні ігрові майданчики, тільки там повинна бути розширена зона безпеки [1].

Якими повинні бути спортивні майданчики для дітей з обмеженими можливостями.

На перший погляд, дитячий ігровий майданчик для дітей-інвалідів не відрізняється від звичайної. Але пристрій такої спортивно-ігрового майданчика відрізняється збільшенням рівня безпеки доступності для всіх категорій дітей з обмеженими можливостями. Всі ігрові зони повинні бути оснащені спеціальними кріпленнями і пандусами, щоб дитина могла зафіксувати коляску, якщо він катається на гойдалці або каруселі. Всі ігрові зони повинні бути влаштовані так, що до них можна було безперешкодно під'їхати на візку. Будиночки зроблені таким чином, щоб коляска могла заїхати всередину, а пісочниця піднята настільки, щоб в колясці можна було до неї під'їхати і грати

без обмежень. Також можна встановити баскетбольний щит на невеликій висоті, організувати ігрову зону для занять міні-футболом та іншими спеціальними заняттями, що сприяють розвитку фізичної активності. Присутність на майданчику звичайних дітей роблять позитивний вплив на всіх, розвиваючи активність і комунікабельність, щоб діти з обмеженими можливостями не відчували себе обділеними.

Література

1. Основи охорони праці : підручник / О. І. Запорожець та ін. 2-ге вид. Київ : ЦУЛ, 2016. 264 с.

Тетяна Поготовка

СУЧАСНИЙ ДИЗАЙН: МИСТЕЦТВО ЧИ КОМЕРЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ

У сучасному світі тенденція зростання рівня комерціалізації мистецтва, що відображується у сфері дизайну. Дизайн – частина ринкових відносин, адже він слугує потребам виробника та споживача. На даний момент продовжуються дискусії щодо розуміння мистецтва і дизайну. Існує декілька протилежних точок зору. Деякі науковці вважають, що дизайн має за мету виключно задовольняти потреби частини населення, і його художня функція має другорядне значення. Вони аргументують це тим, що об'єкти дизайну можуть бути розповсюджені за допомогою друку, в той же час як твори мистецтва розглядаються як оригінальні авторські роботи. Вони вважають, що мистецтво та дизайн мають різні цілі, тому що художні твори дають більше простору для творчого самовираження. Так, словенський креативний директор BBDO Ukraine Анже Йереб, стверджує: «Дизайн – це не мистецтво. Дизайн – це системно-прагматична діяльність».

Існує протилежна позиція: дизайн нерозривно пов'язаний з образотворчим мистецтвом, так як часто вимагає від дизайнера та художника певних вмій та навичок. Це включає в себе: відчуття композиції, знання з

історії мистецтва з метою орієнтування в просторі стилів та художніх напрямків, вміння візуалізувати свою ідею, часто через авторські ілюстрації, шрифти. Адже людина, яка не має творчого мислення, не може бути дизайнером. Англійський художній критик Герберт Рід визначає дизайн як вищу форму мистецтва, як незалежну надпрофесію, вільну від вузькоспеціалізованого професіоналізму, прирівнює об'єкти дизайну до продуктів абстрактного мистецтва в графіці і пластиці. Мистецтвознавець К.Кантор в своїй праці «Правда про дизайн» вказує, що «дизайн вийшов з мистецтва, але, в той же час, сам таким не є. Це вихід в художню інженерію, впровадження художніх відкриттів в життя, в виробництво, в масову практику, що прикрашає життя мільйонів».

Мистецтво за етимологічним значенням є досконалим вмінням в якійсь справі, галузі або майстерністю. Мистецтво – художня діяльність, яка здійснюється завдяки творчому відображенню дійсності в художніх образах. Графічний дизайн – це художньо-проектна діяльність по створенню гармонійного та ефективного візуально-комунікативного середовища. Об'єкти графічного дизайну: логотипи, знаки та шрифти широко застосовується в рекламі (плакати, листівки, флаєри, тощо).

Дизайн реклами здатний чинити величезний вплив на людину, управляти його емоціями і поведінкою. Для того, щоб залучити аудиторію до здійснення покупки, маркетологи вдаються до окремих хитрощів. Вони враховують не тільки зовнішній вигляд бренду, але й матеріал, з якого виготовлений кінцевий продукт та місце, в якому він буде розташований, його освітлення.

Ми можемо довіряти представникам бренду, якщо фото і текст відображають картину реального життя, свідчення очевидців, авторитетних фахівців. Немає природності – і реклама позбавлена правдивості та достовірності, без якої важко повірити рекламі настільки, щоб придбати даний товар або скористатися послугою. У 1960-х роках Дітер Рамс (Dieter Rams), німецький промисловий дизайнер, прихильник школи функціоналізму в промисловому дизайні сформував принципи якісного дизайну. У його версії

хороший дизайн є: 1) інноваційним; 2) робить продукт корисним; 3) естетичний; 4) допомагає продукту бути зрозумілим; 5) ненав'язливий; 6) чесний; 7) довговічний; 8) продуманий до найменших деталей; 9) гармонує з навколишнім середовищем. Хороший дизайн – етичний. Будь-які спроби вплинути на поведінку користувача здійснюються в рамках його власного добробуту і добробуту оточуючих. Посилення комерціалізація дизайну проявляється в тому, що інтереси фірми стають домінуючими. Дизайн використовується тільки для того, щоб привабити споживача та отримати прибуток. Домінує мета сподобатися основній масі, при цьому можуть ігноруватися художні аспекти та руйнуватися моральні цінності суспільства. Розуміння дизайну та його ролі в суспільстві вченими та практиками часто досить відрізняються. Дизайн виконує різні функції, але на даний момент комерційні інтереси виробника настільки переконливі, що їх не можна ігнорувати. Професійна етика дизайнера сьогодні вимагає донесення достовірної інформації: про послуги і їх якості, до яких долучається естетична складова. Рекламований продукт має виражати естетичну цінність.

Література

1. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Графічний_дизайн
2. URL: <https://helpiks.org/7-9770.html>
3. Рид Г. Краткая история современной живописи. – М.: Искусство – XXI век, 2006, 320 с.
4. Кантор К.М. Правда о дизайне. – М.: АНИР, 1996, 288 с.
5. URL: <http://artukraine.com.ua/a/anzhe-yereb-dizayn-eto-ne-iskusstvo--dizayn-eto-sistemno-pragmaticeskaya-deyatelnost/#.XAWX14KTDZ4>
6. URL: <http://gisap.eu/ru/node/5877>
7. URL: <http://sum.in.ua/s/mystectvo>
8. URL: <https://tcd.kiev.ua/kak-dizajn-upravlyaet-podsoznaniem/>
9. URL: <https://moluch.ru/archive/43/5212/>
10. URL: <https://www.imena.ua/blog/rules-for-good-design/>
11. Бодлер Ш. Об искусстве: пер. с франц. М.: Искусство, 1986. 243 с.

МУЛЬТИМЕДІЙНІ ЗАСОБИ В СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Синтетична природа сучасного театрального мистецтва уможливило творення художнього образу не лише засобами драматургії, архітектури, живопису, скульптури, музики, майстерності актора, але й мультимедійних засобів. Адже відомо, що виникнувши наприкінці ХІХ ст. як ярмаркове видовище, кінематограф швидко склав конкуренцію театру [3, 24] часто-густо використовуючи театральні зали для демонстрації фільмових програм. Так, приміром, Харківський Національний академічний театр опери і балету імені М.В.Лисенка (далі ХНАТОБ) нині може гордитися тим, що в Україні саме в приміщенні вказаного театрального-видовищного закладу більш ніж тисячному зібранню глядачів фотограф А.Федецький 1 і 6 грудня 1896 року, отримавши виключне право на «виготовлення для продажу в Росії плівок негативно-позитивних з різними видами для хронофотографа Демені» [2, 38], уперше в Європі використовуючи в кінопроектувальному апараті електричне джерело світла, продемонстрував власні кінострічки, серед яких: «Джигітування козаків 1-го Оренбурзького полку»; «Відхід потяга від харківського вокзалу»; «Катання на Красній площі»; «Хресний хід із Куряжа до Харкова». У роботі «Альфред Федецький поет фотографії» харківський дослідник В. Миславський вказує, що кінематографічний сеанс, влаштований фотохудожником «в оперному театрі, перевершив усі очікування за ступенем інтересу... театр був переповнений, – ще задовго до початку вистави вивісили аншлаг про продаж усіх місць. Після «Севільського цирульника» почався кіносеанс, що тривав півгодини часу, що минув для публіки зовсім непомітно, бо вона була захоплена тим, що відбувається на екрані» [2, 42].

Однак з часом, переосмисливши й увібравши в себе кращі здобутки сцени, кінематограф не лише вивів на екран неперевершені твори, але й став

живити театральний простір новими візуальними засобами, даючи можливість увиразнювати та віртуалізувати сценічну реальність. На переконання Г.Липківської «однією із визначальних тенденцій сучасної сцени є превалювання візуального образу (відеоряду) над рядом вербально- змістовним. Очевидно, що саме візуальними каналами нині передається чи не найбільший масив естетичної інформації» [1, 105]. Тож художня мова сценічного мистецтва завдяки засобам мультимедійної культури все більше ускладнюється та розширюється. Адже до основних художньо-виражальних засобів театру, таких як акторська майстерність виконавця, сценічна дія, мізансцена, світло, звук, декорації приєднуються живописні й графічні можливості кадру, його пластична виразність. У поєднанні з звуком і відеорядом, спроектовані з операторської кабіни, як в кінотеатрі, пластична дія, не завантажена промовою акторів, наповнюється особливим змістом. Цей сенс існує на межі абстракції і тактильних асоціацій, посилені музичними та відео образами. Подібний спосіб впливу на глядача, де пластика об'єднана не тільки з музикою, а й з медіа-технологіями, підсилює аудіовізуальний вплив. Нині режисер і сценограф разом створюють умови для створення і втілення інноваційних ідей, наприклад, залучення глядачів в контекст вистави.

Викладене вище свідчить про те, що на думку С. Триколенко сучасний, і зокрема український, театр стає на інноваційний шлях розвитку, маючи у своєму арсеналі візуальних засобів проєкційну та освітлювальну техніку, яка дає можливість створювати оригінальне оформлення, і миттєво змінювати місце дії, фото- та відеоряд може бути відзнятим заздалегідь, а може формуватися прямо під час дії вистави [4, 147]. Цікавою, на нашу думку у даному контексті є роботи режисера Армена Калояна в ХНАТОБі, у творчому доробку якого опери Моцарта «Одруженням Фігаро», «Дон Жуана», «Чарівна флейта», «Сільська честь» П. Масканьї, «Бестіарій» О. Щетинського, «Рита» Г.Доніцетті, «Шлюбний вексель» Дж. Россіні, «Отелло» Дж. Верді, «Кармен» Ж. Бізе, «Тоска» Дж. Пуччіні, «Тарас Бульба» М.Лисенка. зважаючи на те що в оперному театрі, на відміну від драматичного, синтез мистецтв відбувається на

основі музичного матеріалу, особливу увагу привертає поставлена ним опера «Мазепа» П.Чайковського, де на думку М. Дербас режисер, що мав досвід роботи в кіно, «майстерно використовує сценічний простір завдяки мізансценам, наперед чітко розподіленим за кількома планами. Дослідниця вказує, що головне в його задумах – натякнути глядачеві, ніж переміщуватися з однієї сценічної картини в іншу і довго пересувати меблі й аксесуари. При цьому важливим для режисера завжди є фоновий відеоряд. У створеному уявою режисера вільному сценічному просторі костюми майже живі, виразні [5, 94].

Отож, нині в сценічному мистецтві відбувається становлення нового типу творчих відносин так би мовити «художник – машина», крізь призму яких здійснюється сприйняття світу в віртуальному просторі. Такий симбіоз мистецтва і сучасних технологій, необхідний для вибору оптимальних творчих рішень, моделювання сценографії і постановочного процесу, дозволяє досягти результатів, що відповідають потребам досить вимогливого сучасного глядача.

Література

1.Липківська Г. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв Серія: Сценічне мистецтво Випуск 1. С.105-115.

2. Миславський В. Альфред Федецький поет фотографії. Харків:Фактор, 2010. 216 с.

3.Погребняк Г. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві: підручник. К.:НАКККиМ, 2017. 392 с.

4.Триколенко С. Формування сценічного середовища за допомогою мультимедійних засобів як один з прийомів поєднання новітнього медійного та традиційного образотворчого мистецтва. Проблеми розвитку міського середовища. Вип.2 (16). 2016. С.147 – 156.

5. Дербас М. Оперний режисер Армен Калоян: почерк у мистецтві. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018. № 2 (39). С.85 – 96.

ОСОБЛИВОСТІ ПАРКОВИХ УМОВ ДЛЯ ЛЮДЕЙ З ОБМЕЖЕНИМИ МОЖЛИВОСТЯМИ

На сьогодні в багатьох країнах, у тому числі і в Україні, існує проблема нестачі інклюзивного середовища. Майже усі парки відпочинку будуються без урахування умов для людей з обмеженими можливостями. Це проявляється у багатьох речах, зокрема: відсутність пандусів, перил, тощо. Саме по цим причинам маломобільні групи населення не можуть вільно пересуватися парками і насолоджуватися відпочинком на рівні з іншими людьми. Важливо створювати такі умови щоб, без виключень, кожна людина могла вільно пересуватися і мати доступ до усіх необхідних їй об'єктів в парку.

Тому при будівництві потрібно враховувати фактор універсальності, щоб місцевість була доступною в експлуатації для усіх категорій населення. Отож універсальний дизайн поступово стає невід'ємною тенденцією проектування сучасності.

*Розглянемо основні вимоги до умов для людей з обмеженими
можливостями:*

1. *Доступність і рівність.* Надання однакових засобів всім користувачам для уникнення відособлення окремих груп користувачів.

2. *Гнучкість використання.* Дизайн має забезпечувати наявність широкого переліку індивідуальних облаштувань та можливість врахування потреб користувачів.

3. *Просте та зручне використання.* Дизайн має забезпечувати простоту та інтуїтивність використання, незалежно від досвіду, освіти, мовного рівня та віку користувача.

4. *Сприйняття інформації, незважаючи на сенсорні можливості користувачів.* Дизайн має сприяти ефективному донесенню всієї необхідної

інформації користувачу, незалежно від зовнішніх умов або можливості сприйняття користувачем.

5. *Принципові помилки.* Дизайн повинен звести до мінімуму можливість виникнення ризиків та шкідливих наслідків випадкових або навмисних дій користувача.

6. *Низький рівень фізичних зусиль.* Дизайн розраховано на затрату незначних фізичних зусиль користувачів, на мінімальний рівень стомлюваності.

7. *Наявність необхідного розміру та простору.* Наявність необхідного розміру та простору при підході, під'їзді та різноманітних діях, незважаючи на фізичні розміри, стан та ступінь мобільності користувача.

Корисні ідеї для інклюзивного парку

Існує не мало корисних ідей поліпшення зручностей для людей з обмеженими можливостями. Окрім звичних усім пандусів, перил і допоміжних заїздів що допомагають маломобільним групам населення долати важко прохідні місця, є немало інших корисних речей. Це фактурні доріжки для людей з проблемами зору, що допомагають сліпим людям орієнтуватися на місцевості. Це спортивні тренажери, котрі оптимізовані під користувачів із порушеним опорно-руховим апаратом. Це спеціально обладнані для інвалідів інклюзивні туалети. Також можна робити спеціальні пункти видачі технічних засобів для людей з обмеженими можливостями. Щоб, наприклад, користувачі на інвалідних візках мали право, на момент прогулянки парком, тимчасово змінити свій засіб пересування на високотехнологічний транспорт. Це забезпечить їм комфорт пересування. Універсальний дизайн є дуже різноманітним і стратегічно вірним, бо він здатний поліпшувати зручності користувачам усіх категорій. А чим більшої кількості людей доступний цей парк, тим більше потенційних відвідувачів до нього можуть завітати.

Література

1. «Школа для кожного». Навчальний посібник. URL:

<http://ud.org.ua/images/pdf/SchoolForEveryone.pdf>

ТЕНДЕНЦІ РОЗРОБКИ ХУДОЖНЬОГО ОФОРМЛЕННЯ УПАКОВКИ НАСТІЛЬНОЇ ГРИ У СУЧАСНИХ РИНКОВИХ УМОВАХ

На сьогодні популярність настільних ігор зростає, компаній що займаються даним видом розваг з кожним днем стає все більше. За роки існування ця індустрія перетворилася на цілу галузь мистецтва, Розробники постійно намагаються вразити споживача новими, цікавими ідеями, а ілюстратори – якісними, нестандартними зображеннями, які заохочують споживача до купівлі.

Полиці українських магазинів наповнені переважно перекладеною зарубіжною продукцією, однак наші співвітчизники кожного року випускають новий продукт, що за якістю не поступається зарубіжним аналогам.

Наразі в Україні приділяється належна увага формуванню здорового способу життя, про що свідчать численні наукові дослідження, вітчизняні просвітницько-профілактичні програми і заходи, питома вага яких припадає на цільову групу дітей та молодих людей. Спеціалісти соціальної сфери використовують широкий арсенал форм і методів просвітницько-профілактичної роботи у галузі формування здорового способу життя. Нині все частіше використовуються інтерактивні методи просвітницько-профілактичної роботи з метою не тільки попередження певних хвороб і негативних явищ, а й (згідно з рекомендаціями ВООЗ) покращання якості життя певної особи. Так, до інтерактивних методів просвітницько-профілактичної роботи належать настільні ігри, які останнім часом набули широкої популярності серед соціальних педагогів і соціальних працівників [2].

Якісна коробка з високотехнічними малюнками – сприймається споживачем як красива річ, а мозок людини побудований так, щоб виділяти красу та прагнути її. Для створення дизайну упаковки гри більш привабливим розробники вдаються до різних методів, серед яких: використання яскравих

кольорів, деталізованості зображення, створення психоделічних малюнків, з нестандартними героями на ній, та багато інших. Однак, не зважаючи на таку різноманітність методів, основним завданням ілюстративного матеріалу – відображення особливостей компанії, та гри зокрема. І створювати певний образ, що підвищує їх значущість серед конкурентів, постачальників, та загальної аудиторії, не тільки серед любителів цього виду розваг, а і серед тих, хто бачить цю гру уперше.

Зображення на упаковці – це те, що безпосередньо впливає на покупця. Вона приваблює увагу, складає перше враження про гру, що саме по собі є доволі важливою складовою успішності продукту на ринках. Перше враження створює швидко і загальну оцінку гри та використовувати її для побудови подальшого відношення. Упаковка є одним з найважливіших елементів маркетингового комунікаційного процесу передачі інформації про товарної аудиторії. Практично будь-який продукт у будь-якій оболонці при виборі може виконувати кілька важливих для даного продукту функцій:

- розподілу продуктів і виробів за вагою або за кількістю;
- збереження продуктів і виробів;
- транспортування;
- маркування;
- ідентифікація;
- інформаційна і рекламна функції.

У наш час упаковку стали використовувати, як зразок прикладного мистецтва, промографії; як предмет для колекціонування; як предметні свідоцтва історії розвитку суспільства. Використану упаковку застосовують для дитячої творчості, та в якості вторинної сировини [1].

Упаковка — один з найважливіших елементів залучення покупців до товарів, що продаються в магазинах. Правильно підібраний дизайн упаковки створює у споживача додаткову мотивацію до придбання даного товару (що дуже важливо, враховуючи конкуренцію між однотипними товарами) [3].

Важливо не просто привабити клієнта образом приверне його увагу на короткий час. Головне лишити відбиток у свідомості потенційного споживача, що міг би підштовхнути його на покупку.

Дійсно оригінальних ігор в наш час не так багато, однак їх автори працюють над створенням нових методів по зацікавленню споживачів. Найпростішим таким методом лишається цікаве, ні на що не схоже художнє оформлення. Компанії намагаються привабити людей якісними художніми зображеннями, стилізованими малюнками, або за допомогою дивних, ледь допустимих цензурою засобів. Однак, як головну ідею, можна виділити те, що обираючи той чи інший засіб художник намагається розкрити його якомога сильніше, для того щоб зображення виглядали вигідно на фоні конкурентів.

Література

1.<http://ua-referat.com/>

Упаковка_як_один_з_найважливіших_елементів_в_маркетингу

2. http://www.volunteer.kiev.ua/pages/59-potencial_nastlnih_proflaktichnih_gor

3. Минервин Г. Б. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник. М.: Архитектура , 2004. С.288.

СУЧАСНІ ОСВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ В РОБОТІ ШКІЛ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ

Формування музичної культури учнів є головним завданням сучасної музичної педагогіки, а розвиток музичних здібностей є актуальним запитом сучасного суспільства. Відкрити учням світ добра і краси, животворне джерело людських почуттів і переживань, навчити захоплюватися неповторністю музичних творів.

Оновлення професійної музичної освіти – це розвиток її в нових напрямках, вимагає від викладачів шкіл естетичного виховання знання інноваційних технологій і володіння сучасною технікою, освоєння нових форм і методів навчання. В нашому світі швидко розвиваються інформаційні технології які є більш ефективні ніж традиційні методи навчання. Використання інформаційно-комунікативних технологій в освітньому процесі – один з показників сучасного та творчого підходу до викладання предмету.

У роботі з учнями шкіл естетичного виховання, я активно використовую цифрові та електронні аудіо, відеоматеріали. На мою думку, інтернет-технології повинні активно впроваджуватись в сферу професійної музичної освіти, надаючи значну допомогу у викладацькій та концертній діяльності викладачів та учнів. Основним принципом своєї роботи є особистісно-орієнтований підхід до навчання та розвитку учнів. Особистість учня, його індивідуальність знаходиться в центрі уваги педагога. Особистісно-орієнтоване навчання передбачає диференційований підхід: облік рівня інтелектуального розвитку учня, його задатків і здібностей, особливостей психічного складу, характеру і темпераменту.

Сьогоднішнє покоління учнів досить вільно володіє комп'ютером, тому, починаючи з молодших класів, мають сенс такі завдання, як: прослухати за допомогою Інтернет-ресурсів досліджуваний твір у виконанні різних майстрів-професіоналів, а також учнів шкіл естетичного виховання; прослухати, як

звучить цей твір у виконанні на інших музичних інструментах, з наступною бесідою-порівнянням. Учні користуючись Інтернет-ресурсами можуть складати реферати, відшукувати цікаві факти творчості композиторів і виконавців, а також переглядати фрагменти виступів, навчаючись сценічної культури.

Зв'язок музики з іншими видами мистецтва, такими як живопис, література, поезія, цікаво може бути представлена у спільній творчості викладача і учнів при підготовці заходів з використанням мультимедійної техніки: добірка відеоряду, відповідного характеру музики, підбір музичних епізодів до живописних полотен, читання віршів з музичним супроводом. Заглянути у внутрішній світ кожного учня і розкрити його творчу індивідуальність – це завдання викладачів шкіл естетичного виховання, вирішити яку, допомагають сучасні освітні технології.

У ході власної педагогічної практики помічено, що якщо до безмежних можливостей Інтернету, до дослідницької роботи учнів додати власний щирий інтерес, зробити учнів своїми творчими партнерами, вчитися разом з дітьми, а іноді і у них, тоді наша робота буде завжди успішною. Більшість учнів, що навчаються в школі мистецтв, відвідують заняття з величезним бажанням. Навіть якщо учні не роблять великих успіхів у концертній та конкурсній діяльності, вони всією душею люблять музичну творчість, що формує їх внутрішній світ. Учні цікавляться сучасною музикою, тому під час занять разом з ними, я часто роблю аранжування мелодій з фільмів, комп'ютерних ігор, віддаючи при цьому перевагу ініціативі учнів. Така робота сприяє отриманню нових знань, розвитку вміння аналізувати та робити необхідні висновки. Слід зазначити, що крім знань і умінь, учні отримують заряд позитивних емоцій, яскраві враження від класичних і сучасних творів. Таким чином, створюється поєднання раціонального мислення і емоційного сприйняття, що дуже важливо для підготовки до іспиту, класному або загальношкільного концерту. Використання сучасних технологій стає потужним фактором підвищення навчальної мотивації. Між педагогом і учнем виникає особливий духовний зв'язок, який дає унікальну можливість розкрити внутрішній світ учня. Учень

усвідомлює, що вчитель виявляє особливу зацікавленість конкретно до нього, до його індивідуальності, до його творчого потенціалу. І ось учень вже готовий до якісно іншого сприйняття музики, до плідної роботи над музичним твором.

Встановлено, що для отримання якісних результатів в роботі треба виділити наступне:

- творчий підхід, любов і віра в професію, складові частини успіху педагогічного процесу;

- викладач за фахом - це вчитель, вихователь, наставник, незаперечний авторитет для учня;

- систематичне самовдосконалювання, аналіз, застосування на практиці нових методів: не боятися нового і не боятися помилитися;

- бути професійним виконавцем, завжди підтримувати свою виконавську майстерність, але не зловживати цим у класі перед учнями;

- вміти самостійно аналізувати і критично оцінювати результати своєї праці.

Література

1. Рудницька О. Педагогіка: загальна та мистецька. К.: 2002. 270 с.
2. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання. К.: 1997. 248 с.
3. Пометун О.І., Пироженко Л.В. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: Науково-методичний посібник / За ред. О.І Пометун. К.: Видавництво А.С.К., 2004.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Аніщенко Олена Валеріївна — доктор педагогічних наук, професор, завідувач відділу андрагогіки Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України

Бакумець Анастасія Юріївна — аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Белявін Володимир Федорович — кандидат технічних наук, доцент кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Белявіна Наталія Дмитрівна — заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Безугла Руслана Іванівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри графічного дизайну Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Волошина Лариса Іванівна — заслужений діяч мистецтв України, завідувач відділом музично-теоретичних дисциплін і загального фортепіано, викладач-методист, спеціаліст вищої категорії ЗДМШ №7, ЗДМШ №3 (м.Запоріжжя)

Голубенко Маріанна Миколаївна — здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Гончар Катерина Романівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри графічного дизайну Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Грищенко Валентина Іванівна — кандидат педагогічних наук, доцент, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Жирнов Анатолій Дмитрович — кандидат сільськогосподарських наук, професор, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Донченко Руслан Чупанович — магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Дьяченко Володимир Валерійович — кандидат мистецтвознавства, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Ковальчук Олена Вадимівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Козлін Валерій Йосипович — доктор мистецтвознавства, професор, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Комар Володимир Олександрович — провідний інженер, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Коптєв Юрій Анатолійович — магістрант Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова

Кратко Юлія Володимирівна — старший викладач кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Кудіна Тетяна Федорівна — старший викладач, фортепіано, декан факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ

Лактіонова Кристина Олексіївна — магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Мальченко Кирило Володимирович — магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Марченко Інна Борисівна — заступник директора з навчальної роботи Київської дитячої школи мистецтв № 1

Матушенко Валерій Борисович — заслужений працівник культури України, кандидат культурології, доцент, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Моженко Микола Володимирович — старший викладач Київського національного університету культури і мистецтв

Мошенська Олександра Володимирівна — магістрантка Національної

академії керівних кадрів культури і мистецтв

Овсянніков В'ячеслав Георгійович — аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Олефір Елла Євгеніївна — директор Київської дитячої школи мистецтв

№ 1

Петроченкова Вікторія Анатоліївна — магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Поготовка Тетяна Миколаївна — магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Погребняк Галина Петрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Рязанцев Лев Васильович — заслужений працівник культури України, доцент, доцент Київського національного університету культури і мистецтв

Сабол Діана Михайлівна — кандидат психологічних наук, доцент Інституту післядипломної педагогічної освіти Київського університету імені Бориса Грінченка

Садовенко Світлана Миколаївна — доктор філософії в галузі музичної педагогіки, кандидат педагогічних наук, с.н.с., доцент, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Сафонова Ірина Григорівна — кандидат педагогічних наук, доцент, заступник завідувача кафедри гуманітарних дисциплін Інституту практичної культурології та арт-менеджменту Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Сидорчук Тетяна Анатоліївна — аспірантка Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Станіславська Катерина Ігорівна — доктор мистецтвознавства, професор, професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Тулузов Ігор Гергійович — магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Туріна Олена Андріївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри виконавських дисциплін №1 Київського інституту музики ім. Р.Глієра

Федорчук Микола Борисович — магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Фокт Ірина Едуардівна — заступник директора, викладач Борівської школи мистецтв (Київська обл.)

Хоролець Лариса Іванівна — Народна артистка України, член Національної спілки письменників України, завідувач кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Шабля Євгеній Володимирович — магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Шаплюк Юлія Олександрівна — магістранта Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова

Шевчук Богдана Миколаївна — аспірантка Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Шлемко Ольга Дмитрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент Київського національного університету культури і мистецтв

ЗМІСТ

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР:

МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

<i>Аніщенко О.</i> Створення центрів освіти дорослих: обґрунтування доцільності в контексті освіти впродовж життя	3
<i>Безугла Р.</i> Гламур в контексті естетизації повсякденності	6
<i>Гончар К.</i> Сучасна українська витинанка в проекті «Крафторій».....	8
<i>Грищенко В.</i> Графічні системи фіксації звуку від античності до сучасності	10
<i>Жирнов А., Петроченкова В.</i> Місія дизайнера ландшафту: від троянди до ландшафтної урбаністики.....	13
<i>Сабол Д.</i> Народна творчість в культурологічному і соціально-психологічному контекстах.....	17
<i>Сафонова І.</i> Еволюціонування української ставрографії.....	20
<i>Станіславська К.</i> Сучасний стріт-арт у форматі 3D	24
<i>Фокт І.</i> Феномен святкування в контексті новітньої історії України..	28
<i>Хоролець Л.</i> Цивілізаційний вибір України.....	30

СЦЕНІЧНІ МИСТЕЦТВА

<i>Ковальчук О.</i> Перетин мистецьких поколінь 1950-1960-х рр.: сценографічний аспект.....	33
<i>Кратко Ю.</i> Особливості роботи режисера в аматорському театрі... ..	35
<i>Комар В.</i> Короткий огляд сучасного ринку сценічної прокатної індустрії в Україні.....	38
<i>Матушенко В.</i> Головні прийоми і правила ведення концертів.....	43
<i>Рязанцев Л.</i> Робота звукорежисера з диктором.....	45
<i>Шлемко О.</i> Лесь Курбас - учитель гімназії.....	48

АУДІОВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА І ТЕХНОЛОГІЇ

<i>Белявін В.</i> Основні базові фізико-математичні поняття, що є підґрунтям для засвоєння студентами ключових понять мистецьких аудіотехнологій.....	53
<i>Дьяченко В.</i> Синтез технологій в сучасних мистецтвах і творчості: звукорежисура та реалії XXI століття.....	56
<i>Голубенко М.</i> Культурний архів цифрової епохи.....	59
<i>Моженко М.</i> Штучний інтелект у сучасному мистецтві	62
<i>Сидорчук Т.</i> Естетика кліпів 1990-х — початку 2000-х як чинник формування художньо-естетичної образності сучасного music video	65
<i>Погребняк Г.</i> Фільм «Чорний козак» в контексті української моделі авторського кіно.....	68

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Белявіна Н.</i> Концертне музичне товариство «Collegium musicum» у Лейпцигу.....	73
<i>Бакумець А.</i> Жанрово-стильова палітра хорової творчості Валентини Мартинюк	76
<i>Овсянніков В.</i> Українські фольклорні ВІА та їх роль у формуванні напрямку поп-рок.....	79
<i>Садовенко С.</i> Мюзикл у культурно-мистецькому просторі: від минулого до сучасності.....	81
<i>Шевчук Б.</i> Музичні портрети і пейзажі фортепіанного циклу «Роки мандрівок» Ф.Ліста: кореляція мелосу і колориту	86

ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ

<i>Козлін В.</i> Синхронність рухів під час гри гітариста.....	90
<i>Волошина Л.</i> До питання перспективності сучасних форм роботи з учнями-початківцями на заняттях з музично-теоретичних дисциплін	92
<i>Кудіна Т.</i> Виховні можливості народної пісні у формуванні музичної культури естрадних вокалістів.....	94
<i>Олефір Е.</i> Ансамблеве музикування у класі скрипки як фактор набуття фахових компетентностей учнями мистецьких шкіл.....	95
<i>Марченко І.</i> Сучасні штрихи та прийоми гітарного виконавства, технологія їх освоєння	100
<i>Туріна О.</i> До питання інтенсифікації навчально-виховного процесу	104

ДОСЛІДНИЦЬКІ ПРАКТИКИ СТУДЕНТСТВА

<i>Донченко Р.</i> Особливості запису гуртів напрямку «Heavy Metal».....	106
<i>Коптєв Ю.</i> Форми творчого спілкування в європейському культурно-мистецькому просторі.....	109
<i>Лактіонова К.</i> Створення аудіокниг.....	111
<i>Мальченко К.</i> Звук у відеоіграх.....	112
<i>Мошенська О.</i> Дослідження дитячих майданчиків для дітей з обмеженими можливостями.....	114
<i>Поготовка Т.</i> Сучасний дизайн: мистецтво чи комерційна діяльність	117
<i>Тулузов І.</i> Мультимедійні засоби в сучасному сценічному мистецтві	120
<i>Федорчук М.</i> Особливості паркових умов для людей з обмеженими можливостями.....	123
<i>Шабля Є.</i> Тенденції розробки художнього оформлення упаковки настільної гри у сучасних ринкових умовах	125
<i>Шаплюк Ю.</i> Сучасні освітні технології в роботі шкіл естетичного виховання	128
Відомості про авторів.....	131

ШАНОВНІ АВТОРИ!

Інформацію про майбутні конференції
ви можете отримати на кафедрі
сценічного та аудіовізуального мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

+38 (044) 280-11-17

+38 (067) 100-04-89

ДО УВАГИ АБІТУРІЄНТІВ!

КАФЕДРА режисури та сценічної майстерності

оголошує набір студентів на 2019–2020 навчальний рік

за спеціальністю

«СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО»

Освітній ступінь: «бакалавр»

«Актор, ведучий театралізованих видовищ і свят»

«Режисер театралізованих видовищ і свят»

Освітній ступінь: «магістр»

«Актор»

«Режисер»

Контакти

Адреса: 01015, Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 7, ауд. 106

e-mail: rejysser@ukr.net

Телефони: (044)280-11-17, (044)288-80-81 (приймальна комісія)

Сайт Академії: www.nakkkim.edu.ua

