

**Комунальний заклад вищої освіти
"Ужгородський інститут культури і мистецтв"
Закарпатської обласної ради**



**Синтез мистецької науки,
освіти та творчості в Україні
та глобальному культурному
просторі**

**Третя науково-практична конференція
(м.Ужгород, 18-19 лютого 2021)**

**КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ
УЖГОРОДСЬКИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ЗАКАРПАТСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ**

**СИНТЕЗ МИСТЕЦЬКОЇ НАУКИ, ОСВІТИ ТА ТВОРЧОСТІ В УКРАЇНІ
ТА ГЛОБАЛЬНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ**

Матеріали
Третьої науково-практичної конференції

18-19 лютого 2021

Ужгород - 2021

УДК 37.091.12:005.745:7(477)

Синтез мистецької науки, освіти та творчості в Україні та глобальному культурному просторі: матеріали Третьої науково-практичної конференції, м.Ужгород, 18-19 лютого 2021 Ужгород: Ужгородський інститут культури і мистецтв, 2021. 135 с.

До збірника ввійшли матеріали та тези доповідей, подані учасниками Третьої науково-практичної конференції Синтез мистецької науки, освіти та творчості в Україні та глобальному культурному просторі: матеріали Третьої науково-практичної конференції (м.Ужгород, 18-19 лютого 2021). Тексти публікуються в авторській редакції. За науковий зміст і якість поданих матеріалів відповідають автори, а також (для студентів) наукові керівники

© КЗВО «Ужгородський інститут
культури і мистецтв» ЗОР
© Автори статей

ЗМІСТ

Андрийцьо В.М.

РУСЬКИЙ ТЕАТР ТОВАРИСТВА «ПРОСВІТА» В УЖГОРОДІ (1921-1929) І ЙОГО РОЛЬ У ПОДАЛЬШОМУ РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ НА ЗАКАРПАТТІ (До 100-річчя заснування театру)..... 6

Апшай В.Ф.

ТРИ ФОРМИ БУТТЯ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ РЕАЛЬНОСТІ..... 9

Апшай М.В.

ВПЛИВ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ НА ВИБІР ЮНАКАМИ ПРОФЕСІЇ БІБЛІОТЕКАРЯ..... 12

Апшай Н.І., Петрішак А.Д.

БІБЛІОТЕКА У СУЧАСНОМУ КОМУНІКАЦІЙНОМУ ПРОСТОРИ: НАПРЯМИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ФОРМИ ТА ЗМІСТУ..... 15

Бабяк Є.Я.

ДИВЕРГЕНТНЕ МИСЛЕННЯ У БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКО-ПОСТАНОВОЧНІЙ РОБОТІ СУЧАСНИХ ТЕАТРІВ ТАНЦЮ УКРАЇНИ..... 20

Біланіч Г.П., Біланіч Л.В.

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ЯК ЖИТТЄВА СИЛА СУСПІЛЬСТВА В УМОВАХ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ..... 23

Бучок Л. В.

СТРУКТУРОТВОРЧИЙ ПРИНЦИП СОНАТНОСТІ У МОДЕРНОМУ ТИПІ СТИЛЬОВОГО МОДЕЛЮВАННЯ..... 27

Глоба Л.Г.

РОЛЬ САМООСВІТИ Т.Г. ШЕВЧЕНКА У ФОРМУВАННІ ЙОГО ПЕДАГОГІЧНИХ ПЕРЕКОНАНЬ, ОСВІТНЬОГО ТА ЕСТЕТИЧНОГО ІДЕАЛУ..... 30

Глуханіч О.М., Фанта С.В., Кашубович Х.В.

РОЛЬ ПОЛІФОНІЧНИХ ФОРМ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ ЗАКАРПАТСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ..... 33

Гордієнко М.С.

ТАНЦЮВАЛЬНА МУЗИКА У ПОЕЗІЇ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ 36

Демко Є., Шестак А.

РОЗДУМИ ПРО СПЕКТАКЛЬ ЗА МОТИВАМИ ПОВІСТЕЙ М. ГОГОЛЯ «ВЕЧОРИ НА ХУТОРІ, АБО БИЛИЦІ ПРО ВІЧНЕ...»..... 40

Дідук І.А.

МЕНТАЛЬНІ КАРТИ: ІННОВАЦІЙНА ТЕХНОЛОГІЯ РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ..... 42

Довганич Л.І.

ВИДАТНА ПОСТАТЬ СУЧАСНОСТІ ЄВГЕН СТАНКОВИЧ: ДЕЯКІ АСПЕКТИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ 45

Задорожний І.З. ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ОНОВЛЕННЯ ІРМОЛОЙНИХ НАПІВІВ У ЦЕРКОВНОМУ ПРОСТОПІНІ 1906 РОКУ БОКШАЯ-МАЛИНИЧА (НА ПРИКЛАДІ ІРМОСА 9 ПІСНІ КАНОНА РІЗДВА ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ 8 ГЛАСУ).....	52
Зайцева Е.І., Зайцев О.Д. ТЕАТРАЛЬНО–ДЕКОРАЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО ЗАКАРПАТСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО –ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ.БРАТІВ ШЕРЕГІВ 1946 – 1960 РОКИ.....	55
Зелінка В.С. ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ ТА ВИКЛАДАЧІВ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ.....	59
Іванова Н.І. МАРКЕТИНГОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В УСТАНОВАХ СФЕРИ КУЛЬТУРИ.....	64
Ільганаєва В.О. КУЛЬТУРА ТА СВІДОМІСТЬ У МЕДІА ПРОСТОРІ СУЧАСНОСТІ.....	67
Качур А.І. ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ МИСТЕЦТВОМ ХОРЕОГРАФІЇ.....	70
Король М.М. ФЕНОМЕН КОЛИСКОВОЇ ПІСНІ «ОЙ, ХОДИТЬ СОН КОЛО ВІКОН» В КОНТЕКСТІ ЇЇ ВПЛИВУ НА ЕМОЦІЙНИЙ СТАН ЛЮДИНИ.....	72
Крулько Л.В. ЕКОЛОГІЧНА СВІДОМІСТЬ ЯК ПРЕДМЕТ СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	75
Купрій К.Е. МИСТЕЦТВО СЛУХАТИ МУЗИКУ.....	79
Куцик О.П. УКРАЇНСЬКА КЛАСИКА НА СЦЕНІ ЗАКАРПАТСЬКОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК «БАВКА».....	83
Ленчик К.А. «МАЙДАН 2014» ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА, КОМПОЗИЦІЯ І ДРАМАТУРГІЯ.....	86
Мартинюк М.В. РОЛЬ МИКОЛИ ПОПЕНКА У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТТЯ.....	90
Мельохіна Ю.В. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ Л.РЕВУЦЬКОГО.....	93
Новграді-Лецо В.С. ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ПРОВЕДЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО ОБСЛУГОВУВАННЯ В БІБЛІОТЕКАХ В ПЕРІОД КАРАНТИННИХ ОБМЕЖЕНЬ..	95
Огороднікова М.О. ФЕНОМЕН ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА.....	101

Онищенко К.М. РОЗВИТОК НАВИЧОК «SOFT SKILLS» У СТУДЕНТІВ-ВИКОНАВЦІВ.....	105
Палеха Ю.І. ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА ПРАЦІВНИКІВ БІБЛІОТЕКИ ЯК ПРОДУКТ ЇХ СПІЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ.....	107
Салтанова М.С. КАДЕНЦІЇ ДО СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ Л. БЕТХОВЕНА: КРИЗЬ ПРИЗМУ СТОЛПЬ.....	111
Сеневич Я.Ю. «ЧЕРВОНА РУТА»-СИМВОЛ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ.....	115
Таган Я.І. СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ Є. ПЕТРИЧЕНКА (НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЇ №3 «АНТИТЕЗИ».....	118
Телеп О.А., Куцин Т. ВІРТУАЛЬНЕ ОБСЛУГОВУВАННЯ У БІБЛІОТЕКАХ ПІД ЧАС КАРАНТИНУ.....	121
Тищук Є.В. ДО ПИТАННЯ ІНТЕГРАЦІЇ МЕТОДУ ІМІТАЦІЇ МИХАЙЛА ЧЕХОВА В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	124
Товтин Н.І. ФЕНОМЕН СИМВОЛУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	128
Шевцова І.М. ЕКСПРЕСІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ГЕНІВ ПІД КУТОМ СПРИЙНЯТТЯ ДІЙСНОСТІ.....	132

Андрійцьо В.М.

Кандидат мистецтвознавства,
заслужений працівник культури України,
зав. кафедри мистецьких дисциплін
Ужгородського коледжу культури і мистецтва

**РУСЬКИЙ ТЕАТР ТОВАРИСТВА «ПРОСВІТА» В УЖГОРОДІ (1921-1929) І
ЙОГО РОЛЬ У ПОДАЛЬШОМУ РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ НА
ЗАКАРПАТТІ
(До 100-річчя заснування театру)**

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю ґрунтовного й об'єктивного вивчення історії вітчизняного театрального мистецтва Закарпатців, аналізу його витоків, становлення, розвитку та подальший вплив на театральний процес регіону.

Виявлено та опрацьовано численні архівні історичні та театрознавчі джерела. На їх основі доведено, що першим професійним українським театром на Закарпатті став Руський театр Товариства «Просвіта» в Ужгороді (1921-1929). Окреслюється його соціокультурний феномен – епіцентру національного відродження регіону. Визначено місце в українському загальнокультурному контексті і виходу на загальноєвропейську сцену.

Ключові слова: український театр, національне відродження, режисура, акторське мистецтво, театральна критика.

Серед історичних передумов становлення і розвитку українського театру на Закарпатті на передньому плані - національна ідея, яка століттями зберігала віру і належність до української нації, спалахнувши на ґрунті національного відродження в Українській Народній Республіці (УНР) та Західноукраїнській Народній Республіці (ЗУНР), злучених в 1919 р. в одну державу, елементи якої проникли і на Закарпаття, де ототожнювалися з реалізацією державності «Підкарпатської Русі» в складі федерації ЧСР.

Творчий шлях Руського театру, за мистецькою якістю має такі етапи розвитку. Перший – еволюційний шлях від «аматорського будительства» учнівських та студентських гуртків 50-60-х років XIX ст., аматорського руху на початку 20-х років XX ст., з осередками театрального життя при навчальних закладах, клубах та читальнях політичних партій і товариств, до створення в грудні 1920 р. сталого театру шляхом залучення в єдиний колектив аматорів драматичного гуртка «Просвіти» з учасниками Товариства «Кобзар», з ініціативи управителя «Кобзаря» Р. Кирчіва. Ідея створення спільного театру, яка належала голові Товариства «Просвіта» Ю. Бращайку, була оприлюднена у вересні 1920 р. на засіданні Головного віділу Товариства її підтримали А. Волошин, С. Ключурак, В. Бирчак. За поданням члена Головного віділу М. Творидла, новостворений колектив отримав назву Руський театр Товариства «Просвіта» в Ужгороді або просто Руський театр, урочисто відкритий 15 січня 1921 р. Другий етап – утвердження в Руському театрі сценічних традицій корифеїв під мистецьким керівництвом М. Садовського (1921-1923). Акторський склад освоює естетику сценічного реалізму, на сцені і в оточенні театру звучала українська літературна мова, що зумовлювало його роль епіцентру у національному відродженні в краї.

Третій шлях – освоєння принципів психологічного реалізму з естетикою європейського модернізму під мистецьким керівництвом О. Загарова (1923- 1925). Висунуто нову концепцію театрально-виробничого календаря – співіснування ліній драматичного й оперно-оперетково-драматичного світового репертуару, що піднесло його творчість до європейського визнання. Проте звільнення з посади мистецького керівника О. Загарова (липень 1925 р.) негативно вплинуло на подальший шлях творчого життя театру. За влучним висловом Ф. Базилевича, ніякого творчого зростання в мистецтві Руського театру не було. Театр поступово рухався до занепаду, а відтак з кінцем 1929 р. – до ліквідації.

Основним організатором творчого життя Руського театру на першому етапі був управитель театру Р. Кирчів, режисерами – М. Біличенко, Н. Приємська-Дністрова, Б. Крживецький. На другому етапі – директором, режисером і актором був М. Садовський, помічником режисера М. Миленко. На третьому етапі – директором, режисером і актором О. Загаров. М. Садовський – сформував першу професійну труп, визначив головним музично-драматичний напрям театру. О. Загаров, у пошуках модерного українського театру, реалізував постановки української новітньої драматургії з творів Лесі Українки, С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської, В. Винниченка.

У сезонах 1925 – 1929 рр. директорські (управительські) і режисерські функції виконували: О. Левитський, М. Певний, Ф. Базилевич, Г. Совачева, М. Аркас.

Музичну частину Руського театру як диригенти-постановники в сезонах 1921-1929 рр. очолювали: Й. Воска, М. Роццахівський, О. Приходько, Е. Паржизек, К. Моор, Ю. Гаєвський, Я. Барнич, Я. Вільгельм. Сенсацією стала прем'єра опери Ш. Гуно «Фауст» у постановці Я. Барнича. Художньо-декораційне оформлення вистав здійснювали: М. Коник, М. Кричевський, Й. Бокшай, М. Финик. Провідні актори музично-драматичного жанру: М. Аркас, Г. Березовський, І. Данчак, В. Іванова-Верес, Р. Кирчів, Н. Машкевич-Певна, М. Терпило-Цьокан, Е. Якубчикова. В оперному: Ф. Базилевич, Ф. Омелянович-Павленко, А. Остапчук, І. Рубчак, І. Синенька-Іваницька, П. Чугай. У драматичному жанрі: О. Дівнич, М. Морська, Г. Совачева. Акторське амплуа за часів М. Садовського, О. Загарова не практикувалося.

У репертуарі Руського театру співіснували опера, оперета, музична комедія і психологічна драма, трагедія і водевіль, що засвідчує широкий діапазон його мистецьких барв. Основу репертуару склали твори української класики та новітньої драматургії від І. Котляревського до В. Винниченка, музичні твори С. Гулака-Артемівського, П. Ніщинського, М. Лисенка, Я. Ярославенка. Твори зарубіжних драматургів: К. Гольдоні, Ж.-Б. Мольєра, А. Стріндберга, Г. Гауптмана, Г. Ібсена, О. Островського, А. Чехова, О. М. Толстого. Музичні твори: Б. Сметани, Ш. Гуно, Й. Штрауса, Е. Кальмана, Ш. Галеві, С. Монюшка, П. Масканьї, Ф. Легара та інших.

Руський театр першим з національних театрів репрезентував українське мистецтво в Празі (1922). Про гастролі писали чеські театральні критики Ф. Тіхий («JeviSte»), В. Водак («Cas»), К. Енгельміллер («Narodni politiku»). Вистави Руського театру рецензували: В. Безушко, Е. Гаваші, А. Крушельницький, Ю. Сірій (Тіщенко), С. Черкасенко, яких друкували видання: «Вперед», «Народ», «Руська Нива», «Русин», «Свобода». Опозиційні до українського театру часописи – «Новое Время» («Русский Вестник»), «Uj **Közlöny**». Основоположником закарпатської театральної журналістики слід вважати В. Гренджу-Донського.

Руський театр працював в інформаційному просторі зв'язків з діячами культури України (в складі СРСР) П. Тичиною, М. Заньковецькою, С. Тобілевич, українськими митцями Галичини (в складі Польської Народної Республіки) Я. Ярославенком, М. Крушельницьким, А. Крушельницьким, М. Стадниковою, чехословацькими митцями, композитором і диригентом К. Моором, співачкою М. Моор, драматургом А. Їрасеком, літературним критиком А. Гартлом, журналістом К. Енгельміллером, вченим Ф. Тіхим, театральним критиком В. Водаком.

Для доповнення творчого складу Руського театру Головний відділ організував підготовчі курси з програмою: 1. Дикція. 2. Декламація. 3. Практика драматичного мистецтва. 4. Постановка голосу. 5. Мистецтво актора. 6. Грим. 7. Техніка будови сцени.

Викладачі: М. Садовський, О. Загаров, М. Морська, Г. Совачева, М. Певний. Слухачами курсів з проміжком в 1922-1925 рр. були учні семінарій та торговельної школи. З 1925 р. підготовку театральних кадрів було доручено М. Біличенко в аматорському колективі «Веселка». В 1928 р. склад театру з числа місцевої молоді поповнили: М. Вроновська (Кукурудзова), М. Біловарій, М. Бращайко. За програмою підготовчих курсів (1922-1925) у 1934 р. організовано «Театральну школу», яку закінчило 25 осіб. Частина з них у 1938-1939 рр. ввійшли до складу театру Карпатської України «Нова Сцена», а із 1946 р. Закарпатського обласного музично-драматичного театру.

У другій половині 20-х років ХХ ст. місцева влада на чолі з русофілом А. Бескидом за підтримки Праги намагалася політично знищити Руський театр. Інструментом своїх дій обирає методика поступового зменшення державної фінансової дотації від 280.000 Кч (1922 р.) до 40.000 Кч (1929). Щоб вижити, Головний віділ вдається до ряду організаційних заходів: зменшення заробітної плати, скорочення персоналу і розпуск оркестру, збільшення числа показу вистав на виїздах, впровадження абонементу, включення в репертуар творів чеських авторів з широким розголоссям в пресі. Але і це не врятувало. Мізерні ставки, двотримісячна затримка зароблених грошей спонукали (квітень 1925 р.) творчий колектив до страйку, який очолив О. Загаров. Така позиція керівника театру не сподобалася Головному віділу, який невдовзі знайшов мотиви для його звільнення. Не маючи в своєму складі досвідченого знавця та організатора театральних справ, Головний віділ через власні амбіції втрачає авторитетних керівників європейського рівня, спочатку М. Садовського (1923), згодом О. Загарова (1925). Створена місцевою владою та урядом ЧСР фінансова криза, доповнена творчою кризою, привела до фатальних наслідків – ліквідації (1929) першого професійного українського театру на Закарпатті.

Микола Аркас – останній директор руського театру (грудень 1928 – грудень 1929 р.) намагається реставрувати український театр. Налагоджує роботу «Дружество Руський театр», де із шести прем'єр найуспішнішою була постановка п'єси В Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медмідь». Згодом зорганізовує Руський театр імені Миколи Садовського (1934). За короткий час підготував «Наталку Полтавку» І. Котляревського, «Квадратура кола» В. Катаєва, «Старі гріховодники» С. Білої.

Режисура М. Аркаса мала чітко окреслену індивідуальну творчу манеру, де органічно поєднувався досвід реалістичного театру з модерними пошуками європейської естетики.

Але і організовані М. Аркасом ці нові театри поглинула творча і фінансова кризи. Кінець 20-х років ХХ ст. характеризується як негативний наступ уряду ЧСР на розвиток української культури в Закарпатті, то було характерним для того часу на всіх українських землях, які опинилися під владою чужих держав.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бачкай Й. Із театром – сорок років (статті, рецензії, нариси) / Йосип Бачкай. – Ужгород, 1997. – 145 с.
2. Бращайко М. Руський театр Товариства «Просвіта» в Ужгороді (В 10-ті роковини заснування театру) Михало Бращайко // Пчілка, – Фебрусар, 1931, – 4, 4-6, – С. 140-141.
3. Волошин А. промова на відкритті Руського театру Товариства «Просвіта» в Ужгороді / Августин Волошин // Бирчак В. руська читанка для IV класів гімназійної і горожанських шкіл. Взори поезії і прози. Друге незмінне видання/ Володимир Бирчак, – Прага, 1928. – с. 235 – 237.
4. Ігнатювич Г. Від гасниці до рампи: Нарис з історії українського театру на Закарпатті / Гнат Ігнатювич. – Ужгород: Поліграфцентр «Ліра», 2008. – 4.1. – 344 с.
5. Шерегій Ю.-А. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 / Юрій-Августин Шерегій. Редакція і вступні статті В. Маркуся і В. Ревуцького. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Пряшів; Львів: Словацьке педагогічне видавництво у Братиславі, 1993. – 414 с.

ТРИ ФОРМИ БУТТЯ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ РЕАЛЬНОСТІ

Автор в даних тезах намагається відповідати на основне онтологічне питання філософії – "буття", об'єднуючи та узагальнюючи протилежні і взаємовиключаючі погляди на проблематику буття в основних напрямках філософії – матеріалістичного та ідеалістичного. Відповідаючи на основне онтологічне питання, автор узагальнює протилежні погляди та намагається розкрити проблематику буття у філософії єдиною концепцією.

Ключові слова: буття, реальність, форми існування, світогляд, умовна реальність.

The author in these theses tries to answer the main ontological question of the philosophy of "being", uniting and generalizing opposite and mutually exclusive views on the problems of being in the main directions of philosophy - materialist and idealistic. Answering the main ontological question, the author summarizes the opposite views and tries to cover the issue of being in philosophy as a single concept.

Key words: being, reality, forms of existence, worldview, conditional reality

Основним питанням будь-якої світоглядної системи є питання буття. Воно, згідно узагальнюючого погляду, виступає для нас у різних формах, а точніше, буття має три форми для нашої свідомості: надреальне буття, реальне буття, умовне буття.

Надреальне буття – це те, що виходить за рамки людської свідомості як системи, є над системою нашого буття; про надреальне буття ми не можемо не тільки говорити, але й мислити, хоча можемо дати йому назву, яка однак ні про що більше не говорить, окрім недосяжності до нього та неможливості охоплення його нашим розумом. Звісно, під надреальним буттям можна розуміти Бога. Жоден науковець не буде заперечувати елементарним логічним умовиводам, які не суперечать здоровому глузду і формулюються наступним чином – якщо наше усвідомлення буття є певною системою, то й неодмінно повинне існувати те, що виходить за рамки нашої системи не тільки мислення, але й усвідомлення буття, і воно не може бути обмежене у своїй будові будь-якою формою системи, адже тоді мусить існувати щось і поза нею. Таким чином ми дійдемо до безкінечного числа нарощування систем, які перевершують одна одну. З цього умовиводу існують два шляхи розв'язання проблематики:

- шлях перший – безкінечне число систем, до якого дійшов наш розум у своїх умовиводах, вже являє собою, умовно, певну форму системи, але насправді – системи нелогічної, яку ми не можемо досягнути своїм розумом, яка виходить навіть за рамки не тільки нашого розуму, але й буття, бо наше буття має певні обмеження та є обмеженою системною формою. І це безкінечне число систем є надреальною системою, а оскільки буття є певною системою, надреальну систему цілком справедливо можна назвати надреальним буттям, що й називається людською мовою одним словом – Бог;
- шлях другий – якщо безкінечне число систем розглядати як кількість обмежених форм та слідувати логічному висновку, що не може існувати необмежена система, яка складається з обмежених часток, бо безкінечне число неможливо представити не тільки числом, але й як логічну форму та навіть повністю охопити поглядом розуму, чи інтуїції, то приходимо до висновку, що безкінечна форма з обмежених систем неможлива, як явище, і тому це перевершення однієї системи над

іншою неодмінно повинно на чомусь зупинитись, на чомусь, що знаходиться над будь-якою системою та реальністю, яке можна назвати надреальним буттям, що у людському розумінні має певну назву – Бог.

Реальне буття – це те, що ми споглядаємо, власне фізичний світ та ми самі, а отже це наша свідомість, світ нашої психіки, який ще називають духовним світом. Як фізичний світ, так і духовний або світ нашої психіки є матерією. Якщо простір та час є невід’ємними властивостями матерії, то які існують підстави не вважати матерією форму мислення, думку, яка між тим має простір – розум, має час – з’являється та зникає. Наша психіка реально існує, ми просто не можемо бути тільки результатом хімічних перетворень, адже ми реально усвідомлюємо самі себе, бачимо буття не тільки сторонніх від нас предметів, але і своє. Саме твердження про те, що існує комплекс хімічно-біологічних реакцій, який народжує свідомість, є настільки фантастичним, що віра в Бога у порівнянні з цим виступає реалією буття. Більш реалістично виглядає твердження про існування психічного світу як окремої матерії, якій властивий простір настільки не стіснений, що кожна свідомість відчуває себе індивідуальністю у своєму просторі, тобто цей простір має властивість не трьохмірного, а психічного середовища, та такого якому властивий час, бо кожна свідомість діє у часі і не може вийти за його рамки. Однак, матерія психічного світу настільки відмінна від матерії фізичного світу, що тут не може йти мова про паралельність двох матерій, так само як не можна казати про паралельність кілограмів кілограмом. Таким чином, ми маємо поняття про те, що реальне буття – це психофізична матерія, тобто, простір існування людини.

Умовне буття – це самі об’єкти мислення, або те, що називається ідеями у філософії. Це ідеї Платона, абсолютна ідея Гегеля, ну і звісно ж форма математичного мислення, адже матерія фізичного світу не має числа п’ять, вона має п’ять дерев, чи п’ять річок, чи п’ять метеликів, але вона не має і не може мати просто «п’ять». Хоча сама думка по собі і є психічною матерією, якій властиве реальне буття, але те, що існує у думці, не є насправді матерією і має властивості умовного буття, так, наприклад, як аркуш паперу сам по собі реально існує, але те, що на ньому зображено, існує як зображення на папері і має умовне буття. Унікальність умовного буття виражається наступним прикладом: форма є невід’ємною властивістю фізичної матерії, в реальності ми не споглядаємо фізичної матерії без форми або форми без фізичної матерії, реальне буття представляє нам це одним і тим же, але ми можемо уявити собі форму без будь-якої матерії за допомогою геометричних фігур і, разом з тим, можемо говорити про матерію, не вдаючись у питання форми завдяки властивості абстрактного мислення. Саме тому таку форму буття можна назвати умовною, бо в ній можливо все неможливе, що би ми не помислили, навіть дуже нереальні речі, це вже реально існує у нашій думці. Через свою унікальність, можливість, наприклад, розділяти речі, які у реальному бутті розділити неможливо, бо жодна лабораторія світу не відділить форму атома від атома, а атом від його форми, умовне буття є дуже важливим чинником не тільки для розвитку людської цивілізації, але, що найголовніше, єдиною можливістю пізнання Бога – надреального буття. Бог сам створив власну ікону, що існує лише у людській психіці і нею пізнається. Природа за допомогою взаємозв’язку суб’єкта та об’єкта саме цією іконою ніби «говорить» про Бога, коли «натякає» людині на щось ідеальне, чого сама не має. Окрім цього і сама природа може пізнаватися тільки через загальні поняття, які мають умовну форму буття. Унікальність умовного буття виражається ще й тим, що воно, якщо представлене у формі певної системи, охоплює більш широкий спектр питань, ніж система реального буття. Таким чином, умовне буття – це об’єкти мислення, хоч вони й схожі на ті,

що ми споглядаємо в реальності, але насправді мають своє власне умовне буття, відмічене унікальною відмінністю від реального.

Отже, буття виступає для нас у трьох формах – надреальне, реальне та умовне буття; охоплюючи, таким чином, всі аспекти, особливості та форми людського існування. Але чи існують і інші форми буття поза межами нашого розуміння? В філософії це питання так і залишатиметься без відповіді, адже, філософія не виходить за межі нашого розуміння.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Блецкан М.І., Логойда В.М., Історико-філософський вступ, Ужгород, 2000.
2. Блецкан М.І., Логойда В.М., Філософія: онтологія, гносеологія, діалектика, Ужгород, 1997.
3. Бекон Френсис, сочинения в двух томах, Т., 2, М., 1978.
4. Гегель Георг Вильгельм Фридрих, Наука логики в двух томах, Т., 2, М., 1971.
5. Декарт Ренэ, избранные произведения, Государственное издательство политической литературы, 1950.

ВПЛИВ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ НА ВИБІР ЮНАКАМИ ПРОФЕСІЇ БІБЛІОТЕКАРЯ

В статті подається аналіз трансформаційних процесів сучасного суспільства та їх вплив на гендерні особливості вибору молоддю своєї майбутньої професії; зроблено спробу розглянути особливий вплив гендерних стереотипів на вибір юнаками професії бібліотекаря.

The article presents an analysis of the transformational processes of modern society and their impact on gender characteristics of young people's choice of their future profession; an attempt is made to consider the special influence of gender stereotypes on young people's choice of the profession of librarian.

Ключові слова: гендерні стереотипи, формування гендерної ідентичності, бібліотекарка, чоловік – професійний бібліотекар, професійна бібліотечна освіта, інформаційно-комунікативні технології.

Key words: gender stereotypes, formation of gender identity, librarian, man – professional librarian, professional library education, information and communication technologies.

Інтенсивні зміни, які відбуваються сьогодні в суспільстві обумовили значні зміни у системі гендерних відносин. Ця особливість відкриває як можливості для їх оптимізації, так і ризик порушень формування гендерної ідентичності у підростаючого покоління, що в свою чергу часто призводить до помилок молодшої людини, коли вона обирає навчальний заклад і свою майбутню професію. У зв'язку з цим дослідження проблеми гендерних стереотипів в бібліотечній справі, на наш погляд, представляється необхідним і достатньо актуальним.

Варто зазначити, що дослідження в галузі феміністської й гендерної теорії не поодинокі. Актуальність проблеми, яка піднімається в нашому дослідженні, пояснюється існуванням у суспільстві ще досить сильного, стійкого традиційного погляду на соціальну роль як жінки, так і чоловіка.

Незважаючи на те, що багато сучасних соціальних стандартів, норм й цінностей стають більше гнучкими, сила гендерних установок і дотепер є однією з головних їх характеристик. Так, в свідомості сучасної молоді вкорінилось переконання, що бібліотечна справа – суто жіноча професійна діяльність. Цьому є пояснення. Дійсно в багатьох книгозбірнях України працюють переважно жінки. Але так було не завжди. В давні часи книги були надзвичайно дорогими. Вони часто виготовлялись і зберігалися в церквах та монастирях. Відповідно вважалось (і це дійсно справедливо), що людина книгописець і охоронець – духовна людина, освічена і високо моральна, здебільшого це були ченці, особи чоловічої статі.

Загально відомо також, що в різні часи бібліотекарями працювали знамениті люди: Іммануїл Кант, Йоганн Вольфганг Гете, Вільгельм Лейбніц, байкар Іван Крилов, німецькі казкарі брати Грімм, математик Микола Лобачевський, французький композитор Гектор Берліоз, письменники і поети Антон Дельвіг, Володимир Одоевський, Лев Толстой, Іван Бунін та інші славетні чоловіки свого часу були працівниками бібліотек.

До початку ХХ століття, та і в перші повоєнні роки, професія бібліотекаря також була переважно чоловічою. На відміну від пострадянських, в багатьох європейських країнах бібліотекарями нині працюють як жінки, так і чоловіки.

Важливо відмітити, що гендерні стереотипи закріплюються і уявлення про суспільну роль жінки та чоловіка передаються від покоління до покоління. Так виникають моделі поведінки та риси характеру відповідно до понять «чоловіче» та «жіноче».

У широкому змісті «поняття ролі» означає спосіб поведінки людини у системі міжособистісних відносин. Молода людина повинна відповідати соціальним стандартам, вимогам, стереотипам для того, щоб її визнавали як хлопчика або як дівчинку.

Зазначимо, що вивчення гендерних стереотипів започаткувалося у середині 50-х років ХХ століття. Американські соціологи Мак Кі та Шерріфс, здійснивши дослідження, визначили типово чоловічий та типово жіночий образи. На їх думку, типово чоловічий образ – це сукупність рис, що пов'язана із соціально необмеженою поведінкою, компетентністю, раціональними здібностями, активністю і результативністю [4, С.499]. Жіночий – характеризують соціальні й комунікативні навички, теплота, емоційна підтримка. Проте, загалом відомо, що стереотипи створюються суспільством штучно. Вони формуються протягом багатьох років, важко піддаються коригуванню або ліквідації, обмежують свободу, можливості людини, прийняття рішень у різних сферах життєдіяльності. Хоча, не існує чисто «чоловічої» або чисто «жіночої» особистості, будь-яка особистість втілює у собі риси як фемінності, так і маскулінності. Аналізуючи трансформаційні процеси, що відбуваються в сучасному суспільстві загалом та їхній вплив на гендерну картину, зокрема, варто зазначити, що гендерну картину сучасного суспільства важко визначити як однорідну та чітко структуровану, вона характеризується полярними гендерними стереотипами, появу і функціонування яких спричинили економічні, політичні, культурні зміни суспільств, що трансформуються.

У рамках традиційної освіти існує значний вплив стереотипів на виховання й навчання дітей. Дослідженнями Р.Хол і Б. Сендлер було доведено, що пануючі форми викладання опираються на маскулінні способи спілкування, що спонукає дівчат відходити на другий план в освітньому процесі, проте хлопчиків заохочують бути активними [1, с. 58].

Вітчизняні дослідження показують, що наші співвітчизники серед шкільних предметів найважливішими для хлопчиків вважають математику, комп'ютерні знання, фізику, фізкультуру, а для дівчаток – літературу, історію, етику й психологію сімейного життя, статеве виховання. У підлітковому віці дівчатка стають перед дилемою: чи розвивати свої здатності до математики, фізики, інформатики далі або віддати перевагу загальноприйнятим нормам і стандартам поведінки, щоб бути прийнятою навколишніми людьми.

І.С. Кон пише також про кризу маскулінності – сьогодні чоловікові все складніше відповідати тій ролі, яку йому пропонують сформовані норми [3, с.25].

Таким чином, школа як один з інститутів соціалізації, сьогодні відтворює сформовані століттями гендерні стереотипи. А це, в свою чергу, впливає на вибір професії випускниками школи. Юнаки мріють про яскраві, красиві, героїчні професії. Не так вже й багато тих, хто планує стати бібліотекарем. Чим же так небажана ця професія чоловікам? Сформувався враження, що тут можуть працювати тільки жінки. Можливо це пояснюється тим, що на зміну паперовим носіям інформації приходять електронні? Звичайно, ними користуватись зручно, вони більш доступні. Але книги – це ніяк не вчорашній день! Сьогодні традиційні і електронні документи спів існують у бібліотеці на рівних, і частка останніх з кожним днем збільшується. Тому і відсутність у бібліотеці якоїсь книги не привід засмучуватись, адже на допомогу приходять все ті ж комп'ютерні технології. Не можна не погодитись з тим, що з кожним днем все більш зростає значення інформації як у житті суспільства в цілому, так і в кожного з нас окремо. Тому, сміливо і переконливо заявляємо – це професія майбутнього!

Вимоги до сучасного бібліотечного працівника постійно зростають. Тим і цікава ця професія, що фахівець повинен бути менеджером, психологом, педагогом, артистом, дизайнером, оператором персонального комп'ютера, перекладачем, економістом, спеціалістом по рекламі – всього і не перелічити. Отже, сучасна бібліотека – це сфера, де потрібно освоювати нові методи комунікації і творчості. Тому розмови про те, що найближчим часом і книги, і бібліотекарі стануть непотрібними, абсолютно безпідставні.

Можна іноді зустріти помилкове твердження: щоб бути бібліотекарем, не потрібно навчатись. Заперечимо і це! Середня професійна бібліотечна освіта базового рівня передбачає вивчення не тільки загальноосвітніх і спеціальних навчальних дисциплін, а й програмне забезпечення, мережі, бази даних, інформаційно-комунікативні технології в професійній діяльності тощо. Сучасний бібліотекар – це не просто людина, яка розставляє і видає книжки, це – спеціаліст широкого профілю, який опановує і дизайн, і педагогіку, і ораторське мистецтво, і володіння сучасними комп'ютерними технологіями тощо. І це, без сумніву, вимагає від бібліотекаря постійного пошуку нових знань, розкриття свого потенціалу, креативності. В той же час надає потужний інструмент впливу на оточуючих людей – вміння знаходити рішення, які далеко виходять за межі службового «книгу здав – книгу прийняв». Саме такі професійні вміння притаманні чоловікам-бібліотекарям. Адже впровадження інформаційних технологій залучає до бібліотек спеціалістів з технічною освітою, в тому числі і чоловіків.

Висновки. Отже, треба визнати, що і донині в суспільстві існують гендерні стереотипи про те, що одну професію мають обирати тільки дівчата, а іншу тільки хлопці. Але якщо юнак обрав бібліотечну справу тому, що саме вона йому подобається. Саме відчуття того, що він вважає свій вибір правильним, робить його сильним. Для нього вже не так важливо, що про це думають інші. Його власне внутрішнє схвалення, важливіше схвалення зовнішнього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Введение в гендерные исследования. Часть 1. Учеб. пособие / Под ред. И. Жеребкиной. Харьков, СПб., 2001. 707 с.
2. Воронина О.А. Феминизм и гендерное равенство. М.: Едиториал УРСС, 2004.
3. Кон И.С: Психология // Вопросы психологии, 1980. №. 2. С. 25-36.
4. Шульц Д. История современной психологи. СПб, 1998. С.499-511.

Аншай Н.І.

*Ужгородський інститут культури і мистецтв,
доцентка кафедри соціокультурної діяльності,
кандидатка педагогічних наук, доцентка*

Петришак А.Д.

*Ужгородська міська бібліотека для дітей,
завідувачка Ужгородської міської бібліотеки для дітей,
заступниця директора по роботі з дітьми*

Ужгородської міської централізованої бібліотечної системи

БІБЛІОТЕКА У СУЧАСНОМУ КОМУНІКАЦІЙНОМУ ПРОСТОРИ: НАПРЯМИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ФОРМИ ТА ЗМІСТУ

Анотація. У статті розглядається важливе місце і роль бібліотеки у структурі соціальних та наукових комунікацій, оскільки вона є потужним джерелом передачі і трансформації інформації суспільної, наукової, інформативної діяльності людства. У сучасному інформаційному суспільстві особливе місце займають новітні інформаційні технології в бібліотечній діяльності. Інформаційно-комунікаційні технології мають визначальну роль у забезпеченні взаємозв'язку між різними суспільними структурами й соціальними групами, громадянським суспільством і владою, а також у системах підготовки та поширенні інформації, орієнтованої на масового користувача.

Ключові слова: бібліотека, бібліотечна діяльність, інформація, інформаційно-комунікаційні технології, інформаційне суспільство.

Annotation. The article considers the important place and role of the library in the structure of social and scientific communications, as it is a powerful source of transmission and transformation of information of social, scientific, informative activities of mankind. In the modern information society a special place is occupied by the latest information technologies in library activities. Information and communication technologies play a key role in ensuring the interconnection between different social structures and social groups, civil society and government, as well as in the systems of preparation and dissemination of information aimed at the mass user.

Keywords: library, library activity, information, information and communication technologies, information society.

Бібліотека завжди займала і займає важливе місце у діяльності людини в умовах інформаційного суспільства, коли збільшується обсяг потоку інформації постає проблема її продукування і оптимізації. Тому змінюються форми і способи обробки величезних обсягів інформації. Саме тому видозмінюється вся галузь людської діяльності, бібліотечної, в тому числі. Цьому сприяють і введення новітніх інформаційних технологій. І це спонукає бібліотечні заклади бути на вістрі часу і йти в ногу з науковим прогресом. Трансформація бібліотечного простору торкається всіх складових виробничої діяльності:

- організаційної;
- технологічної;
- кадрової

Модернізація торкається усіх сфер діяльності бібліотек, в першу чергу комунікативних зв'язків із оточуючим середовищем. Дотримуючись основних функціональних завдань збирання, зберігання, поширення і використання інформації, на сьогодні, бібліотеки змушені перетворювати інформацію в цінний потенціал, від якого залежить розвиток нашого суспільства.

Актуальність теми дослідження. Актуальність дослідження напрямів трансформації форми та змісту бібліотек у сучасному комунікаційному просторі зумовлена бурхливим розвитком сучасних інформаційних і комунікаційних технологій, зростанням кількості інформації. Інформаційно-комунікативні технології мають визначальну роль у забезпеченні взаємозв'язку між різними суспільними структурами й соціальними групами, громадянським

суспільством і владою, а також у системах підготовки та поширенні інформації, орієнтованої на масового користувача. Це значною мірою вплинуло на трансформацію форми та змісту діяльності бібліотек. Значні зміни у комунікаційному просторі відбулися в умовах пандемії коронавірусу, що зумовило пошук працівниками бібліотек нових форм комунікації.

Аналіз наукової літератури свідчить, що питанням функціонування сучасних бібліотек присвячена значна кількість досліджень. При цьому науковці аналізують роль бібліотеки в сучасному бібліотекознавстві, розглядаючи бібліотеку як соціально-комунікаційну структуру, як інформаційну систему, як документно-комунікаційну структуру, як центр спілкування та соціалізації людини, як центр міжкультурної комунікації тощо.

Нові соціально-комунікаційні технології як фактор трансформації бібліотечно-інформаційної діяльності розглядаються у дослідженнях Л. Бейліса «Бібліотека як середовище соціально-комунікативної системи» [1], В. Бондаренко «Трансформація послуг та ресурсів бібліотеки в контексті підвищення ефективності її комунікативної функції» [2], В. Горового «Бібліотеки як джерело наповнення соціальних інформаційних комунікацій сучасності» [3], І. Давидової «Управління системними трансформаціями бібліотек: до питання наукової організації управління» [4], Т. Долбенко «Місце бібліотек в системі інформаційних комунікацій» [5], Т. Іваницької «Інформаційний простір бібліотеки: нові технології – нові можливості» [6], В. Ільганаєва «Місія бібліотеки в комунікаційному просторі сучасності» [7], О. Каращук «Бібліотека в сучасному інформаційному просторі» [9], К. Лобузіної «Створення інтегрованого бібліотечного простору: основні проблеми та шляхи вирішення» [10], О. Мар'їної «Соціально-комунікаційні технології в трансформації бібліотечно-інформаційної сфери діяльності» [13], О. Пастушенко «Бібліотека як комунікаційна установа в інформаційному просторі та розвиток функцій ресурсної бази наук» [14], А. Струнгара «Комунікації в бібліотечному просторі: синергетичний аспект» [16], Л. Туровської «Інноваційні технології в наукових бібліотеках» [17], Т. Шлепакової Т. «Місце бібліотек у сучасному світі» [18] та ін.

Роль сучасних бібліотек можна визначити як реалізацію соціально-комунікаційної діяльності, що виявляється через основний зміст їхньої роботи. В умовах небаченої досі інформатизації особливо популярним стає образ електронної бібліотеки, медіатеки, технологічно оснащеної для забезпечення доступу відвідувачів до накопичених людством інформаційно-когнітивних ресурсів. Як слушно зазначає В. Ільганаєва, трансформація бібліотечних закладів на базі новітніх інформаційних технологій, каналів зв'язку і доступу до баз даних, засобів представлення інформації та документів є необхідною умовою їхньої життєздатності. «Бібліотечна сфера діяльності як соціальний інститут, – пише дослідниця, – трансформуючись під впливом процесів інформатизації, усіма своїми основами інтегрує до комунікаційної сфери сучасного суспільства й одночасно є джерелом і носієм інформаційної культури – фундаменту майбутнього суспільства знань» [7, с. 12].

Нині в бібліотечній сфері спостерігаються поєднання традиційних методів із можливостями нових інформаційних і комунікаційних технологій, звичне бібліотечне обслуговування поєднується з наданням користувачам електронних продуктів і послуг за допомогою новітніх засобів телекомунікації. Це підвищує інформаційну та соціокультурну роль бібліотеки в сучасних комунікаційних процесах суспільного життя.

Мета дослідження: розгляд особливостей трансформації бібліотечних послуг та можливостей у сучасному комунікативному просторі.

У контексті цієї мети мною були поставлені наступні **завдання:**

- з'ясувати природу і сутності бібліотечних видозмін, їх походження, закономірності розвитку й функціонування на різних історичних етапах;
- проаналізувати навчальну і методичну літературу з проблеми дослідження;
- головною метою інновацій які стрімко входять у бібліотечне життя, є підвищення рівня бібліотечно-бібліографічної діяльності для максимально повного задоволення інформаційних, освітніх і культурних запитів користувачів. Нині бібліотечна діяльність використовує різноманітні креативні форми роботи з користувачем, активно залучаючи і соціальні медіа. О. Мар'їна перелічує такі найбільш поширені нові форми соціальної комунікації, як бібліофреш, айс-стопер, літературний пінг-понг, бібліоквест, флешмоб, буккросинг, буктрейлер, бібліобус та інші форми роботи бібліотеки. У цих формах виявляється технологія «багато для багатьох», яка йде на зміну традиційній моделі соціальної комунікації «один до одного» [12, с. 20].

Об'єктом дослідження даної роботи є діяльності Закарпатської обласної бібліотеки ім. Ф. Потушняка в системі комунікаційної взаємодії.

Предметом дослідження місце бібліотек в системі інформаційної комунікації.

В процесі дослідження було використано такі методи: характеристика джерельної бази; порівняльний аналіз методологічних досліджень в галузі бібліотечної комунікації.

Комунікація бібліотеки з користувачем відбувається за допомогою новітнього інформаційного інструментарію: сайтів, репозитаріїв, зведених електронних каталогів та інших ресурсів.

Наприклад, зазначає Т. Колесникова, «блоги можуть розглядатися в практиці бібліотек як інструментарій для професійного спілкування бібліотечної спільноти, як мас-медійний ресурс новин, як механізм залучення потенційних користувачів тощо. Фото і відеосервіси уможливають просування бібліотечних ресурсів та сервісів в мережному просторі. Залишаючи власні теги, коментарі, коректуючи існуючі записи, користувачі переходять на новий рівень відносин, тим самим сприяючи поширенню руху потоків інформації між користувачами і бібліотекою, між користувачами і користувачами, між бібліотеками і бібліотеками, між бібліотеками та іншими соціально-комунікаційними структурами» [10, с. 16].

Бібліотечні працівники надають послуги віртуальної довідкової служби, організують доступ до зовнішніх електронних ресурсів, пропонують послуги замовлення літератури через Інтернет та багато іншого. Цифрова модель бібліотеки, зауважує Н. Ревякина, дає змогу віддаленим користувачам споживати бібліотечні послуги на рівні з клієнтами, які отримують інформацію безпосередньо у приміщенні бібліотеки [15, с. 71].

Нові комунікативні можливості сповна використовують і працівники Закарпатської обласної універсальної наукової бібліотеки (ЗОУНБ) ім. Ф. Потушняка, окрім можливості доступу реальних та віртуальних користувачів до ресурсів і урізноманітнення видів послуг, насичена соціокультурна робота, що включає інформаційні, просвітницькі, пізнавально-розважальні масові заходи та створення умов, на кшталт коворкінгових центрів. Найбільш популярними формами роботи були презентації, літературно-мистецькі вечори, зустрічі з цікавими людьми, вечірки, заняття клубів за інтересами тощо. Традиційними стають в бібліотеці засідання громадських об'єднань, спілкування в дискусійних клубах, флешмоби, озвучені цікаві виставки-інсталяції, воркшопи і т. ін.

В умовах карантину внаслідок пандемії коронавірусу в ЗОУНБ активно шукають нові ідеї, форми роботи, щоб не втратити своїх користувачів. Працівники бібліотеки зосередились на розвитку онлайн-сервісів, адже зрозуміли, що засобом комунікації з користувачами може бути лише віртуальне спілкування. Відділи обслуговування, відділ

проектної та соціо-культурної діяльності перенесли свою роботу в онлайн-формат. Таким чином були проведені, зокрема, «Поетичний квартирник онлайн»; творчий вечір «За три години до літа»; онлайн-заходи ресурсно-інформаційного центру «Вікно в Америку»; онлайн-зустрічі у форматі WOA Talks (цікаві розмови з цікавими особистостями); пряма трансляція на фейсбук-сторінці центру Livestream про можливості, які надає центр; воркшоп «Створення текстильної книги. Історії, що пов'язані з одягом» у рамках проекту «Бібліотека єднає людей» тощо [8, с. 22].

Працівники ЗОУНБ широко використовують місцеві телеканали «Тиса» та «UA: Закарпаття», радіопрограми «Тиса ФМ», де розповідають про діяльність бібліотеки під час карантину, проводять книжкові огляди, діляться порадами та рекомендаціями, що можна прочитати під час ізоляції. З метою популяризації та привернення уваги до творів закарпатських письменників працівники бібліотеки начитують уривки з їхніх романів і поширюють на сторінці бібліотеки у мережі Фейсбук.

Отже, незважаючи на вимушену самоізоляцію, бібліотека бере активну участь у житті краю та активно спілкується з користувачами в режимі онлайн, тим самим розширюючи канали комунікації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апшай Н. Місце та роль бібліотеки в інформаційному просторі ВНЗ / Н. Апшай // Вісник Харківської державної академії культури. Збірник наукових праць. - Харків, 2006. - Випуск 18. - С. 131-136.
2. Бейліс Л. Бібліотека як середовище соціально-комунікативної системи / Л. Бейліс // Бібліотечна планета. – 2008. – № 2. – С. 6-8.
3. Бондаренко В. Трансформація послуг та ресурсів бібліотеки в контексті підвищення ефективності її комунікативної функції / В. Бондаренко // Наукові праці НБУВ. – 2009. – Вип. 23. – С. 315-322.
4. Горовий В. Бібліотеки як джерело наповнення соціальних інформаційних комунікацій сучасності / В. Горовий // Бібліотечний вісник. – 2009. – № 6. – С. 34-39.
5. Давидова І. О. Управління системними трансформаціями бібліотек: до питання наукової організації управління / І. О. Давидова // Вісник ХДАК. – 2014. – Вип. 45. – С. 78-84.
6. Долбенко Т. О. Місце бібліотек в системі інформаційних комунікацій / Т. Долбенко // Бібліотека ХХІ століття: перспективи та інновації : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 23 квіт. 2015 р. – К.: Вид. центр КНУКіМ, 2015. – С. 13-19.
7. Іваницька Т. Інформаційний простір бібліотеки: нові технології – нові можливості / Т. Іваницька // Вища школа. – 2011. – № 4. – С. 113-122.
8. Ільганаєва В. О. Місія бібліотеки в комунікаційному просторі сучасності / В. О. Ільганаєва // Библиотека ВУЗа на новом этапе развития социальных коммуникаций: материалы междунар. науч.-практ. конф., Днепропетровск, 22-23 апр. 2010 г. – Днепропетровск, 2010. – С. 10-14.
9. Канюка О. Сучасний стан бібліотек Закарпаття: нові виклики та орієнтири / О. Канюка // Бібліотека як важлива складова загальнокультурних процесів сучасності : матеріали наук.-практ. конф., присвяч. 75-річчю Закарпат. ОУНБ ім. Ф. Потушняка / відп. за вип. О. А. Канюка. – Ужгород: РІК-У, 2020. – С. 4-25.
10. Карашук О. Бібліотека в сучасному інформаційному просторі / О. Карашук [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://nbuvip.gov.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=3172:biblioteka-v-suchasnomu-informatsijnomu-prostori&catid=81&Itemid=415.
11. Колесникова Т. Формування комунікаційних відносин при організації бібліотекою інституційного репозитарію ВНЗ / Т. Колесникова // Вісник Книжкової палати. – 2011. – № 7. – С. 15-18.
12. Лобузін К. В. Створення інтегрованого бібліотечного простору: основні проблеми та шляхи вирішення / К. В. Лобузін // Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія. – 2012. – № 2. – С. 34-41.
13. Мар'їна О. Ю. Бібліотеки та соціальні медіа: технологія взаємодії / О. Ю. Мар'їна // Вісник Книжкової палати. – 2012. – № 8. – С. 19-21.
14. Мар'їна О. Ю. Соціально-комунікаційні технології в трансформації бібліотечно-інформаційної сфери діяльності / О. Ю. Мар'їна // Вісник Харківської державної академії культури. – 2014. – Вип. 45. – С. 160-167.
15. Пастушенко О. В. Бібліотека як комунікаційна установа в інформаційному просторі та розвиток функцій ресурсної бази науки / О. В. Пастушенко // Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія. – 2016. – № 1. – С. 16-24.
16. Ревякина Н. Традиционные и инновационные виды библиотечного сервиса / Н. Ревякина // Kant. – 2015. – № 4. – С. 69-73.

17. Струнгар А. Комунікації в бібліотечному просторі: синергетичний аспект / А. Струнгар // Вісник Книжкової палати. – 2013. – № 2. – С. 19-21.
18. Туровська Л. Інноваційні технології в наукових бібліотеках / Л. Туровська // Бібліотечний форум України. – 2008. – № 2. – С. 8-11.
19. Шлепакова Т. Місце бібліотек у сучасному світі / Т. Шлепакова // Бібліотечна планета. – 2017. – № 2. – С. 14–15.

ДИВЕРГЕНТНЕ МИСЛЕННЯ У БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКО-ПОСТАНОВОЧНІЙ РОБОТІ СУЧАСНИХ ТЕАТРІВ ТАНЦЮ УКРАЇНИ

Мета дослідження – розвинути здібності балетмейстерського мислення в середовищі програмувань SCRATCH, інструментами якого є різноманітні творчі проекти в тому числі хореографічні.

Сучасний процес діджиталізації відкриває перед керівниками творчих колективів нові можливості, інструменти та засоби створення хореографічних полотен. Це дає можливість втілити задум через пластику за допомогою сучасних технологій, не втрачаючи при цьому природності хореографічного мистецтва, основою якого є жива людина.

Ключові терміни. Дивергентне мислення, SCRATCH, балетмейстер, візуальне мистецтво, середовище програмувань, інтерактивне мистецтво.

The purpose of the research is to develop the abilities of choreographer thinking in the SCRATCH programming environment, the tools of which are various creative projects, including choreographic ones, by means of creative imagination.

The relevance of the study. The modern process of digitalization opens up new opportunities, tools and means for creating choreographic canvases for the leaders of creative teams. This makes it possible to realize the idea through plastic with the help of modern technologies, without losing the naturalness of choreographic art, the basis of which is a living person.

Key words. Divergent thinking, SCRATCH, choreographer, choreographic art, programming environment, interactive art.

Вступ. Творча діяльність в середовищі програмувань на сьогоднішній день є меседжом для розвитку людини-творця в сучасному світі. Більшість зразків віртуального нет-арту та електронного мистецтва є високо інтерактивними. Іноді аудиторія може впливати на хід дії або навіть брати в ній участь.

Інноваційні моделювання – принципово нова технологія проектування, однак це не тільки поєднання дизайну з технологіями, але й хореографії, театрального дійства з класичним мистецтвом. Дивергентне мислення дає можливість балетмейстеру розкрити горизонти своєї професійної діяльності, особливо в добу медіа та ІТ технологій, коли сучасне хореографічне мистецтво потребує свідомих пошуків нових форм роботи постановочного процесу, нових методик драматургічного втілення задуму. Балетмейстерсько-постановочна робота, роль митця є фундаментально важливою, адже знання всіх видів сценічного танцю, композиційно-драматургічної канви уможлиблює моделювання хореографічного мистецтва засобами новітніх технологій, інтерактивного мистецтва.

Виклад матеріалу дослідження. Хореографічне мистецтво – це синкретичне мистецтво, яке дає можливість поєднувати новітні види та форми творчої діяльності в середовищі інноваційних програмувань. Як зазначає Д. Бернадська: «Синтез декількох видів мистецтв і народжує якісно нове, відмінне від тих, що вступили у взаємодію» [2,107]. Саме такі процеси спостерігаються у розвитку вітчизняної хореографії в сучасному суспільстві.

Яскравими представниками розвитку танцю в сучасних танцювальних театрах Києва можна вважати театр танцю «Maluma&Takete», театр «Вільна сцена», «Київ Модерн-Балет», театр танцю «Black ORange».

Театр танцю «Maluma&Takete» – колектив, який живе і працює за принципом «Здоровий еkleктизм» і «Досконалості немає меж». Свою діяльність він починав як танцювально-рухова лабораторія, яка згодом стала Центром психології руху «Малюма і

Такете». Своїм мистецтвом завоювали звання Чемпіонів світу I.G.F. Їх відомі проекти «Вслух и Просебя» (2008р), «Брутто/Нетто. Срок годности: возможен» (2009р) – хореографом-постановником є Людмила Мова. Основним напрямом цих проектів є «концептуальний танець» – завдяки глобалізації хореографічного мистецтва всі напрями зближуються і вступають в діалог. Тут відсутнє протистояння таборів і естетик, оскільки сучасний глядач хоче бачити різні вистави. Прикладом цього можна назвати щорічний Бієнале танцю у Ліоні (останній в 2014 році), керівником якого є Домінік Ерв'є, яка вважає головним принципом цих заходів різноманітність, де візуальні вистави є одним з таких творчих проектів.

Візуальні вистави поєднують в собі музику, танець та візуальне мистецтво. «Театр 360 градусів» – саме він вважається найсучаснішим і найтехнологічнішим театром в Україні. Лаконічний інтер'єр, жорсткі куліси, проєкційні екрани, накладні сцени, машини-генератори снігу – все це дозволяє створювати вистави світового рівня.

Унікальність «Театру 360 градусів» – це історія про інновації, безмежну фантазію та ф'южн: поєднання класичних зразків з новітніми технологіями. Це ціла низка арт-проектів: документальних фільмів, театральних дійств, хореографічних полотен.

«Київ Модерн-Балет». Поява цього колективу пов'язана з прем'єрою вистави «Le forze del destino» («Сили долі»), до роботи якої було залучено відомого у балетному світі Раду Поклітару. Поєднання класичної і сучасної музики, мистецтва бельканто і сучасної пластики стало резонансною подією культурного життя Києва. Активне зацікавлення сучасного глядача досягненнями нового напрямку візуального мистецтва зумовило створення першого в Україні театру сучасної хореографії. Отже, Театр «Київ Модерн-Балет» є одним з тих, хто кращі зразки класичного спадку інтерпретує як творчу діяльність у середовищі програмувань з новітніми інноваційними технологіями.

Одним з таких перформенсів в арт-проекті є сучасний балет «Маленький принц» за мотивами твору Антуана де Сент-Екзюпері у постановці Раду Поклітару. У центрі вистави – нове прочитання історії про Маленького принца, про його уявлення, цінності, відносин, про перевагу простих речей над суєтою та складністю «світу дорослих».

Ця вистава стала справжнім проривом з точки зору візуального мистецтва в поєднанні музики В. А. Моцарта з українськими колисковими піснями, вирішенні костюмів (автор Дмитро Куряти), технологій 3D проєкції (авторка Ольга Нікітіна) та світла (Олена Антохіна).

Театр танцю «Black ORange» – це сучасна танцювальна компанія, створена в 2008 році київським хореографом Антоном Овчинниковим. Театр практикується на експериментальних формах танцю, синтезі жанрів, неординарних знахідках прочитання хореографічного мистецтва. В програму цього колективу покладено завдання не просто відтворити відому вже історію, але і можливість викликати із свідомості те, що не доступно вербальній мові.

Однією з колаборацій керівника, хореографа Антона Овчинникова в рамках циклу інтерв'ю з художниками танцю «Dance is Important. Or NOT» є його бесіда з американською хореографкою, перформеркою Медою Уізерс, професоркою танцю Університету Джорджа Вашингтона.

За словами Меди Уізерс, «танцюристи можуть змінити Всесвіт. Танець – духовна сила, завдяки якій ми можемо вплинути на планету і Всесвіт». Основний меседж – стосунки людини з природою і її зміни під впливом наукового прогресу і людини. Власне проблема навколишнього середовища, перформенс може допомогти врятувати планету. Цією тематикою пронизана творчість перформерки.

Один з фундаментальних її проектів про навколишнє середовище – перформенс з НАСА, танець Аврори «Вогні в небі», для якого знадобилося три роки. Робота складається з 4-ох частин: «Сонце створене з магнітного поля навколо планет», «Зорельоти», «Енергії» та «Північне сяйво».

Цей хореографічний проект – інтерактивно-мультимедійна робота. Над ним працювала комп'ютерна художниця з Бразилії Таня Фрага. Використовуючи абстракції, вона створила можливість для Меди Уізерс маніпулювати сонцем і енергією, що посиляється у Всесвіт, після чого перетворюється в сонячне сяйво. Маніпуляції відбувались за допомогою бездротової мишки. Багато її робіт захоплюють без свідомого повідомлення.

Проект НАСА, яким керував Джозеф Мілс, називають частиною відкриття, певним проривом у хореографічному мистецтві. Однією з виконавиць цього проекту була відома польська танцівниця Івона Ольшовська.

Висновки. Розглянувши проєкції в сучасному танцювальному мистецтві можна визначити основні його критерії: синтез класичних принципів із сучасними ІТ технологіями, які є головним інструментом для прояву дивергентного мислення в сучасному мистецькому просторі. Такі тенденції не тільки збільшують творчі можливості митця, а й залучають широку аудиторію глядача з різними цінностями, смаками, уподобаннями, віком, мистецькою культурою.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1.Бернадська Д. П. Розвиток неокласичного балетного стилю / Д. П. Бернадська // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка; вип. № 6. – Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2013. – С. 150-154. (Серія «Мистецтвознавство»).

Назва [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

2.<https://www.facebook.com/blackorange.production/videos/294840528543141/>

3.https://lgaki.info/wp-content/uploads/2019/10/PROBLEMI-ROZVITKU-HOREOGRAFICHNOGO-MISTETSTVA_II-VNPK-2011.pdf

Біланіч Г.П.,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри соціокультурної діяльності Комунального закладу вищої освіти
«Ужгородський інститут культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради,
викладач-методист циклової комісії
гуманітарних та соціально-економічних дисциплін

Біланіч Л.В.
кандидат економічних наук,
науковий співробітник ДВНЗ «Ужгородський національний університет»,
доцент кафедри менеджменту, фінансів та інформаційних технологій Карпатського
університету імені Августина Волошина

УКРАЇНЬСКА КУЛЬТУРА ЯК ЖИТТЄВА СИЛА СУСПІЛЬСТВА В УМОВАХ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ

***Анотація.** У статті виокремлено актуальні проблеми та чинники, що впливатимуть на розвиток української культури сьогодення. Схарактеризовано державні кроки в культурній політиці, орієнтовані на забезпечення, підтримку та розвиток традиційних українських культурних цінностей.*

***Ключові слова:** культура, культурні надбання та цінності, виклики сьогодення, першочергові завдання.*

***Annotation.** The article highlights current issues and factors that will affect the development of Ukrainian culture today. The steps of the state concerning cultural policy supporting and developing traditional Ukrainian cultural values are characterized.*

***Key words:** culture, cultural heritage and values, challenges of today, priorities.*

Постановка проблеми. Культура будь-якої держави, тобто її історія, традиції, мистецтво, самобутність народу, – це життєва сила суспільства, живий процес, який постійно рухається, розвивається, видозмінюється.

Багато хто звик думати про українську культуру лише як про мову, національний одяг (згадаймо хоча б ті самі шаровари й червоні корали) та щедрість української душі, тоді як у сучасному світі наша культура – це набагато більше: саме вона формує народ як націю, підвищує якість життя, концентрує соціальний досвід багатьох поколінь, накопичує знання про світ, а отже, є важливою частиною життя кожної людини зокрема та суспільства в цілому, робить людину особистістю, коли вона стає членом суспільства в міру засвоєння знань, мови, цінностей, норм, звичаїв, традицій свого народу, своєї соціальної групи і всього людства; саме культура є засобом вираження творчості, формування індивідуальної самобутності та зміцнення відчуття себе в суспільстві [2].

Аналіз наукових досліджень. Українська культура як феномен стала проблемою дослідження значної кількості науковців. Питанням історії української культури присвятили свої праці Н. Пальм, Т. Гетало, О. Ліхолат, П. Дігтяр, Н. Паламарчук, В. Кукса, Л. Шейко, В. Тимошевська та ін. Джерельну базу української культури та методологічні засади її вивчення дослідила Т. Ярошенко, питання державної політики щодо культурного розвитку регіонів обґрунтувала О. Притуп, нові тенденції розвитку культурологічної думки в Україні окреслив С. Волков. Філософський образ української культури розкрив у своїх розвідках Є. Бистрицький; проблему культури і цінності людини обґрунтував В. Малахов; власну філософську інтерпретацію культурного коду України запропонувала О. Забужко.

Незважаючи на чималу кількість досліджень, проблеми в розвитку української культури не лише не зникли, навпаки, вони і надалі залишаються актуальними і вимагають вирішення, що й спонукало нас до написання даної роботи.

Мета статті – схарактеризувати виклики, перед якими опинилася українська культура в умовах сьогодення; окреслити перспективи, які допоможуть їй вийти на «новий виток» свого існування.

Виклад основного матеріалу. Культурні надбання кожної нації – це безцінний скарб всієї людської цивілізації. Збережена та примножена протягом багатьох тисячоліть, культура будь-якого народу становить унікальну історичну пам'ять, забезпечує духовний зв'язок минулих, сучасних та майбутніх поколінь.

Сучасна українська культура за своєю історичною долею стоїть дещо перед іншими проблемами, ніж культури багатьох європейських країн, але є у них і чимало спільного: сьогодні вона також перебуває в такому ж становищі, яке можна визначити як відчайдушні пошуки справжності.

Серед *ключових проблем у сфері культури* варто виокремити такі:

- низький рівень культури та духовності суспільства;
- низький рівень державного фінансування;
- занепад вітчизняного кінематографу, книгодрукування, мистецтва;
- охорона та популяризація історичних пам'яток;
- спекуляція питаннями мови, історії та релігії [4].

Відсутність чітких державних кроків щодо відродження української культури призвели до помітного занепаду суспільної моралі, втрати моральних цінностей, зміни світогляду від первинних основ духовного розвитку до безвідповідального споживання матеріальних благ, посилення соціальної байдужості, апатії та агресії. Ці тенденції яскраво простежуються як у повсякденній культурі спілкування більшості громадян, так і низькому рівні політичної культури та свідомості суспільства, неможливості консолідації зусиль для вирішення спільних проблем. Більшість українців не бачить перспектив у майбутньому, не вірить у можливість покращення ситуації в державі, молодь не має моральних авторитетів та достойних прикладів для наслідування [1].

Однак, незважаючи на окреслене вище, зазначимо, що культурна життєздатність української нації неодноразово діставала підтвердження в історії і за найважчих часів. Не втрачена вона і нині. У процесі складання нового профілю і структури культурного життя, насичення його національним змістом і постмодерністськими новаціями відбуваються важливі зміни в смаках, уподобаннях, в шкалі і критеріях оцінки явищ культури та мистецтва. Зокрема, політична і творча свобода, наявна сьогодні принаймні тією мірою, якої раніше ніколи не було, зумовила інтенсивність художньої творчості.

Ми є однією з небагатьох країн Європи, де народна мистецька культура є не предметом спогадів чи музейного догляду, а реальністю життя мільйонів людей, – а це і величезний резерв для професійної творчості, і неабияка величина в загальному культурному потенціалі нації, яка постійно народжує нові й нові таланти. Зрештою, в Україні є незрима спільнота людей, жертвовно відданих національній культурі, для яких доля національної культури тотожна їхній власній творчій і життєвій долі, і вони підтверджують це своєю працею [1].

Самостійне історичне буття українського народу має бути забезпечене культурно, інакше залишиться ущербним. Ідеться насамперед про конкурентоспроможність української культури, її здатність давати тон інтелектуальному і духовному життю свого суспільства, адаптувати для суспільства культурну реальність світу.

Першочерговими конкретними кроками, попри сьогоднішні кризові обставини, вважаємо такі:

- створення комплексної статистичної картини функціонування української мови в різних сферах суспільного і культурного життя – і розробка на цій основі реальної програми її емансипації;

- рішуча переорієнтація видавничих потужностей України на видання україномовної літератури, особливо наукової та підручників для шкіл і ЗВО;

- значне збільшення уваги засобів масової інформації, насамперед телебачення та місцевої преси (які особливо консервативні), до популяризації української історії та культури, зокрема і з метою впливу на формування культурних потреб;

- збільшення асигнувань на розвиток науки і культури, модернізація її матеріально-технічної бази;

- підтримка регіональних культур та збільшення культурної ролі обласних і районних центрів, міст з історичними культурними традиціями;

- адаптація до українського національно-культурного субстрату різних форм маскультури, молодіжної субкультури тощо, надання українського характеру сучасній індустрії розваг;

- збільшення кількості, розширення галузевого діапазону та збільшення тиражів українських журналів і газет;

- підтримка самодіяльних організацій та наукових і культурних об'єднань, які ставлять своєю метою сприяння розвитку української культури та її популяризацію;

- співпраця з українськими культурними силами в усьому світі; підтримка українського культурного життя в усьому [1].

Стосовно *чинників*, що впливатимуть на подальший розвиток української культури, варто виокремити:

- поглиблення національного самопізнання та самоусвідомлення;

- створення умов для існування, розвитку, співпраці та змагання розмаїтих філософських, релігійних, літературних, образотворчих, музичних течій, напрямів, шкіл, тобто дійсне ствердження свободи духовної творчості;

- урахування світового культурного досвіду, усвідомлення власної національної культури як ланки світового культурного процесу, співучасть у світовому культурному обміні за умов визнання пріоритету загальнолюдських цінностей та усвідомлення землі як спільного дому усього людства;

- усебічне використання резервів національної культурної традиції, можливостей національної ментальності, орієнтація на створення оригінальних культурних цінностей, що мають не лише національне, але й загальнолюдське, світове значення, адже останнє і є критерієм зрілості культури [3].

Наразі важко передбачити конкретні форми, яких набуде культура в умовах національно-державного відродження, але, сподіватимемося, провідною тенденцією стане розкріпачення творчості, збагачення мистецького арсеналу, посилення новаторських тенденцій і водночас звертання до джерел національної традиції як до школи художнього мислення.

Висновки. У нашої держави – величезний потенціал, але без її цілеспрямованого розвитку ми стоятимемо на місці, а сферу культури і надалі сприйматимуть як соціально витратний «неліквід». Талановиті художники, прекрасні сценаристи, актори і письменники так і залишаться не впізнаними через те, що держава та й самі громадяни мало цікавляться

питаннями культури, а філантропи і меценати не хочуть вкладатися в українську культуру. Необхідно донести до цільової аудиторії (тобто усіх нас!) думку, що культура – це вагомий чинник піднесення національної економіки, зокрема її інноваційного потенціалу, а культурна політика є такою ж важливою складовою модернізації країни, як і економіка.

Подальші наші дослідження плануємо спрямувати на дослідження того, як культура стає інтерактивною, тобто коли цифрові технології дозволяють людям самостійно публікувати, виробляти, продавати, поширювати та продавати власні творіння.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дзюба І. Проблеми і перспективи української культури. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/1495357.html> (дата звернення: 15.01.2021).
2. Навіщо країні потрібна культура. URL: <https://artefact.live/%d0%bd%d0%b0%d0%b2%d1%96%d1%89%d0%be-%d0%ba%d1%80%d0%b0%d1%97%d0%bd%d1%96-%d0%bf%d0%be%d1%82%d1%80%d1%96%d0%b1%d0%bd%d0%b0-%d0%ba%d1%83%d0%bb%d1%8c%d1%82%d1%83%d1%80%d0%b0/> (дата звернення: 20.01.2021).
3. Немченко О. Над жовтим колоссям, під небом синім збудуєм майбутнє для України! URL: <https://studcongress.org/en/conferences/1/candidates/424/> (дата звернення: 20.01.2021).
4. Удовиченко Б. Проблеми та перспективи української культури. URL: <http://kiev4you.org/news/51-publicistik/623-kultura> (дата звернення: 18.01.2021).

Бучок Л. В.
викладач-методист фортепіано та концертмейстер
Комунального закладу вищої освіти
«Ужгородського інституту культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради,
здобувачка наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України

СТРУКТУРОТВОРЧИЙ ПРИНЦИП СОНАТНОСТІ У МОДЕРНОМУ ТИПІ СТИЛЬОВОГО МОДЕЛЮВАННЯ

У статті висвітлюється суть поняття структуротворчого принципу сонатності, який в термінологічному сенсі обумовлюється модальністю подієвості та зрушень у вираженні. Водночас розрізненню підлягають каузальний та фабульний типи драматургічної організації цього принципу, які згідно із стильовими інтенціями є затребуваними у конкретних творчих задумах. Зокрема, у модерному типі стильового моделювання – це пріоритет фабульного драматургічного типу, що свідчить про наміреність творення підтекстових значень авторської концепції.

Ключові слова: сонатність як структуротворчий принцип; модерні візії стилеутворення; фортепіанна соната.

Key words: sonatas as a structure forming principle; modern visions of style formation; piano sonata.

В модерному часі історії музичної творчості гостро постала проблема інтерпретації її зв'язку з академічними (в сенсі класичними) традиціями, оскільки загально це було свідоме відокремлення від них у намірі новітніх упроваджень в душі «дегуманізації» мистецтва та «чистої» художності. Проте, іманентність академічного музичного мислення все ж таки продовжила своє існування – хоча вже в інноваційному трактуванні. Про суттєві зрушення у вимірах музичної свідомості композиторів модерного періоду мовиться, зокрема, у дослідженнях Н. О. Горюхіної – видатного фахівця із систематичного музикознавства, якій передусім належить пріоритетність у методах аналізу логіки структурування на композиційно-драматургічному рівні ([1; 3]), а також структури феномена «національний стиль» ([2, с. 81–99]). Зокрема, стосовно вистежування іманентних (константних) ознак структуротворчого принципу сонатності дослідниця на довго полишила «сліди» аналітичної практики дискурсивного методу аналізу – того, що на сьогодні визначає «образ» і методологію постмодерного музикознавства.

Так, стосовно структуротворчого принципу сонатності визначальним у наукових розробках Н. О. Горюхіної виступає лише йому притаманна модальна форма (від *modus* – міра, спосіб, стан суб'єкта) – «в експресивному модусі структури», що, на її думку, і є підтвердженням «композиційно-драматургічної логіки сонатного типу» як «логіки вияву експресії через певну конструкцію» [1, с. 297–298]). У числі історично кореневих виявів такої модальності дослідниця має на увазі так званий «каузальний» (причинно-наслідковий) тип сонатного принципу – при опорі на діалектичний спосіб світорозуміння й світовідчуття, які спричиняли метод інтонаційного диференціювання тематизму як сприятливого для розробкових процесів [1, с. 37–105]. Тобто, ментальну природу структуротворчого принципу сонатності у його іманентній природі Н. О. Горюхіна мислила в «образі» раціональної логіки людського мислення – згідно із законами діалектики. До-речі: у цьому дослідниця була близькою до суджень її сучасного музикознавця Є. В. Назайкінського, який стосовно осмислення структуротворчого принципу сонатності стверджував його особність в плані «афекту зміни модусу» (тут – стану суб'єкта) – «загострення, розростання, пом'якшення, спонуки до об'єднання або взаємопроникнення, послідовної або одночасної дії та зближення засобом синтезу як вищої форми вияву контрасту тощо» [3, с. 200–275].

Однак, в аспектах драматургічного співвідношення сегментів концепції у подальші історичні періоди відбувалося те, що має назву «дії стилю» над жанром: як структуротворчий принцип власне сонатність набула оснащення монотематизмом та розосередженням драматургічних функцій. Відтак, уведення до художньої системи сонатності, наприклад, «епічного роду» (а це – нівелювання драматично-конфліктного протистояння на користь модальності зіставлення) зумовило «уникнення конфліктності» на користь маневру внесення «стороннього смислу». Відповідно, структуротворчий принцип сонатності набув сенсу його пограничної індивідуалізації: наприклад – за принципом безконтрастного «вільного» розгортання в моделі «відкритої» композиційної форми, яка якнайбільше була сприятливою для його адаптації із композиційними принципами епічних національних жанрових форм в моделях «імпровізації» (чи «квазі-імпровізації») із результатом переродження у композиційно-драматургічний принцип «поємності» як «типу ліричної мотивації композиційної структури, що з огляду на моделюючі можливості музики супроводжується «включенням ліричних відступів, наскрізності й монтажності щодо побудови змістовного підтексту» (Є. В. Назайкінський) [3, с. 96].

Так, модерні (як постромантичні) інтенції стилеутворення загострили стосунок принципу програмності щодо індивідуалізації образності (наприклад – «Трагічна», «Героїчна», «Норвезька» і «Кельтська» сонати Мак-Доуелла), що змушує до постановки питання вже «образу» жанрової форми сонати. Наприклад, ще більшої міри оригінальності щодо образності жанрова форма сонати сягнула у добу «кінця віку», що пов'язувалося з характеристичністю інших жанрових форм («Соната-елегія», «Соната-спогад», «Соната-казка», «Соната-балада» і «Соната-вокаліз» М. Метнера). Проте найбільш достеменних трансформацій жанрова форма сонати зазнала саме у першій третині ХХ століття, оскільки семантика «модусу звучання» (безпосередньо ідея *sonare*) якнайтісніше єднається з модерністськими канонами «звукомислення», тобто – експериментуванням із звуковою формою.

Урешті-решт, осібна ділянка стильового опрацювання сонати як жанрової форми – це неостильові форманти; і передусім – її інноваційне представництво в образі неокласичної сонати (наприклад, Друга соната для фортепіано І. Ф. Стравинського). Причому, у тому ж стильовому ключі спостерігається також поєднання власне неокласичного стильового модусу сонати із образом романтичної (або «великої») сонати (наприклад, у творчості С. Прокоф'єва), де має місце орієнтуванням на сукупний досвід як класичної сонати (від моменту генези), так й інструментальних форм музикування взагалі (гавот, менует, токато). Крім того, слід також зважити на високу міру індивідуально-стильової спеціалізації авторського модусу (наприклад – театральна конкретність драматургії у творчості С. С. Прокоф'єва).

А отже, «доля» як структуротворчого принципу сонатності, так і сонати як жанрової форми музичної творчості безпосередньо потребує врахування трансформації самого поняття «соната» (модус «звучання») в етимологічно споріднений термін «сонатність» – під виглядом певної структуротворчої ідеї, коли власне «соната» вже не претендує на обов'язковість «сонатної форми» (наприклад, Сонати Б. І. Тищенко, Т. Е. Мансуряна та ін. містять частини на зразок «Прелюду», «Хоралу», «Фуґи», «Канцони» тощо), але водночас претендує на семантичну адекватність щодо інваріанту власне «сонати» як жанрової форми в «образі» п'єси (наприклад, «Соната й інтермедія» для препарованого фортепіано Джона Кейджа, Соната для фортепіано П'єра Булеза, Соната для віолончелі з оркестром Кжиштофа Пендерецького). Усе це вказує на те, що модерна модель (чи, власне, «образ») сонати – це, передусім, інструментальна п'єса, що, з одного боку, засвідчує прямий зв'язок із архетипом

(інструментальний перевиклад вокальної п'єси – ранній Ренесанс); та з іншого – доволі складна, модифікована модель самого осмислення ментально-архетипного змісту сонати як жанрової форми й фактичного зведення її до сенсу як того, що транслюється (засобом сугестії) такою мислеформою, як «сонатність» – себто «подієвість» як зрушення у вираженні.

Свою чергою відзначимо, що модерні візії стилеутворення в намірі «неорестарації» історично відомого – це особливі кореляти зв'язку з академічними традиціями, що у ХХ століття покладаються на ідею глобального культурного синтезу, яка визначила загальноприйнятне судження: «ХХ століття – це сторіччя інтерпретацій». Тому історично зумовлені стильові метаморфози, які торкнулися сонати як жанрового типу музичної творчості, довели також чинність включення й інших (окрім каузальності) драматургічних співвідношень, доводячи цим ймовірність варіативного здійснення інваріанту, що як феномен завжди вичислюється абстрактно (судження М. Поповича). Тому почасти доводиться мати справу з принаймні двома інваріантами – у сукупному загальноєвропейському досвіді та його індивідуалізованій стильовій верифікації.

Наприклад, у фортепіанній Сонаті Д. Задора – це міфологічно (фабульний тип концепції) складений дискурс втілення структуротворчого принципу сонатності та модальності сонати як жанрової форми у проєкціях параболічного (із різкими зсувами-зміщеннями у значеннях образності) способу драматургічних співвідношень сегментів концепції, який зумовив композиційно неподільну структуру у максимально пружній драматургічній перспективі лапідарного накреслення смислів та алгоритм «розосередження» драматургічних функцій інваріанту «сонати». Причому, асимільована автором модель власне сонатності як структуротворчого принципу вельми схожа на стильові проєкції «фазового» накреслення смислів (як-от, у «*Simfonia Larga*» Євгена Станковича), у чому вельми сприятливими виявилися стилізації лінійної техніки музичного мислення зразка «прелюдювання» та опертого на неї «руху» музичного тематизму із залученням інтонаційного фонду фольклорної лексики (техніка гри на цимбалах, ладові конструкції), яку автор подає в манері «інтонацій мовлення» (*Sprechstimme*) – найбільш показової інтонаційної специфіки тематизму творів глави Нововіденської школи (Арнольд Шенберг). А отже, як виразно неокласичний проєкт, Соната Д. Задора – це стильова верифікація структуротворчого принципу сонатності в намірі його асиміляції із мистецтвом поліфонічної та фольклорної імпровізації, що сукупно спричиняють ефект «відкритої форми» як засобу «фабульного типу сюжетоскладання» (визначення Ю. І. Чекана [4]).

А отже, стильова варіативність структуротворчого принципу сонатності є тим «простором культури», дешифрування смислів якого методологічно правомірно здійснювати засобом «знаття» його типологічних даних.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы : монография. К. : Музична Україна, 1973. 2-ге вид. 309 с.
2. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К. : Музична Україна, 1985. 112 с.
3. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции : монография. М. : Музыка, 1982. 319 с.
4. Чекан Ю. І. Про два принципи організації образу світу (на прикладах української музики 1970–80-х років). *Українське музикознавство*. К. : Видання Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, 1991. Випуск 26. С. 94–102.
5. Buchok L. Stile diskourses of academic specialization of the Transcarpathian school of composition based on examples of piano art of the second half of the 20th century. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 58–65.

Глоба Л.Г.,
кандидатка педагогічних наук,
доцентка, відмінниця освіти України,
доцентка кафедри соціокультурної діяльності
Ужгородського інституту культури і мистецтв

РОЛЬ САМООСВІТИ Т.Г. ШЕВЧЕНКА У ФОРМУВАННІ ЙОГО ПЕДАГОГІЧНИХ ПЕРЕКОНАНЬ, ОСВІТНЬОГО ТА ЕСТЕТИЧНОГО ІДЕАЛУ

У статті здійснено спробу дослідити вплив самоосвіти Т.Г. Шевченка на формування його педагогічних переконань, освітнього та естетичного ідеалу. Наводяться, висловлені поетом, прогресивні думки щодо народної освіти, суспільного виховання, народної педагогіки, в основі яких закладено прогресивні європейські ідеї просвітництва.

Ключові слова: академік гравюри, народна педагогіка, суспільне виховання, самоосвіта митця, ідеї просвітництва.

The article attempts to investigate the influence of T.H. Shevchenko's self-education in the formation of his pedagogical beliefs, educational and aesthetic ideal. The poet's progressive views on national education, public upbringing, and folk pedagogy, based on progressive European ideas of enlightenment are presented.

Key words: academician of engraving, folk pedagogy, public education, self-education of the artist, ideas of enlightenment.

Поет і художник, мислитель-гуманіст Т. Г. Шевченко найбільшою цінністю вважав людину. Безмежно вірив у її розум та здатність самовдосконалюватися. Для цього, на його думку, необхідно створити певні умови, найважливішими складовими яких мають бути освіта, навчання і виховання.

Тарас Шевченко відомий всьому світу як геніальний поет, визнаний майстер у сфері малярства, був також великим просвітителем свого народу. Впродовж всього свідомого життя він мріяв про створення цілісної національної освіти. Продовжуючи і втілюючи у життя прогресивні ідеї Кирило-Мефодіївського братства, Тарас Григорович дбав про поширення грамотності, просвіти, розвиток науки на Україні. Безмежний свій біль про долю талановитого, працюючого і такого безправного, неосвіченого українського народу поет - громадянин висловлює в поезії:

І день іде, і ніч іде,
І голову схопивши в руки,
Дивуєшся, чому не йде
Апостол правди і науки?

Щодо власної освіти Шевченка, то, на жаль, у свідомості суспільства укорінився псевдообраз, стереотип поета-кріпака, мужика, самоука. Проте, слід не забувати, що він блискуче закінчив Академію мистецтв та ще й під керівництвом видатного художника Карла Брюлова, став першим у Російській імперії академіком гравюри.

Перечитуючи епістолярну спадщину, щоденник поета, переконуємось, що Тарас Григорович володів глибокими знаннями з світової історії, культури, філософії, естетики, мистецтва. Щоб від "мужика" піднятися до "царства вселюдської культури" і стати, як сказав І. Франко, "велетнем у царстві людського духа", треба було до геніальності, як Божого дару, додати колосальний труд самоосвіти.

До цього Тараса Григоровича зобов'язувало не лише середовище, "волшебные классы" Академії мистецтв. Була й інша, глибша причина, про яку свідчать листи та спогади

сучасників це - вроджений аристократизм, внутрішня шляхетність, відчуття розуміння прекрасного.

Хоча обставини життя не дозволили українському генію самому здобути університетську освіту, все ж Тараса Григоровича справедливо вважають високоосвіченою людиною свого часу. Впродовж всього життя незламне прагнення стати освіченою особистістю вело його до скарбів світової культури і літератури. А Шевченків читацький формуляр захоплює та дивує нас і дотепер не лише кількістю імен, представників різних епох, але й широтою літературних обріїв: Вергілій, Овідій, Плутарх, Геродот, Горацій, Тит Лівій, Данте Аліг'єрі, Вальтер Скотт, Байрон, Діккенс, Бернс, Дюма, Бальзак, Гете, Шіллер.... Як відомо, наш поет навіть порівнював свою долю з Дантовою: "Данта Аліг'єрі тільки вигнали з рідного краю, але не заборонили йому писати своє «Пекло» і [про] свою Беатріче, а я ... був нещасливіший за фльорентинського вигнанця" [лист до Анастасії Толстої від 9 січня 1857 р.].

Ще одним свідченням зазначеного вище може послужити такий факт із біографії поета: перебуваючи на засланні (наприкінці 40-х років) Шевченко якийсь час провів у Орській кріпості Оренбурзької губернії, тут поет користувався пошаною та великою підтримкою мешканців. В своїх спогадах вони описують його як людину високої освіти, надзвичайної доброти й благородства. Важко було переконати цих поетових сучасників, що Шевченко сам походив із кріпаків і був відпущений на волю тільки в 1838 році.

Варто до зазначеного додати також, що окремі твори світової класики Т. Шевченко читав в оригіналі, бо самостійно вивчив французьку і польську мови. "Французьку мені знати конче необхідно", – зауважував Т. Шевченко. (Пояснення – в автобіографічній повісті "Художник"): у книгозбірні Брюлова була "Історія розпаду і занепаду римської держави" англійського історика Гіббона французькою мовою, на яку вказав Т. Шевченкові великий Карл.

Також французькою мовою, поряд з українською Т. Шевченко подає, як відомо, текстові пояснення до своїх офортів із серії "Живописна Україна".

Польську мову Тарас ще юнаком вивчив з допомогою польки Дуні Гусиківської. Тож, відбуваючи заслання, рядовий 1-го оренбурзького лінійного батальйону, ув'язнений Тарас Шевченко читав в оригіналі працю польського філолога-ідеаліста Кароля Лібельта "Про мистецтво".

Наполегливість та постійне вдосконалення рівня власної освіченості через систематичну самоосвіту дають можливість Тарасу Григоровичу, проникнути не лише у широкий світ європейської філософської думки, але й засвоїти художні особливості літератури різних історичних періодів. Яскраво це відображають прозові твори письменника – повісті "Близнець", "Прогулка с удовольствием и не без морали", "Музыкант", "Художник" та ін. Серед багатьох актуальних проблем тогочасного суспільства, які автор порушує в повістях і висловлює своє бачення їх розв'язання - проблема освіченості, сучасного митцю, суспільства.

Так, у повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали" Т. Шевченко змальовує невігластво, неосвіченість багатих, їхнє духовне спустошення й моральний занепад. Незважаючи на природну вроду жінки - поміщиці, автор змальовує карикатурний портрет кухарки героїні-повідача, "у которой вся библиотека состоит из "Опытной хозяйки", переписанной каким-то не совсем грамотным прапорщиком" [3, т. 4, С. 222]. Письменника вражає її примітивність, світоглядна обмеженість, але найбільше патологічна ненависть до книжки. Перед читачем постає досить популярний у сатиричній літературі XVIII ст. образ:

"Если бы даже я посвятил сие нехитрое творение моей милой кухне и даже поднес бы ей экземпляр в сафьяновом великолепном переплете, то, я уверен, и тогда бы она скорее употребила его на папильотки, чем удосужилась бы прочесть сие неложное изображение собственной персоны"[3, т. 4, С. 226].

І в інших творах Шевченка також простежується ідея духовності, в якій особлива роль належить освіті та родинному вихованню. Так, вірою Тараса Григоровича в непереможну силу освіти пронизані також повісті "Варнак", "Близнецы", "Художник".

Зокрема, у повісті "Близнецы" Т. Шевченко, фактично, порушує проблему національної освіти, сімейної спадкоємності в її отриманні, в результаті чого формується прошарок сільської й різночинної інтелігенції, доволі близький і цікавий для митця.

Самоосвіта, книги, мистецтво - ось той шлях до духовності, культури, людяності, який сповідував сам і заповідав нащадкам геніальний син українського народу.

Отже, висловлені поетом прогресивні думки про народну освіту, суспільне виховання – ще один доказ відданості справі народної освіти. Т. Г. Шевченко протягом всього свого недовгого творчого життя наполегливо пропагував кращі досягнення народної педагогіки, користувався її надбаннями тоді, коли писав свої твори, в основі яких закладено прогресивні європейські ідеї просвітництва. Тема є надзвичайно актуальною, оскільки новаторські ідеї та погляди на освіту великого просвітителя з плином часу не втратили свій вагомий зміст й заслуговують на особливу увагу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Куліш П. Чого стоїть Шевченко як поет народний // Куліш П. Твори: У 2 т. К., 1989. Т. 2.
2. Куліш П. Зазивний лист до української інтелігенції // Куліш П. Твори: У 2 т. К., 1994. Т. 1.
3. Шевченко Тарас. Зібрання творів: у 6 т. К., 2003.
4. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів у 12-и томах. К.: Наукова думка, 2003р., Т.6, С.117-119 (текст), С. 398-399.
5. Хвильовий М. Думи проти течії // Хвильовий М. Твори: У 2 т. К., 1991. Т. 2.

*О.М.Глуханич,
вчений секретар,
викладач-методист УжІКіМ
С.В.Фанта,
студент УжІКіМ
Х.В.Кашубович,
студентка УжІКіМ*

РОЛЬ ПОЛІФОНІЧНИХ ФОРМ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ ЗАКАРПАТСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ.

В даних тезах наведено стислий огляд поліфонічних жанрів та форм, що використовуються у творчості закарпатських композиторів. Основна увага приділяється аналізу використання поліфонічних форм у творчості Д.Задора, І.Мартона, М.Попенка, В.Волонтира, В.Теличка, В.Гайдука. Особливістю творчості закарпатських композиторів є те, що вони рідко звертаються до використання поліфонічних форм та жанрів у чистому вигляді, надаючи перевагу поліфонізації фактури викладу музичного матеріалу.

Поліфонічна музика становить значний пласт музичної літератури. Вона відзначається філософською глибиною музичної думки, логічною продуманістю та чіткістю форми, ясністю та вивіреністю тематичного матеріалу. Поліфонічні прийоми та форми на всіх етапах розвитку музичного мистецтва формують неповторний творчий стиль композиторів різних часів та різних національних шкіл. Поліфонія широко представлена в творчості українських композиторів А. Веделя, М. Березовського, Д. Бортнянського, М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Б. Лятошинського, С. Людкевича, М. Колеси, Є. Станковича, М. Скорика та багатьох інших [3]. Не становлять винятку і закарпатські композитори, поліфонічні форми та жанри представлені у творчості Д. Задора, І. Мартона, М. Кречка, М. Попенка, В. Гайдука, В. Теличка, В. Волонтира, В. Янцо, Р. Меденці та інших. Широке використання поліфонічних прийомів збагатило їх творчість, надало їй неповторних та самобутніх рис.

Українська поліфонічна музика спирається, перш за все, на принципи народного багатоголосся [5, 176]. Аналіз інструментальних та вокально-хорових творів українських композиторів засвідчує помітну тенденцію до поліфонізації гармонічної фактури, що було типовим для народного багатоголосся з його тяжінням до підголоскової поліфонії. Разом з тим українські композитори вводять у свої твори елементи, прийоми і форми класичної поліфонії – імітацію, канон, інтенцію, фугу, тобто вони спираються на кращі надбання світової музичної культури, органічно поєднуючи їх з народним багатоголоссям [5, 178].

Закарпатська поліфонічна музика представлена не так потужно, як інші національні школи. Аналізуючи творчу спадщину корифеїв минулого – Д.Задора, І.Мартона, М.Попенка та інших, ми можемо відзначити, що закарпатські композитори теж зверталися до поліфонічних жанрів та форм у чистому вигляді. Однак, переважно вони розглядали поліфонію як спосіб розвитку музичної думки та фактуру викладу музичного матеріалу, а не як самостійну музичну форму. Сучасні композитори (В.Теличко, В.Волонтир, В.Гайдук) значно частіше звертаються до поліфонічних жанрів та форм. У їх творчості ми можемо знайти прекрасні зразки поліфонічної музики у чистому вигляді – фуги, канони, сюїти, меси та кантати. У творах закарпатських композиторів прослідковується поліфонізація фактури, наповнення її різноманітними підголосками, імітаціями, контрапунктними елементами.

Переважно закарпатські композитори звертаються до вокально-хорових поліфонічних жанрів та форм. В інструментальній музиці поліфонічні форми зустрічаються рідше.

Серед поліфонічних циклів слід згадати «Месу» Д. Задора, «Месу» І. Мартона, «Різдвяну месу», «Український реквієм» В. Гайдука. «Різдвяна сюїта» І. Мартона для мішаного хору а capella містить в собі 4-голосне фугато. Декілька років назад віднайдена і введена в учбову практику 2-голосна фуга для фортепіано Д. Задора. Поліфонічними по сутності та формі є також «Вокаліз» І. Мартона для мішаного хору а capella (існує переклад для квартету кларнетів), 3-голосна «Фуга в старовинному стилі» для фортепіано В. Волонтира, два канони для фортепіано В. Теличко [4, 11].

Різноманітні поліфонічні прийоми та більшість поліфонічних форм в різній мірі присутні в творах практично усіх закарпатських композиторів. Можна навіть сказати, що полонізація авторського стилю є характерною ознакою творчості сучасних закарпатських композиторів. Варто згадати канони в Симфонії №2, «Великодню фугу» для чоловічого хору а capella Віктора Янцо, фугато і фуги в кантатах та ораторіях Василя Гайдука, фугету в «Партиті» для органу Романа Меденці, «Пасакалію» для органу та струнного оркестру Іштвана Мартона [4, 20, 34]. Форма канону досить часто присутня в інструментальних творах закарпатських композиторів, поруч з іншими поліфонічними формами. Важно пояснити, чим зумовлений такий інтерес закарпатських композиторів саме до канонічної імітації. Очевидно, що це пов'язане з особливостями використання народних інтонацій, для яких характерним є наслідування, імітаційне проведення теми. Причому ця форма може використовуватися фрагментарно, для написання певної частини чи розділу твору, а також для створення цілісного музичного твору чи частини циклічного твору. Як приклад використання форми канону для написання фінальної частини можна назвати «Інвертіту» В.Теличка для фортепіано в чотири руки. Тут автором використано оригінальну форму безкінечного двоголосного канону. Особливістю безконечного канону є те, що завершення проведення теми є водночас її початком. За необхідності безкінечний канон може тривати дійсно безкінечно довго.

Аналізуючи музичні твори закарпатських композиторів, можна помітити, що в інструментальній творчості закарпатських композиторів практично не використовуються форми поліфонічних варіацій, разом з тим, форма варіацій при написанні музичних творів є досить поширеною. Часто композитори використовують поліфонічні прийоми письма у звичайних варіаційних формах для створення додаткового напруження, при підході до кульмінації чи у фіналі твору. Зокрема, саме таким є Фінал фортепіанних варіацій Володимира Волонтира – тут автор використав двоголосний канон в октаву на тему варіацій в ритмічному збільшенні з додатковим тонічним остинатним квінтквартакордом.

Детальний аналіз творчої спадщини закарпатських композиторів ХХ століття показав, що поліфонічні форми та різноманітні поліфонічні прийоми широко представлені в творчості закарпатських композиторів Д. Задора, І. Мартона, М. Кречка, М. Попенка, В. Гайдука, В. Волонтира, В. Теличко, В. Янцо, Р. Меденці, що, безумовно, сприяє збагаченню хорової та інструментальної фактури. В інструментальній та хоровій творчості закарпатських композиторів досить широко використовуються циклічні поліфонічні форми – такі, як, наприклад, меса, сюїта, реквієм. В них органічно поєднуються логічна продуманість, чіткість та стрункість класичних поліфонічних форм з яскравою музичною мовою, що опирається на народні інтонації та є колоритно забарвленою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мірошніченко С.В. Про національну ментальність української поліфонії. // Українська тема у світовій культурі. Науковий вісник. Київ: Омега. Л., 2001. Вип.17. С.246-258.
2. Музичний архів Закарпатської організації НСКУ. Ужгород: 1994, 2016.
3. Ревенко Н.В. Поліфонічні жанри в творчості українських композиторів ХХ століття. URL: http://www.rusnauka.com/10_DN_2014/MusicaAndLife/4_165073.doc.htm
4. Теличко В.Ф. Поліфонія в творчості закарпатських композиторів: Навчально-методична розробка . Ужгород, 2015. 40 с.
5. Шульгіна В.Д. Українська музична педагогіка: підручник. Київ: ДАКККіМ, 2005. 271 с.

ТАНЦЮВАЛЬНА МУЗИКА У ПОЕЗІЇ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

У статті розглянуто звуковий простір авангардної поезії, чільне місце в якому належить танцювальній музиці. На основі дискусії, що відбувалася на сторінках журналу «Нове мистецтво» вкінці 1927 - у 1928 роках, окреслено деякі реалії побутування легкої танцювальної музики в Україні у 1920-х роках.

Ключові слова: танцювальна музика, авангардна поезія, легкий жанр, «Нове мистецтво»

This article examines Ukrainian avant-garde poetry soundscape. Major place in it belongs to popular dance music. Basing on discussion that had place in journal «Nove mystetstvo» («New Art»), we try to reconstruct some aspects of dance music in Ukraine in 1920s.

Key words: dance music, avant-garde poetry, «Nove mystetstvo».

Постановка проблеми. Однією з проблем сучасної історії музики, за словами музикознавця Михайла Сапонова, є аристократизація мислення: «самообмеження інформацією виключно із життя соціальної та інтелектуальної еліти при будь-якому науковому описі історії розумілося як само собою зрозуміле. При цьому поза увагою лишався величезний історичний пласт» [7, с.13]. Такий підхід до історіописання спричинявся до одностороннього висвітлення подій. Шляхом вирішення цієї проблеми може бути залучення ширшої джерельної бази: приміром, за джерела можуть правити твори інших видів мистецтв, як-от літератури. Письменники часто вдаються до фіксації певних звучань у своїх творах і тим самим дають свідчення про музичну культуру свого часу.

Художня література вже ставала об'єктом вивчення музикознавства. Як приклад, назвемо роботу Михайла Сапонова "Менестрелі" [7], де автор вибудовує певну сферу музичної культури Середньовіччя на основі тогочасних романів. Втім звертання до літератури як джерела історії музики є нечастим у вітчизняній науці і таким чином спричиняється до актуальності даного дослідження.

Мета статті – вибудувати звуковий світ української авангардної поезії 1910-1930-х років і простежити, яким чином у ньому відбивається танцювальна музика легкого жанру. Основою дослідження є корпус текстів, що міститься в антології «Українська авангардна поезія 1910-1930-х років» [8].

Як зазначають дослідники, авангардних поетів відрізняє бажання створити мистецтво майбутнього, цілком відкинувши традицію. Для їхньої поезії характерне: експерименти із ритмом вірша, відсутність рими, використання лексики на позначення нових реалій міського життя, власне словотворення тощо. Як правило, радикальна мистецька позиція поетів поєднувалася із епатажною поведінкою: варто пригадати акт паління Шевченкового «Кобзаря» Михайлом Семенком чи випадок, коли Олекса Влизько привселюдно сів на бюст Леніна. Авангардисти – містяни, котрим подобається відчувати себе у вирі подій: вони із захопленням спостерігають за рухом трамваю, роботою заводу, вслуховуються у шум радіоприймача чи грамофону.

Тому не дивно, що і їхня поезія наповнена гуркотом, дзенькотом, скреготом тощо. Шуми ці пов'язані із розвитком технічного прогресу: появою залізниць, роботою заводів, електрифікацією: «Сів я в порожнє купе і,/ ритмічним колиханий стукотом,/ кури́в папіросу» (Святослав Гординський), «Гудуть дроти.../ крути!/лети!» (Віктор Вер), «Вночі гудуть

сирени./ Уранці гудуть сирени./ Осінь» (Володимир Гаврилюк). Є шуми, пов'язані із міським життям: «Лунав і дзвенів тротуар – / камінна артерія центра» (Володимир Гаврилюк), «Прімуса шипіння/ заглушило вулиць грук,/ і чорнило хатніх тінів/ розлилось на думок друк...» (Володимир Гаврилюк).

Щодо музичних звучань, то є чимало згадок *джазу*, що звучить як у виконанні джаз-бендів, так і з платівок: «Хтось джес-бенд дуплавих циліндрів чимало/ жалом ідеалу живого» (Євген Бунда), «Джаз/ зойк/ спраг/кульш» (Нік Бажан). Звучить і вулична музика – це як *марші*, що звучали під час демонстрацій: «Барабан – Бан... Бара\ плаче брук\ під ногами» (Сава Голованівський), так і гра *вуличних музик*: «Комічно-трагічний шарманщик./ В сльозах/ як рева розсипала груші» (Юліан Шпол). Є згадки *церковної* музики: «Далеко гуділи посмертно органи – /бо пукало серденько з напняття» (Ярослав Цурковський), та *народної*: «Ритмічно гуде гопак/ на секстіон-мільон просторових ланах» (Юліан Шпол), «Я на своїй сопілці програв колискову, й воно/ одразу заснуло» (Андрій Чужий). Є в поезії звучання *академічної* музики: «І знову клясичну нудьгу тягло./ Якісь сонати» (Юрій Палійчук), «Щулились перелякано на Пушкінській і Басейній/ квітники, схвильовані Шопеном» (Василь Алешко).

Чільне місце у звуковому просторі поезії відведене для *танцювальної* музики: із загалом сорока згадок різних музичних жанрів, дев'ятнадцять – це згадки танців: фокстроту, вальсу, чарльстону, тустепу, танго, канкану, шимі. Як бачимо, домінують нові танці – ті, що виникли на початку ХХ століття. Із танців ХІХ століття побутує вальс і канкан. У проаналізованих поетичних текстах нові танці згадуються втричі частіше, ніж танці романтичної доби. Тож розглянемо згадані танці ретельніше.

Найчастіше у віршах згадується *фокстрот*. Це дводольний танець, що виник у 1914 році в Америці, швидко поширився Європою і набув популярності у період 1920-1930-х років. Для поетів це той танець, що є втіленням сучасності та прогресивності: «Я можу,/ можу про все:/ про джаз-банд,/ кохання,/ фокстрот» (Гро Вакар), «Забився у похоті прелюдній/ цей крок лисиць, меткий фокстрот,/ цей такт,/ цей тракт хитких істот,/ цей акт одвертий, акт прилюдний,/ цей неймовірний акт» (Нік Бажан), «Ось Лондон корчиться/ фокстротом брязкітливим» (Валер'ян Поліщук).

Наступний за кількістю згадувань танець – швидкий дводольний *чарльстон*, що з'явився у 1923 році як один з номерів бродвейської музичної комедії «Стаючи диким» («Runnin' Wild»). Відтак чарльстон отримав всезагальну любов і поширився Америкою і Європою, дійшовши у тому числі і до України. Про цей танець Юрій Палійчук писав: «Звисали і падали такти чарльстону,/ і знову клясичну нудьгу тягло», у Євгена Бунди читаємо: «... То чарлестон мук.../ леліють барвисто розчіхрані ленти.../ розплакана пахне брехня».

Значно рідше згадуються танці танго і шимі. *Танго* – дводольний танець у помірному темпі, що зародився у кінці ХІХ століття в Аргентині і через свою надмірну пристрасність здобув славу у західному світі лише у 1920-ті роки. В авангардній поезії танго є маркером чуттєвості: «Я ж бо людина, Тамаро,/ знаю і Фройда, і танго» (Леонід Чернов). Є в авангардній поезії місце і для танцю *шимі*. Це дводольний танець, що виник у 1917 році в Америці, з характерним похитуванням плечей: «Ось така ти в шумі шимі,/ у строкатім шумі шимі/ ти – любов!» (Нік Бажан).

Зі танців ХІХ століття чимало пишуть про *вальс*: як у ліричному тоні, так і в зневажливому: «Підсліпуватим ліхтарем/ під/ вчилась танцювати вальса» (Гео Шкурупій),

«Наспівував банальні вальси безголосно,/ дивлячись на стелю брудне павутиння» (Михайль Семенко).

Зважаючи на численні згадки танців у поетичних текстах авангардистів, поставимо питання, яку саме танцювальну музику вони у цей час чули насправді? Для цього звернемося до журналу «Нове мистецтво», в якому протягом 1927-1928 років [1; 2; 3; 4; 5] мала місце дискусія довкола легкого жанру. Головні питання, винесені на обговорення, були такі: чи має легка музика право на існування, яким критеріям має відповідати добрий твір легкого жанру тощо. У цій дискусії взяли участь такі музиканти, як Пилип Козицький, Юлій Мейтус, Богдан Крижанівський. Із статей на цю тему можна скласти уявлення про умови побутування музики легкого жанру в Україні в 1920-ті роки.

Отже, під поняттям «легкий жанр» маються на увазі популярні пісні та танці, які поширювалися у вигляді друкованих нот та записів на платівках. До таких належать різноманітні фокстроти, чарльстони, тустепи, куплети на актуальні теми тощо. Часто пісні створювалися з яскравими танцювальними рисами і при виконанні такого твору вокальну партію могли віддавати інструменталісту (як-от танго «Шумит ночной Марсель», фокстрот «Таїті-трот»). Звучала така музика у кіно, ресторанах, у цирку, робітничих клубах, на концертах естрадної музики в театрі, під час революційних свят. Вона була дуже затребувана: наклад твору легкого жанру міг сягати декількох десятків тисяч примірників, а слухацька аудиторія при цьому могла доходити до сотень тисяч людей. У такому разі вплив легкого жанру на формування смаків широкої публіки є незаперечним. Якої ж художньої якості були ці твори?

Юлій Мейтус поділяє музику легкого жанру, що побутувала в Україні у роки на такі три групи. Перша – плагіат з творів західноєвропейських авторів («передрукують закордонні фокстроти, міняючи назви й прізвище справжнього автора на своє. Така нескладна технічна операція зветься аранжировкою» [5]). Друга група – твори, побудовані на основі музики з оперет на кшталт «Сільви», «Баядерки», що, закордоном вже сприймається як застарілі [5]. Такою є пісня «Красный платочек», що співається на мотив арії «Обаядерка» з оперети «Баядерка» Імре Кальмана або фокстрот «Таїті-трот» Бориса Фоміна, у якому використано музику з пісні «Чай удвох» («Tea for two») з американської оперети «Ні, Нанетто» (композитор Вінсент Юменс). Третя група – перелицьовані вже існуючі твори легкого жанру. До таких належать твори дореволюційної епохи, які звідусіль сварять за їх «мішанство» і які, втім, отримують нове життя завдяки накладанню на ту ж музику актуальних революційних сюжетів: так вальс Симона Бейлезона «Две собачки» у переробці Валентина Кручиніна і з новим текстом Павла Германа стає широко відомою піснею-вальсом «Кирпичики». В основі сюжету таких пісень, як правило, лежить «зневіра підтоптаного джигуна, нездорова почутливість і фальшива, недоброго смаку журба, що про них розповідається безпросвітно рутинною мовою» [1].

Часто автори творів легкого жанру спекулювали на соціально-революційній тематиці: успіх такої музики забезпечувала не її художня вартість, а актуальні заголовки, як-от «А сердце-то в партию тянет», «Шахта №3», «На красном пляже». Про музичні якості ж таких пісень пише Пилип Козицький: «Коли проаналізувати музику цієї “сучасної” легкожанрової літератури, то нас вразить її убогість, її шаблонність, штампованість. Гармонія складається із трезгуків першого, четвертого й п'ятого ступенів (це діапазон перших сторінок початкового курсу гармонії і стиль музичної творчості 200-300 років тому). Тавро шаблону й на мелодії, і над усім отой “архангельський” мінор. А в цілому – “самогон-грамофон» [3].

Отже, судячи з аналізу авангардної поезії, в Україні 1910-1930-х років існував великий попит на танцювальну легку музику, а публіка була досить вибагливою і жадала від такої музики жанрової різноманітності: так, затребуваними ставали нові танці, тоді як романтичний вальс поступається своїм місцем. Автори танців прагли задовольнити потреби публіки будь-якими способами, у тому числі вдаючись до писання низькоякісних творів чи плагіату. Таким чином, звернення до літератури як джерела ставить перед дослідником нові питання, які дозволяють більш повно уявити музичну культуру України у 1910-1930-ті роки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- 1.Бюро виробничого колектива Муздраміну в Харкові про музику легкого жанру. Нове мистецтво. 1928. №4. С.6
- 2.Г-ейн Ілько. Про легкий жанр у музиці. Нове мистецтво. 1927. №29. С.6
- 3.Козицький Пилип. Про «самогон-грамофон» (до дискусії про музику легкого жанру). Нове мистецтво. 1928. №6. С.6-7
- 4.Крижанівський Богдан. «Про легкий жанр у музиці» (в порядку обговорення). Нове мистецтво. 1928. №8. С.4-5
- 5.Мейтус Юлій. Ще про музику легкого жанру. Нове мистецтво. 1928. №2. С.5
- 6.Руднев Вадим. Словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 1997. 384 с.
- 7.Сапонов Михаил. Менестрели. Книга о музыке Средневековой Европы. Москва: Классика-XXI, 2004. 400 с.
- 8.Українська авангардна поезія (1910-1930-ті роки): антологія/ упор. Олег Коцарев, Юлія Стахівська. Київ: Смолоскип, 2014. 816 с.

РОЗДУМИ ПРО СПЕКТАКЛЬ ЗА МОТИВАМИ ПОВІСТЕЙ М. ГОГОЛЯ «ВЕЧОРИ НА ХУТОРІ, АБО БИЛИЦІ ПРО ВІЧНЕ...»

Анотація. Стаття присвячена прем'єрі вистави «Вечори на хуторі, або Билиці про вічне» за мотивам трьох повістей. Розглядається драматизм людських стосунків, імпресіоністичні роздуми про взаємність кохання, історико-стильові, естетичні, конструктивні, композиторські й виконавські фактори, які обумовили оновлення художньо-музичній трактовки вистави.

Ключові слова: художні особливості вистави, техніка світлорежисерів та звукорежисерів, колористика акторського майстерності.

Key words: artistic features of the play, technique of light and sound directors, coloristics of acting skills.

В закарпатському академічному обласному театрі ляльок «Бавка» відбулася прем'єра вистави «Вечори на хуторі, або Билиці про вічне» за мотивам трьох повістей.

- «Пропала грамота» - повість з циклу «Вечори на хуторі біля Диканьки». Написана приблизно 1829 – 1831р.

- «Вій» – повість у циклу «Миргород». Її назва – ім'я слов'янської демонічної істоти, з яким пов'язаний сюжет. Перша редакція опублікована в 1835р.

- «Ніч перед Різдрвом» - повість із циклу «Вечори біля Диканьки». Написана 1832р.

Трагікомічна фантазмагорія за трьома повістями М. Гоголя залишила сильний післясмак. Режисером–постановником спектаклю є заслужена артистка України – Наталія Орешнікова, яка представила свою ювілейну роботу [1, 2].

Всі ми добре знайомі із творчістю М. Гоголя. Він є одним із найбільш знаних українців у світі, геніальним художником слова, а його твори не залишать байдужим жодного читача. В юних роках поїхав жити в Санкт-Петербург з виразним наміром зробити кар'єру. Згодом видавав книжки оповідання та повісті, дія який відбувалася в Україні, але написані вони російською мовою, хоча специфічно гоголівською, яка рясніла українськими словами та виразами. Впродовж багатьох років на різних театральних майданчиках України народжувались нові постановки, твори Гоголя знову, і знову «оживали» на очах у глядача.

Не кожен режисер наважиться взяти на опрацювання такої складний для постановки матеріал, тим паче, якщо ми говоримо одразу про три твори М. Гоголя. Наталія Орешнікова майстерно з'єднала три різнохарактерні повісті Миколи Гоголя в одну виставу. Усі три сюжети пов'язує між собою – Хронос (у давньогрецькій міфології – бог-уособлення абстрактного часу, початку і кінця). Вибір матеріалу для постановки логічно обумовлював структуру вистави, яка складалася з трьох відносно самостійних частин. Обрамлення частин, їх смислове розділення відбувалося за допомогою німої мінівистави, яку фактично являв собою кожен вихід Хроноса. Поява цього персонажа щоразу була неочікуваною та ефектною. Сам його зовнішній вигляд – високий зріст, незвичний костюм і грим, який надав монументальності та значущості образу, підкреслював трагічність і невідворотність послідовності причин та наслідків, що було своєрідним лейтмотивом вистави, об'єднуючим усі три її частини.

Перші дві вистави закінчуються трагічно, втратою душі та тіла головними героями. Обидві повісті є повчальними, вони яскраво описують життя, думки, почуття тих людей, які піддають солодкій спокусі нечисті. Тільки в третій повісті «Ніч перед Різдрвом» Коваль Вакула не піддався спокусі чорта та міг від неї відмовитися в цілому. Ставши на вірний шлях

Вакула зміг прожити життя достойно та щасливо з коханою Оксаною. Ці три повісті є повчальними вони яскраво зображують вагу слів, дій, думок. Вчать нас на те, що вибір завжди є, і тільки ми вирішуємо якою дорогою продовжуємо далі. Хронос з кожною появою одночасно і зупиняв і оживляв виставу.

Глядач, який з цікавістю спостерігав за дійством, в одну мить ловив себе на думці, що це зовсім не вистава, а перегляд фільму з вражаючими світловими і звуковими ефектами, віртуальна реальність. Побачити твори Гоголя у такому «світлі» було досить незвично і неочікувано, але все це було настільки природньо, що навіть запитань не залишилось. Ніби письменник, створюючи шедеври, бачив їх саме так.

Вразила акторська гра провідного майстра сцени – Миколи Карпенка (ролі: Козак Василь, Хома Брут, коваль Вакула). Майстерності цього актора можна тільки позздрити, адже настільки влучне потрапляння у характер кожного з персонажів і стрімке перевтілення під силу далеко не кожному. Музичне оформлення заслуговує окремої згадки, адже дуже яскраво було підкреслено всі моменти, викладено їх глибокий сенс, відбувся синтез розмаїття різних стилів (фолькор і класика), що підкреслювало образність, динамічність дії. Особливо вразили драматичні моменти у частині «Вій», а також спів акторів, які виконали такі українські народні пісні «Купала мене мати», «Над облачком», «Ой на горі та жінці жнуть». Автор музики до спектаклю – чернівецький композитор Євген Столяр.

«Вечори на хуторі, або Билиці про вічне» важка за технічними прийомами вистава, тут вимагається велика концентрація та синхронність від: акторів, звукорежисерів, світлорежисерів та всього колективу. Плавне переміщення декорацій та світлових ефектів, які змінювали сцену за сценою мов за порухом чарівної палички і залишили незабутні враження.. На нашу думку, дещо бракувало аплодисментів у кульмінаційних моментах між виставами, на виходах Хроноса. Це можна пояснити тим, що дана вистава була першою живою виставою посткарантинного періоду, і після довгого періоду відсутності живого спілкування театру і глядача, враження були занадто сильними, і за виразом Сергія Федаки [3], ніби занурювали глядача у гіпнотичний транс.

Спектакль дивує своєю оригінальністю та актуальністю, адже душевні переживання людини, спокуси, які щодня трапляються на її тернистому шляху і вічна боротьба – це теми, які були і залишаться актуальними завжди.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. <http://life.ko.net.ua/?p=105985>
2. <http://bavka.com/artistic/51-oryeshnkova-natalya-anatolvna.html>
3. <https://zakarpattya.net.ua/Blogs/205705-Metelyky-na-khutori->

*Дідук І.А.,
викладач КЗВО КОР «Академія
мистецтв імені Павла Чубинського»,
кандидат психологічних наук*

МЕНТАЛЬНІ КАРТИ: ІННОВАЦІЙНА ТЕХНОЛОГІЯ РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

У роботі представлено результати впровадження у практику викладання навчальної дисципліни «Педагогіка та психологія» технології створення ментальних карт. Дану техніку представлено як чинник активізації творчого мислення та креативності, що сприяє розвитку інноваційної компетентності студентів.

Ключові слова: *інноваційна компетентність, ментальні карти, innovative competence, mental maps.*

Особистість, яка здатна до творення та генерування нових креативних ідей, характеризується інноваційною компетентністю. Інноваційність як процес та результат є важливою складовою сучасної вищої освіти. Вона набувається в процесі спільної інноваційної діяльності та взаємодії. Відповідно процес навчання такої особистості в значній мірі має бути творчим, з використанням певних педагогічних інновацій та засобів. Іншими словами, інноваційну компетентність особистості визначають методи педагогічного супроводу. У зв'язку з цим доцільно представити впровадження технології створення ментальних карт. Освітня значущість та необхідність практичного провадження інноваційних технік зумовили вибір даної теми та визначили її **актуальність**.

Мета даної роботи полягає у представленні аспектів використання інноваційних практик в умовах вищої освіти на прикладі технології створення ментальної карти.

Об'єктом дослідження стала технологія створення ментальної карти.

Предмет дослідження - впровадження техніки ментальних карт у розвиток інноваційної компетентності особистості студентів, які навчаються на освітньо-кваліфікаційному рівні «бакалавр» (дисципліна «Педагогіка та психологія»).

Аналіз наукових підходів показав, що інноваційна особистість характеризується розвинутою творчою уявою та готовністю до подолання інерції мислення [див.: 1, 2]. Так, усвідомлення себе як інноваційної особистості можливе засобами креативних технологій. При цьому цікавою та ефективною практика постала методика ментальних карт.

Ментальна карта реалізується у вигляді схеми, на якій зображені визначення, поняття, їхні складові або похідні, зв'язані гілками, що відходять від центрального образу. В українських перекладах термін звучить як «карта розуму», «карта пам'яті», «інтелект-карта», «майнд-мепі».

Поняття терміну «ментальна карта» було закладено Девідом Осубелом та розвинуте у працях Джозефа Новака та Тоні Б'юзена [див.: 3]. Психолог Тоні Б'юзен пропонує замість класичних конспектів розробляти карти пам'яті. Він розглядав їх як альтернативний спосіб ведення конспектів, оскільки він помітив, що звичайне конспектування речень зовсім не допомагає вчитися, а, навпаки, - ускладнює. В основі складання ментальних карт було використано метод асоціацій. Використання візуальних схема для вивчення чогось нового є зручною технікою альтернативного запису. З того часу Тоні Б'юзен написав близько 100 книг про техніку майндмепінгу і вважає її «багатограним пристроєм для тренування, що розвиває кожен ментальний м'яз розуму» [див.: 3]. Карти пам'яті допомагають створити цілісний образ інформації (навчального матеріалу) - ключових понять і взаємозв'язків між ними.

Отже, суть методу полягає в тому, щоб певним графічним чином візуалізувати інформацію на папері, впорядкувати її та отримати цілісну картину.

На думку Найдьонова А. В., ментальна карта є «незамінна маршрутна карта пам'яті, яка дозволяє від початку організувати інформацію так, щоб мозку було легше працювати з нею» [див.: 4].

На практиці використання ментальних карт було запропоновано студентам як індивідуальний проект на практичних заняттях із вивчення психічних процесів. При чому виконання завдання можливе за різним ступенем складності. У такий спосіб, в єдине ціле пов'язуються усі сторони психічного процесу, який вивчається. Така практика викликає як зацікавленість та заохочує до вивчення нового матеріалу, так і служить для його закріплення та повторення. Важливо після складання ментальних карт коментувати свої схеми та зв'язки.

Студентам було запропоновано такий **АЛГОРИТМ створення МЕНТАЛЬНОЇ КАРТИ:**

1. Напишіть по середині аркуша паперу психічний процес, можете обвести його в коло. Переконайся, що розмір аркуша паперу є відповідним. Кладіть аркуш горизонтально. Таку карту зручніше читати.

2. Намалюйте декілька ліній, що йдуть від кола. Кількість ліній дорівнює центральним поняттям психічного процесу. На кожній лінії напишіть підтему, що відповідає основній темі в центрі. Вони означають основні розділи карти. Так організуйте простір аркуша, щоб не залишалася порожнього місця, а гілки не розміщувалися дуже щільно. Важливо і те, що гілки повинні бути живими, гнучкими, загалом, органічними. Довжина лінії повинна дорівнювати довжині слова.

3. Пишіть друкованими літерами, якомога ясно і чітко. Варіюйте розмір літер і товщину ліній залежно від ступеня важливості ключового слова.

4. Обов'язково використовуйте різні кольори для основних гілок. Це допомагає цілісному і структурованому сприйманню. Колір також допомагає виділяти і структурувати думки. Так, на думку Тоні Б'юзена, для особливо важливих питань бажано виділяти гілки теплими кольорами, а написи над ними робити ахроматичними (чорний і сірий) [див.: 3].

5. Від цих ліній можна провести додаткові тонші лінії для під категорій або питань до підтем. Пишіть на кожній лінії тільки одне ключове слово.

6. Намагайтеся знайти якомога більше понять та правильно розмістити їх на карті. Подібний спосіб запису дозволяє ментальній карті необмежено рости і доповнюватися. Від цього залежить оцінювання вашого проекту.

6. Використовуйте також малюнки і символи (для центральної теми малюнок обов'язковий).

Для створення ментальних карт зручно використовувати різні онлайн додатки веб-сервісів. Зокрема, це такі безкоштовні онлайн додатки для створення ментальних карт як Google - www.coggle.it, Xmind - www.xmind.net, MindMeister - www.mindmeister.com.

Головними перевагами ментальних карт ми вважаємо такі: виділення основної інформації та смислових акцентів; можливість зорового сприйняття інформації; концентрація уваги на структурі матеріалу; наявність встановлення причинно-наслідкових зв'язків. Та особливо цінним є активізація творчого мислення та креативності.

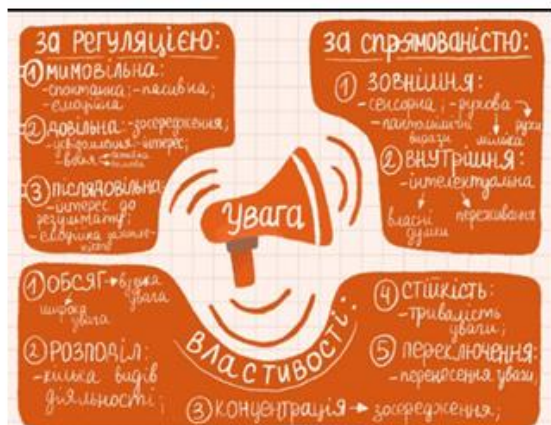
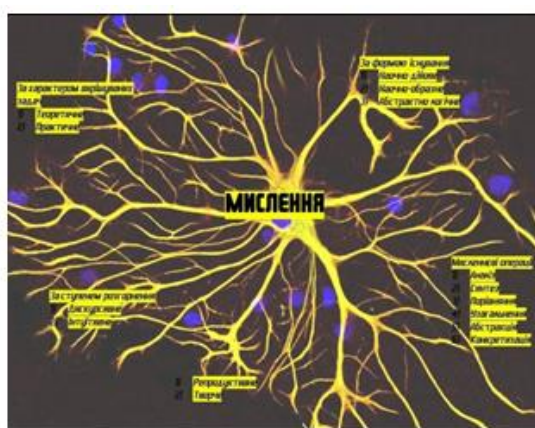
Висновок. На сучасному етапі вища освіта переживає особливий етап розвитку, який супроводжується створенням активних форм методологічного і науково-методичного супроводу інноваційної компетентності. Використання технології створення ментальних карт як практичного завдання при вивченні психічних процесів із навчальної дисципліни

«Педагогіка та психологія» спонукає студентів та активного творчого процесу та формує здатність студентів до інноваційної діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Шандрук С. К. Психологія професійних творчих здібностей: [монографія] - Тернопіль : Економічна думка, 2015. - 357 с.
2. Дуткевич Т. В. Психологія творчості. Навчальний посібник для студентів ВНЗ психолого-педагогічних спеціальностей. / Т. В. Дуткевич. - Кам'янець Подільський : «Медобори», 2003. - 134 с.
3. Бьюзен Т. Научите себя думать / Т. Бьюзен. - Минск: Попурри, 2004. - 192 с.
4. Найдьонова А. В. Интеллект-карти як інструмент ефективної роботи з інформацією [Електронний ресурс]. - Режим доступу : <http://ru.calameo.com/read/004373434dec4e2bf2b83>

У даній роботі представлено металльні карти студентів *Ірини Артеменко, Анна Артеменко, Софії Добри́вечір, Олександра Кондратьєва*.



ВИДАТНА ПОСТАТЬ СУЧАСНОСТІ ЄВГЕН СТАНКОВИЧ: ДЕЯКІ АСПЕКТИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ

В даній статті виявляється сила і могутність, драматизм і невичерпна життєва енергія музики одного з лідерів української сучасної музики Євгена Станковича, яка знайшла своє яскраве втілення в трагічних подіях української історії. Прослідковується творчість композитора в масштабних вокально-симфонічних, творах, де хор є компонентом виконавського складу, творів а capella: хоровому концерті, літургії Іоанна Златоустого, фольк-опері «Цвіт папороті», обробках українських народних пісень, які за масштабом композиторського мислення назавжди вписані в літопис світової музичної культури.

Ключові слова: композиторська творчість, драматизм, фольклор, хорове письмо, музичне мислення, колосальна енергія, композиторська мова, мелос, ритм

In his the work of one of the leaders of Ukrainian music, composer Yevgeny Stancovich, is traced in large – scale vocal – symphonie and a capella works, which, on scale of creative power, is forever written in the annals of world music.

Keywords: composer's word, drama, folklore, choral writing, musical thenking, colossal energy, composer language, melos, rhythm

В багаточисленних розвідках творчості майстра музикознавці О.Зінкевич, С.Лисецький, А.Луніна, І.Коханик, В.Москаленко, С.Крамаренко, С.Даниленко аналізують симфонічну, камерно- інструментальну та хорову музику Станковича. Творчість композитора висвітлюється в багатьох аспектах.

В монографії О.Зінкевич «Симфонічні гіперболи» постать композитора розглядається в соціокультурному контексті 70-х років. В дослідженнях духовних акапельних творів митця розглядаються концептуальні особливості хорового концерту « Господи, Владико наш» (С.Даниленко), необарокові риси духовних творів Станковича (С.Крамаренко), де виявляються співвідношення «Літургії св. Іоанна Златоустого» з обрядовим каноном православної церкви. Крамаренко дослідила необарокову тенденцію в хорових творах Станковича, яка виявляється у розкритті трагічних образів України за допомогою бахівської системи «символів», риторики, барокової теорії афектів, поліфонічного мислення.

Композиторський голос Євгена Станковича бере в полон слухача з перших хвилин звучання. В чому феномен його музики, магічна сила його звукової стихії? Відповісти на це запитання спроможна людина, яка щоденно вслуховується в музичний процес інструментальних і вокальних опусів, аналізує і досліджує їх. Музика Є. Станковича випромінює особливу внутрішню енергію, драматизм, експресію.

Пригадую 1996 рік. В Національній опері України йшла вистава балету Євгена Станковича «Ніч перед Різдом» за повістю М. Гоголя. Фантастичність і барвистість сценічних образів балету чомусь відійшли на другий план. Мене поглинула музика, яка огортала все навкруги. Гармонія всесвіту заповонила слухача. Тут і краса звукопису мелосу і гармонічна барва послідовних кластерів, обертонове багатство співзвуч, прикрашене фактурним розмаїттям, загостреність ритмічних структур. Композитор насичує музичну тканину різностильовими інтонаціями, сміливо еднаючи різні часи та культури.

За визначенням Станковича «музика – це космос понять, ідей, це – Всесвіт. Сьогодні музична мова не є такою проблемою, яка всіх цікавить, як в 60-ті роки. Адже звук сам по собі, до якого не торкнулася рука майстра, філософа, мислителя – це ніщо. Важливо, що

прагнеш сказати. А як, не має значення. Губиться зміст і полістилістика: йде зближення гранично – протилежних напрямів, то ж полістилістика стає тотальною» [2, с.18]. Саме цих постулатів наслідую митець.

Євген Станкович є одним з найпотужніших українських симфоністів сучасності. Він віддає перевагу великим симфонічним, вокально-симфонічним і театральним полотнам. Його третя симфонія «Я стверджуюсь» на слова Павла Тичини написана для хору, соліста і оркестру (1976) на тему революції і громадянської війни. Незважаючи на історичне минуле нашої держави, зображене в симфонії, в ній відсутнє ідеологічне підґрунтя. За її художніми якостями, симфонія справила колосальний вплив на розвиток української музики і отримала державну премію ім. Т. Шевченка.

Остання частина строфи вірша П. Тичини, написаного в день визволення України від гітлерівців в 1943 році, використана композитором, де змальована сила і єдність народу.

Грандіозне 6-частинне полотно композиції втілює маршову силу з могутніми оркестровими і хоровими tutti в 1 частині, на зміну якої даються жанрові протиставлення інших частин – токати, балади, фіналу, прелюдії, канонів, речитативів. У цій жанровій структурі присутні епос, драма, циклічність і поемність. За визначенням Олени Зінкевич, автора «Симфонічних гіпербол» третя симфонія є епопеєю. Основними ознаками цього жанру є масштабність, часовий розмах, а предметом епопеї – доля народу, життя якого зображена в драматичних і трагічних колізіях, де масштабно використовуються усі засоби художньої палітри. Лейтмотивом є образ вітру, який символізує дихання революційного буревію [1].

Новаторська жанрова сутність симфонії-епопеї базується на національній художній традиції, закладеній Л. Ревуцьким, Б. Лятошинським. Використання народних награвань, інструментальних імпровізацій мальовничого Закарпаття, рідного краю Є. Станковича, збагачує музичну палітру симфонії (інструментальне соло 4 частини).

В третій симфонії композитор об'єднує риси ораторії і симфонії, змальовуючи бурхливий пульс нашої епохи з її грозовою стихією. В музиці протиставляється зболений голос людської душі (флейта) та навальний і механічний ритм світу (струнні). Одним з наскрізних лейтобразів симфонії є грізний набатний клич, який присутній в кожній частині твору і з якого починається фінал. На ньому скандується головна ідея – «Я є народ, Я стверджуюсь!».

Не випадково, Олена Зінкевич називає Євгена Станковича автором українських пассіонів. Композитору притаманний драматичний тип мислення, який виявляється в загостреній експресії інтенсивного накалу енергії, конфліктності, відкритій афектації почуттів. Трагічні події України: Бабин Яр, Чорна елегія. Панахида, Ектенія заупокійна вилились у монументальні вокально- хорові композиції трагічної сили, які здобули статус документальних свідочств хресного шляху України через ХХ століття. Вони стали голосами десятків мільйонів загиблих [1].

Серед музичних пам'яток жертвам Бабиного яру найбільший резонанс отримала 13 симфонія Дмитра Шостаковича (1962). В українській музиці втіленням цієї теми була симфонія Д. Клебанова «Пам'яті мучеників Бабиного Яру» (1945).

У 1991 році до 50-річчя трагедії був написаний «Каддиш-реквієм» (плач) для солістів, хору, декламатора та симфонічного оркестру. Віршована основа реквієму – вільний поетичний переказ єврейського каддиша, здійснений поетом Дмитром Павличком. Масштабна композиція «Каддиш-реквієму» складається з оркестрового вступу і 7 частин. Загальна тривалість звучання біля півтори години. Вивчаючи будову єврейських ладів,

слухаючи «Колнідре» – релігійну музику, композитор надав музиці яскравого національно-єврейського колориту. В Єврейському реквіємі переважають інтонації плачу, але не менш важливими є ораторські, які надають твору особливого гнівно-експресивного відтінку. В музиці зіштовхуються два протилежні почуття скорботи та гнівного протесту. Станкович не користується жанрово-композиційною формою класичного реквієму. Але аналогія виникає в 3 частині, де музика переповнена протестуючим пафосом.

До п'ятиріччя страшної Чорнобильської катастрофи була написана «Чорна елегія» для мішаного хору і симфонічного оркестру на слова Павла Мовчана. Жанр елегії як плач за померлим з'явився в древній Греції. І в майбутньому елегія зберегла свою жанрову функцію – твір на смерть. Станкович трактує цей жанр образно багатозначно: поряд зі скорботною інтонацією плачу звучить звинувачення, протест, що надає музиці особливої сили впливу. Оркестровий набатний вступ змінюється на теплу пісню в хоровому інтонуванні. Остинатне повторення теми призводить до застигlosti. Краплі – звуки мелодії зависають в стереофонічному звуковому просторі акордового грона. Молитовні прохання в музиці Є. Станковича позбавлені смирення. Хорове скандування, теситурний підйом акордів трансформується в гнівну вимогу, ярий протест. Тематизм «Чорної елегії», об'єднаний афектом скорботи: плач, провідний дзвін, пасакалія перетворився в твір величезної трагічної сили. Тут і почуття прощання, втрати, відчаю, протесту. Молитовні прохання у композитора трансформуються в гнівну вимогу, обурений протест. Катастрофа ХХ століття – Чорнобильська трагедія пронизує художню структуру вокально-симфонічної поеми «Чорна елегія», а саме: набат, стихія нічної пожежі, бентеження і жахіття людських мас, смерть, відспівування. «Чорна елегія» продовжує процес осмислення історії і долі України, який був розпочатий в свій час Є. Станковичем в Третій симфонії «Я стверджуюсь» на слова П. Тичини.

Жертвам Голодомору 1933 року присвячена «Панахида» (1992), де ритуал відспівування, який дав назву твору, є його структуроутворюючим фактором. «Панахида» написана для симфонічного оркестру, народного та академічного хорів, солістів і читця. Національна складова яскраво представлена в творі за померлими з голоду. Композитор використовує інтонації дум та фольклору Закарпаття, народних плачів, голосінь. Твір будується на канонічних текстах в антифонному звучанні двох хорів. Релігійний зміст молебні втілений в 15-частинній композиції: від траурної 1 ч. до «Вічної пам'яті №15». Крім ритуальних піснеспівів, Є. Станкович використовує рефрени «Господи помилуй», «Подай, Господи», ритмічну речитацію хорових унісонів в антифонному викладі і паралельно хоральне звучання тієї ж молитви другого хору. Багата звукова гама характерна для №14 «Алілуя» з антифонним перегукуванням хорів і дзвонів. В №15 «Вічна пам'ять» композитор включає речитацію басових унісонів з теситурним підйомом «Слава отцю і сину». Друга сюжетна лінія «Панахиди» голос читця-коментатора, який згадує страшну трагедію Голодомору. Є. Станкович будує свій молитовний склад, в якому відчутні традиції церковної православної культури, особливості українського мелосу і авторський голос. В першому номері присутні обидва сюжети: ритуальний і подійний-сценарний. Хорове «амінь» – символ істини вписаний в пустинний безлюдний простір, створений оркестром октавним унісоном струнних, ледь чутний в злобній тиші. Ряд подій динамізують фабулу. Тут і картини мирної праці – монолог басу «Благословенний труд для щастя, для добра», і дума «Жотилася Україною скривавлена зоря», і зловісна токата «Ідуть, ідуть голодомори у червоних прапорах». Сольна пісня і хоровий плач-відспівування. 7 частина – соло сопрано з хором і оркестром. Фольклорна тема втілює трагічну енергію пісенної кантилени, яка переходить до

плачу і зливається з молитвою «Господи помилуй» Хорові антифони виступають резонатором мелодії і рефреном-приспівом, пронизуючи музику відвертістю емоційного висловлювання.

8 частина – кінцеве сюжетне закінчення з пульсуючим «мі» і відголосом погребального обряду. Пісенна тема здобуває характер трагічної експресії. Тутті октавних унісонів хору та оркестру – теми з 1 номеру «Панахиди», яка перетворюється в трагічну силу всенародної скорботи. Кульмінація зосереджена в 9, 10 номерах. Хоровий заклик «Відкрийтеся небеса» та сольна пісня як узагальнення всього музичного матеріалу інструментального плачу, думи, молитовних прохань концентрує трагічну енергію, драматизм національної трагедії жертвам Голодомору 1922 – 1923 років. В репрізі в №11 «Упокой, Боже», №13 «Святий Боже» на темі думи №4 будується №12 (оркестр і читач), де оркестровими барвами композитор створює образ слабкого колихаючого полум'я, яке гасне на словах «Тихо, як свіча, догорів народ», доповнюючи звуком гобоя і кларнета. Хорове «амінь» в ре мажорі з додатковими тонами завершує твір, підкреслюючи символ вічності...

Володіючи музичною «пристрастю», Є. Станкович надзвичайною силою свого таланту проникає в трагічні сторінки української історії, напруга якого притягує кожного мислячого музиканта. Композиції Станковича є свідоцтвом епохи і країни, для якої він творить, «здійснюючи свій дар – дар тайнослухання».

Вплив церковного співу на відродження духовної музики України спонукав композитора звернутися до сакрального тексту. Митець відкриває для себе шлях Богоспівкування людини кінця ХХ століття. Потрібен був тривалий час після радянського періоду атеїзму, щоб осмислити Слова Божі, наважитися озвучити звернення до Господа.

Першою такою працею став хоровий концерт «Господи, Владико наш». Композитор відібрав ті тексти зі Святого письма, які його цікавили, близькі за настроєм. Поетичною основою твору є духовні тексти з Псалтиря (псалом – піснеспів вітхозавітної церкви). Монументальна духовна композиція має чітку виважену музичну форму, яка поєднує гамфонно-гармонічний стиль з насиченим поліфонічним. Лейттема «Господи, Владико наш» обрамлює концерт, надає цілісності формі. Перша частина – класична фуга (експозиція, середня частина, реприза).

Контрастом служить тріольна тема, широка, наспівна «Господня дорога веде до спасіння». Хорове тутті чергується з висхідним імітаційним проведенням теми в чоловічих голосах. Тональна плинність надає величності образу. Вона поєднується з поліфункціональністю. Невелике фугато повертає до теми вступу. Подальша драматизація образу відбувається за рахунок синкопованої ритмічної пульсації, насиченості хорової фактури. Композитор майстерно поєднує чотири теми. Молитва «Алілуя» експонується в різних тембральних барвах.

Продовжуючи традиції М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, Євген Станкович накреслює шляхи розвитку сучасного духовного концерту. В даній композиції митець тяжіє до драматизації образу завдяки майстерному володінню контрастними звуковими пластами, тембральною барвистістю, блискучою поліфонічною технікою і насиченою гармонічною вертикаллю.

Духовна хорова творчість Євгена Станковича представлена Літургією, трьома псалмами: «Господь – ти мій пастир» – 22, «До тебе, Господи, взиваю я» – 27, «Які любі оселі Твої, Господи Саваоте» – 83.

Народно-пісенні витоки українського фольклору в поєднанні з православним церковним та партесним співом послуговували основою хорових композицій майстра.

«Літургія Іоанна Златоустого» відповідає православним канонам. Є. Станкович буде традиційну форму (Літургія оглашених та Літургія вірних, духовні тексти, в яких домінує канонічне слово. Композитор зазначає: Я орієнтувався на текст Іоанна Златоустого. Але я робив це скоріш за все як світський твір для концертного виконання з цими словами, в якому кожне повторення зумовлене суто музичним розвитком і експресивністю викладу» [4]. Так, в Літургії композитор зберігає канонічні тексти, класичну форму, антифонний та респонсорний типи викладу, використання речитації-псалмодії тощо. В концепції цього твору в оригінальному авторському прочитанні в 16 частинах Літургії поєднані етичний план Служби Божої з процесуальними звуковими реаліями музичної композиції, де присутні національні та стилеві особливості хорового письма. Є. Станкович вважає, що церковна музика не залишатиметься в даному стані, в неї проникатиме складна сучасна мова. Він відкриває для себе шлях Богоспівкування людини кінця ХХ століття.

Важливо наголосити, що композитор-симфоніст добре розуміється в вокальних можливостях. Тривалість кожного складу в кожній частині літургії відповідає інтонації людського голосу.

Вже в неспокійному характері першої ектенії зосереджене напруження, пов'язане з таїнствами Святої Літургії. В молитовних піснеспівах «Благослови», «Єдинородний сину» звучить прохання про помилування, відтворення людських уявлень про щастя. Образ Бога в людській подобі «У царстві Твоєму», святого Євангелія «Прийдіть поклоніться» виражені за допомогою насиченого гармонічного багатоголосся з перемінним тональним розвитком. Використання акордів з біфункціональністю, нестійким розвитком тематизму, які змінюються на імітаційно-поліфонічну фактуру, символізує єднання духовне основних Заповітів Слова Божого. В №6 «Святий Боже» одноголосна тема поліфонічно розвивається, будуючи варіації на тему остинато. Регістрова контрастність, консонантність гармонії створюють уявлення про Божих ангелів.

У «Херувимській» мелодичне остинато доповнюється розспівами у партії сопрано. Кульмінаційний епізод шанування Владика «щоб підняти нам Царя всіх» пом'якшений гармонічний варіант з раптовим відгмоном активних звучань, які відтворюють духовне возвеличення.

Кульмінаційним піснеспівом літургії є «Вірую», де композитор використовує хоральний тип фактури, скандування, які висловлюють основні постулати християнського вчення.

«Милість спокою» – кульмінаційний момент богослужіння, освячення дарів за допомогою Святого Духу. Звернення до Святої Трійці звучить смиренно. Композитор використовує прийоми, притаманні небесній тематичній сфері (гармонії, тональний план, прийоми тембро-фактурні). Прославні звучання з використанням дзвонів, елементу Великої ектенії, мотиву «Святий Боже» та поліфонічного фрагменту «Благословен» врівноважується кадансуванням «Амін».

«Отче наш» – фінал композиції Літургії. Два розділи молитви: перший –прославний, другий – прохальний, до яких долучається і авторський голос. Композитор використовує тональність Es-dur, прозорість хоральної фактури, використання тризвуків, кварто-квінтових звучань. Структурна ясність, довільний ритм стверджують стан духовної напруги, в якому знаходиться віруюча людини.

Духовна музика – хоровий концерт, Літургія, псалми є етичними опорами музичного світу Євгена Станковича.

Композитор переконаний, що фольклор надзвичайно важливий для розвитку української національної традиції. Фольклорний мелос пронизує усі твори композитора. Це народні пісні різних жанрів: історичні, колядки, щедрівки, «Купало» 2 дія фольк-опери «Цвіт папороті».

У Вінніпезі на прохання канадського хормейстера Володимира Климківа, керівника хору ім. Олександра Кошиця Є. Станкович створив цілу драматичну сцену історичної пісні «За Кубань іду», та щедрівку «Ой на горі все маки цвітуть». Ці пісні були записані О. Кошицем на початку ХХ століття. Обробки колядок Є. Станкович писав реалізуючи своє програмне твердження про необхідність розробляти національні фольклорні скарби, орієнтуючись на творчі можливості камерного хору «Київ» під орудою Миколи Гобдича.

«Климків дав мені можливість познайомитися з рукописами Кошиця, які зберігаються в Вінніпезі. Виявилось, що там величезна кількість народних пісень, записаних Кошицем на Кубані.

Хорова п'єса «Ганець», написана Є. Станковичем для фестивалю в Угорщині, завданням якого було показати віртуозні можливості чоловічого хору, спираючись на елементи закарпатського фольклору. В обробці колядки «Бог предвічний» та технічно дуже складної «Щедрівки», орієнтуючись на високу майстерність хору «Київ», керований Миколою Гобдичем, композитор реалізує своє програмне твердження про необхідність розробляти національні фольклорні зразки.

Фольк-опера «Цвіт папороті», замовлена французьким імпресарію 1977 – 1978 рр. для планових вистав Гранд-опера в Парижі, в 1979 році була заборонена. Її радянські ідеологи визнали проявом «буржуазного націоналізму». Минуло 30 років, перш ніж опера отримала своє сценічне життя в Колонному залі ім. М. Лисенка Національним заслуженим академічним народним хором ім. Г. Верьовки і Національним заслуженим академічним симфонічним оркестром України (керівники Анатолій Авдієвський, Володимир Сіренко).

Музика опери побудована на народних піснях: думках, плачів, історичних, ліричних, танцювальних, жартівливих, обрядових. Фольклорним мелодіям композитор надав індивідуальне авторське звучання, збагачене щедрою народною поліфонією, терпким колоритом модних гармонічних співзвуч. Обряд Івана Купала змальований різноманітними тембральними барвами, колоритно, вокально наповнено багатим народним багатоголоссям. На витриманих підголосках звучить 2-голосна тема декламаційного характеру. Тричастинна композиція прикрашена візерунками підголосків, остинатних ритмічних угруповань, поєднаних з різноманітними мелодичними пластами.

Заключне купало будується на двох контрастних темах – ліричній, хвилеподібній, в якій відбувається поступове нашарування голосів і швидкої теми, яка відтворює ігрові моменти обряду. Поетично, художньо переконливо звучить жіночий хор з солісткою «Глибокий колодязю». На остинатний ритмічний малюнок альтів, повний експресії, накладається 2-голосна тема, яка з'єднуючись з підголоском сопрано приводить до висотної кульмінації. Цілісне фольклорне дійство сконструйоване з пісенних блоків народних «Заплету віночок», «Та купався Йван», «Ой молода молодице» та авторських пісень «Хто се, хто се по тім боці чеше косу» на вірші Т. Шевченка. Обряд «Купало» має багато тисяч років. В опері Станковича від обряду залишилась поезія, а більшість мелодій авторських. «Цвіт папороті» – один з найкращих новаторських оперних творів композитора завдяки майстерному поєднанню автентичного фольклору, авторської музики, ідентичної народній та сучасних прийомів хорового письма.

Євген Станкович – український композитор світового рівня, український, тому що важливим родоводом його творчості є вітчизняна професійна традиція, українського (закарпатського) фольклору, світової – тому що його творчі досягнення давно вийшли за межі національного виміру, перетворившись в загальнолюдські.

В кожному зі своїх творів майстер промовив своє вагоме слово. Досягнення композитора визнані суспільством. Він – Лауреат Державної премії України ім. Т.Г. Шевченка, володар багатьох національних і міжнародних музичних нагород.

В напруженій емоційно-пристрасній інтонації, створеній талантом Є. Станковича знайшли прояви трагічних протиріч життя, почуття світового катастрофізму, які призводять до глибинного питання про сутність людини і світу.

Музика Євгена Станковича вибудовує точки опори в дестабілізованому світі і в цьому її миротворча сутність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зинкевич Е. Симфонические гиперболы: О музыке Евгения Станкович: монография / Е. Зинкевич. – Ужгород: Лира, 2003. – 208 с.
2. Кобрин Н. Методична розробка з української музичної літератури. Творчий портрет Євгена Станковича / Н. Кобрин. – Львів, 2018. – 37 с.
3. Крамаренко О. Небарокова символіка в хоровій творчості Євгена Станковича (на прикладі творчості кінця ХХ початку ХХІ століття) / О. Крамаренко // Українське музикознавство: науково-методичний збірник. – Вип.37. – К., 2011.
4. Лісецький С. Євген Станкович / С. Лісецький. – К.: Музична Україна, 1987. – 64 с. – (Творчі портрети композиторів).
5. Лунина А. Парадигма стиля Евгения Станковича: метаморфозы в контексте единства (на примере камерной музыки) / А. Лунина // Музичне мистецтво. – 2013. -
6. Станкович-Спольська Р. Обряд «Купало» в українському фольклорі і опері Євгена Станковича «Цвіт папороті» / Р. Станкович-Спольська // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського. – Вип.36.
7. Тищенко О. Біблійні мотиви в хоровій творчості Євгена Станковича / О. Тищенко // Київське музикознавство. – Національна музична академія ім. П.І. Чайковського. – К., 2006. – вип.19.
8. Українська та світова музична культура: сучасний погляд: у 2 книгах кн.1. – К., 2005. – С. 137 – 144.
9. Чекан Ю. Музыкальный мир Евгения Станковича / Ю. Чекан // Art line. – 1997. – №9. – С. 30 – 31.
10. Чекан Ю. Хорова творчість Євгена Станкович // Станкович Є. Хорові твори (нотне видання) / Ю. Чекан. – К., 2004.

**ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ОНОВЛЕННЯ ІРМОЛОЙНИХ НАПІВІВ У ЦЕРКОВНОМУ
ПРОСТОПІНІЇ 1906 РОКУ БОКШАЯ-МАЛИНИЧА
(НА ПРИКЛАДІ ІРМОСА 9 ПІСНІ КАНОНА РІЗДВА ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ 8
ГЛАСУ)**

Розглядається ірмос 9 пісні канона Різдва Пресвятої Богородиці Простопінія Бокшай-Малинича у порівнянні із зразком Манявського рукописного ірмологіона 1675-76 рр. Підтверджується зв'язок із рукописним ірмологіоном. З'ясовано, що на тлі мелодико-ритмічних змін, новостворень у Простопінії непорушними залишилися нормативи архаїчного ірмолойного формотворення – часомірна модальна метрика.

Ключові слова : Простопініє, ірмос, монодія, церковний спів, ірмологіон.

Рассматривается ирмос 9 песни канона Рождества Пресвятой Богородицы Простопиния в сравнении с примером Манявского рукописного ирмологиона 1675-76 гг. Подтверждается связь с рукописным ирмологионом. Определено, что на фоне мелодических и ритмических изменений, новообразований в Простопинии прослеживается сохранение норм архаического ирмолойного формообразования – времяизмерительная модальная метрика.

Ключевые слова: Простопиние, ирмос, монодия, церковное пение, ирмологион.

The irmos of the 9th song of the canon Nativity of the Blessed Virgin Prostopiniye Bokshay-Malynych is considered in comparison with the sample of the Manyava manuscript irmologion of 1675-76. The connection with the manuscript irmologion is confirmed. It has been cleared out, that, on the background of melodic-rhythmic changes and new models, archaic irmologic formation in Prostopiniye – temporal measuring parameters of modal metrics – left unchanged.

Key words: Prostopiniye, irmos, monody, church singing, irmologion.

Різносторонні напрями досліджень процесів розвитку українського сакрального мистецтва, звернення до естетики та моральних засад християнства, як джерела загальнолюдських цінностей відображає як загальні тенденції наукового дискурсу, так і намагання охопити широкий контекст національного культуротворення. Важливе місце у цьому займають музикознавчі дослідження регіональної музичної культури, пізнання специфіки розвитку монодичного церковного співу, основні форми якого зафіксовано у рукописних і друкованих ірмологіонах XVII-XIX ст.

Слід зазначити, що сакральна монодія, у властивих художніх засобах вираження, естетичних формах складає важливі засади богослужбової практики візантійсько-слов'янської традиції, виступає своєрідним генетичним фондом церковно-співочої культури і на сьогодні є у широкому вжитку на Закарпатті.

Запропонована тема є продовженням досліджень літургійного співу візантійсько-слов'янського обряду Мукачівської греко-католицької єпархії [2; 12], який представлено у *Церковному Простопінії* 1906 року [5], а також доповнює загальну картину досліджень окремих літургійних жанрів, що, зокрема, висвітлено у ряді наукових розвідок і публікацій вітчизняних та зарубіжних науковців [8-10].

На сьогодні значної актуальності набуває необхідність джерелознавчих студій жанрів церковного співу регіональної традиції у широкому контексті візантійської спадщини, національного культуротворення.

Як показує аналіз ряду наукових напрацювань, необхідною умовою у глибшому пізнанні джерел *напівів Простопінія* є врахування значного часового простору їх формування [6, с.235-243], поширення *напівів* новобалканської спадщини, зафіксованих у рукописних і друкованих ірмологіонах XVII–XIX століть. У дослідженні вживаємо поняття *напів* – історично сформований в Україні термін, який протягом століть стабільно і незмінно вживався в українських Ірмолоях [3, с.7].

Важливу методологічну основу досліджень літургійних *напівів Простопінія* складає опора на теоретичні засади часомірної модальної метрики [4, с.67–101], що забезпечує з'ясування специфіки адаптації різностильових зразків напівів візантійсько-слов'янської традиції, способи їх інтонаційно-ритмічного оновлення, переосмислення, визначення особливостей збереження та змін музичних текстів, стилістичних наверствувань у регіональній співочій практиці.

Враховуючи вище сказане, бачимо необхідність продовження розкриття проблематики збереження та оновлення у *Простопінії* давніх форм ірмоложних *напівів*, визначення особливостей музичної стилістики різних літургійних жанрів.

Поширення із середини XVI століття поствізантійської монодії активізувало процеси освоєння грецького, болгарського *напівів* та інспірувало творчі підходи їх адаптації, появу новоутворень, формування місцевих особливостей церковного співу. Збереження елементів *напівів* новобалканської спадщини в регіональній церковно-пісенній практиці добре ілюструє порівняння різних жанрів церковного співу, які зафіксовано у рукописних ірмолоях кінця XVI-XVII століть, зокрема й Манявському ірмологіоні 1675-76 рр.[10] Для прикладу зупинимось на представленні окремих спостережень, взявши за основу ірмос 9 пісні канона Різдва Пресвятої Богородиці «*Чужде матерем дівство*» 8 гласу з *Простопінія* та Манявського ірмологіона 1675-76 рр.

Походження терміну ірмос, історичні аспекти розвитку канону знаходимо в працях відомих візантистів М.Велімировича, І.Гарднера [1; 7;]. Канон є важливою циклічною частиною, що входить до складу Утрени, Повечір'я, і ін. частин, і складається з ряду пісень на вшанування празника, святого, євангельської події. До складу канону входять і проміжні додаткові співи – ектенії, молитви, *сідалні, кондак, ікос*.

Ірмос 9 пісні *Чужде матерем дівство* 8 гласу виконується як задостойник на свято Різдва Пресвятої Богородиці на Літургії Йоана Золотоустого.

Порівняння двох зразків показало, що у *Простопінії* при збереженні форми ірмосу (А+А1+В+А+В1+С), окремих часових пропорцій у музично-віршових рядках, пів-віршах (сегментах) відбулись певні текстові зміни, оновлення ритміки, переосмислення інтонаційної сфери. В ірмосі *Простопінія*, на відміну від розгортання мелосу у давніх зразках в межах натурального мінору, бачимо утвердження ладової сфери гармонічного виду мінору (див. приклад 1-2.)

Приклад 1.

Приклад 2.

Водночас при певних інтонаційно-ритмічних відмінностях розспівування тексту, наявності різних часових тривалостей долей (половинна нота у *Простопінії*, ціла – в Манявському ірмологіоні) спільними елементами у початкових рядках є метричні параметри піввіршів, ладові опорні тони, контури мелодики, окремі мотиви.

Відзначимо, що у *Простопинії* зберігається розспівний та мелізматичний характер мелосу, який характерний для ірмолойного зразка, простежується незначне скорочення мотивів, відбувається внутрішня зрівноваженість та логічність співвідношення музики і тексту у заключних рядках ірмоса (див. приклад 3-4).

Приклад 3 (Заключний музично-віршовий рядок ірмоса 9 пісні
Чужде матерем дівство з Простопинія)

Приклад 4 (Заключний музично-віршовий рядок ірмоса 9 пісні
Чужде матерем дівство з Манявського ірмологіона 1675-76 рр.)

Висновки. Збереження в *Простопинії* структури, часових параметрів піввіршів, окремих метричних моделей, типових для ірмоса рукописного ірмологіона з Манявського монастиря додатково підтверджує стійкість нормативів часомірної метрики, враховуючи при цьому інтонаційно-ритмічне оновлення розспівування тексту давніх *напівів*. Наведені порівняння додатково розкривають окремі аспекти процесу адаптації *напівів* та появу їх локальних варіантів, творчі, естетичні підходи в осмисленні та розспівуванні сакральних текстів, що важливо врахувати у подальших дослідженнях та аналізі жанрів церковного співу Закарпаття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гарднер И.А. Богослужбное пение русской православной церкви. – Jordanvil-New York: Типография преп.Йова Почаевского, 1978. – Т.1. – 565с.
2. Задорожний І. Проблематика досліджень та джерела музичних текстів Літургій *Простопинія* Бокшая-Малинича/ SLAVICA SLOVACA роč. 54, č. 1. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV 2019, s. 39–48.
3. Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України. – Київ: Музична Україна, 2000.
4. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. Київ – Львів – Полтава: НТШ, 2002.
5. Церковное простопиніе. – Унгварь: Унію, 1906. – 191 с.
6. Ясіновський Ю. Из спостережень над текстами української церковної монодії. *Musica humana* : Збірник статей кафедри музичної україністики. – Львів: Інститут українознавства, 2003. – С. 235–244.
7. Velimirovic M. Kanon / The new Grove Dictionary of Music and Musicians. – London, 1980. – Vol. 9. – P. 794–798.
8. Marinčak, Šimon: Nedel'né tropáre v byzantsko-slovanskej tradícii na Slovensku. In Žeňuch, Peter (ed.): SLAVICA SLOVACA, роč. 48 (2013), č. 1, s.9-40.
9. Jasinovskij, Jurij: Хотні Ирмолой Східної Словаччини та Закарпаття як пам'ятки українського церковного співу. In Dorul'a, Ján (ed.): Slovensco-rusínsko-ukrajinské vzťahy od obrodzenia po súčasnosť. Bratislava: Slavistický kabinet SAV, 2000, s. 331–350.
10. Roccasalvo, Joan L.: The Plainchant Tradition of Southwestern Rus': Kiev - Lviv - Subcarpathian Rus'. A Dissertation. Washington: The Catholic University of America, 1985, 183 p.
11. Тончева, Е.: Манастирът Голям Скит – школа на «болгарский распев». Скитски «болгарски» ирмолози от XVII-XVIII в. Т.1, 2 / ред. Красимир Станчев, Стефан Кожухаров. София: Музика, 1981, 167 с., 702 с.
12. Zadorožný Igor. ZAKARPATSKÝ CIRKEVNÝ SPEV /Ed. Šimon MARINČÁK. – KOŠICE : Centrum spirituality Východ – Západ Michala Lacka v Košiciach, vedeckovýskumné pracovisko Teologickej fakulty Trnavskej univerzity, 2019. – 172 s.

Зайцева Е.І.
викладач УжКіМ,
заслужений діяч
мистецтв України
Зайцев О.Д.
театрознавець,
заслужений працівник
культури України

ТЕАТРАЛЬНО–ДЕКОРАЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО ЗАКАРПАТСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО – ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ.БРАТІВ ШЕРЕГІЇВ 1946 – 1960 РОКИ

Стаття присвячена історії та розвитку театрально–декораційного мистецтва Закарпатського академічного обласного українського музично–драматичного театру імені братів Шерегіїв. Визначено етапи розвитку декораційного мистецтва театру. Зроблено короткий огляд основних вистав того часу.

Ключові слова: театрально–декораційне мистецтво, художник, театр.

The article is devoted to the history and development of theatrical and decorative art of the Transcarpathian Academic Regional Ukrainian Music and Drama Theater named after the Sherehiv brothers. The stages of development by the decorative art are determined. A brief overview of the main performances of that time is also described

Keywords: Theory of architecture, perspective, humanism, treatise.

Театрально – декораційне мистецтво закарпатського українського театру до теперішнього часу не ставало предметом спеціального дослідження. Тим часом його вивчення надзвичайно важливо для розуміння еволюції театрального мистецтва Закарпаття, як складової і невід’ємної частини українського театрального мистецтва. Розвиток театрально – декораційного мистецтва на пряму пов’язаний з історією самого театру.

Історія Закарпатського академічного обласного українського музично – драматичного театру імені братів Ю. – А. та Є. Шерегіїв – це насамперед, слава сторінка становлення нації, сторінка самопожертви та відданості створення українського театру на Закарпатті. Все почалось у березні 1945 року, коли Рада Народних Комісарів Закарпатської України прийняла Постанову «Про організацію пересувного Народного театру Закарпатської України». На підставі цієї Постанови до ново створеного театру запросили творчих працівників – театру «Нова сцена» (Хуст), Земського Підкарпатського народного театру (Ужгород), та Угро – Руського національного театру (Ужгород).

У липні 1945 року до Ужгорода на гастролі приїжджає Запорізький український музично–драматичний театр імені М. Щорса (кер. – нар. арт. УРСР В. Магар). Саме цей творчий колектив Запорізького театру, згідно доручення Уряду Радянської України стає головним організатором у створенні нового професійного українського театру в місті Ужгород.

Першим художником театру, починаючи з 1945 року, був ужгородський живописець Ф. Манайло. Федір Манайло – народився у 1910 році в с.Іванівці, Мукачевського району. У 1934 році – закінчив Празьку Вищу художньо–промислову школу. Працював вчителем (1936–1955) на Закарпатті. Робив оформлення вистав Угро–руського театру (Ужгород, 1939–1941).

Федір Манайло був запрошеним художником, робив оформлення вистав за контрактом[2,с.71]. Першою виставою театру стала «Під каштанами Праги» – К. Симонова

(реж.В.Магар, муз.Є.Шерегій), прем'єра відбулася – 7 листопада 1946 року. Саме цей день в історії театру вважається відкриттям першого театрального сезону. Газети писали: «На сцені був збудований павільйон у вигляді кімнати в домі празького інтелігента, з якої через велике вікно глядач міг побачити Прагу, одягну в квітучі каштани.... Знання побуту та національного характеру чехів дало можливість художнику Ф.Манайло зробити реалістичний сценічний образ вистави»[5, с.13].

Художник Манайло в цей період робить оформлення до вистав: «Добрі люди» – Г.Показникова, О.Савчука (реж. Г.Ігнатович,1947), «Украдене щастя» – І.Франка (реж. В.Авраменко,1954). Про роботу художника у виставі «Украдене щастя» – І.Франка писав Й.Баглай: «Художник робить на сцені просту селянську хату, яка за допомогою використання світлових ефектів із веселої та привітної перетворилася в сповнену терпкого смутку. Вмонтований біля припічка дрючок, біля якого час від часу зупиняється Микола Задорожний, як біля єдиної своєї опори в домі, символізував безнадію в можливості повернення сімейного спокою і тепла. Виконане в стилі народного різьблярства крісло, на спинці якого зображувало людську голову з порожніми мертвими очима. Коли Микола Задорожний остаточно втратив надію зберегти сім'ю, це крісло стояло прямо перед глядачем і підкреслювало психологічний стан персонажу та загальний безнадійний тон відповідних сцен вистави. Хата дихала холодом та порожнечою, підкреслюючи порожнечу життя прибитого важкими умовами М.Задорожного. Декорації зображували гірську доріжку, яка своїми стрімкими поворотами створювала ілюзію стрімкості гір та просторової перспективи. У цьому плані особливо виділялася сцена, коли Микола повертався з тюрми: тихо, ніби боячись своєї тіні, як злодій, підкрадається він до рідної оселі, з якої викрадено його щастя і яка стала для нього пусткою» [1, с.73]. Режисер театру Г.Ігнатович згадував: «Колоритне оформлення сцени було зроблене художником Ф.Манайлом, який показав блискуче й досконале знання побуту карпатського села» [5,с.38].

У 1946 році на афішах театру з'являється ім'я художника Сергія Шамето (?). Інформації в архіві театру не зберіглось про цього митця. Лише знаємо, що він прийшов до театру у липні 1946 року на посаду головного художника. Під час роботи у театрі зробив оформлення майже до двадцяти вистав.

Сцена з вистави «Платон Кречет» – О.Корнійчука (реж. В.Авраменко, худ.С.Шамето, 1947).

У 1947 році до Ужгорода на постановку вистави «Одинадцять невідомих» – М.Богословського приїздить головний художник Чернівецького обласного українського драматичного театру, заслужений діяч мистецтв УРСР (1958) О. Плаксій (1911– 1986) та головний режисер театру Б.Борін (1899 –1965). Запрошення на постановки вистав режисерів та художників з інших театрів буде постійною практикою в історії закарпатського українського театру.

Олександр Плаксій – народився 13 серпня 1911 року у місті Курск (РФ). У 1936 році – закінчив Харківський художній інститут (викл. – А.Петрицький, О. Хвостенко – Хвостов, С.Прохоров). Працював в театрах: Ленінського комсомолу (Харків, 1937–1940), та Чернівецькому обласному українському музично – драматичному театрі ім. О.Кобилянської (1941–1969).

Музична вистава про футболістів «Одинадцять невідомих» лібрето М.Слободського, В.Духовичного та Б.Ласкіна (муз.М.Богусловського) була першою музичною комедією, яка була поставлена на сцені театру. «Після «Одинадцять невідомих» радянська музична комедія в репертуарі театру з'являється не систематично, з перервами у кілька років» [5,с.19].

Сцена з вистави «Одинадцять невідомих» – М.Слободського, В.Духовичного та Б.Ласкіна (1947).

У липні 1950 року Сергій Шамето залишає театр, на посаду головного художника призначають Павла Борисова (?). Попрацювавши майже рік художник П.Борисов робить лише одне оформлення до вистави «Кандидат партії» О. Крона (реж. Г.Воловик) та залишає театр.

Натуралізм та правдоподібність оформлення вистави привели до тиражуванню однотипних вистав в репертуарі театру 1946 –1960 років. Образ «радянської» людини на довгі роки стане головним персонажем у виставах театру. Судити про характер оформлення цих вистав можна лише на підставі небагатьох чорно–білих фотографій. Декорації та костюми не відрізнялися сміливістю художніх рішень, що зумовлено економічними складнощами того часу.

Тема Великої Вітчизняної війни буде постійно в репертуарі театру 1946 – 1960 років. Проаналізувавши афіші та програмки, можна побачити, що майже відразу після відкриття першого театрального сезону в репертуарі театру з'являються вистави на військову тематику: «Ластівка» – Л.Смілянського (реж. В.Магар, худ. Ю.Бомко, 1946), «Шлях на Україну» – О.Левади (реж.Г.Воловик, худ. С.Шамето,1946), «По той бік» – А.Барянова (реж.І.Бровченко, худ. С.Шамето,1949),«Сильні духом» –Д.Медведева (реж. Г.Воловик, худ. М.Манджуло, 1952), «Готель «Асторія» – О.Штейна (реж. В.Бабич, худ. М.Манджуло, 1957) та ін.

У січні 1951 року головним художником театру стає Григорій Савинець (1895–1969), який робить оформлення до вистав: «Ганя» – О.Арбузова (реж. М.Янковський), «Честь сім'ї» – Г.Мухтарова, та «Приїздить у Дзвонкове» – О.Корнійчука (реж. Г.Воловик), «Дай серцю волю, заведе в неволю» –М.Кропивницького (реж. В.Аведіков, 1951) після залишив театр. Після звільнення Г.Савинця з посади художника театру (березень 1951) дирекція театру приймає рішення доручити артисту театру Миколі Манджуло зробити оформлення вистави «Втрачений дім» – С.Михалкова (реж. А.Ратміров). Після вдалої прем'єри М. Манджуло стає головним художником театру майже до 1982 року.

Микола Манджуло – народився у 1913 році. У 1930 році – закінчив навчання на художньо–промислових курсах у місті Миколаїв. Після навчання став працювати асистентом художника театру «Шахтарка Донбасу». З 1939 по 1945 роки працював в театрах Кам'янець–Подільська, Білгород–Дністровська, Кишинєва (Молдова). Після закінчення Одеської театральної школи (курс П.Злочевського) приїжджає до Закарпаття. «Художник М. Манджуло належав до числа театральних художників, для яких оформлення спектаклю не є лише простим створенням декораційного фону дії, але є досягненням органічної єдності всіх компонентів, які, доповнюючи і збагачуючи загальний образ вистави, забезпечує її цілісне ідейне та стильове спрямування» [1,с.66].

Вистава «Верховино, світку ти наш» – М.Тевельова, інсценізація В.Василько (реж. В.Авраменко, худ. М.Манджуло, 1957). Головним героєм вистави є багатостраждальний народ Верховини, який піднявся на боротьбу проти гнобителів. «Художник М.Манджуло робить лаконічне, красиве та функціональне оформлення. Адже розміри сцени театру не дають можливості робити багато елементів оформлення. Глядач бачить на сцені похмурий і мовчазний карпатський пейзаж, який підкреслює суворість і нестерпність життя народу під ярмом чужих і «своїх» гнобителів. З уяви глядача не зникає зловіщий прикордонний стовп, котрий, як свідок споконвічного панування на закарпатській землі різних чужоземних зайд, гнітить і роздирає душу. Цей образ вражає тим, що в процесі розвитку дії місце одних

завойовників займають інші, а на стовпі змінюються тільки герби. Пригнічений настрої підсилюється світловими ефектами. Фінал вистави приходять радянські солдати, спалахує світло, ніби сповіщаючи про приход нового життя» [1, с.66].

Сцена з вистави «Верховина, світку ти наш» – М.Тевельова (1957).

У 1950 році до театру приходять Валентина Франківська (1910–1983). В Франківська залишиться історії театральної–декораційного мистецтва закарпатського театру, як чудовий художник–декоратор. Також вона була чудовим художником – виконавцем, яка робила прекрасні пейзажні декорації до вистав театру. Колеги художниці згадували, що Франківська могла у маленькому фойє міського театру лише за одну ніч намалювати великий перспективний задник. А вже на ранок отримати аплодисменти від своїх колег, які прийшли на ранкову репетицію [2,с.161].

Художники театру М.Манджуло та В.Франківська (1960)

Період 1946–1960–х років театр працював в умовах зростання ідеологічного тиску, що позначалось на творчих здобутках. У декораційному мистецтві театру домінувала функція створення оформлення з конкретним місцем дії. Найбільш поширеним видом оформлення вистав була система живописного задника та живописних лаштунків, а також павільйону (Ф.Манайло, С.Шамето, П.Борисов). Функція створення конкретного місця дії доповнювалась створенням узагальненого місця дії (Г.Савинець, В.Франківська) поступово в оформленнях вистав на сцені театру з’являються ознаки ігрової сценографії (О.Плаксій, М.Манджуло).

Вивчення історії виникнення та розвитку театральної–декораційного мистецтва Закарпатського академічного обласного українського музично–драматичного театру імені братів Ю. – А. та Є. Шерегіїв в ювілейний рік має історичне значення для розуміння загальної динаміки процесів в цілому по країні, в минулому та майбутньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баглай Й. Із театром – сорок років(статті, рецензії, нариси)/Й.Баглай. –Ужгород: Колір принт, 1997. – 146 с.
2. Зайцев О. Майстри Закарпатської сценографії ХХ сторіччя/О.Зайцев. – Ужгород: ПП Шарк, 2007. – 192 с.
3. Руснак В.Театр Срібної землі/В.Руснак.–Ужгород: Карпати,1996. –184 с.
4. Зайцев О., Зайцева Е. Театральна–декораційна мистецтва Закарпатського академічного обласного українського музично – драматичного театру імені братів Ю. – А. та Є. Шерегіїв 1946 – 2021 роки. – Ужгород: ПП Аудор – Шарк, 2021. – 200 с.: іл.
5. Ігнатович Г. Від гасниці до рампи: Нариси з історії українського театру на Закарпатті . Кн. 2 /Г.Ігнатович. – Ужгород: Ліра, 2011.–168 с.: іл.

ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ ТА ВИКЛАДАЧІВ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ

В статті розглядається можливість використання сучасних технічних засобів та інноваційних комп'ютерних технологій, якими необхідно володіти викладачам музики та керівникам вокально-естрадних гуртків.

Ключові слова: інноваційні технології, комп'ютер, інтернет.

Possibilities of modern hardware and innovative computer technologies which it is expedient to seize to the music teacher for realization of professional out-of-school activity are examined in the article. In a spotlight - features of hardware, ways and methods of their use in the occupations with schoolchildren in the amateurish variety singing groups.

Keywords: innovative teaching technologies.

Сучасне суспільство диктує свої правила, воно вимагає, щоб освіта якщо вона хоче зоставатися якісною освітою, вдосконалювалась так само як вдосконалюється весь світ навколо нас. Інновація - це застосування нових технологій та стандартів у процесі. На зміну підпорядкуванню та повторенню приходять нові вимоги: вміння бачити проблеми, спокійно їх приймати і самостійно їх вирішувати.

Питання використання та застосування новітніх інформаційних технологій та технічних засобів у процесі підготовки фахівця - викладача з естрадного співу є однією з найбільш актуальних для сучасної музичної педагогіки. Це пояснюється двома факторами. По-перше: на даний час естрадний спів набуває дедалі більш широкого розповсюдження серед студенської молоді; а по-друге - сам факт підготовки та виконання творів естрадного репертуару безпосередньо потребують від педагога використання нетипових для класичного вокалу, але поширених у аудіо-галузі технічних пристроїв та володіння відповідними технологіями їх використання. Враховуючи той факт, що майже всі сучасні інформаційні технології так чи інакше пов'язані із застосуванням комп'ютеру то термін "інформаційні технології" найчастіше виступає синонімом терміну "комп'ютерні технології".

Тому можна сказати, що досліджувані нами питання тісно переплітаються із загальною проблемою комп'ютеризації вітчизняної освіти, яке також є надзвичайно актуальним як для педагогічної науки, так і для музично-виховної, освітянської та мистецької практики.

Значний внесок у рішення проблеми комп'ютерної технології навчання пов'язаний з дослідженнями Е.І.Машбица В.Ф. Шолоховича, Н.Ф.Тализіної, Г.Р. Громова, В.І. Гриценко, О.І. Агапова, Б.С.Гершунського, О.О.Кривошеєва, Б. Х. Сендова, С. Пейперта, та ін.; проблеми співацького розвитку підлітків, всебічно та глибоко розглянуті у чисельних працях Г.Є.Стасько, О.Ю.Шуллера Є.М.Малиніної, В.О.Багадурова.

Більшість з них зосереджується на проблемах саме класичного вокалу, хоча існують і окремі методичні розробки, пов'язані з питаннями методики виховання у співаків навичок естрадного співу (Л.В. Романова, Є.Ю. Белобродова, Є.В. Сомова).

Використовуючи принципи естетичного виховання, критичної педагогіки та технологічного педагогічного змісту, Дж. Мрозіак пропонує інноваційну освітню технологію, в якій «учень розміщується в центрі змістовного, автентичного досвіду мистецької освіти» [5, 168] в якому пропонується особистісний шлях до навчання, що виходить за межі єдиної дисциплінарної точки зору й використовуються методи взаємодії, діалогу, творчості та особистісної ідентичності й емпатії, яка вимагає від учнів розуміння і втілення досвіду інших як емоційно, так і інтелектуально. Ця технологія дає можливість викладачам «брати участь в тому, щоб допомогти учням стати тими, ким вони ще не є» [5, 169] (При цьому дуже важливо, з одного боку, враховувати потреби, переваги і бажання студентів, а з іншого, – гранити їх (як алмаз), за необхідності коригувати і спрямовувати вектор їх розвитку.

Охарактеризуємо спочатку найбільш прості можливості використання комп'ютеру та Інтернету, які можуть, тим не менш, сприяти вирішенню одного з найбільш болючих для сучасної музичної педагогіки, а саме – збагаченню музично-художніх вражень різного віку здобувачів освіти та розвитку в них музичного смаку на матеріалі естрадної пісні.

Відомо, що завдяки поширенню в засобах суспільної інформації музики, невисокої за своїми художніми якостями та розповсюдженню модних музичних шоу, які орієнтують молодь на аматорський рівень виконання, типовою є зацікавленість естрадним співом. При цьому інтереси студентів-співаків зорієнтовані, здебільш, на виконання творів які не відповідають критеріям художньої досконалості репертуару, у подраження улюбленим співакам. З цього погляду проблема співацького та художньо-естетичного виховання студентів у процесі занять естрадним вокалом тісно змикається з питанням відбору репертуару, на якому вони навчаються.

Але існують і об'єктивні причини недоліків у репертуарній політиці, а саме – суттєве зменшення кількості пісень, у порівнянні, наприклад, із 70-80-ми роками минулого століття, що створювались композиторами спеціально для виконання творів у сучасній вокальній манері. Майже на видаються і вітчизняні пісенні твори сучасних композиторів, хоча в Україні є ряд композиторів які пишуть цікаві естрадні твори. [2, 77]

Тому головною проблемою є їх донесення до споживачів, чому може частково сприяти створення інформаційних Web-сайтів, бази даних у Інтернеті, організація спеціалізованих музичних форумів, створення та розміщення в Інтернеті пісень у версії караоке та інше. Одним з важливих аспектів збагачення музичних вражень та розвитку смаку студентів є також можливість накопичення записів видатних виконавців, у тому числі – відеозаписів за допомогою програми «YouTube».

Варто наголосити, що робота над постановкою естрадного номеру безпосередньо пов'язана з використанням електронної техніки: мікрофонів та навушників, мікшерних пультів, підсилювачів звуку, та інших засобів озвучення, з якими має працювати викладач або керівник гурту. Ще один немало вагомий факт у навчанні співу-якість фонограми, тому викладач має бути обізнаним із елементарними функціями звукорежисера.

Все це вказує на необхідність спеціалізованої підготовки майбутнього керівника вокальною студією, тобто на потребу доповнення навчальних планів комплексом спеціалізованих дисциплін (спец. курсів), в рамках яких студенти мали б змогу не тільки

ознайомитись із існуючими музично-комп'ютерними технологіями, а й оволодіти всім комплексом практичних навичок, а саме:

- вміннями користуватись технічними засобами під час проведення занять;
- навичками підбору репертуару
- навичками роботи з співаками з використанням мікрофону;
- вмінням корегувати звучання під час співу своїх вихованців (робота з мікшерним пультом);
- володіння навичками створення робочих аудіо-записів своїх вихованців;
- володіння технологією підготовки запису учнів за допомогою комп'ютера
- засобами обробки звуку у процесі підготовки та коригування фонограм – так званих «мінусівок».

Сучасна вокальна студія повинна містити у собі необхідну кількість електронних приладів, що зветься «цифрова вокальна станція». Один з центральних компонентів цифрової стації вокальної студії - комп'ютер. Для забезпечення нормальної роботи його дані мають відповідати певним вимогам. В їх числі - звукова плата (найбільш поширені - «Creative» та «AudioFire»; професіонали користуються частіше платою «Lexicon»)

повний комплект програмного звукового забезпечення: драйвери, кодеки, віртуальні мікшери, а також програми для запису, озвучення й редагування звуку у можливих форматах «WAVE» і «MIDI». Всі звукові плати дозволяють використовувати 1(моно) або 2 (стерео) звукових канали (доріжки).

програмне забезпечення програм (macintosh, windows та інші), частина яких використовується і в нашій країні.

Якщо розглядати безпосередньо функції комп'ютера то у цілому вони надзвичайно широкі, але в нашому випадку його необхідність полягає у таких необіжних цілях:

а) вибір, накопичення та відтворення музичних прикладів; інформація, зібрана у комп'ютері, може скласти основу систематизації актуального а також потенційного репертуару, знань щодо творів, виконавців, компози- торів, жанрів, стилів тощо;

б) створення фонограм тобто написання музичних творів за допомогою редакторів SONOR, CUBASE. AUDITION та ін.;

в) звукозапис «живого» виконання співаків або інструментального супроводу до пісні в цифровому форматі, з наступним їхнім зберіганням на комп'ютерних носіях і обробкою в програмах-редакторах звуку;

г) зведення голосів, аранжування та обробка записів;

д) запис звукових компакт-дисків за допомогою DVD-рекордерів;

в) нотна фіксація відомих сприйнятих «на слух» творів;

г) обробка пісень та їх нотний запис,

д) редагування нотних записів та їх подальший друк.

Як бачимо, у цілому комп'ютерні записи можуть використовуватись для створення, збереження інформації та як інструмент контролю і самоконтролю якості виконання.

Сучасна вокальна студія також повина бути укомплектованою мікрофонами , мікшерним пультом, підсилювачем звуку, звукові колонки та монітори, навушники, різні звукоутворюючі пристрої (компакт-програвачі-CD, міні- дискові програвачі - MD, програвачі на жорстких дисках тощо), принтери та скане -ри, а також фото- і відеокамери.

Зауважимо, що мікрофон – це один з найважливіших технічних засобів, яким користується естрадний співак: мікрофон укупі із іншим технічним приладдям (посилувач, мікшер тощо) створює для співака передумови для нових, у порівнянні з природним

звучанням його голосу, можливостей. Але молодому співаку потрібно усвідомлювати, що мікрофон не тільки не маскує технічні недоліки, а навпаки, їх посилює, тому використання мікрофону приносить позитивні результати тільки на базі володіння співацькою технікою, навиками дихання, звукоутворення, артикуляції і т.д. Основне завдання, яке вирішують ці пристрої - це якісне відтворення звучання голосу без суттєвого переключення звуку у процесі виступу та запису.

Не менш важливим для вокаліста, що співає у мікрофон, є можливість чути комплексне звучання фонограми та власного виконання. З цією метою використовують так звані активні акустичні системи ближнього поля, (так м звані активні монітори), які спрямовують результативний звук на виконавця-співака. Звуковий результат, який співак чує з монітору, носить комплексне звучання, завдяки чому співак має змогу сприймати загальне звучання та оцінювати свої співацькі дії під час співу, звідси - корегувати їх та варіювати техніку використання мікрофону, наближаючи або віддаляючи його від себе, змінюючи кут тримання тощо. Подібні монітори доцільно використовувати як на репетиціях у залі, так і у процесі виступів перед публікою.

Однією з відносно нових технологій, яка в останні роки стає все більш поширеною у вокальній педагогіці, є використання фонограм «мінус». Частіш за все вони являють собою запис супроводу у тому вигляді, який буде використовуватись під час реального виступу співака. Створення фонограм такого роду власне надає можливість систематично працювати під удаваний інструментальний ансамбль або навіть оркестр.

У числі головних достоїнств використання таких фонограм — їхня універсальність у рішенні навчально-виховних завдань, можливість раціональної організації самостійної роботи співака. Використання та накопичення педагогом подібних фонограм, по-перше, є дійовим засобом систематизації навчального матеріалу, по-друге, — надає можливість варіювання пісенного матеріалу адекватно актуальним завданням виконавця, по-третє — дає змогу йому самостійно працювати.

Робота із фонограмою ефективна при рішенні питань розвитку слухового сприйняття, музичної пам'яті, технічної майстерності юних співаків, вона також може використовуватись для більш ефективного розумування музичного тексту, відпрацювання складного фрагменту, для відпрацювання чи вдосконалення тих чи інших співацьких технічних і виконавських прийомів у самостійній роботі. Корисним є використання фонограми під час пошуку манери виконання (особливо - у процесі підготовки незнайомого твору), у створенні власної інтерпретації твору. [4, 15]

Не менш важливим є і накопичення фонограм типу «плюс», тобто записів пісенних творів у виконанні різних співаків, у тому числі і власного виконання. Їх прослуховування та порівняння дають змогу знайомити молодих співаків з широким колом виконавських манер, поширювати музичний кругозір щодо пісенного репертуару, стимулюють розвиток навичок критичного аналізу. Використання цих записів створює умови для формування у молодого співака вміння відбирати та пристосовувати до своїх можливостей найбільш вдалі зразки втілення художнього образу, технічних прийомів, орієнтуватись на якісне темброве звучання, нарешті — навчатись різним засобам інтерпретації. [3, 75]

У процесі роботи з учнями доцільно використовувати такі фонограми, що дають змогу досконаліше розумувати нові твори, відокремлено за часом прослуховувати тему та акомпанемент, змінювати тональність, кількість інструментів акомпанементу, варіювати темп, динаміку, тим самим вдосконалювати майстерність інтерпретації та співу у цілому.

Викладач також має змогу коригувати стиль твору (оброблювати та створювати RMX) й т.п. [3, 34]

Використання MIDI-фонограм дозволяє підвищити продуктивність домашніх занять, створюють умови для їх цілеспрямованості, а в цілому – дає можливість скоротити час на відпрацьовування співацьких технічних та виконавчих навичок на підготовку творів. Робота з такою фонограмою доступна вокалістам з різним ступенем підготовки, у тому числі й початків-цям.

Вокалісти можуть використовувати такі фонограми для самостійного пошуку найбільш зручної для них тональності, для поглибленого засвоєння звучання акомпанементу тощо. З часом молоді співаки навчаються самостійно варіювати темп, динаміку MIDI-фонграми і тим самим вдосконалюють власну майстерність.

Полегшує заняття з учасниками естрадного гурту також робота з програмами, що дозволяють набирати, редагувати та обробляти нотні тексти. Найбільш відомі програми такого типу - «Finale» та «Sibelius». Ці програми також необхідні для читання партитур, якщо є потреба у використанні нотного тексту, записаного за їх допомогою.

Охарактеризовані вище технології дає змогу педагогу з естрадного вокалу ефективно здійснювати індивідуальний вплив на кожного вихованця, розвивати його виконавчу особистість.

Використання комп'ютера в навчальному процесі - один з важливих шляхів інтенсифікації навчального процесу сьогодення, який відповідає інтересам та попиту сучасної молоді. Застосування новітніх музичних технологій сприяє вихованню у співаків, навичок самоаналізу та самовдосконалення, вимогливості до свого виконання, складаючи важливі передумови для підвищення якості їхньої естрадно-виконавчої підготовки. .

Важливим завданням підготовки майбутнього фахівця є його особистий розвиток. Для цього йому у процесі підготовки до професійної діяльності необхідно оволодіти інноваційними технологіями як інструментарієм вирішення завдань, що «безумовно, збагатить методичне і практичне поле майбутнього фахівця, підвищить його фахову компетентність і рівень професійної майстерності та, відповідно, сформує його цінніснозмістові орієнтації» [2, 77]

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грінченко В.Т. Теоретичні основи акустики: навчальний посібник. Київ: Національний технічний ун-т України «КПІ», 1998. 374 с
2. Дрожжина Н.В. Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради. Музична педагогіка і мистецтвознавство 2007;
3. Козир А.В. Інноваційні тенденції акмеологічного становлення викладачів мистецьких дисциплін // Академія педагогічних наук .: — Чернівці : Зелена Буковина. — 2010. — С. 77
4. Олексюк О.М. Інноваційні підходи у вищій мистецькій освіті // Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції «Инновационные технологии в образовании». — Ялта, 2012. — 354 с.
5. Пометун О., Пироженко Л. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання. – К.: А.С.К., 2003. – С. 6-10.
6. Технології міксування. URL: <https://www.mixonline.com/>
7. Mroziak, J. (2017). Exiles on Main Street: A Pedagogy of Popular Music Pittsburgh. Through Technology and Aesthetic Education. Doctoral thesis. Duquesne Uni [http://](http://www.edudirect.net/sopids-1487-7.html)
8. www.edudirect.net/sopids-1487-7.htmliversity.

Іванова Н.Ю.,
студентка спеціальності
«Менеджмент соціокультурної діяльності»
Ужгородського інституту культури і мистецтв

Наукова керівниця
Аншай М. В.
завідувачка кафедри соціокультурної діяльності,
Ужгородського інституту культури і мистецтв,
кандидатка наук з соціальних комунікацій,
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9500-7349>

МАРКЕТИНГОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В УСТАНОВАХ СФЕРИ КУЛЬТУРИ

Реалізація завдань управлінської діяльності в умовах ринкової економіки потребує використання маркетингових технологій в установах сфери культури. Автор розкриває сутність, особливості та доцільність використання маркетингових технологій в установах сфери культури. Обґрунтовано, що використання маркетингових технологій є запорукою найбільш ефективного задоволення потреб: особистості – в культурі; установах сфери культури – в зростанні кадрового потенціалу; суспільства – у відтворенні особистісного та інтелектуального потенціалу. Констатовано, що маркетинговий аспект є важливою складовою будь-якої управлінської технології та полягає у задоволенні потреб споживачів культурних послуг.

Implementation of management tasks in a market economy requires the use of marketing technologies in cultural institutions. The author reveals the essence, features and expediency of using marketing technologies in cultural institutions. It is substantiated that the use of marketing technologies is the key to the most effective satisfaction of needs: personality - in culture; cultural institutions - in the growth of human resources; society - in the reproduction of personal and intellectual potential. It is stated that the marketing aspect is an important component of any management technology and is to meet the needs of consumers of cultural services.

Ключові слова: Ключові слова: маркетинг; культура; сфера культури; маркетинговий підхід; споживач; маркетингові технології.

Key words: marketing; culture; cultural sphere; marketing approach; consumer; marketing techniques.

Маркетингові технології відіграють все більш значну роль у розвитку сучасних соціально-культурних процесів. Театри, концертні зали, культурно-дозвільні центри, музеї та галереї – ці та інші соціально-культурні установи ведуть активну боротьбу за споживача, прагнучи у максимально можливій мірі компенсувати брак бюджетного фінансування. До маркетингу мають відношення і культура, і сфера культури. Культура – тим, що саме з її аналізу починається маркетинг і її формуванням закінчується. Крім того, у сучасному розумінні та змісті поняття «маркетинг» все більше нагадує технологію соціально-культурного нововведення, є важливою рисою культури сучасного суспільства. Застосовується маркетингова технологія і в сфері культури.

На сучасному етапі відбувається розробка та впровадження маркетингових технологій з урахуванням особливостей діяльності закладів культури певних типів. Поглянувши на сучасний світ, на культуру сьогодення, ту велику кількість інформації, що отримуємо і ту до якої маємо необмежений доступ і як це все впливає на нашу свободу, звички та моральні цінності, розумієш, що це не легка справа «вижити» в цьому середовищі різним установам культури, які, в певній мірі, несуть традиції минулого, зберігають історичні цінності, розповідають бувальщину, а також вимагають від «спостерігача» (чи то глядача, чи

відвідувача музею, чи читача і т.п.) певного зосередження, моменту тиші, а, що найголовніше, паузи на що сьогодні не має часу.

Пропозицій щодо того як провести вільний час є безліч, на сьогодні зовсім не постає питання в пошуку «як провести дозвілля», пропозиції самі приходять до нас, навіть, додому.

Що ж стосується адресата, який вихований культурою «отримати все і одразу», то чи можливо від нього очікувати, що він зосередиться і зупиниться перед певним витвором мистецтва в галереї, чи «висидить» ті дві години в театрі без яскравих феєрверків і гостросюжетних динамічних сценаріїв. І таких питань перед фахівцями соціокультурного менеджменту постає чимало.

Отже, перед закладами культури в сучасному світі гостро постає завдання фізичного і морального виживання. Щоб вистояти нелегку конкуренцію, а також зберегти культурні традиції та забезпечити подальший розвиток мистецтва, дані заклади повинні добре оцінити ситуацію, що існує, і діяти згідно правил, які нам диктує сьогодні – правил сучасного наддинамічного ринку.

Саме опираючись на вищезгадані аргументи, вважаю надактуальним завданням досліджувати дану тему, яка присвячена вивченню ефективного впровадження закладів культури на ринок послуг і використання маркетингових технологій для адаптації їх до сучасних потреб і вимог.

Маркетинг – це складова процесу управління, яка відповідає за визначення, передбачення і задоволення запиту споживача з вигодою для певної організації, це своєрідна «наука про ринок».

У 1967 р. вперше в історії питання про існування маркетингу в галузі культури і мистецтва було піднято Ф. Котлером. У своєму хрестоматійному підручнику він вказав, що всі установи культури, такі як: музеї, бібліотеки, концертні зали виробляють культурний продукт. Тепер всі ці заклади розуміють, що повинні боротися як за увагу споживача, так і за свою частку національних ресурсів. Після опублікування дослідження Ф. Котлера з'явилися перші книги, присвячені саме маркетингу в галузі культури і мистецтва, включаючи роботи Моква, Рейсса, Дігглза. Ними були дані перші трактування поняття «маркетинг у сфері культури та мистецтва».

Якщо об'єднати деякі положення їх формулювань, то ми отримаємо наступне визначення: маркетинг у сфері культури та мистецтва – це «мистецтво досягнення тих сегментів ринку, які найбільш ймовірно зацікавлені в даному продукті, адаптуючи до продукту комерційні змінні – ціну, місце і просування, – щоб встановити контакт продукту з достатнім числом споживачів і досягти цілей, сумісних з місією організації культури».

Зклади культури відіграють у суспільстві важливу роль. Їх продукти або діяльність основана на засадах акту художньої творчості. Практично всі організації культури орієнтовані більше на продукт, ніж на ринок. Цим обумовлений особливий підхід до маркетингу, де продукт не просто змінна в маркетинговому комплексі, а сенс існування організації, безвідносно до потреб ринку.

Отже, необхідно визначитись чого потребує споживач і в даному напрямку розвивати мистецтво та діяльність всіх закладів культури, але чи правильно це? Хіба в даному випадку не ринок диктує, що малювати художнику, що має співатись на сцені і гратись в театрі... Чи правильна дана позиція? Де ж в даному випадку виявлення особистого і особливого таланту?

Головна особливість маркетингу на ринку сфери культури – це поєднання різних напрямів: крім того, що знайти відповідного споживача на певний продукт, це також і притягнення нових потенційних клієнтів, створення іміджу, міцної репутації і престижності

даних закладів, розвиток внутрішнього менеджменту організації. Не менш важливим є залучення ЗМІ та реклами, що сприяє зацікавленості різних приватних і корпоративних інвесторів (спонсорів, покровителів) і є доброю допомогою у розвитку внутрішньої роботи закладу.

Багатогранний розвиток і всебічна діяльність створює яскравий і привабливий вигляд закладу і стає цікавим для споживача, коли заклад виправдовує свою місію (репутацію) купівля квитка, чи певної продукції – це майже благодійність для споживача і добрий вклад в культуру!

Отже, все сказане дає змогу зробити висновок, що маркетинг присутній на всіх рівнях управління в установах сфери культури. Саме тому ми можемо констатувати, що маркетинговий аспект є важливою складовою будь-якої управлінської технології. Він полягає у задоволенні потреб, цінностей та інтересів споживачів з метою надання якісних послуг та ефективного розвитку установ сфери культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- 1.Абакіна Т. Соціальний маркетинг в цивілізації дозвілля // Музеї. Маркетинг. Менеджмент. М., 2001. С. 34-35.
- 2.Бистров Ю. Виставки – інструмент маркетингу / Ю. Бистров, Е. Молчановський, В. Секерин // Маркетинг. 2005. № 3. С. 64-71.
- 3.Введення в соціологію мистецтва: учеб. посібник для гуман. вузів / Є.В. Дуков, В.С. Жидков, Ю.В. Осокін та ін; Рос. акад. наук, Держ. інт мистецтвознавства. СПб.: Алетейя, 2001. 256 с.

КУЛЬТУРА ТА СВІДОМІСТЬ У МЕДІА ПРОСТОРИ СУЧАСНОСТІ

Розглядаються питання зростання залежностей існування культури від властивостей медіа простору. Простежуються нові процеси впливу соціально-культурних умов на формування соціальної свідомості. Відзнакою нового стану культурного засвоєння життєвого середовища людиною являється поєднання логічного і чуттєвого у формуванні свідомості сучасної людини, що включена до загального процесу культуротворення загальної цивілізації.

Ключові слова: культура, цивілізація, соціальна свідомість, образно-чуттєве сприйняття, символи культури, слово, книга, медіа простір.

The paper considers problems of increase of the dependence of the Culture existence on the properties of the media space. New processes of influence of socio-cultural conditions on the formation of social consciousness are traced. The difference between the new state of cultural assimilation of the living environment by a person is the combination of logical and sensual in the formation of the consciousness of a modern person, which is included in the general process of cultural creation of a common civilization.

Keywords: culture, civilization, social consciousness, figurative and sensory perception, cultural symbols, word, book, media space.

Світ рухається у бік духовного суспільства сам того не помічаючи, бо немає іншого шляху подальшого розвитку людини, яка є головним фактором усвідомлення руху суспільної матерії. Людина є носієм сили, що може протистояти руйнівним наслідкам суспільного прогресу у будь яких його проявах. А свідчення про системну кризу суспільства у достатній мірі можна отримати лише натискуючи кнопки комп'ютера, або дотиком сенсорної панелі і визиваючи будь яку інформацію у будь якій формі представлення. Сучасні медійні технології якби посміхаючись над людиною, готові видати всю накопичену та переведену у цифровий формат інформацію і знання про будь-що, доступне для вираження. Медіа простір стає сферою загального регулятора життєвого простору людини, формування схем рішення проблем та задач, устаткування всіх структур соціальної пам'яті людства. Структура і процеси медіа сфери вже відповідають умовам набуття всіма учасниками суспільної взаємодії нових властивостей, що підтримуються розвинутими мультисенсорними медіа технологіями та глобальними комунікаційними мережами.

Існуючі системи соціального наслідування інформації та знань, збереження та відтворення образно-емоційних форм мистецтва входять до єдиної системи соціальних комунікацій. В наш час вона представлена: організаційною структурою, рівнями та каналами транслявання суспільної інформації, знань та чуттєвих образів, загальною технологією. Ця система є платформою забезпечення і підтримки соціальної пам'яті людства і утворює структурні рівні медіа простору сучасного суспільства [1,2]. Всі інституціональні структури суспільних підсистем та всього суспільства в цілому включені до єдиного простору соціальної взаємодії. Саме вона визначає якість суспільних зв'язків та відносин, що є необхідним умовами співпраці та вирішення завдань подальшого соціально-культурного розвитку суспільства. Важливим напрямом розвитку культури стає усвідомлення людством нових умов життя та культуротворчості у багатовимірному світі самої культури.

У сучасному світі всі більш менш відомі символи набули нового сенсу, що розкривається через очищення поверхових нашарувань інтерпретацій уявлень про світ культури. Останні культурно-філософські узагальнення XX ст. прирівнюють культуру тексту [3, с. 37-60]. Цифрове представлення буквенної інформації зводячи відображення смислів, що фіксуються, передаються та зберігаються до знаків «0», «1», або «+» та «-». Що це – закінчення певного циклу існування певного формату або новий віток розгортання істинного сенсу послідовностей відображення сприйнятої мозком інформації, обробка якої передбачає використання норм, правил мовної технології мислення людини. Відчуття як вища форма реакції на оточуючий світ візуалізуються в тканині сучасного медіапростору.

Становище медіасфери сьогодні визначається рівнем розвитку семіосфери і відображенням знаково-символьного насичення глобальної культури і тенденціями розвитку сенсеросфери суспільства. Семіосферу суспільства формує сукупність текстів культури, що у будь якому вигляді циркулює у медіа просторі. Семіосфера постає загально людським надбанням, що було сформовано у процесі історико-культурного розвитку людства. Вона є свідченням здобутих досягнень соціально-культурних процесів становлення людського Буття, розгортання людської історії в її тривимірному виразі: діяльності, пізнання та взаємодії. Поступи розвитку суспільства призвели до виникнення в них граничних ситуацій розвитку, спочатку локально, згодом глобально. Наближення до такої ситуації передбачували вчені майже з середини XX ст., визначивши низку біфуркаційних станів та синергічних процесів в площині глобальної культури, що пережила низку наукових, комунікаційних, технологічних, лінгвістичних, когнітивних поворотів. Зокрема лінгвістичний спричинив зменшення сили впливу на суспільні процеси наслідків раціонально-логічного мислення як засобу засвоєння життєвого простору людства. Новий простір культури відкриває людині можливості чуттєво схопити загальний стан суспільства у єдності його образу, що отримує достатньо чіткі візуальні зразки.

Свідомість суспільства входить до повного вміщення всієї структури суспільних зв'язків та відносин, що матеріалізуються за новими законам [4]. Свідченням цього є те, що знання про Всесвіт, що було отримане людством, розглядається як дар, відкриття, інсайт, має однокореневе походження. Це новий етап культури, що є новим елементом загального ланцюга універсальної еволюції Буття, у якій еволюція Людства виявляється вершиною розвитку людської істоти, що завершується її духовною трансформацією як частини всієї людської спільноти. Пояснення цього процесу виявляється у різних підходах висвітленням результатів вивчення ходу та результатів існування людства в їх матеріально-речовому втіленні.

Одним із важливих артефактів культури, що тримає традицію передачі духовних надбань людства, залишається книга, а загалом і вся документальна спадщина людства. Це є фактом! Тому, що її історія не закінчується становленням культури медіа, а тільки починається, оскільки Книга це текст культури, прочитання якої починається зі знання про те, як побудований світ і як в нього вписується Людина. Слово знову стало знаком, сигналом, який у своєму значенні містить світ, що сприймається у розумі і почуттях завдяки новим можливостям медійних технологій. В медіа просторі увібрано внутрішні механізми мови й слова, що інтегрують відчуття світу, а також повертають людину в структурах медіа до первинного стану неподіленого простору ноосферної свідомості. Інтегрована природа слова є результатом синхронізації роботи всіх каналів зв'язку у середині суспільної матерії у вигляді встановлення взаєморозуміння між «всіма і поміж всіма». Людина слухає, сприймає і змінюється у відповідності до інформації і своєї готовності включитися у потоки культурних

меседжів, для того, щоб обрати бік свого особистого ставлення до реалій життя і обрати шляхи до утримання світу для себе й майбутніх поколінь. Але умовою нового простору є засвоєння патернів інформації, що включені до загального комунікаційного простору, у якому перетинаються простір і зміст, що визначає стан розвитку культури як цивілізаційної цілісності.

Тому, можна припустити, що медіа текст, як метафорична Книга, стає посередником, що забезпечує синергічний ефект у процесах, що розгортається у когнітивному просторі загальної людської свідомості. Загадка про виникнення слова відтворюється у первинних артефактах культурної історії. Про це свідчать стародавні рукописи і стародруки. Лінгвісти, які виявили складки і розриви в інформаційному полі багатомовного людства, спільно з філософами, соціологами, письменниками, митцями, відкрили нові світи у медіапросторі, де слово відіграло свою синтезуючу роль, але потрапило у пастку багатозначущості номінацій [3]. І тепер у віртуальній мережі глобальної комунікаційної системи це не просто загальне відчуття, що добігає стану математичних доказів того, що і тут, діють закони відкриті на експериментах, притаманних природничим наукам. Тепер символіка єдиного простору культури потребує нового сприйняття, але також і відчуття причетності і свідомого включення у процеси творення культури, де є місце формам і змісту, що мають однакове значення і розуміння відносно загального сенсу Буття, як духовного символу.

Тепер подальший розвиток культури залежить від опанування людиною медіа простору у розрізненні і єдності його структури від точки входу з натисканням на кнопки, до вибору патернів медіа тексту у коливанні значень між знаками «-» і «+», долаючи розриви соціально-культурного світу, обираючи значення «культурного», що відбиває новий етап розвитку загальної людської цивілізації попри всі розбіжності «соціального».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Коротков И. Медиа как предельный опыт. Медиа-философия II. Границы дисциплины. СПб.: Санкт-Петербург. философ. об-во, 2008. С. 39-42.
2. Конач В. К. Виникнення та еволюція поняття "медіа-простір" в науковій думці. Вісник Дніпропетровського університету. Серія: Філософія. Соціологія. Політологія. 2015. № 2. С. 112-129.
3. Сватко Ю. «Текст-мир человека-культура»: в пространстве современного ейдетизма. Философия языка: в границах и вне границ. Т.2. / Ю.С. Степанов, В.В. Прокопченко, Ю.И. Сватко и др. науч. ред. Тома Д.И.Руденко. Харьков: Око, 1994. С. 37-60.
4. Pganayeva V. Media integration in the processes of becoming a transfer subsystems of social consciousness. Media4uMagazine. №1. 2021.

ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ МИСТЕЦТВОМ ХОРЕОГРАФІЇ

Хореографічне мистецтво завжди привертало до себе увагу дітей. Воно набуло широкого поширення в дошкільних установах, як перспективна форма естетичного виховання дітей, в основі якої лежить залучення їх до хореографічного мистецтва. Воно забезпечує більш повний розвиток індивідуальних здібностей дітей, вони люблять мистецтво танцю і відвідують заняття протягом досить тривалого часу, виявляють наполегливість і старанність у придбанні танцювальних знань і умінь. Хореографія - це світ краси руху, звуків, світлових фарб, костюмів, тобто світ чарівного мистецтва. Заняття хореографічним мистецтвом сприяють фізичному розвитку дітей та збагачують їх духовно.

Виховання дітей мистецтвом хореографії.

Специфіка виховної роботи в хореографічному колективі обумовлена органічним поєднанням художньо-виконавських, загальнопедагогічної та соціальних моментів в її проведенні та забезпеченні. Зусилля педагога спрямовані на формування у дітей світогляду, на виховання високої моральної культури, на художнє та естетичний розвиток. Ці завдання вирішуються з залученням дітей у художньо-виконавську діяльність, з організацією навчально-творчої роботи. Тому перший рівень виховання дитини в хореографічному колективі - це освіта і навчання його як виконавця. Другий рівень виховання - це формування дитини як особистості, розвитку в ньому цивільних, морально-естетичних якостей, загальної культури.

Виховна робота повинна проводитися систематично, тільки тоді вона приведе до позитивних результатів. Складність виховної роботи визначається тим, що діти в колективі зустрічаються різного рівня культури й виховання. Зосередити їх інтереси інколи непросто. При цьому педагогу-керівнику доводиться виявляти такт, чуйність, застосовувати індивідуальний підхід до дітей. Він повинен зацікавити дітей, використовувати в роботі можливості кожної дитини, її перспективи. У зверненні до дітей необхідно проявляти симпатію, шанобливу цікавість до їх радощів і негараздів, до їх складнощів у житті. Тому педагогу необхідно розуміти взаємини дітей, їх внутрішній світ. Дитина, вступаючи в світ знань з хореографії, повинен знати, що кожне заняття обов'язкове. Пропуски без поважних причин неможливі в силу специфіки хореографічного мистецтва. Діти просто не зможуть виконувати ті завдання, з якими вони стикаються. Справа навіть не в досягненні результатів, а в понятті дисципліни. Схильність дітей кидати розпочату справу на півдорозі, надалі обертається незібраністю вже дорослої людини, тому всю виховну роботу педагог повинен будувати за принципом інтересу, він є основним і визначальним. Він підтримується постійним вивченням нового хореографічного матеріалу (рух, танцювальне комбінація, танцювальний етюд, номер, підготовка або проведення якогось заходу і т.д.). Все це викликає позитивні емоції у дітей, впливає на моральний настрій і розвиток їх естетичної культури.

Аналіз вікових та індивідуальних особливостей дітей

Педагог-керівник хореографічного класу постійно займається естетичним вихованням дітей, з тим, щоб вони були всебічно підготовлені до художнього сприйняття і творення дійсності. В основі цього виховання лежить формування любові до своєї національної культури, народної творчості, інтересу і розуміння краси навколишнього світу, спілкування. Досягнення фізичної досконалості має стати важливою частиною виховання на заняттях по хореографії.

До 5-6-річного віку діти здатні займатися хореографією, так як сформованість структур та функцій мозку дитини близька по ряду показників мозку дорослої людини. Сучасні дані вікової психології дозволяють стверджувати, що мозок 6-річної дитини, готовий до засвоєння доступної інформації в процесі систематичного навчання. Проте слід мати на увазі, що в індивідуальному розвитку дітей одного і того ж віку спостерігаються відхилення від середніх показників темпу дозрівання мозку і всього організму - випередження або відставання. Крім того, потрібно враховувати і гендерні відмінності. У фізіологічному відношенні хлопчики в середньому відстають від дівчаток на рік-півтора, хоча і ті і інші мають від народження однакову кількість років.

До 6-7 років діти засвоюють поняття статі (до протилежної статі ставляться терпимо, доброзичливо), починають свідомо регулювати свою поведінку. Для них характерна стійкість, безпосередність, життєрадісність, веселий настрій. Вони здатні відчувати насолоду і переживання від сприйняття прекрасного. Виявляється потреба у зовнішніх враженнях, слуханні музики, у відвідуванні концертів, театрів, після чого діти часто зображують побачене. Велике місце в цьому віці займає гра-це психологічна потреба осмислення нових знань. З огляду на всі анатомо-фізіологічні здатності даного віку, їх потрібно враховувати, при плануванні та побудові занять по хореографії.

Підводячи підсумки про проведені дослідження особливостей виховання дітей мистецтвом хореографії, відповідно до вікових та індивідуальними особливостями навчання дітей слід зробити наступні висновки:

Починаючи заняття з дітьми, педагог-хореограф, перш за все, прагнути зацікавити дітей, навчити їх любити і розуміти мистецтво танцю, яке розширює сферу їх інтересів, збагачує їх новими враженнями. Придбання правильних і точних танцювальних навичок, участь у виконанні танців, творче ставлення до створення в них образу, бесіди педагога з дітьми - все це розвиває естетичне сприйняття, виховує емоційне ставлення до творів мистецтва, вчить правильним судженням в області хореографії.

У результаті активного емоційного знайомства з хореографією формується художній смак дітей, вони починають помічати і сприймати прекрасне не тільки в мистецтві, але і в житті.

Король М.М.,
студентка I курсу спеціальності
музичне мистецтво УжІКіМ,
науковий керівник – викладач-методист
кафедри мистецьких дисциплін УжІКіМ
Мартинюк М.В.

ФЕНОМЕН КОЛИСКОВОЇ ПІСНІ «ОЙ, ХОДИТЬ СОН КОЛО ВІКОН» В КОНТЕКСТІ ЇЇ ВПЛИВУ НА ЕМОЦІЙНИЙ СТАН ЛЮДИНИ

У статті здійснено аналіз української колискової як жанру народної творчості на прикладі пісні «Ой, ходить сон коло вікон» В. Барвінського. Яскравий приклад того, як українська колискова, в якій поєдналось правильне сприйняття мелодики, слова і музики, стала основою для написання найвідомішої джазової композиції.

Ключові слова: материнський мелодійний голос, немовля, ритм, мелодія, аранжування, колиска, моральне виховання, оперна сцена, джаз.

The article analyzes Ukrainian lullaby as a genre of folk art on the example of song "Oh sleep walk circle of windows" V. Barvinsky. A striking example of how the Ukrainian lullaby combines the correct perception of melody, words and music became the basis for writing the most famous jazz composition.

Key words: maternal melodic voice, baby, rhythm, melody, arrangement, cradle, moral education, opera stage, jazz.

З давніх-давен кажуть, що виховання майбутньої людини починається саме з колискових пісень. Ще в утробі матері, малюк чує звуки зовнішнього світу та найголовнішим для нього є материнський мелодійний голос. «Якби не мамина пісня, яким убогим було б наше життя» В. Скуратівський. З дня народження, бажання бачити своє дитя здоровим, розумним і щасливим, матір вкладає віршовані рядки під ритм гойдання колиски. Повторення однієї і тієї самої фрази позитивно впливає на фізичний, емоційний, психічний стан дитини і швидко заколисує її. Співаючи колискову, мама навіть не помічає, як формує у дітей любов до народного українського мистецтва. Під звуки маминої пісні немовля заспокоюється, гармонійно розвивається, психічно налаштовується для засвоєння нових знань [1].

Походження та розвитку колискових пісень торкалися більшість дослідників, які вивчали цей жанр. Одні з них, прагнучи віднайти його витoki, беззастережно виводили колискову пісню із замовлянь, інші бачили лише зовнішню подібність таких явищ [5].

Перші записи колискових було зроблено досить пізно, і сучасні дослідники можуть висувати лише більш чи менш аргументовані припущення щодо генезису даного жанру. Цінним є спостереження білоруського фольклориста-музикознавця В. Флатова над інтонаційною будовою колісанок і замовлянь. Спільність їх інтонаційної будови, виявлена дослідником, вірогідно, не випадкова, а викликана глибшою спорідненістю цих жанрів. Очевидно, колисковою піснею хотіли не лише приспати дитину, а й (як і замовляннями) привернути до неї (або відвернути) дію певних сил [3].

Характерними елементами колискових пісень, які поряд з іншими дають змогу вирізняти цей жанр, є специфічні заспіви, приспіви, ритмічне повторення певних слів чи звуків, своєрідних звертань. Найбільш поширені з них – різноманітні варіації слова «люлі», яке як заспів чи рефрен зустрічається і в піснях календарно-обрядових [2].

Колискова пісня не розрахована на стороннього слухача. Це надає їй особливої щирості й безпосередності у відтворенні найінтимніших, найглибших материнських почуттів, основним «адресатом» яких є, звичайно, саме немовля.

«Колискова — це душа, яка ходить навшпиньках. Коли вгамовуються, стихають людські чвари, коли натружена (вечірня чи вранішня) земля дихає безгомінням, коли помислам і надіям відкриваються простір і небо, а світ стає милосерднішим, ближчим до серця, — тоді в серці матері народжується пісня, тоді над колискою вона щемно, тремтливо та ніжно виспіває свою незглибину душу». (М. Сингаївський) [7].

Поширена в усій Україні одна з найпопулярніших колисанок «Ой ходить сон коло вікон» В. Барвінського уже близько ста п'ятдесяти років записується у майже незмінному вигляді. Під цю колискову засинало не одне покоління українців. Уперше запис колискової «Ой ходить сон коло вікон» з'явився в альманасі «Русалка Дністрова» (1838). Згодом цикли пісень чи окремі твори входили до збірників М. Максимовича, А. Метлинського, Я. Головацького, Марка Вовчка, М. Номиса, Б. Грінченка та інших.

Зберігши гармонію і надавши їй сонористичного забарвлення, О. Кошиць створив хоровий шедевр, який мав величезний успіх в Америці (з 1922 р.) під час гастролей Української Республіканської капели під його керівництвом, про що свідчила багаточисельна критика в американській пресі. Так, бразилійська *Congreio Paulistano* (17 вересня 1923 р.) писала: «Колискова» В. Барвінського, яку О. Кошиць «оркестрував» для свого живого фантастичного оркестру, візується в нашу пам'ять як чудо, створене людиною» [11].

О. Кошиць у листі до друга В. Беневського назвав цей твір «бойовим номером моєї програми по всій Америці», а В. Барвінського — «дуже талановитим композитором-галичанином» [9].

Цей твір, поряд з хоровими обробками народних пісень В. Барвінського, увійшов до репертуару хорів діаспори. Колискову виконав на ювілейному концерті Нью-Йоркської греко-католицької парафії у жовтні 1940 р. в Карнегі-Голл хор церкви Св. Юрія під керівництвом Теодора Онуфрика у присутності О. Кошиця. Уславлений диригент у газеті «Свобода» так писав: «Мені особливо сподобались ... Барвінського — «Колискова», яку я в свій час «вокально оркестрував» та яка у виконанні моєї Капели завоювала цілий світ. На мою думку, це найкращий зразок «Колискової», який коли-небудь створено» [2].

Родина Д. Гершвіна, яка декілька років тому емігрувала з Одеси в Америку також не могла пропустити такого концерту. Почувши надзвичайно ніжну, наповнену дивними гармоніями та поліфонією, мелодія торкнулася глибин душі Джорджа і відізналася в серці майбутньої опери. Через 5 років після концерту в Нью-Йорку була представлена опера «Поргі і Бесс» в одній з дій якої звучала «Summertime». Джордж Гершвін зробив нове аранжування колискової і поклав українську пісню на ритми блюзу. Уже через рік пісня «Summertime» вийшла за межі оперної сцени. Спочатку її заспівала Billie Holiday, а потім пісня стала невід'ємною частиною репертуару практично всіх джазових музикантів [8].

Висновки. Можна впевнено сказати, що колискова є надзвичайною мелодійною українською народною піснею, яка приваблювала багатьох музикантів світу: композиторів, виконавців, аранжувальників. Лише народна пісня, мелодія якої, наче чиста джерельна вода, живить людину, лишається завжди популярною. Вона передається від батьків дітям, оберігається істинними поціновувачами музичного мистецтва. Саме тому народна пісня є вічною [4].

Дослідження довели, що колискова володіє чарівними властивостями завдяки яким у душі дитини поселяється спокій.

Колискова є великою поезією українського народу. В ній звучить молитва мами дуже тихо, як перед Богом. Пісня мами до дитини складалася не за день чи два, навіть не за тиждень, а за багато століть.

Яскравим зразком неповторності та невмирущості українського мелосу стала колискова «Ой ходить сон коло вікон», яка перетворилася на один із найвідоміших у світі джазових стандартів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Желуняк М. Г. Цілюще джерело маминої пісні // Культура слова. 1991. № 40.
2. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість / А. І. Іваницький. – К. : 1990. – 333 с.
3. Любов Чуб. Як українська колискова стала джазовим твором / 28. 01. 2019.
4. Нежинець В. О. Сила колискової пісні / Шльонсько О. О, м. Київ, 2015.
5. Колискові пісні: роль та вплив на розвиток малюка / м. Київ. Громадська організація «Вулик ідей» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://kolysanka.org.ua/kolyskovi/pro-kolysanky/34-koliskovi-pisni-rol-ta-vpiv-na-rozvitok-malyuka.html>. – Назва з екрану.
6. Колискова — перше музичне враження дитини. Видавництво «НАІРІ», м. Київ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dytynawaldorf.com.ua/articles-list/kolyskova/>. – Назва з екрану.
7. Колискова, яка стала світовим хітом [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ukrainemiroff.com/showNews/36>. – Назва з екрану.
8. « Summertime »: найвідоміша джазова композиція, яка з'явилася завдяки українській колисковій [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://vsviti.com.ua/interesting/creative/71217>. – Назва з екрану.
9. Непомітне введення дитини у світ мистецтва через колискову. Видавництво ВЕЛИКАІДЕЯ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://biggggidea.com/project/klyuchik-do-rozumu-dushi-i-sertsya/blog/2306/>. – Назва з екрану.
10. Чарівна сила колискової пісні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://dbnrc9.ucoz.net/muzKerivnyk/charivna_sila_koliskovoji_pisni.pdf. – Назва з екрану.

ЕКОЛОГІЧНА СВІДОМІСТЬ ЯК ПРЕДМЕТ СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

У статті автор піднімає важливу проблему - вивчення та популяризація екологічної свідомості громадян, її розвитку і трансформації як необхідної умови становлення екологічного суспільства. Оскільки техногенна діяльність людини виступає однією з найголовніших детермінант екологічних катастроф, є головною причиною масштабності їх руйнівних наслідків, проте значна частина суспільства навіть не усвідомлює згубних впливів своєї діяльності на природу, автор робить спробу привернути увагу наукової громадськості до проблеми формування та популяризації екологічної свідомості в сучасному суспільстві.

Ключові слова: глобальна екологічна криза, формування екологічної свідомості, типи екологічної свідомості: антропоцентричний і екоцентричний.

Abstract. In the article the author raises an important issue - the study and promotion of environmental awareness of citizens, its development and transformation as a necessary condition for the formation of an ecological society. Since man-made human activity is one of the main determinants of environmental disasters, is the main reason for the scale of their devastating consequences, but much of society is not even aware of the detrimental effects of their activities on nature, the author tries to draw attention to the scientific community society.

Key words: global ecological crisis, formation of ecological consciousness, types of ecological consciousness: anthropocentric and ecocentric.

Необхідність вивчення екологічної свідомості зумовлена кількома конкретними змінами в сучасному суспільстві. Зокрема, загостренням конфліктів у відносинах між людиною і природою, які тепер все частіше призводять до екологічної кризи. Загально відомо, що поряд із позитивними наслідками та перевагами цивілізаційних змін виникають також небезпеки, зокрема екологічні.

Швидкі темпи розвитку науки й техніки, бурхливе зростання промислового виробництва, активне втручання і необґрунтованість дій людини щодо природного середовища, прагнення якомога більше взяти від неї задля задоволення своїх потреб призвели до глобальної екологічної кризи.

Природа вже не в змозі нейтралізувати наслідки господарсько-екологічної діяльності людини. Тому, екологічні проблеми залишаються одними з найактуальніших проблем людства.

Екологічна ситуація в Україні та світі не дозволяє суспільству забувати про те, що всі ми залежні від стихії. Жах, який охоплює нашу країну майже кожної весни у зв'язку з повеннями в Закарпатті (причини виникнення яких криються у техногенній діяльності людей), до речі, Ужгород через особливості свого розташування, займає трагічне, з погляду екологічної ситуації, третє місце через забрудненість повітря серед міст України.

Отже, вище ми окреслили достатньо вагомі причини для популяризації поняття «екологічна свідомість». Звичайно, часто можна почути думку, що людина безсила проти природних стихій і це дійсно так, а от те, що людська техногенна діяльність виступає однією з найголовніших детермінант екологічних катастроф та сприяє масштабності плачевних наслідків цього лиха, більшість навіть не усвідомлює. Тому як ніколи актуальною є проблема вивчення екологічної свідомості громадян.

Проблема формування екологічної свідомості особливо гостро виникла в ХХ столітті, коли людство стало усвідомлювати згубні наслідки своєї діяльності, які призвели до екологічної кризи. Прояви цієї кризи ми можемо спостерігати в різноманітних сферах життєдіяльності: забруднення навколишнього середовища, зникнення цілого ряду видів тварин і рослин, нераціональне використання природних ресурсів і т. д.

Вирішення екологічних проблем планети можливе завдяки формуванню екологічної свідомості суспільства екоцентричного типу (екологічне усвідомлення своєї поведінки) тому, що саме свідомість впливає на поведінку людини, її діяльність, екологічну позицію, екологічну культуру, що у свою чергу сприятиме ефективній боротьбі з причинами, а не з наслідками екологічного неблагополуччя. Людина не зможе бути байдужою до природного навколишнього середовища, в якому вона живе.

Аналіз наукових джерел засвідчує, що в Україні і за її межами було проведено низку досліджень присвячених проблемі екологічної свідомості. Питання виникнення, розвитку й значення екологічної свідомості в регулюванні відносин суспільства й природи розглядають не лише педагоги-біологи, але філософи й психологи, зокрема такі, як Р.В. Біджієва, А.І. Валітова, С.Д. Дерябо, Т.В. Іванова, Т.П. Казначєєва, В.О. Скребець, В.А. Ясвін та ін.

Значну увагу психолого-педагогічним проблемам розвитку екологічної свідомості приділяли С.Д. Дерябо, В.О. Скребець, А.М. Львовчкіна, О.С. Мамешина, Ю.М. Швалб, В.А. Ясвін; теорії і практиці формування екологічної свідомості О.М. Захлебний, І.Д. Зверев, І.Т. Суравегіна та ін.

Слід зазначити, що, незважаючи на обґрунтованість і значний науковий рівень дослідження проблеми екологічної свідомості, залишається недостатньо вивченим її соціально - психологічний аспект. Проблема екологічної свідомості набуває особливого значення в сучасних умовах поглиблення протиріччя між людиною і природою, тому вимагає більш широкого вивчення. Крім того, недостатньо вивченою залишається проблема розвитку і трансформації екологічної свідомості як умови становлення екологічного суспільства. Це питання, на нашу думку, потребує більш глибокого дослідження самого поняття "екологічна свідомість".

Екологічна свідомість, в широкому значенні цього слова, являє собою сферу суспільної та індивідуальної свідомості, пов'язану з відображенням природи як частини буття. Формування специфічного сприйняття світу природи і своєрідного відношення до цього світу сприяє з плином часу (це характерно як для суспільства в цілому, так і для окремого індивіда) розвитку екологічної свідомості. У свою чергу, сформована екологічна свідомість чинить істотний вплив як на своєрідність сприйняття природних об'єктів і явищ, так і на специфіку ставлення до них.

У наукових роботах психологів С.Д. Дерябо й В.А. Ясвіна виділено два типи екологічної свідомості: антропоцентричний і екоцентричний і зазначено, що кожному етапу розвитку відносин людини й природи притаманний свій тип екологічної свідомості.

Антропоцентричний тип екологічної свідомості базується на "винятковості людини", визнанні її найвищою й абсолютною цінністю, на "свободі людини" від підкорення об'єктивним екологічним закономірностям природи, сприйняття природи як об'єкта одностороннього впливу людини на неї. Саме таке переконання і призвело до екологічної кризи.

Екоцентричний тип екологічної свідомості зорієнтований на відсутність протиставлення людини й природи, людина виступає не власником природи, а однією зі

складових частин природи. Взаємодія людини з природою побудована на принципі непорушення існуючої в природі екологічної рівноваги.

Вчені, виділяючи протилежні типи екологічної свідомості (антропоцентрична і екоцентрична), ставлячи запитання: що є вищою цінністю в існуючому світі, чи існує ієрархічна картина світу, яка мета взаємодії людини з природою тощо. В результаті виділяється вісім ознак антропоцентричної і вісім - екоцентричної екологічної свідомості, які у своїй єдності описують структуру зазначених типів. Структурні компоненти різних типів екологічної свідомості, дають можливість уявити деяку цілісну описову характеристику даним типам. Проте, в рамках наукової статті, описати їх повністю видається неможливим.

Отже, антропоцентрична екологічна свідомість - це особлива форма відображення природних об'єктів і явищ дійсності та їх взаємозв'язків, що зумовлює перетворюючу діяльність людини. Для неї характерно виражене протиставлення людини і природи, де найвищою цінністю є сама людина, що використовує природу для задоволення своїх потреб і не поширює на взаємодію з нею етичні норми і правила. Втім, слід зазначити, що ряд сучасних вчених, які займаються проблемами соціальної екології, вважають некоректним вживання терміна "антропоцентрична екологічна свідомість", так як даний тип екологічної свідомості, по своїй суті, є антиекологічним.

Екоцентрична екологічна свідомість - це особлива форма відображення природних об'єктів і явищ дійсності та їх взаємозв'язків, що зумовлює перетворюючу діяльність людини, для якого характерне наділення природи суб'єктними властивостями. У результаті сама природа визнається як цінність, відносини з нею будуються на принципах рівноправності в силу домінування непрагматичної мотивації і поширення в світі природи етичних норм і правил.

Слід зазначити, що незважаючи на обґрунтованість і значний науковий рівень дослідження проблеми екологічної свідомості, залишається недостатньо вивченим її соціально-психологічний аспект.

Сучасна екологічна наука не обмежується тільки теоретичним описом виділених типів екологічної свідомості. В останні роки значно активізуються експериментальні дослідження різних сторін екологічної свідомості. Так, Т. В. Іванова вивчала екологічні цінності в суспільній свідомості й виявила цікавий факт: екоцентрична спрямованість свідомості більш характерна для молодих людей, для яких природа володіє самостійною цінністю незалежно від її можливого використання.

Ряд науковців, які провели психосемантичне дослідження побутових екологічних уявлень в структурі свідомості, виокремлюють два полюси ставлення до природи. З одного боку, "байдужість - екологічна безграмотність - безвідповідальність - жорстокість - егоїзм", з іншого - "альтруїзм - прагнення до внутрішньої гармонії - переоцінка життєвих цінностей - відповідальність - пошук духовної основи - екологічна занепокоєність - любов до природи - потреба у спілкуванні з нею.

В організації екологічного виховання, поряд із самовихованням, надзвичайно важливою є роль ВЗО. Така мета досягається за умов планомірної та системної навчально-виховної роботи. Тобто органічний зв'язок усіх складових, коли на кожному етапі виховання вирішується конкретна задача і таким чином забезпечується неперервність процесу формування екологічної свідомості молоді.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дерябо С. Д. Вперед, к природе!: Слагаемые экологического сознания / В. А. Ясвин // Экология и жизнь. 2006. № 9. С. 12-15.
2. Иванова Т.В. Державне управління сталим екологічним розвитком України та її регіонів в системі раціонального природокористування: теорія, методологія, перспективні напрямки // Т.В. Иванова / [монографія] К.: ВПЦ АМУ, 2011. 405 с.
3. Львовичкіна А. Вплив криз та катастроф на екологічну свідомість / А. Львовичкіна // Еколого-психологічні чинники сучасного способу життя: колективна моногр. / за наук. ред. Ю. М. Швалба. К., 2007. С. 208-213.
4. Леонтьев А. Н. Значение как проблема психологии сознания. Психологическая теория деятельности // Избранные психологические произведения: в 2 т. / А. Н. Леонтьев. М., 1983. Т. 1. С. 317
5. Липова Л. Управління екологічною освітою й екологічним вихованням у ВНЗ / Л. Липова, А. Ясинська // Вісн. Укр. акад. держ. упр. при Президентіві України. 2003. № 2. С. 148-153.
6. Плахотнюк О. Формування у студентів екологічної культури як засіб гуманізації відносин з природою / О. Плахотнюк // Безпека життєдіяльності. – 2008. № 9/10. С. 22-25. Бібліогр.: 6 назв.
7. Скребець В. О. Екологічна свідомість в умовах наслідків техногенної катастрофи: форми прояву, деформації, адаптогенез / В. О. Скребець // Безпека життєдіяльності. 2006. № 3. С. 21-25.

МИСТЕЦТВО СЛУХАТИ МУЗИКУ

В даній статті розкривається важлива тема сьогодення, яка дає відповіді на питання, стосовно того яке значення має музика в житті людей, як навчитися розуміти та сприймати музику різних епох, як не загубитися в цьому музичному різнобарв'ї, як правильно слухати музику, що була створена для слухачів зовсім інших епох, інших культур, та як бути з музикою у наш час, як почути її зміст

This article reveals an important topic of these days, which concerns the importance of music in people's life. Also how to learn to understand and perceive music of different ages, how not to get lost in this musical diversity, how to listen to music that was created for listeners of completely different ages, cultures, how to be with music nowadays and how to hear its content. The important role of music in the process of a child's development and the formation of worldview are also confirmed.

Багато століть поспіль музикознавці в різні часи шукають відповіді на ці та інші питання. Їхня мета — розвивати активне слухання та допомогти розібратися в особливостях художньо-історичних епох, музичних стилів та жанрів, у яких творили музику композитори різних епох.

«Музику слухають усі, втім чують її зовсім не всі» [2]. Цей відомий вислів відомого музикознавця Бориса Асаф'єва, нині набуває все більшого значення, адже музичний світ сьогодення — це світ музики найрізноманітніших стилів, жанрів, епох, напрямів.

Архаїчність античності, суворість середньовіччя, витонченість бароко та класицизму, патетика романтизму та експерименти авангарду: здається, для того, щоб дійсно почути та зрозуміти музику потрібен багаторічний досвід. Втім, кожен може переконатися в тому, що якщо знати певні секрети та різноманітні прийоми, зможе значно покращити якість свого музичного сприйняття.

Насамперед розберемося, що значить музика в житті людей, як вона впливає на формування світосприйняття кожної людини.

В різні часи музика по-різному відігравала роль в житті людей. З давніх давен і до ХХ століття музика була однією з найважливіших основ культури та життя людства. Знання музики вважалося обов'язковою частиною виховання та освіти. Зараз же музика слугує хіба що декоративним елементом, який дозволяє заповнити вільний вечір відвідуванням опери або філармонії, прикрасити офіційні урочистості або, увімкнувши радіо, втішати себе від усамітнення. Звідси виникає парадокс: навколо нас звучить набагато більше музики, ніж раніше, та вона вже для нас не має того значення, як раніше, ставши лише приємною прикрасою [1].

В сучасному світі переважають зовсім інші цінності, відмінні від тих, які були у поколінь попередніх століть. Для сучасної людини деякі предмети побуту стали ціннішими як, наприклад, скрипка або орган. В сучасному світі більш цінується комфорт ніж ті цінності, здобуті нашими попередниками, які ми безповоротно втрачаємо.

Тому потрібно на деякий час зупинитися і задуматися над тим що є тимчасовим, а що вічним, задуматися над тим, яку важливу роль відіграє музика в нашому житті.

Музика допомагає комунікувати, розвиває і надихає людей вже не одне тисячоліття. Вона є потужним об'єднавчим інструментом.

За допомогою музики ми здатні змінювати власний стан, пришвидшуючи чи сповільнюючи частотні коливання нашого мозку.

Та й взагалі, музика допомагає тренувати інтелект. Адже, слухати непросту музику — класику, музику народів світу, джаз — це ніби читати філософський трактат. Щоб зрозуміти незвичні або незрозумілі музичні ходи і закладені сенси, мозку доводиться активувати та одночасно задіювати різні свої ділянки, чого не відбувається за звичних умов.

Наш слух — це не лише одне з вроджених відчуттів, через яке ми сприймаємо зовнішній світ. Це м'яз, який ми можемо тренувати і розвивати. Слухання музики — один із універсальних способів людської комунікації і розвитку слуху. Якщо поглиблено розібратись в цьому питанні, то на власному досвіді кожен може відчути, чому від того «як» слухати залежить кінцеве «що» можна почути.

Важливим повстає питання, як же прищепити любов до слухання музики з самого дитинства?

Фахівці з різних галузей дошкільної психології, педагогіки мистецтва радять починати займатися музикою вагітним мамам ще у період вагітності, а продовжувати зразу від народження дитини для формування гармонійної особистості засобами музики. Музичне мистецтво є джерелом духовності, засобом активізації всіх творчих здібностей дитини. Прихильники раннього виховання рекомендують батькам не втратити можливість формування гарного смаку у дітей, розуміння ними характеру та образності музики, величезного естетичного впливу на всю психіку дитини, її позитивний та гарний настрій.

Часто батьки вважають, що дитину не варто долучати до музики, якщо вона сама не виявить до неї особливого інтересу. Це не зовсім вірно. Дитині необхідно слухати музику.

Перший досвід такої діяльності дитина отримує в сім'ї, слухаючи музичні записи, спів дорослих. Не можна заперечувати позитивного впливу самостійної діяльності дитини на розвиток його музикальності, разом з тим тривалі спостереження за музичним розвитком дітей переконують в тому, що необхідною умовою такого розвитку на ранньому віковому етапі є спільне сприйняття музики. На жаль, батьки рідко слухають музику разом з дітьми.

А тим часом давно помічено, що музика – самий благодатний фон, на якому виникає духовна спільність між людьми. Вона допомагає встановити контакт. У процесі спільного сприйняття в дитини виникає бажання поділитися своїми почуттями з дорослими. А це дуже важливо і для встановлення духовного контакту між дитиною і дорослим і для початкового етапу навчання слухання музики.

Для того, щоб навчити дитину слухати музику, потрібно спочатку самостійно відчути, зрозуміти твір, який підібрали для малюка. Всім відомо, що на відміну від такої галузі знань, як література, музика не розкриває, а передає настрої і думки композитора, і впливає, перш за все, на відчуття слухача. Тому для початку краще обрати невеликий твір з добре вираженим характером, настроєм і ясною мелодією.

Маленькі діти охоче слухають народні мелодії, музику танцювального характеру, люблять колискові. Як же навчати дитину слухати музику? Існують самі різні прийоми. Якщо дитина слухає музику на самоті, то вона може відволіктися. Але коли цю музику дитина слухає разом з батьками, вона висловлює свої емоції, радіє.

Музика в житті дитини спочатку є лише фоном, на який не звертають уваги. Адже, дорослі вже і не пам'ятають особливості дитячого сприйняття музики, яке полягає в тому, що маленькі дітки музику ніби не чують – вони не реагують на неї, можуть спокійно

займатися своїми справами: малювати, гратися. Звичайно, навіть таке пасивне слухання музики залишається у підсвідомості дитини. Але дитині можна допомогти почути музику, щоб її сприйняття було змістовним і обміркованим.

Найпростіший спосіб – це потанцювати або помарширувати під ритмічну музику, разом з дорослим, або з улюбленою іграшкою! Другий спосіб – це зацікавити дитину. Наприклад можна провести гру «На що схожа музика?» Тоді дитина спробує вгадати, що вона почула в мелодії: шум дощу, шелест листя, спів пташок. До прикладу для цієї гри підійдуть такі програмові твори: «Пори року» П. Чайковського та Вівальді. П'єси, які не мають певного сюжету, по-своєму корисні тим, що з часом дитина зможе вигадати до неї свою історію, і навіть намалювати до неї малюнок. Старшим дітям взагалі подобається малювати під музику. Потрібно прагнути всіляко активізувати фантазію дитини при сприйнятті музики.

Поступово дитина звикає до життя під музику, що звучить ніжно, мелодійно, якісно. Дитина починає розрізняти відтінки та окрасу мелодії, її світ збагачується, а почуття – стають виразніші, яскравіші. З часом, коли дитина навчиться з задоволенням слухати музику, можна влаштовувати домашні концерти. А самі «активні слухачі», років в 5 – 6 вперше потрапляють на справжні концерти в концертні зали.

А як же ж нам, дорослим навчитися правильно слухати музику, розуміти те, про що нам хотів «розповісти» композитор, зрозуміти ту музику, яка була написана для слухачів інших епох?

Звичайно, фахівці музичного мистецтва, які обізнані музичному світі, в історичному розвитку музичного мистецтва, основних принципах тої чи іншої епохи, розмаїттю зародження різних стилів та жанрів, краще пристосовані до сприйняття музики будь-якого стилю і часу. А от слухачеві, для кого музика не є професією, для того, щоб зрозуміти її, потрібна певна підготовка.

Насамперед, потрібно розібратися до якої епохи належить той чи інший твір, який планується прослухати, як таку музику слухали в ті часи, коли він був створений, які були смаки у слухачів того часу. Дізнатися короткі відомості про автора, його стильові особливості, принципи композиторського письма. Коротко ознайомитися з жанром, в якому написаний твір. Важливо також дізнатися про окремих виконавців або колективи, які виконуватимуть цей твір, тому що саме від їх інтерпретації залежатиме якість сприйняття музики.

Важливим фактором є і те, де саме буде виконуватись твір, чи це буде відбуватись «вживу», чи твір буде слухатись з екрану телевізора, комп'ютера, телефона, радіо тощо. Адже «живе» звучання, «живий» контакт виконавців зі слухачем завжди залишає більше вражень, ніж коли ми слухаємо музику з різних гаджетів.

Також, слід звернути увагу на місце, де буде прослуховуватись твір. До прикладу, духовий оркестр яскраво і урочисто буде звучати на вулиці, опера на сцені оперного театру, а церковна музика глибше сприйматиметься в храмах ніж на вулиці або сцені, а камерна музика, яка для кращого сприйняття потребує затишку і усамітнення, виконуватиметься в камерних залах.

Тому, на мою думку, порозуміння і прийняття музики потребує певної підготовки. І чим більше інформації слухач дізнається і чим краще він підготується до слухання певного твору, тим зрозумілішою буде для нього та музика, яку він планує прослухати.

Звичайно, не в кожного з першого разу відбудеться тісний контакт з музикою, яку він почув. Зрозуміло, що все незвичне потребує особливої уваги. Не потрібно поспішати одразу

зрехтися того, що не розумієш. Шлях пізнання, у тому числі й у сфері музичного мистецтва, завжди був пов'язаний з подоланням певних труднощів, терпінням, увагою, прослуховуванням почутої музики знову і знову, коли нове, вражаюче, непередбачене поступово відкриває власні закони і таємниці, стає ясним, цікавим, привабливим, ніби давно знайомим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнонкур Н. Музыка бароко: путь к новому пониманию [перев. с нем. О. Коваля]. – М.: группа Компаний «РИПОЛКласик» / «Пальмира», 2019. – 247 с.
2. Асафьев Б. Русская музыка (XIX – начало XX века). – Л.: Музыка. 1978. – 341 с.
3. Бирн Д. Как работает музыка. – «Альпина Диджитал», 2017. – 334 с.
4. Орлова Е.М. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века: Учеб. пособие. – М.: Музыка, 1982. – 223 с.
5. История музыки в 12 великих симфониях (Арзамас): <https://arzamas.academy/micro/symph>
6. Книги: <https://fex.net/ru/s/0xvdfot>

УКРАЇНСЬКА КЛАСИКА НА СЦЕНІ ЗАКАРПАТСЬКОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК «БАВКА»

Шевченко Т.Г.- «У нашім Раї на землі», Кропивницький М.Л.- «По щучому велінню», Франко І.Я - «Фарбований Лис». (режисер-постановник- Заслужений артист України Куцик О.П.)

Сучасний театр ляльок вийшов за рамки, де тільки лялька головний виразний засіб вистави. Сьогодні театр ляльок синтезує всі види мистецтва, де основний принцип співіснування та взаємодії живого актора із сценічними засобами. Аніма (оживлення, одухотворення) є головним принципом сучасного театру ляльок.

Ключові слова: театр ляльок, синтез, аніма, оживлення.

Modern puppet theater has gone beyond where only the puppet is the main means of expression. Today, puppet theater synthesizes all kinds of art, where the basic principle of coexistence and interaction of a live actor with the stage. Anima (revival, spiritualization) is the main principle of modern puppet theater.

Key words: puppet theater, synthesis, anima, revival.

« У нашім Раї на землі » - Т.Г. Шевченко.

2014 рік знаменна дата в історії України . 200 років з дня народження Т.Г. Шевченка-поета, художника-великого українця. Дата майже містична.

На Майдане Незалежності в столиці м. Київ відбувається Революція Гідності.

Хто підняв тисячі українців і привів на Майдан? Хто дав їм силу духу стати на захист гідності і честі. Сам дух великого генія України витав над Майданом , дав сіли для боротьби і переміг. Свій день народження Т.Г. Шевченко святкував разом з Україною. Він мріяв вибороти волю для України .Його мрія здійснилася.

Мені завжди уявлявся Т. Шевченко як український Шекспір, як грецький Софокл ,де народ як хор, а його образ галантного, вбраного по моді молодого вільного ПОЕТА. Він у своїх снах тче думи про Україну. Поет розмірковує над її минулим і заглядає в майбутнє . Так у виставі з'являється ще один герой – Слово Поета :

«Ну що б здавалося слова . Слова та голос – більш нічого А серце б'ється, ожива, як їх почує. Знать от бога і голос той і ті слова...»

Як визначити образ вистави в сценографії ? Художниця Т.Улинець будує на сцені образ аркушів паперу з віршами поета .В центрі стоїть великий козацький бубон –як образ Козацтва на Україні ,образ героїчного минулого .

ЛЕЛЕКА в руках поета (лялька) ще один образ вистави – як символ його душі , волі , якої прагнув поет .Він постійно в небі ,на волі. Кожен вірш Т. Шевченка –це маленька інсценізація. Вірши складаються за принципом «монтажу» , о'беднаних темою любові до України, як образу « Рая на Землі» .

Поет поринає в спогади , які оживають на сцені. Це сни Тараса. Він заглядає в своє дитинство і бачить себе малого (маленький хлопчик-лялька). Через деякий час прилетить лелека і буде вчити малого робити перші кроки, буде вчити його літати; і нарешті вони полетять разом. Зустріч з козаками , які б'ють в бубон і починається козацький ритуал про минуле козацтва

«Було колись- в Україні .Ревіли гармати .

Було колись – запорожці вмiли панувати».

І знову нахлинули яскраві спогади дитинства: «Садок вишневий коло хати»... З'являється образ матері . В руках актриси вертепні ляльки (її родина).Вона притискає їх до серця, вкладає спати .

Перегортається сторінка – згадалося село «Село на нашій Україні- не наче писанка село...Рай та й годі.» Поет підіймає сім'ю ляльок над землею.

Ще один образ краси української природи – величезний соняшник, як образ Сонця:

«Світає , край неба палає,
Соловейко в темнім гаї сонце зустрічає.»

Перед фіналом вистави говна подія вистави- актори виносять різдвяний Вертеп, в якому фігури Святого Сімейства : Діва Марія, Йосиф та маленький Христос .Звучить урочисто Аве Марія Баха.

«У нашім Раї на Землі, нічого кращого не має
Ніж тая Мати молодая з своїм дитяточком малим...
Що в мир наш бога принесла.»

Поет порівнює простий образ української жінки с Святою Матір'ю. Поет прощається з нами. Мати кладе на плечі поета крила з «Вишневого Садочка» і поет перевтілюючись в образ Лелеки відлітає у вічність.

«І слово забуте згадається і мене згадає
Слово моє ,сльози мої Раю ти мій Раю!»

На аркушах сценографії висвітлюється автограф Поета
«Молитва . Т.Г. Шевченко.»

«По щучому велінню » -М.Л. Кропивницький.

На фасаді Закарпатського театру ляльок « Бавка » є пам'ятна дошка великому українському режисеру ,корифею українського професійного театру М. Садовському , який працював в Ужгороді в 1921-1923р.Це буде вже потім- боротьба за український репертуар в чехословацькому Закарпатті, а Елисаветграді він сподвижник, актор театру під керівництвом М. Л. Кропивницького

Кропивницький М.Л.-автор п'єс для дорослих: «Дай серцю волю –заведе в неволю», «Доки сонце зійде – роса очі виїсть», звертається до дитячого репертуару і пише п'єси для дітей : « По щучому велінню» та « Івасик- Телесик».

У львівському театрі ляльок знайшовся екземпляр сценічної версії п'єси М. Кропивницького, яку переробив талановитий літератор , брат Остапа Вишні – Кость Губенко. Він збагатив п'єсу фантастичними персонажами : чарівна щука , відра самоходи.

З під пера талановитого драматурга М.Л. Кропивницького російська казочка про Ємелю дурачка перетворюється на українську. На першому плані соціальна проблема - відношення в Родині , що таке правда і що таке брехня. П'єса захопила своєю серйозністю. А ще вона сподобалася тим, що принцесу прийшли веселити не скоморохи , а українськи сміхотвори . Художниця вистави Т.Улинець запропонувала сценографічний образ вистави – українськи рушники ,які мінялися в залежності від дії. Основою режисерського задуму , який поєднав в одне ціле виставу, став український народний фольклор – фольклор, як джерело українського професійного театру.

Сміхотвори стали творцями , оповідачами , універсальними акторами , які розігрують виставу як площадну народну комедію. Головні герої – брати Хома та Гаврило . Саме між ними розгортається основний конфлікт. Хома працюючий та путящий , а Гаврило оббріхує його перед батьками. Головні герої -це планшетні ляльки в руках акторів. Батько і мати –це українськи горщики, що перетворюються в голови персонажів. Віщун, дід з бабою та циган і циганка це площадні маски , що перекривають обличчя акторів , а чарівна щука –витинанка в тіньовому театрі .

У виставі використані українськи костюми ,українськи танці і пісні , які огорнули ,наситили виставу українським колоритом .

Вистава вийшла в традиції музично- драматичного театру корифеїв українського професійного театру.

« Фарбований Лис» І.Я. Франко.

Казка із збірки для дітей «Коли ще звіри говорили» переростає в соціально-філософську притчу. За личиною звірів ховається справжнє людське обличчя це алегоричний прийом видатного майстра –знавця української душі. І.Я. Франко ніби закликає зірвати маски звірів з обличчя людей .Так народився основний прийом вистави – маски і люди.

Маски - давня театральна традиція , яка має своє походження з древньої Греції . В Італії маска з'явиться як комедія Дель-Арте .

В Японії маска з гримом , яка означає позитивний або негативний образ. Маска в Африці має сутність ритуальну. Маски звірів у виставі «Фарбований Лис» -личина ,за якою ховається, перефарбовується ,перевтілюється справжнє обличчя людини в соціально-політичних обставинах. Так головний герой вистави Лис Микита -це надзвичайно сучасний образ- вдає з себе добродія ,з легкістю користується довірливістю інших. На справді він хитрий, підступний і лицемірний .

Лис Микита перефарбовується і міняє не тільки зовнішній вигляд , але і сам характер . Вистава побудована в жанрі детективної пригоди .Актори грають в масках і без масок. В масках звірів - гра в образах, без масок – гра «я»- в запропонованих обставинах вистави. Маска, як принцип перевтілення . Актор живе по законам психологічного , реалістичного театру системи К.С. Станіславського ; по законам театру відчуження , відсторонення епічного театру Б. Брехта.

Приєм – гра з маскою дає можливість актору легко міняти манеру гри від перевтілення до відчуження і навпаки. Саме маска дає можливість актору піднятися до гротеску , розширює діапазон гри актора . Головне – зберегти ПРАВДУ- життєву ,театральну ,і соціальну, якби сказав Вл. Немирович –Данченко.

Три різні вистави- три різні автори в театрі ляльок розкривають нові виразні засоби нової театральної естетики. Сучасний театр ляльок –це театр ,який синтезує в собі різні види мистецтва, різні методики гри , де основний принцип Аніма (оживлення, одухотворення) ,де основний засіб існування –принцип перетворення - (Лесь Курбас).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Т.Г. Шевченко Поезії т.1,т.2 .Київ 1989р.
2. І.Я. Франко «Коли ще звіри говорили»-збірка для дітей . Київ 1967р.
3. М.Л. Кропивницький П'єси для дітей. Том 2.
4. Л. Курбас «Філософія театру» .Основи 2001р.
5. К. С. Станіславський, «Робота актора над собою». Мистецтво. Київ - 1953р.

Ленчик К. А.

Національна музична академія України імені
П. І. Чайковського, студент II курсу магістратури
кафедри хорового диригування (Київ)

Науковий керівник: Чекан Ю. І., доктор
мистецтвознавства, професор кафедри історії
світової музики Національної музичної академії
України імені П. І. Чайковського

«МАЙДАН 2014» ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА, КОМПОЗИЦІЯ І ДРАМАТУРГІЯ

Творчості Валентина Сильвестрова присвячена велика кількість дослідницької літератури. Одними з найяскравіших є: М. Нестьєва, «Бесіди, статті, листи до В. Сильвестрова»; С. Павлішин, «Валентин Сильвестров. Творчі портрети українських композиторів»; Н. Перепелиця, «Почерк - Сильвестровський» та ін. Але конкретно про даний твір написано лише в загальних рисах. Основною статтею, яка описує головні ідеї циклу є стаття до диску камерного хору «Київ», який так і називається: «Майдан 2014», Юрія Чекана. Саме відсутність ґрунтовного аналізу зумовлює актуальність обраної теми. Завдання – проаналізувати композицію і драматургію циклу творів Валентина Сильвестрова «Майдан 2014».

Творчість Валентина Сильвестрова містить в собі велике розмаїття жанрів. Це симфонічна, камерно-інструментальна, камерно-вокальна, фортепіанна, а віднедавна і хорова музика. Тривалий час композитор вважав себе інструменталістом, лише інколи звертаючись до вокальних жанрів. Основним інструментом для Сильвестрова завжди було фортепіано, і це позначилось на його хоровій творчості. Хорова фактура творів Сильвестрова має багато спільного з фортепіанною фактурою. Механіка цього інструменту влаштована так, що взята нота не збільшує динаміку, а навпаки поступово згасає. Цей принцип Сильвестров переносить і в хор. Цікаво, що цей стиль письма простежується протягом всієї хорової творчості композитора, цим і вирізняючи його з-поміж інших композиторів.

Історія створення циклу «Майдан 2014» безпосередньо пов'язана з його назвою. Події Революції Гідності надихнули композитора на створення циклу творів, в якому будуть відображені і страждання, і біль, і переможний дух народу, і врешті-решт сама перемога. Будучи безпосереднім свідком тих подій, композитор уважно слідкував за настроєм, який панував на майдані, коли відбувалися сутички з силовиками, коли звучав всенародний спів Гімну України, який в різні періоди був різним, коли трагічно гинула небесна сотня. На радіо і телебаченні, де обговорювалися усі новини революції, Сильвестров був активним учасником. Його до глибини душі вражала воля народу, жага до зміни злочинної влади та збереження суверенітету держави. Усі свої враження він майстерно відображає в драматургії великого циклу. Усвідомлюючи усі ці факти, можна сказати, що композитор створив своєрідний музичний літопис тих подій. Починаючи від загострення конфлікту і до переможного гімну в останньому циклі Сильвестров намагається дотримуватися хронології подій, датуючи той чи інший номер. Таким чином цей цикл має не лише культурну значущість, а й історичну. Цим твором композитор назавжди закарбував в національній пам'яті ті страшні події, а також ту перемогу, яка змінила нашу країну назавжди.

Композиційна організація твору водночас і проста, і складна. Спрощення відбувається за рахунок того, що циклічна будова допомагає орієнтуватися в музичному просторі як виконавцям, так і слухачу. Водночас складним є те, що така структура ускладнює загальне

сприйняття драматургії, організовуючи великий цикл на рівні образної будови. Авторське визначення «цикл циклів» провокує дослідника шукати ознаки цих циклів у цілому. Відповідно до цієї структури, з'являється нумерація творів в середині. Великий цикл складається з 15 номерів, які об'єднуються в чотири субцикли. Перший і другий субцикли містять в собі по три номери, третій – чотири і четвертий – п'ять. Маркуючою ознакою зміни одного циклу на інший являється «Гімн», яких тут п'ять. Останній цикл містить в собі два гімни.

Динаміка є невід'ємною частиною як драматургічного, так і композиційного формотворення. Розглядаючи її в субциклах, ми бачимо, що вона має низхідний вектор, від гучних нюансів до тихіших. Цей композиторський прийом простежується дуже чітко на прикладі перших двох субциклів. Перший номер першого субциклу має переважний нюанс $mf - f$, другий так само, а третій номер плавно переходить в $p - mp$, завершуючи перший цикл. Другий субцикл починається знову на $mf - f$ і під кінець затухає до mp . Аналогічна ситуація відбувається і в третьому, і в четвертому субциклах. Через таку динамічну спрямованість композитор втілює принцип свого стилю письма. Риси фортепіанного звучання організовують не тільки хорові партії, а і загальне нюансування, рухаючись згори до низу. Слід зауважити ще той факт, що затухання динаміки відбувається плавно, а не різке, так само як і у фортепіано.

Спираючись на стилістику хорового письма Сильвестрова, можна виділити трьохпластовість в фактурі творів. Один з пластів яскраво допомагає в драматургічному формуванні великого циклу. Цим пластом є імітація дзвону в усіх перших номерах кожного циклу. Дзвін зустрічається ще в інших номерах: №2 та №14, але дотичними до впливу на композицію будуть саме Гімни, які розпочинають кожен субцикл. Сильвестров не даремно використовує в цих номерах імітацію дзвону, оскільки в кожному Гімні він свій, відштовхуючись від чого слухач може зрозуміти, в якому характері буде зараз звучати музичний матеріал. Розглядаючи метод втілення цього імітування, можна простежити деякі особливості і закономірності. Помітно, що перед тим, як зображати звучання дзвону в творі, композитор ретельно вивчив його природу і семантику. Дзвін представлений довершеними консонансами в партії баса та інколи тенора. Окрім інтерваліки композитор зображає й природність звучання, а саме: удар, після якого йде відлуння. Винайшовши цей метод, Сильвестров довів його до ідеалу на стільки, що при прослуховуванні виникає відчуття, ніби звучить справжній дзвін.

Вивчаючи семантику дзвону в цьому циклі, можна прослідкувати, як він змінюється з кожним своїм проведенням. Сильвестров використовує такі властивості дзвону, схожі на набат, що дає підстави вважати, що йдеться про скликання людей на площу для вирішення термінових проблем. Після того, як почалися перші сутички і з'явилися перші жертви, дзвін змінює свою фарбу, характеризуючи тим самим протистояння і боротьбу народу проти посягання на його свободи. Композитор досягає такого звучання за рахунок передачі мелодичного навантаження до партії тенора, який в першій октаві може дати відповідну силу й забарвлення звучання. Після того, як конфлікт досягає своєї точки неповернення, звучить наступний гімн (третій), в якому дзвін набуває трагічного звучання набату. Остинатний ритмічний малюнок в партії баса (половинна з крапкою і чверть), повторюючись кожного разу складає враження траурної ходи. Цей номер є драматичним центром всього циклу. Характер образу народу дає зрозуміти, що він виснажений, з останніх сил намагається подолати свавілля влади, збираючи до купи всю волю і віру в перемогу. Цю бажану перемогу несе в собі четвертий гімн (№11). Характерною рисою, яка вирізняє його з-поміж попередніх

гімнів є мажорна тональність (D dur). Зображений передзвін двох дзвіниць (D dur і C dur) і фонічне накладання одного звучання на інше, сповіщають слухача про всенародну перемогу. Перемінний розмір 6\8 і 9\8 надає цьому номеру танцювального характеру, що схоже на народне святкування. В останньому гімні (№14) до тих двох дзвонів, що були в попередньому гімні, додається ще один – G dur. Таким чином формується своєрідний трикутник з дзвіниць. Сам композитор казав, що він чує тут передзвін трьох соборів: Софії Київської, Михайлівського Золотоверхого собору і Києво – Печерської Лаври.

Імітація дзвону відіграє важливу роль в розвитку драматургії, але не основну. Головним показником зміни драматургічного плану є експозиція головних образів, їх розробка і остаточне затвердження. В експозиції великого циклу можна виділити три основні образи, три напрями, за якими розвивається подальший музичний матеріал. Ці три образи представлені в перших трьох номерах, тобто в першому субциклі. Першим образом, який представляє Гімн є образ народу, який вийшов на майдан захищати свої права та свободи. Як вже було згадано раніше, тут лунає дзвін, на текст П. Чубинського лунає всенародний спів, який експонує основний характер всього великого циклу та народні настрої. Перший і другий образи схожі за своїм характером, але різні за змістом. Якщо перший являється всенародним волевиявленням, то другий виникає під дією зовнішніх чинників. Другий номер, написаний на слова Т. Шевченка «І вам слава, сині гори» і присвячений Сергію Нігояну, який читав саме цей вірш на Майдані. Цей номер уособлює боротьбу, нескореність, незламність народу. Далі ці два образи будуть йти пліч-о-пліч, оскільки тісно пов'язані між собою. Нарешті третій образ, представлений третім номером являє собою молитовний, тихий плач за загиблими, за тими, хто віддав своє життя за права та свободи народу. Отже, перший субцикл виконує експонатну функцію даючи коротку характеристику основним образним сферам великого циклу.

На початку розробкового матеріалу присутні риси перших двох образів. Цей розділ відкриває другий субцикл із другим Гімном (№4), в якому розкривається ідея боротьби. Через висхідний рух терціями в партії альти можна відчувати той дух, ту волю, яку композитор намагався передати, співпереживаючи майданівцям під час революції. Драматургічне напруження зростає з кожним номером стрімко наближуючись до драматичного центру. П'ятий і шостий номери розробляють ламентозну і молитовну образну сферу ніби відводячи погляд слухача від того жаху, який відбувався раніше. Молитовна сфера в номері «Святий Боже» непомітно згасає і за нею слідує драматичний центр великого циклу. Третій гімн (№7) є показником перелому в свідомості народу. Якщо відсторонено прослідкувати за мелодичним рухом, можна помітити, що народ знаходиться на грані своїх можливостей. Переможний дух майже згасає і лишається остання надія лише на Господа. Ця надія пускає коріння і проростає в наступному номері (№8), який є ліричним центром всього циклу. Соло альти на фоні прозорої хорової фактури в силвестрівському стилі вміщує в собі прохання всього народу, останній подих та очікування дива. В наступних двох завершальних номерах розробкової частини знову вертається третій образ. Ці номери написані на латинський канонічний текст, один з реквієму, а другий з оферторію, що несе в собі семантику богослужіння. Текст «Agnus Dei» являє собою заключну частину основної католицької меси, таким чином як би завершуючи етап розробки.

Завершальний узагальнюючий етап починається переможним гімном (№11), який являє собою основну драматургічну кульмінацію великого циклу. Аналогічно до експозиційного розділу, в цьому будуть представлені також усі образні сфери, але вже в новому світлі. Якщо №3 експонував образ загиблих, то №12 є драматичною кульмінацією циклу циклів. Тут

композитор проявив верх своєї майстерності, оскільки найдраматичніший номер не має жодного слова. Він так і називається: «Пісня без слів». І дійсно, музичний матеріал тримає в такій напрузі слухача, що ніякими словами не виразити тої туги і скорботи за загиблими. Подібно до ліричного центру, наступний номер представляє собою тиху кульмінацію, тиху молитву, вдячність Господу за витримку і наснагу, якою він нагородив усіх учасників революції. На словах анонімного автора: «Боже Україну храни. Дай нам сили, віри й надії, Отче наш» звучить завершення «богослужіння».

На цьому цикл циклів не завершується остаточно, оскільки далі композитор буквально переносить слухача в майбутнє, на рік вперед, коли вщухне буря емоцій і лишиться лише приємний і водночас скорботний спогад про минулі події. Кода складається з двох номерів з відомого вже Гімну та колискової (№14, 15). Фанфарний панегіричний гімн символізує щасливе майбутнє, яке чекає на українців. Висхідна заклична мелодія в партії альту занурює слухача в атмосферу спокійного, а дзвін, що розчиняється в кінці, лишаючи по собі луну, яка готує наступний номер. Він, як і другий теж має присвяту, а саме – Михайлу Жизневському, білоруському журналісту, якого вбили на майдані під час подій революції, тому Сильвестров не дарма обрав для цього номеру народний білоруський текст колискової. Прозоріша фактура, яку тільки можна собі уявити створює атмосферу простору між життям і смертю. Цей номер є узагальненням третього образу. Композитор пише в кінці колискову не тільки за Жизневським, хоч вона саме йому і присвячена, а колискову для усіх, хто загинув тоді.

Таким чином композиція і драматургія розкривають основну громадянську позицію Сильвестрова, стосовно подій Революції Гідності. Цей аналіз є підґрунтям для подальшої аналітичної роботи з хоровою творчістю Сильвестрова.

РОЛЬ МИКОЛИ ПОПЕНКА У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТТЯ

У статті розглядається роль одного з найяскравіших представників Закарпатської хорової культури, керівника і головного диригента заслуженого Закарпатського народного хору (ЗЗНХ), композитора, фольклориста, педагога, громадського діяча МИКОЛИ ЯКОВИЧА ПОПЕНКА на формування культурних традицій краю.

Ключові слова: Микола Попенко, ментальне ядро народної творчості, творчий доробок, культурні традиції, композиторська діяльність.

The article examines the role of one of the brightest representatives of Transcarpathian choral culture, leader and chief conductor of the Honored Transcarpathian Folk Choir (ZZNH), composer, folklorist, teacher, public figure MYKOLA YAKOVYCH POPENKO in the formation of cultural traditions of the region.

Keywords: Mykola Popenko, mental core of folk art, creative work, cultural traditions, compositional activity.

Закарпатський регіон, як своєрідна колиска «музичного сплаву» - угорського, румунського, чесько-словацького, русинсько-українського фольклору представляє на сьогодні цікавий своєрідний конгломерат народнопісенного мелосу, що вирізняє його з поміж інших етнічних груп, чим заслуговує на увагу і вивчення.

Творча особистість Миколи Яковича Попенка – диригента, композитора, аранжувальника, багаторічного керівника заслуженого Закарпатського народного хору, яскравого представника закарпатської вокально-хорової школи, спонукає сучасників до концептуального наукового дослідження в культуротворчому аспекті.

Микола Якович Попенко народився в мальовничому місті Рахові. Батько грав на багатьох музичних інструментах, чудово співала мати. Саме від матері малий Микола увібрав тонке відчуття народної пісні та її колориту.

Народна музика не тільки розбудила творчу фантазію юнака, а й привела у світ великого мистецтва. Навчаючись в Ужгородському музичному училищі у чуйного і високопрофесійного педагога С. Мартона, здобув фундаментальні знання. Ще будучи студентом організував оркестр народних інструментів при Ужгородському палаці піонерів. Вже у стінах училища пише свої перші музичні твори, що знайшли підтримку і схвалення видатного закарпатського композитора і музиканта Д. Задора. А велику любов до закарпатського фольклору прищепив йому відомий фольклорист краю В. Гошовський. Саме вони направили творчі пошуки молодого музиканта до галузі композиції та диригентської діяльності.

Після закінчення училища М. Попенко вступає до Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка на диригентсько-хоровий факультет. Саме тут молодий музикант накопичує досвід і характерні принципи галицької хорової музичної культури. Вчителями-наставниками в цей час були видатні українські композитори С. Людкевич та А. Кос-

Анатольський, від яких Микола Якович почерпнув неповторну професійну культуру музичної мови.

Вже навчаючись у консерваторії М. Попенко заявляє про себе та стає відомим у музичних колах Львівщини як талановитий композитор-пісенник, диригент і педагог. Так, ще будучи студентом консерваторії, він написав твір на власний текст «Пісня про Карпати», яку включила до репертуару Львівська державна капела «Трембіта» під керівництвом відомого хорового диригента Павла Муравського. На його ж прохання М. Попенко, студент третього курсу, зробив переклад «Поєми» Зденека Фібіха для мішаного хору, обробку української народної пісні «Там, де Ятрань круто в'ється» та аранжування «Верховино, мати моя» Михайла Машкіна для акапельного виконання. Його роботи постійно звучать у науково-творчих студентських конференціях, а у пісенному конкурсі «Співає Львівщина» в 1963 році він отримує I-шу премію за «Пісню Галини» та «Почуй мене». Твори молодого композитора неодноразово одержували схвальні відгуки від С. Людкевича та А. Кос-Анатольського [див.: 2; 5; 7].

Маючи прекрасні перспективи у Львові, Микола Якович все ж повертається до Ужгорода, де пройшла його юність і де він зробив свої перші творчі кроки. З 1959 року почалася творча співпраця молодого музиканта із Закарпатським народним хором. Про це свідчить лист М. Кречка від 23 липня 1959 року: «Ваші успіхи у навчанні і в галузі оволодіння мистецтвом обробки народної пісні викликають велику радість... Ваша обробка пісні «Ішли вівці з полонини» справді сподобалась мені, і я розучу її із Закарпатським хором... Запевняю Вас, що всі Ваші пісні, які заслуговують уваги і підходять творчому профілю Закарпатського хору – будемо співати».

У 1964 році М. Попенко перебирається до рідного Закарпаття на запрошення М. Кречка і стає диригентом заслуженого Закарпатського хору. П'ять років Микола Якович працює разом із видатним диригентом, переймає кращі співацькі традиції Закарпатського хору. У цей період композитор досягає творчої зрілості, а з 1969 року стає художнім керівником та головним диригентом цього знаменитого колективу.

Прихід у хор Миколи Попенка сприяв розвитку нових професійних принципів, пов'язаних, як із львівсько-галицькою хоровою школою, так і набутим досвідом та творчим ентузіазмом. Це, насамперед – глибокий постійний аналіз репетиційного процесу вокальної техніки артистів та дбайливе шанобливе збереження закарпатських хорових традицій. Підтримуючи творчі надбання хору, закладені його попередником, Микола Якович успішно сприяв активному їх розвитку.

М. Попенко передовсім робить акцент на збереженні етнокультурної специфіки закарпатських народних пісень. Якщо П. Милославський і, особливо, М. Кречко для підвищення професійного рівня хору активно вносили до репертуару класичні твори, твори радянських композиторів, то Микола Якович повів хор іншим мистецьким шляхом. Зробивши акцент на закарпатській пісні, він побудував репертуарну політику від простої народної пісні, як наприклад «Місяцю королю», до масштабного твору для солістів, хору та оркестру – кантати Д. Задора «Карпати». Таким чином, професійний рівень колективу зростав на фольклорній основі, де закарпатська народна пісня ставала класичним взірцем професіоналізму. Микола Якович поставив перед собою завдання – знайти творчий стиль, підібрати репертуар, який міг би показати все багатство закарпатської пісні та сприяти професійному зростанню колективу. Музикант їздив у фольклорні експедиції, вивчав найдавніші пласти закарпатського фольклору, робив обробки цих пісень для хору.

Зачарований скарбами народної пісні Микола Якович віддав багато сил і енергії збиранню, збереженню, розшифровці, обробці та пропаганді безцінних творінь народу.

Найбільш цікавими та цінними є його обробки закарпатських народних пісень, які стали не тільки основою концертних програм хору, вперше виконаних ЗНХ, а й облетіли всю Україну, інші республіки та знайшли численну когорту шанувальників. Це такі пісні, як «Гей, Іване», «Не спала я сеї ночі», «Пішов дідо по воду», «Ой, на горі два дубки», а музично-хореографічні композиції «Червена ружа» та «Шовкова косиця» стали золотим фондом хору [див.: 1; 3].

За керування М. Попенка колектив знайшов свій стиль, манеру виконання, виробив репертуарну лінію. Звучання хору передавало специфічні мовні акценти, притаманні закарпатським діалектам, вирізнялося яскравістю, темпераментністю. Протягом століть у місцевому середовищі склалися традиції, що створили потужний масив хорового співацького мистецтва. Хоровий спів на Закарпатті, як і в усій Україні, став першим і домінуючим видом музичного мистецтва.

Двадцять два роки Микола Якович працював диригентом, художнім керівником та головним диригентом заслуженого Закарпатського народного хору. Активна гастрольна діяльність, постійна робота над професійним удосконаленням, сприяли тому, що за досить короткий час ЗНХ став одним з найкращих колективів обласної філармонії, мистецькою візитівкою краю. Це період розвитку хорової культури Закарпаття, адже саме цей колектив задавав тон професійності, витонченості та великої любові до хорової пісні. Це період становлення хорового виконавства на Закарпатті, що сприяло формуванню якісно нового музичного мистецтва регіону. Саме в цей період створено величезну кількість самодіяльних хорових колективів в області [див.: 4; 6].

Діяльність Миколи Попенка – це ціла епоха у хоровій культурі Закарпаття. Він – диригент, композитор, фольклорист, педагог, заслужений артист України, почесний громадянин міст Ужгород і Рахів, лауреат обласної премії імені Дезидерія Задора, засновник і почесний голова обласної організації Національної Ліги українських композиторів, член журі багатьох обласних та всеукраїнських конкурсів музичного мистецтва. Микола Якович Попенко один з найшанованіших митців Срібної Землі, котрий прославив її своїм талантом і натхненням, невтомною творчою працею, а народну закарпатську пісню вивів на світові горизонти, випестувавши її і піднісши до академічного високопрофесійного виконання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Габорець В. Творчий ужинок Миколи Попенка – щедрий вклад у скарбницю пісенного мистецтва. // «КарпатАРТ-НЗ» № 105. 22 вересня 2015 р.
2. Гайдук В. Біля витоків хорової культури. // Мистецтво та освіта. 2009. № 1. С.61-62.
3. Грін О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ століть: історичний аспект. / Збірка наукових статей. Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2004. 160 с.
4. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення /Збірка статей, есе про музичну культуру Закарпаття (українською та російською мовами). Ужгород: Карпати, 2005. 420 с., іл.
5. Турянця Ю. Талановитий музикознавець, композитор, диригент: до 85-річчя від дня народження Миколи Попенка.// Трибуна № 11 (910) 26 червня 2015 р.
6. Уральський Л. Музичний світ Закарпаття: творчі портрети професійних та самодіяльних композиторів./Довідкове видання. Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ Закарпатського компресінформу, 1995. 68 с.
7. Хланта І.І. Пісня над Карпатами: Державний заслужений Закарпатський народний хор. Ужгород : Карпати, 1994. 85 с.

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ Л.РЕВУЦЬКОГО

У цій статті розглядається формування фортепіанного стилю Л.М.Ревуцького та вплив його творчості на весь подальший музично-творчий процес в Україні.

Ключові слова: Л.М.Ревуцький, композитор, фортепіанний стиль, музична мова, Прелюдія.

This article examines the formation of L.M. Revutsky's piano style and the influence of his work on the entire subsequent musical and creative process in Ukraine.

Keywords: L. M. Revutsky, composer, piano style, musical language, Prelude.

Постановка й обґрунтування актуальності проблеми. Вивчення історії української музики неможливо без творчості видатного композитора, педагога, вченого та музично-громадського діяча – Льва Миколайовича Ревуцького. Його творчість є одним з етапних досягнень української культури ХХ століття. Л.Ревуцький для фортепіано написав порівняно небагато. Однак, кожен його твір – від невеликих мініатюр до найбільш великого полотна – відмічено не тільки талантом і великим вмінням, але й красномовною «заразливістю» ідейно-художнього задуму, інтелектуальною витонченістю всіх естетичних та структурних елементів. Ці особливості справили величезний вплив на весь подальший музично-творчий процес на Україні.

Мета дослідження – сформулювати уявлення про особливості музичної мови Льва Миколайовича Ревуцького на прикладі його фортепіанних творів.

Досягненню мети дослідження сприяють наступні **завдання**:

- Опрацювати наукову літературу та джерела які стосуються теми дослідження;
- На основі опрацьованої літератури виявити особливі риси фортепіанної творчості та стилю Л.М.Ревуцького.

Виклад основного матеріалу з обґрунтуванням отриманих результатів.

Фортепіанний стиль Л.Ревуцького сформувався під впливом двох могутніх джерел. Одне з них – використання набутиків світового піанізму, досвіду попередніх композиторів; друге- тісний зв'язок з українською народною музикою, використання її елементів.

За часів навчання у Київській консерваторії, молодий ще тоді Л.Ревуцький, дістав класичні традиції від своїх педагогів М.Лисенка, С.Короткевича, Г.Ходоровського та Р.Глієра. Найбільший вплив на молодого композитора справив М.Лисенко, сам композитор писав так «Мушу сказати, що на всьому своєму шляху я перебував під подвійним впливом М.Лисенка. Будучи його учнем по класу фортепіанної гри, я перейняв багато чого, що істотно відбилося на моїй роботі по створенню фортепіанних творів. Значно пізніше позначився вплив Лисенка на моїй композиторській роботі в галузі побудови мелодики, яка стала доходити до мене через творчість Лисенка». [9, с.7] Також деякі риси творчості Р.Глієра – загальний світлий характер, м'якість і милозвуччя його музики, витонченість і щирість, стрункість цілого і тонка обробка деталей – стали близькими мистецькій індивідуальності молодого композитора.

Ревуцький – тонкий знавець класичного музичного мистецтва різних народів; дуже великий вплив на його творчість справила російська музика. Сам композитор писав, що перші його твори (три романси – 1907 р.) були написані під впливом М.Мусоргського. Пізніше його полонила музика П.Чайковського та М.Римського-Корсакова. Також деякі риси рахманіновської естетики відображаються у спадщині Л.Ревуцького (Прелюдія Es-dur, op. 7

№ 1, Прелюдія *cis-moll*, op. 4 № 3). У Прелюдях op.4 №1, 2 та у Прелюдях op.11 відчутний зв'язок з стилевими особливостями музики О.Скрябіна. Розвиваючись під впливом російського піанізму, він успадкував деякі з його рис – різнобарвну регістрову палітру, гнучку динаміку, насичену фактуру.

Що стосується фортепіанних творів Л.М.Ревуцького то можна відмітити деякі його особливості, а саме:

1. Його музика національна. Принцип розвитку музичного матеріалу оснований на варіантно-варіаційному методі, ідея повторності, що коріниться в найглибших надрах фольклору. Поліфонізація фактури його творів також пов'язана з особливостями української народної пісенності. Першими його фортепіанними творами були два вальси та два прелюди. В них вплив народної музики відчутний ще мало. Але пізніше з'являються «Три п'єси для фортепіано», побудовані на двох веснянках і колисковій, взятих композитором зі збірки народних мелодій К.Квітки. Два фортепіанні етюди для юних піаністів також побудовані на українських народних інтонаціях.

У 1930 році композитор створив фортепіанну п'єсу, яку назвав «Піснею». Вона є унікальним прикладом поєднання яскравого національного колориту з досягненням сучасної фортепіанної музики, а саме використанням підвищеного ступеня в мінорі, що є ознакою українського «думного» ладу та вплітання у наспівну мелодію елементів декламаційності, типових для українських народних дум.

2. Композитор майстерно використовує засоби метро-ритмічної виразності. Ідея ритмічної варіантності є головним джерелом багатства ритмічного життя і його метричної організації, що визначається використанням поліритмії та горизонтальної поліметрії. Використання поліритмії надає фортепіанній музиці Л.М.Ревуцького особливої плинності та гнучкості, підкреслює імпровізаційність або створює враження співіснування двох чи більше музичних пластів. Метрично незмінна ритмічна формула використовується для вираження єдиного вольового пориву (Прелюдія №3 op.4), ритмічна пульсація що є основою руху всього твору (Прелюдія №1 op.4, Канон), створення атмосфери гнітючої безнадії (фрагмент Сонати).

3. Композитору характерний багатшаровий мелодизм, який виявляється у пануванні ведучого мелодичного голосу і підголосків. Мелодичний рух визначається наступним:

- У конструкціях мелодичного тематизму присутні хроматизми;
- Секвенціювання лінейних мелодичних відрізків;
- Ведуча роль належить інтервалу секунди.

4. Фактура Л.Ревуцького насичена. Досить часто в його творах зустрічаємо акордово-октавні фактурні побудови. Композитор вживає як чисті октави, так і октави з приєднанням до них всередині однієї або двох нот для динамічного посилення. У Прелюдії op.4 №1 септакорд стає головним фактором музичного розвитку в гармонічному аспекті стилю, функціонуючи як найхарактерніший спосіб стиковки передбачуваного кінця і початку мелодичної побудови, тобто відчуття безперервності руху. Композитор широко використовує комбінації подвійних нот: терції, кварта, квінти, терції-квінти, сексти. Активно використовує мартелато.

5. Основні риси гармонічного мислення у фортепіанних творах Ревуцького – це ладова забарвленість, використання старовинних ладів, системи мажоро-мінору, альтерації, хроматизмів. Таким чином, гармонічний аспект фортепіанного стилю Л.Ревуцького зумовлений логікою раціональної системи композиційних прийомів. Також композитор у своїх фортепіанних творах майстерно використовує всі регістри даного інструменту.

6. На відмінну від європейських композиторів тієї доби, Л.Ревуцький використовує неповторність, своєрідність мелізматики. У Ревуцького це не звичайні собі оздоби, а істотна складова частина мелодії, вони мають певний емоційний заряд та забарвлення, що споріднює їх з виконавською практикою кобзарів, які вживають мелізми не для зовнішньої ефектності, а для посилення емоційного впливу на слухача.

Висновки, рекомендації, перспективи подальших досліджень.

Лев Миколайович Ревуцький збагатив українську музику індивідуальними стилістичними знахідками. Композиторський стиль Л.Ревуцького формувався на основі глибокого й всебічного пізнання національного народного мелосу та перетворення традицій сучасної професійної музики. Творам митця притаманна життєствердна настроєність, ліризм, стриманість, широта і багатство емоцій.

Уся фортепіанна творчість Л.Ревуцького складає значний розділ у розвитку професійної фортепіанної школи, демонструє органічне поєднання надбань класичної і романтичної європейської та російської музики з особливостями національного музичного мислення. Загалом, всі твори характеризуються різновидністю та багатством образної сфери, конструктивною логікою, майстерністю використання засобів метричної виразності, витонченим нюансуванням звукових барв та самотутністю гармонічного мислення.

Фортепіанний доробок Льва Миколайовича є не тільки важливим здобутком на терені нашої національної музики, а й помітним вкладом до скарбниці загальнолюдської музичної культури.

Одна з найкращих сторін Ревуцького – це гармонічне чуття. Природа особливо наділила композитора дуже тонким відчуттям гармонічної барви та логіки акордового руху. З найперших творів відчутна прихильність до пошуку різноманітності тембрових забарвлень улюбленого інструменту.

В результаті нашого дослідження на основі опрацьованої літератури ми змогли розглянути та ширше розкрити особливості фортепіанного стилю композитора та виявити основні виконавські завдання фортепіанних творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бас Л.А. Розповіді про композиторів. Корифеї української музики Л.Ревуцький.//К.,Вип.4,1979
2. Бялик М. Л.Ревуцький. Риси творчості.//К.,»Музична Україна», 1973
3. Бялик М. Уроки майстра.//ж. «Радянська музика»№12, 1989
4. Гордійчук М. Л.Ревуцький . Музика і час. Розвідки й статті.//К., «Музична Україна», 1984
5. Клиш В.Л. Л.Ревуцький – композитор-піаніст//К., «Мистецтво», 1965
6. Клиш В.Л. Чарівність музики. Про фортепіанний стиль Л.Ревуцького//»Мистецтво»№1,1969
7. Поставна А. Становлення творчого методу Л.Ревуцького.//К., «Музична Україна»,1978
8. Шевчук О. Фольклор у творах Л.Ревуцького//ж. «Музика»№6,1960
9. Шеффер Т. Лев Ревуцький//вид.20-К.,;Музична Україна, 1979.

Новграді-Леціо В.,
Закарпатська ОУНБ, бібліотекар II категорії
відділу обслуговування користувачів;
студент спеціальності
«Інформаційна, бібліотечна та архівна справа»
Ужгородського інституту культури і мистецтв

Наукова керівниця
Глоба Л.Г.,
кандидатка педагогічних наук,
доцентка, відмінниця освіти України,
доцентка кафедри соціокультурної діяльності
Ужгородського інституту культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ПРОВЕДЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО ОБСЛУГОВУВАННЯ В БІБЛІОТЕКАХ В ПЕРІОД КАРАНТИННИХ ОБМЕЖЕНЬ

В статті автор робить спробу окреслити специфіку особливостей інформаційного обслуговування в період карантинних обмежень та пандемії коронавірусу, надаються поради для покращення роботи бібліотек з користувачами. Пропонуються власні погляди автора на певні аспекти обслуговування. Проблеми, описані в статті, розглядаються з практичної сторони та з використанням досвіду роботи в провідній бібліотеці Закарпатської області. В роботі з статтею автор посилається на авторитетні наукові джерела. Текст статті узгоджено з нормами нового правопису української мови 2019 року.

Ключові слова: інформаційний сервіс, цифровізація, дистанційна робота, цифровий користувач, електронний масив документів.

In the article the author tries to outline the specifics of the features of information services in the period of quarantine restrictions and the coronavirus pandemic, provides advice to improve the work of libraries with users. The author's own views on certain aspects of service are offered. The problems described in the article are considered from a practical point of view and using the experience of working in the leading library of the Transcarpathian region. In working with the article, the author refers to authoritative scientific sources. The text of the article is consistent with the norms of the new spelling of the Ukrainian language in 2019.

Keywords: information service, digitization, remote work, digital user, electronic array of documents.

Останнім часом в усіх бібліотеках викристалізувалася тенденція до повного переходу в цифровий простір. Сучасний інформаційний світ декларує перехід всього інформаційного сервісу в електронний варіант. Особливо гострим питання переходу в „цифру” є в теперішній період карантинних обмежень. Основною метою інформаційного працівника є задоволення потреб зацікавленого в отриманні потрібної інформації користувача, адже будь-хто, незалежно від національності, статі та раси має право отримувати інформацію у вільне користування, окрім тієї, яка має певні обмеження, наприклад, секретної чи конфіденційної. Та під час обмежень важко задовільнити потреби користувача стаціонарно.

За статтею 3 Закону України „Про інформацію”, одним з основних напрямів державної інформаційної політики, якої дотримуються та яку ведуть всі інформаційні установи, в т.ч. бібліотеки, є забезпечення доступу кожного до інформації [1]. В час карантинних обмежень бібліотекам України стало майже неможливо задовольняти інформаційні потреби користувачів в стаціонарному, аналоговому варіанті. Водночас виникли великі труднощі з дистанційним обслуговуванням, обслуговування в телефонному режимі повною мірою не заповнює ті прогалини в інформаційному сервісі, які виникли в час пандемії. Основою цих прогалин є мізерний стан розвитку цифровізації бібліотек, невідповідна матеріальна база

(особливо в віддалених гірських районах), малий відсоток компетентних в сфері цифрової діяльності працівників.

Олексій Онищенко, академік НАН України, працівник Національної бібліотеки України імені Вернадського в статті „Адаптація бібліотек до „життя в цифрі”, що вміщена в першому щорічному номері „Бібліотечного вісника” і на яку я опиратимусь та посилатимусь в цій спробі наукової статті, пише, що „для бібліотек завдання вписатися в цифрове середовище – невідворотна об’єктивна необхідність” [2; с. 3]. Ця цитата не закликає бібліотеки миттєво відмовлятися від стаціонарного обслуговування. Навпаки, бібліотека має поєднувати його з цифровим варіантом. За академіком, користувачі діляться на три типи: „традиційні” (ті, що надають перевагу аналоговим носіям і роботі в бібліотеці), „мережеві” (які користуються лише електронними носіями та Інтернетом та працюють віддалено від бібліотеки) та „гібридні” (ті, що вдало поєднують використання аналогових та електронних носіїв інформації, роботу в бібліотеці та віддалено від неї) [2; с. 5]. Бібліотекарі повинні навчитись виявляти ці типи користувачів та вибудовувати співпрацю з ними за їхніми вищевказаними вподобаннями. Погоджуюсь з словами науковця про те, що „поряд із цифровою інформаційною продукцією, яка, безумовно, масштабно розширюватиметься, у ній збережуться і матимуть попит рукописи, книги, газети, журнали та інші „постояльці” традиційних бібліотечних фондів... Майбутнє бібліотеки забезпечить багатовидове ресурсне багатство, де, безумовно, цифрова інформація переважатиме” [2; с. 3].

Отож, що повинна робити бібліотека для вдалої цифровізації обслуговування?

Автор статті зазначає, що в першу чергу „необхідна трансформація структури бібліотеки з урахуванням того, що основний масив інформації, який перебуватиме у ній в активному обігу, становитимуть електронні ресурси. Мають набути максимально відповідного розвитку інформаційні служби бібліотеки і особисті компетенції співробітників, які забезпечують цифрове життя бібліотеки. Це стосується як внутрішньої, так і зовнішньої її діяльності” [2; с. 4]. Працівники бібліотеки, як з відділів та секторів обслуговування, так і з інших відділів, що не обслуговують користувачів, мають набути певного рівня цифрової грамотності: спочатку – навчитися робити нескладні операції, згодом – поступово підвищувати рівень складності операцій і т.д.. Бібліотека повинна виходити в цифровий простір, показувати свою роботу та звітувати про неї в цифровому варіанті для широких мас суспільства.

Водночас, як і при роботі в, скажімо так, аналоговому варіанті обслуговування, цифровий інформаційний сервіс має і повинен дотримуватися направленості на індивідуальну роботу з користувачами та індивідуальний підхід до кожного зацікавленого в отриманні певної потрібної інформації.

Дослідивши читацькі формуляри клієнтів відділу обслуговування користувачів Закарпатської обласної універсальної наукової бібліотеки імені Федора Потушняка, в якому я працюю, можу зазначити про неоднорідність зацікавлень користувачів. Під час дослідження в формулярах не було знайдено майже жодних однакових за темою чи галуззю документів. Еталоном для бібліотечного працівника був, є і має бути, обов’язково, певний рівень обізнаності в різних сферах діяльності. На цій основі кожен працівник має виробляти індивідуальну гнучкість, цебто можливість при пошуку документів та роботі з користувачем „перемикатися” з однієї галузі на іншу без жодних перепон і з малою затратою часу. Ця гнучкість буде основним полегшувачем роботи з користувачами в цифровому просторі.

В далекій перспективі має відбутися трансформація структури бібліотеки та її тотальна цифровізація, що, за словами академіка, „будучи глобальним явищем, яке захоплює всі

континенти, країни, народи і верстви населення, одночасно відкриває щонайширші можливості задоволення найрізноманітніших індивідуальних запитів” [2; с. 4]. Завдяки цифровим технологіям бібліотека може вибрати документи не лише зі своїх фондів, а й з усіх доступних джерел в інтернет-просторі потрібні читачеві відомості з конкретної теми у вигляді згрупованого матеріалу і цю продукцію можна доставити у будь-яку точку світу на будь-який мобільний пристрій замовника” – зазначає автор статті [2; с. 4]. Це допоможе у випадку відсутності конкретного потрібного документа в фондах бібліотеки, якщо потрібний користувачеві документ, наприклад, ще не оцифровано або пошкоджено з відповідною втратою інформації або документ безповоротно втрачений.

Оскільки користувач буде цифровим, то й вимоги щодо оперативності доставки інформації та її якості в нього будуть суворішими. Цифровий користувач цінуватиме й шануватиме працівника, який швидко й точно надсилатиме потрібні йому чітко вивірені, достовірні, стисло й доступно подані дані. Науковець зазначає, що „бібліотеки можуть чекати приливу звернень за послугами, якщо вони організують у себе безперебійне масове задоволення інформаційних потреб „цифрових людей”. Безумовно, для цього необхідно мати масиви електронної інформації, що постійно оновлюються, упроваджувати технології оброблення даних, розвивати інформаційно-аналітичні служби” [2; с. 5]. Інформаційна аналітика з часом стане центральним стрижнем роботи інформаційних служб та установ, вона буде користуватись надзвичайно сильним попитом.

Паралельно з вдосконаленням роботи з користувачем мають формуватися електронні фонди та бази повнотекстових електронних копій друкованих видань. Авторстатті акцентує увагу на тому, що «у багатьох європейських країнах вже створюються національні лінгвістичні корпуси, які включають оцифровані варіанти всіх видів оригінальних рукописних і друкованих текстів. Вони існують при різних мовознавчих центрах, хоча за означенням мають бути при головних бібліотеках відповідних країн. Провідні бібліотеки зобов'язані мати у своєму розпорядженні такі корпуси. Якщо їх систематично поповнювати електронними копіями сучасних друкованих видань і текстами, що створюються тільки в електронній формі, то сформується найбагатший інформаційний масив» [2; с. 5]. Завдяки багатогалузевому, широкоспектральному електронному масиву документів запити користувачів будуть задоволені на максимальному рівні та з високою якістю. Це посприєє великому притоку нових зацікавлених користувачів з інших міст, областей чи навіть країн.

Саме кількість користувачів буде основою успішної дистанційної роботи. Через наплив цифрових користувачів, які почнуть масово з'являтися ледве не водночас, буде зменшуватись кількість аналогових. Але не треба з цього робити проблему – ті користувачі, яким зручніше отримувати інформацію віддалено, залишаться читачами бібліотеки. Цифровим людям буде властиво використовувати та отримувати інформацію в значно більших обсягах та з більшою швидкістю, ніж раніше. Науковець зазначає: „Недостачі в шукачах інформації немає й не буде. Але в пошуках інформації вони звертатимуться туди, де швидше, повніше й конкретніше отримають відповідь на свій індивідуальний запит. І без фізичної присутності в цьому місці” [2; с. 5]. Відповідно виникатиме конкуренція між бібліотеками: яка матиме ширший електронний інформаційний масив, більшу оперативність роботи та максимальне задоволення запитів, та й буде мати першість серед всіх інших. Як зазначає автор, основне завдання роботи з користувачем полягатиме „в тому, щоб „прив'язати” його до бібліотеки практикою безвідмовного обслуговування в будь-який час і на будь-якій відстані. Можливо треба планувати й роботу бібліотек за формулою 24/7/365 (цілодобово, повний тиждень і увесь рік)” [2; с. 5]. Також треба планувати роботу

бібліотекарів напряду з дому та в кілька змін, адже запит може прийти, наприклад, від науковця з Торонто і о другій ночі за київським часом (в Торонто тим часом буде сьома вечора).

Перехід на дистанційне інформаційне обслуговування – шлях до довгого життя бібліотеки, відстрочення дати її смерти та закриття. Постійна підтримка й оновлення повнотекстових баз, цифрова освіта для працівників та їхня цифрова самоосвіта мають стати ще однією основою роботи. Онищенко наголошує на тому, що „потрібно збільшувати тематичні повнотекстові, реферативні, бібліографічні бази з урахуванням частих запитів. На кожного постійного читача складати його науковий профіль. Можливо, укласти з ним договір, щоб новітня оригінальна інформація за його профілем посилалася йому автоматично. Бажано виявляти ініціативу і давати замовникові додатковий матеріал до документа, який він просить: найновіші видання по темі, рецензії тощо як зі свого фонду, так і з інших джерел; інформувати про форуми, де останнім часом обговорювалася або найближчим часом обговорюватиметься проблема, якою він опікується. Було б добре, якби, при нагоді, відповідь читачеві йшла одночасно в усіх трьох основних формах інформації – текст, звук, відео. Звичайно ж, сайт бібліотеки має бути максимально зручним для зовнішнього користувача, [2; с. 6]. Аналогічно цифрові профілі варто створювати на колективного користувача. З ним варто проводити ту ж роботу, як і при його аналоговому обслуговуванні, а саме консультації, експертне обслуговування тощо, але вже в електронному варіанті. Обслуговування колективного користувача відрізняється від обслуговування індивідуального строгою вузькістю, пов'язаною з специфікою та сферою діяльності колективного користувача. Обслуговування цих користувачів може проводитися на платформах відеоконференцій за участі декількох працівників інформаційної служби.

Бібліотека може завоювати ще більше прихильників завдяки наданню недосвідченим в роботі з цифровим простором користувачам освітніх послуг з цифрової грамотности. Основна частка населення цифровізується неквапливо, поспіхом, тому цифровий простір для такого користувача буде радше другом для марного витрачання часу, ніж для оброблення й отримання цінної, змістовної інформації. Академік стверджує, що „відставання тих або інших верств населення в цифровій грамотности негативно відбивається і на їх взаємодії з бібліотекою. Вони не можуть стати її інтернет-користувачами. Бібліотеки (заради своєї ж затребуваности) повинні широко включитися в освоєння всіма категоріями людей цифрової грамотности. І це постійна проблема й завдання. Цифрові пристрої і технології безперервно оновлюються. Це означає, що завжди будуть люди, які потребують навчання, донавчання, перенавчання у справі цифрової грамотности. Бібліотека повинна відповідати цим потребам. До цього, між іншим, зобов'язує її одвічна просвітницька функція” [2; с. 6-7].

Також бібліотекам варто подумати над розвитком консультаційних служб для допомоги користувачам в пошуку потрібної інформації, адже останнім часом зростає значення та роль консультаційних робіт. „Інтернет переповнений інформаційним шумом, а то й інформаційним сміттям. Потрібно немало „поритися”, щоб дістатися до правдивої інформації. В інтернет-безодні в загальній масі змішана первинна, вторинна, третинна і ще інша інформація. А завжди важлива, в першу чергу, інформація первинна. Природно, виникає необхідність у службах навігації по електронних ресурсах, в експертизі, виборі останніх. Робочий час цінується дедалі більше. Інтернет-користувачу, особливо початківцеві або дуже зайнятому, легше, простіше, дешевше знайти собі помічника в особі бібліотеки (бібліотекаря), ніж самому займатися інформаційним пошуком” – наголошує автор статті [2;

с. 7]. Цей вид служб бібліотек може забезпечити ще більший притік нових користувачів та підвищення престижу та ролі бібліотеки в житті суспільства.

Отже, перехід до цифрового обслуговування наразі є основним способом для того, щоб бібліотека в час пандемії коронавірусу та повного нокдауну утримала свої позиції й не була закрита, а її працівники не втратили роботу. Цифровізація інформаційного сервісу є світовою тенденцією, на яку українські бібліотеки мають взоруватися і якої мають дотримуватися. Карантинні обмеження й заборони на обслуговування користувачів через неблагонадійну епідемічну обстановку довели, що цифровізація вкрай потрібна, але наразі через певні обставини запровадити її на постійній основі, а деколи навіть і почати її неможливо.

Описані на основі власного досвіду та з використанням прямих цитат з статті науковця Олексія Онищенка пропозиції та бачення є певними порадами, схемами того, як має функціонувати й що має робити бібліотека під час карантину з погляду молодого працівника обласної бібліотеки. Цифровізація – процес поступовий, довготривалий. Вона має початися перш за все з самоосвіти працівників, згодом за допомогою них вона має закріпитися в обслуговуванні в межах одного відділу, а згодом – і в роботі усієї бібліотеки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Закон України «Про інформацію» [Електронний ресурс]: введено в дію Постановою ВР № 2658-ХІІ від 02.10.92; ост. ред. від 16.06.2020. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2657-12#Text>.
2. Онищенко, О. Адаптація бібліотек до життя в цифрі [Текст] / Олексій Онищенко // Бібліотечний вісник. 2020. №1. С. 3-8.

Огороднікова М. О.
Студентка 1-го курсу
КЗВО «Ужгородського інституту культури і мистецтв»
Спеціальності «Музичне Мистецтво»
Науковий керівник: **Зелінка В.С.**, доцент
кафедри мистецьких дисциплін.
викладач-методист
м. Ужгород

ФЕНОМЕН ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА

Мета дослідження: виявити аспект творчості Володимира Івасюка та в чому полягає його феномен.

The aim of the study: identify the aspect of Volodymyr Ivasyuka work and its phenomenon.

Об'єкт дослідження: українська музична культура другої половини ХХ ст.

необхідність у визначенні творчого портрету Володимира Івасюка

Ключові слова: Володимир Івасюк, талановитий, творчий шлях, популярні пісні

Keywords: Volodymyr Ivasyuk, talented, creative way, popular songs

Володимир Івасюк вважається основоположником естрадної музики в Україні в період ХХ ст... який народився 4 березня 1949 у Кідмані Чернівецької області, в сім'ї письменника Михайла та вчительки Софії Івасюків. Через два роки на світ народилася його молодша сестра — Галина, а через одинадцять — Оксана. Нині Галина — лікар-невропатолог Львівської обласної клінічної лікарні, Оксана — доцент кафедри сучасної української літератури Чернівецького національного університету. На той час у сім'ї Івасюків не були професійні музиканти, але любов до музики та до української пісні були невідомою частиною їхнього ества.

Малий Володя у свої 3 роки з цікавістю спостерігав за репетиціями учительського хору на які його дуже часто брали батьки.

У 1956 – 1966 роках навчався в Кіцманській середній школі, також у музичній школі де він грав на місцевих оглядах художньої самодіяльності, на різних концертах або батьківських зборах. Ще в дитячі роки його талант розгледів вчитель у рідному містечку Кіцмань. Саме він вмовив батьків відпустити зовсім юного школяра до Києва на навчання у школу обдарованих дітей імені М.Лисенка.

Вдосконалював майстерність гри на інструменті альт, не зважаючи на свій талант, він завжди був скромний та тактовний. Володю направляли до Київської музичної школи, для обдарованих дітей, але навчання було виснажливою роботою, тому він вирішив повернутися до рідного містечка Кіцман, де продовжив своє навчання. Івасюк визначався великим талантом, також грав на різних інструментах. В школі де він навчався у 15 років, він створив дівочий ансамбль «Буковина». За активну творчу діяльність та перемоги, ансамбль нагородили поїздкою по Дніпру.

З часом сім'я Володимира переїжджає до Чернівців. Він поступив до медичного інституту де блискуче здав екзамен, його було зараховано на перший курс лікувального факультету, але 31 серпня 1966 р. Володимира було звинувачено, що він нечесним шляхом потрапив до лави студентів і за це його було виключено. Але він не здався і продовжував іти до своєї мети.

Навесні 1972 починається львівський період у житті Володі: він переїжджає до Львова, де стає студентом підготовчого композиторського факультету Львівської консерваторії та

переводиться на IV курс Львівського медичного інституту. Володя закінчує медичний інститут і вступає в аспірантуру на паталогічну фізіологію.

Першу пісню написав у 1964 році. Вона називалась «Колискова для Оксаночки» (Оксаною звали молодшу сестру композитора). Володя створив музику, вірші написав його батько.

Володимир Івасюк написав ряд цікавих творів такі як: «Колискова» (1964 р.); «Відлітали журавлі»(1966 р.); «Ласкаво просимо» (1966 р.); «Я піду в далекі гори», (1968 р.); «Пісня буде поміж нас», (1971 р.); «Я — твоє крило», (1972 р.); «Наче зграя птиць», (1973 р.); «Балада про мальви», (1979 р.)

Самими популярними піснями Івасюка була естрадна пісня «Червона Рута» і «Водограй» які стали віхами не тільки в Україні але й в загально-світовому значенні. Пісні Івасюка стали сильним доказом української високої культури. У серпні 1974 року в складі радянської делегації Івасюк був на міжнародному пісенному конкурсі «Сопот-74» в Польщі, на якому Софія Ротару перемогла з його піснею «Водограй». Варто відмітити, що найяскравішим представником творчості В.Івасюка є саме ця співачка. Лише у її репертуарі 21 авторських творів композитора.

Івасюк написав 107 пісень, 53 інструментальних творів. Також був автором музичних супроводів до спектаклів. Івасюк вважається основоположником естрадної музики в Україні.

Феноменом його творчості є те, що кожна його пісня є і досі на слуху у людей. Пройшло багато років, десятиліть, а пісні не стираються з нашої пам'яті. Івасюк був не просто музикантом, він був патріотом України. Своїми піснями він відроджував любов українців до української культури та намагався протистояти пропагандистській ідеї одного великого «радянського народу».

Ставши популярним у всьому Радянському Союзі, він завзято відмовлявся писати музику до російських текстів, говорячи, що він український композитор. Те, що молодий музикант був авторитетом для українців, знала і радянська влада.



Восени 1970 року Володимир познайомився з Галиною Тарасюк, відомою українською письменницею. Вона часто згадувала про їхнє знайомство «Перше що мене вразило у Володі, були його очі . Не сині і не голубі-небесні». На думку Галини Володя виявився надзвичайно ерудованою, інтелігентною неординарною, людиною у нього не було поганих рис, принаймні вона їх не бачила.

Володя сповідував культ своєї родини... Ідеалом для нього була саме сім'я, яких він дуже любив і поважав. Володя за свідченням тих, хто його знав, відзначався дотепністю у взаємозв'язку із людьми, особливо між жінками, імпонував своєю вишуканістю, високою культурою.

Володимир Івасюк, окрім музики і поезії, мав ще й хист до малювання. У його особовому фонді зберігається кількадесят малюнків різних років – переважно шкільних і студентських. Це виконані олівцем або акварельними фарбами натюрморти, пейзажі, портрети видатних людей, автопортрет, шаржі і карикатури.

Наприкінці 80-х років батько Володимира Михайло Івасюк отримав бандерольку з листом від Всесоюзного агентства з авторських прав. В листі йшлося про таке: "З приємністю надсилаємо Вам екземпляр II тому збірника пісень вашого сина В.Івасюка, який вийшов у видавництві "Дума м'юзикл" в обробці Олесея Кузишина". Знане в Нью-Йорку видавництво запланувало видати 6 збірок з понад 60-ма найбільш відомими піснями Володимира. Це було перше значне та якісне видання творів Івасюка.

У 1978 році Володимир проводив літо у Прибалтиці.

Нікому і в голову не могло прийти,що це останнє літо у житті Володимира Івасюка.

24 квітня 1979 року раптово зникає Володимир Івасюк.Він пішов до консерваторії і додому не повернувся. Софія Іванівна стривожилася, адже він був дуже делікатний і чемний – завжди передзвонював матері, сповіщаючи, де перебуває,і коли повернеться.І наступного дня Софія Іванівна подає заяву про зникнення сина.

18 травня прийшла звістка: знайшли мертвого- Володю.Причиною смерті були дві версії: нещасне кохання або самогубство.

Газета «Вільна країна» ,що Івасюк згідно з висновком лікарів терпів від захворювання психіки протягом останніх двох років і перебування під наглядом. Версія суїцидальна схильність була відразу, навіть без будь-якого слідства. І лише після 36 років, слідству вдалось встановити Володимир Івасюк не самогубець,його вбили!

Похорон Володимира Івасюка перетворився у масову акцію, де прийшло багато людей.Його було поховано на Личаківському цвинтарі.

Посмертні нагороди:

2 березня 1994 р. — президент України Леонід Кравчук підписав Указ про присудження посмертно Володимирі Івасюку Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка.

2001 — на V Ювілейній Церемонії нагородження лауреатів Всеукраїнської премії у галузі музики та масових видовищ «Золота Жар-птиця» Володимира Івасюка нагороджено у номінації «За внесок у розвиток музичної культури України ХХ століття».

2009, березень — Указом Президента України Віктора Ющенка присвоєно звання Герой України.

Нажаль як правило захоплюються тими людьми,які вже покинули земний план існування а коли вони яскраві, талановиті, творчі і перебувають поруч з нами ми не поспішаємо відати їм належне.



СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. О.М. Васишин «Володимир Івасюк :Сила серцю і таланту» [https://uk.wikipedia.org/wiki/Васишин Олег Миколайович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Васишин_Олег_Миколайович) media/Файл:Ivasyk.jpg
2. Нез'ясовані обставини смерті Володимира Івасюка [Текст] / О. М. Васишин // Народне слово.
3. Пісня буде поміж нас [Текст] / О. М. Васишина
4. [uk.wikipedia.org/wiki/ Івасюк Володимир Михайлович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Івасюк_Володимир_Михайлович) Література

РОЗВИТОК НАВИЧОК «SOFT SKILLS» У СТУДЕНТІВ-ВИКОНАВЦІВ

У статті розкривається проблема напрацювання комунікаційних навичок у системі сучасної освіти, розвиток яких у здобувачів вищої освіти відбувається у тому числі шляхом розвитку письмового мовлення. Йдеться, зокрема, про викладання дисципліни «Музична критика» у студентів-виконавців спеціальності «Музичне мистецтво». В процесі викладання даної дисципліни напрацьовано ряд прийомів письмового викладення спеціалізованого музикознавчого тексту, які безумовно є корисними для майбутньої професійної діяльності бакалаврів музичного мистецтва.

Ключові слова: soft skills, письмова комунікація, музикознавство, жанри музичної критики.

Key words: soft skills, written communication, musicology, genres of music criticism.

Однією з провідних тенденцій, якій приділяється особлива увага у сучасному освітньому дискурсі є розвиток у здобувачів вищої освіти навичок «soft skills». Soft skills (т. зв. «м'які навички», «соціальні навички», «універсальні навички» чи «навички успішності») дозволяють випускникам ЗВО бути успішними на своєму робочому місці. Серед іншого, до soft skills зараховують навички письмової комунікації, у тому числі різні стилі письмової мови, а також здатність логічно і системно мислити. [1; 3, с. 13].

Метою статті є окреслення проблеми формування навичок «soft skills» у студентів-виконавців, зокрема навички письмової комунікації. В Ужгородському інституті культури і мистецтв розвиток навичок soft skills передбачено у тому числі через впровадження у навчальний процес курсу «Музична критика». Викладання цього курсу для студентів виконавських спеціалізацій має особливе значення, адже занурює майбутніх педагогів-виконавців у специфічну музикознавчу сферу, спонукає до опанування специфічних, і, безумовно актуальних вмінь та навичок. З одного боку, для музикантів, які, окрім сольної виконавської діяльності, співпрацюють у різного роду колективах, як чисельних, так і камерних, отримують кваліфікацію педагога, вивчають методику, проходять педагогічну практику, де так чи інакше повинні вміти проявляти і комунікативність, і креативність, і логічне мислення, окрема розмова про навички категорії soft skills видається не у повній мірі актуальною. З іншого – навичка письмового вираження думок у різних жанрах музичної критики становить неабияку складність, і при її подоланні студент, який не має музикознавчого вишколу, повинен навчитися вирішувати цілий ряд проблем, не притаманних звичній робочій діяльності музиканта-виконавця, і навіть педагога.

Як показала практика, викладання даного курсу студентам виконавських спеціалізацій бакалаврату УжКіМ, найбільш вдалі результати дає робота над інформаційними та не надто масштабними аналітичними жанрами музичної критики [2]. Для успішного оволодіння закономірностями різних музично-критичних жанрів, навичками збору матеріалу, навичками побудови письмової думки, обов'язковою умовою є чітке планування етапів роботи і роз'яснення викладачем їх значення для досягнення кінцевої мети. Роль викладача на цьому етапі є винятково важливою: при недостатньому відчутті зв'язку певного етапу роботи студент може втратити ти відчуття цілісності процесу. Скажімо, при роботі над таким серйозним жанром, як стаття, є небезпека «загрузання» у процес збору матеріалу, а при написанні аналітичної частини навіть для студента, який має сформовані і розвинені слухові

навички, певним психологічним бар'єром є висування аргументованого власного судження про твір або його виконання.

Важливим моментом також є опанування студентами вміння структурувати роботу. Тут на допомогу може приходити складання плану майбутнього тексту, який відображав би етапи підготовчої роботи та викладу власної аналітики. На початкових етапах роботи над критичними жанрами доцільним є порадити студентам вдатися до певної описовості: скажімо, при написанні рецензії перенести на папір спочатку свої візуальні відчуття, розгорнуто викласти інформаційний компонент «що? де? коли?», можливо з елементами художнього опису, або з певним відхиленням у деталізацію процесу. Добрий результат у відпрацюванні формулювання власних думок дає звернення до певних історичних та літературних особливостей твору, передумов його написання, історії виконання, тощо. Це дає можливість відчути «грунт під ногами», набути розуміння, що на аркуші паперу вже не пусто (цікаво, що студенти при написанні власних критичних робіт віддають перевагу роботі з паперовою чернеткою), дає сміливість від часткового переказу прочитаних думок та суто інформативних компонентів перейти до викладу власних аргументованих суджень. А вже подолавши викладені вище труднощі процесу, студенти починають відчувати потребу у поглибленні вже існуючих та набути більш витончених умінь і навичок: у володінні різними стилями письмового мовлення (оскільки приходить розуміння зсередини призначення різних музично-критичних жанрів), в уникненні літературних штамів, застосуванні яскравих і нестандартних паралелей та аналогій.

Таким чином дисципліна «музична критика» збагачує майбутніх виконавців-педагогів рядом навичок *soft skills*, які безумовно є необхідними у подальшій професійній діяльності музиканта. Володіння певними закономірностями музикознавчої роботи, набуття практичного досвіду написання завершених критико-аналітичних робіт дає впевненість і сприяє формуванню загальних компетенцій, визначених стандартом вищої освіти спеціальності «Музичне мистецтво» [4].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Європейський словник навичок та компетенцій [Електронний ресурс] / DISCO European Dictionary of Skills and Competences. URL:http://disco-tools.eu/disco2_portal/ (дата звернення: 12.11.2020).
2. Зінкевич О.С., Чекан Ю.І. Музична критика: теорія та методика: навчальний посібник. Чернівці: Книги - XXI, 2007. 424 с.
3. Методичні рекомендації для експертів Національного агентства щодо застосування Критеріїв оцінювання якості освітньої програми URL:<https://naqa.gov.ua/wp-content/uploads/2019/09/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%87%D0%BD%D1%96-%D1%80%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%96%D1%96%D0%B4%D0%BB%D1%8F-%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%82%D1%96%D0%B2.pdf> (дата звернення: 12.11.2020).
4. Стандарт вищої освіти за спеціальністю 025 Музичне мистецтво: URL:<https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2019/05/28/025-muzichne-mistetstvo-bakalavr.pdf> (дата звернення: 12.11.2020).

ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА ПРАЦІВНИКІВ БІБЛІОТЕКИ ЯК ПРОДУКТ ЇЇ СПІЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

На сьогоднішній день очевидним фактом є те, що за умов глобальної інформатизації найважливішим фактором суспільного розвитку і засобом підвищення результативності всіх галузей життєдіяльності людей є сучасні інформаційні та комунікаційні технології, спрямовані на створення, збереження і забезпечення оптимальних способів роботи з інформацією. Проте проблеми інформаційної культури працівників бібліотеки як суб'єкту культури, на сьогодні ще недостатньо однозначно і повно вивчені, а отже, потребують комплексного, інтегрованого наукового осмислення. В роботі визначена сутність інформаційної культури працівників бібліотеки, як продукту сукупної діяльності її працівників, розкрито причини її дослідження, розглянуто та проаналізувано складники, намічено напрями подальшого дослідження в аспекті формування інформаційного суспільства в цифрову епоху.

Ключові слова: інформація, культура, суб'єкт управління, організація, інформаційні технології.

Key words: information, culture, entities of management, organization, information technologies.

Постановка й обґрунтування актуальності проблеми. ХХІ ст. вирізується невпинним упровадженням засобів і методів інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ), що бурхливо розвиваються, в усі сферах функціонування соціуму. Зазначене вимагає розбудови відповідної інформаційної культури бібліотек, як суб'єктів культури, та їх місця в інформаційній та загальній культурі людства, що сьогодні набуває особливого значення. Нині існують всі підстави говорити про формування інформаційної культури працівників бібліотечної установи, як частки організаційної її культури та інформаційної культури суспільства в аспекті формування загальної культури людства. Нею виступає інформаційний продукт спільної життєдіяльності працівників, система способів їх колективного існування, діяльності та взаємодії, який спрямований на досягнення спільних в інформаційному середовищі цілей, завдяки знанню законів його функціонування, умінь орієнтуватися в інформаційних потоках, системах та технологіях, що реалізуються у формі досягнення встановлених цілей.

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про інформаційну культуру працівників бібліотеки як складника її організаційної культури з однієї сторони та інформаційної культури суспільства з іншої.

Мета дослідження. Сформулювати поняття «інформаційна культура бібліотеки», з'ясувати необхідність її дослідження, виділити та проаналізувати складники, визначити напрями подальшого дослідження в аспекті формування та розвитку інформаційного суспільства.

Виклад основного матеріалу. Перші роботи, що стосувались поняття «інформаційна культура» були опубліковані в 1974 і 1975 роках. Це були статті працівників бібліотек К.М. Войханської і Б.Я. Смірної «Бібліотекарі і читачі про інформаційну культуру» та Е.Л. Шапіро «Про шляхи зменшення невизначеності інформаційних запитів».

Як необхідний механізм формування цифрової цивілізації розглядали інформаційну культуру розробники концепцій інформаційного суспільства [1-3]. З кінця 80-х років минулого століття поняття «інформаційна культура», завдяки роботам А.П. Суханова і Г.Г. Воробйова стало популярним. [4, 57].

З розвитком інформатики з'являються дослідження, в яких інформаційна культура розглядається безпосередньо як сукупність знань та вмінь роботи з інформацією за допомогою обчислювальної техніки [4]. Згодом з'являється цілий ряд педагогічних і психологічних досліджень з питань формування інформаційної культури особистості, наприклад, школяра, студента, вчителя чи педагога [5]. Проблема формування інформаційної культури фахівців, професіоналів своєї справи, визначення її змісту та складових широко розбирається у працях як закордонних так і вітчизняних учених [6-7].

Разом з тим накопичення теоретичного і емпіричного матеріалу та розвиток наук інформаційно-комунікативного циклу, висуває необхідність розроблювання нового наукового напрямку дослідження інформаційної культури суб'єктів соціального управління – бібліотечних установ, як соціальних спільнот, організаційну форму індивідуальної діяльності, які виступають головними об'єктами культурної творчості.

Маючи на увазі культурологічний аспект функціонування бібліотеки, можна розширити це поняття до визначення сучасних надбань колективної роботи з інформацією, а отже, досконалого надання бібліотечно-інформаційних послуг користувачам бібліотеки, тобто здатності її персоналу та керівництва спільно використовувати свої компетентності у розбудові якісних процесів її роботи відповідно до умов розвитку інформаційних систем та впровадження інформаційних технологій, тобто забезпечення найвищого рівня організаційної культури бібліотечної установи та її ефективного функціонування.

Спробуємо дати визначення поняттю «інформаційна культура працівників бібліотеки (інформаційна культура бібліотеки)»:

— це поєднання наявних компетентностей працівників бібліотечної установи щодо досконалого інформаційного забезпечення її діяльності, застосування специфічних технологій, прийомів і способів моделювання бібліотечних фондів, їх комплектування та організації, включаючи процеси приймання, обліку, опрацювання, належного розміщення, розстановки, зберігання, захисту та перевірки фонду, а також їх здібностей і навичок щодо ефективного використання набутого досвіду у забезпеченні діяльності конкретного суб'єкту культури з верхньої його ланки до нижньої.

Інформаційна культура працівників бібліотеки, як новий науковий інтегральний напрям й продукт сукупної діяльності її членів, включає комплекс взаємозв'язаних заходів, методів і засобів (науково-методичного, техніко-економічного, соціального та організаційно-правового характеру) стосовно роботи з інформацією. Кінцевий результат роботи колективу бібліотечної установи — створення високого рівня культури обслуговування споживачів, завдяки як впровадженню новітніх інформаційних систем й використання новітніх інформаційно-телекомунікаційних технологій, так і підбору кадрів, їх ефективної взаємодії та культурі управління її керівника.

До складників інформаційної культури бібліотеки можна віднести культуру пошуку та опрацювання інформації, техніко-технологічну культуру, культуру обслуговування читачів та культуру управління бібліотечною установою.

Зведена схема складників інформаційної культури працівників бібліотеки подана на рис.1.

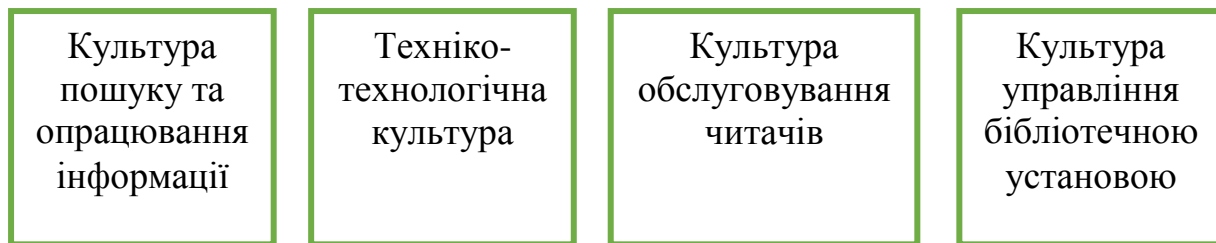


Рис.1. Зведена схема складників інформаційної культури бібліотеки

Кожен з перелічених складників інформаційної культури працівників бібліотеки є невіддільним від інших, актуальним і потребує окремого розгляду та докладного роз'яснення. Так, рівень техніко-технологічної інформаційної культури працівників бібліотеки, вироблення ними інформаційних продуктів і надання інформаційних послуг, залежить від якості: моделювання та комплектування бібліотечного фонду (БФ); його організування, включаючи надходження до фонду, його облік, бібліотечну обробку, розміщення і розстановку, зберігання та захист; каталогізацію, включаючи процеси аналітико-синтетичного опрацювання документів (складання бібліографічного опису, систематизацію та предметизацію), організацію, ведення і редагування каталогів, управління їх системою і технічними процесами каталогізації.

Висновки та напрями подальших досліджень. Підводячи підсумки проведеного дослідження, можна зробити висновок:

1. Започаткована спроба аналізу інформаційної культури працівників бібліотечної установи, як суб'єкту соціальної сфери, показала можливість та необхідність визначити сутність зазначеного поняття, розкрити причини її розбудови, розглянути різновиди.

3. Актуальність розгляду інформаційної культури працівників бібліотеки, як продукту сукупної діяльності її працівників й головного об'єкту їх культурної творчості, продиктована необхідністю систематизації накопиченого знання з даного предмету в рамках інформаційного і культурологічного підходу, аналізу її елементів та складників, визначення подальших напрямів дослідження в аспекті формування цифрового суспільства.

4. Вивчення складників інформаційної культури працівників бібліотечної установи, знань та вмінь її персоналу застосовувати в своїй роботі сучасні технології та процедури каталогізування, зберігання та захисту інформації показало, що у науковій літературі ще не розроблені ці питання, що може стати предметом подальшого дослідження.

4. Побудова високого рівня інформаційної культури працівників бібліотечної установи важливе як для її працівників, так і для вироблення керівником бібліотеки єдиної стратегії управління нею; вона мусить стати запорукою ефективної діяльності бібліотеки, як частки її корпоративної культури та культури інформаційного суспільства у цілому.

Подальше дослідження інформаційної культури працівників бібліотечної установи має включати такі **напрямки**:

– визначення ролі і місця інформаційного забезпечення та сучасних інформаційних технологій у системі взаємодії соціально-виробничих відносин, що склалися в системно-діяльнісному процесі управління бібліотечною установою;

– аналіз розвитку інформаційного забезпечення діяльності бібліотеки у нерозривному зв'язку з розвитком інформаційного менеджменту, вдосконаленням технологічних засобів реалізації документно-інформаційних процесів, впровадженням найбільш раціональних методів роботи з документованою інформацією;

– вивчення підходів і методів суспільно-економічної оцінки бібліотечних фондів, забезпечення їх збереженості, впливу різного роду чинників на їх зберігання за сучасних умов;

– аналіз мотивації працівників бібліотеки у формування інформаційного ресурсу, здатного задовольняти запити користувачів з максимальною повнотою.

Чим вище рівень інформаційної культури працівників бібліотеки, як соціальної спільноти тим вище її імідж та рівень інформаційної культури її споживачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / Д. Белл / Пер. с англ. 2-е изд., испр. и доп. М.: Academia, 2004. 788 с.
2. Воробьев Г.Г. Твоя информационная культура / Г.Г. Воробьев. М.: Мол. гвардия, 1988. 303 с.
3. Иноземцев В.Л. Современное постиндустриальное общество: природа, противоречия, перспективы / В.Л. Иноземцев. М.: Логос, 2000. 330 с.
4. Маклюэн М. Война и мир в глобальной деревне / М. Маклюэн, К. Фиоре / Пер. с англ. М.: АСТ; Астрель, 2012. 219 с.
5. Суханов А. П. Информация и прогресс / А. П. Суханов; отв. ред. А. Л. Симанов; АН СССР, Сиб. отделение Новосибирск: Наука: Сиб. отделение, 1988. 190 с.
6. Тоффлер Э. Третья волна / Э. Тоффлер. М.: Изд-во АСТ, 1999. 776 с.
7. Трач Ю.В. Нові інформаційні технології та інформаційна культура у глобалізованому світі. Культура України. 2016. Вип.52 . С.112-117.

КАДЕНЦІЇ ДО СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ Л. БЕТХОВЕНА: КРІЗЬ ПРИЗМУ СТОЛІТЬ

Здійснено загальну характеристику існуючих на сьогоднішній день каденцій до скрипкового концерту оп. 61 Л. Бетховена. Аналіз проведено згідно з особливостями жанру інструментального концерту та естетико-філософськими поглядами композитора. Вихідне положення, на якому базується дослідження – тлумачення концерту як жанру, що містить двоїстий потенціал злагодженого діалогу та конфліктної драматургії.

Ключові слова: каденція, інструментальний концерт, скрипковий Концерт оп. 61 Л. Бетховена, імпровізаційність, віртуозність.

A general description of the existing cadences for the violin concerto op. 61 L. Beethoven. The analysis was conducted in accordance with the peculiarities of the genre of instrumental concerto and the aesthetic and philosophical views of the composer. The starting point on which the study is based is the interpretation of the concert as a genre that contains the dual potential of harmonious dialogue and conflict drama.

Key words: cadence, instrumental concerto, violin concerto op. 61 L. Beethoven, improvisation, virtuosity.

Актуальність, аналіз досліджень та недостатньо вивчених аспектів проблеми.

Шедеври мистецтва нерідко мають унікальну історію. Яскравим прикладом слугує Концерт для скрипки з оркестром Ре-мажор оп. 61 Л. Бетховена. З-поміж численних творів, написаних у жанрі інструментального концерту, його вирізняють два яскравих факти: 1) Бетховен не написав каденцій для свого скрипкового концерту; 2) композиторами різних епох написано для нього стільки варіантів каденцій, скільки не мав жодний інструментальний концерт в історії музики (понад 80)

Нові варіанти каденцій для Концерту продовжують з'являтися, але цей феномен парадоксальним чином залишається мало висвітленим у музикознавстві. Єдиною фундаментальною працею, що містить системний аналіз каденцій до бетховенського Концерту, залишається книга британського дослідника Р. Стоуелла «Бетховен: скрипковий концерт» (Кардіф, 1998) [5]. Варта уваги також магістерська робота М. Бергінка «Скрипковий концерт Бетховена і каденції до скрипкового концерту Бетховена оп. 61» (Норвегія, 2010) [3]. Вагомим дослідницьким доробком є «Всеохопний каталог каденцій для скрипкового концерту Бетховена оп. 61», виданий у 2010 році доктором музикології та концертуючим музикантом з Нью-Йорка М. Вульфгорстом [6]. Каталог являє собою доповнення до нотної збірки каденцій і нараховує 66 позицій. Розрізнені відомості щодо каденцій окремих авторів (Й. Йоахіма, Ф. Крейсера, К. Флеша, А. Шнітке і навіть І. Дунаєвського) здебільшого «розпорошені» по анотаціях до філармонічних концертів, вступних статтях до нотних видань та звукозаписів, монографіях. Означений інформаційний «вакуум» з повним правом потребує заповнення, в чому й полягає актуальність нашої розвідки.

Мета статті – охарактеризувати існуючі на сьогоднішній момент каденції до скрипкового Концерту оп. 61 Л. Бетховена у відповідності до особливостей жанру та естетико-філософського *credo* автора твору.

Завдання:

• окреслити сутнісні риси жанру інструментального концерту та особливості його інтерпретації Л. Бетховеном;

• здійснити стислий огляд існуючих каденцій до скрипкового Концерту ор. 61 Л. Бетховена.

Безумовно, з позиції «здорового глузду» в музиці у композиційному відношенні концерт – першопричина, каденція – наслідок. Втім, маючи у якості об'єкта дослідження саме каденцію, доцільно розглядати інструментальний концерт як її своєрідне «підґрунтя», інтонаційне «добриво», з якого вона «виростає». Відтак, еволюції в інтерпретації жанру концерту відповідає еволюція каденції. В основі концерту як жанру лежить принцип діалогу, що відкриває як невичерпний потенціал для злагодженої бесіди та імпровізації, так і потенціал конфліктної драматургії. Саме з необхідністю вирішення проблеми збалансованості концептуально протилежних полюсів – потенціалу протистояння, контрасту і потенціалу злагодженої доповнюваності пов'язана особлива складність написання каденції.

Симфонізація Бетховеном інструментального концерту закономірно призвела до обмеження імпровізаційного начала у каденціях, які перетворилися на об'єкт тотального композиторського контролю. Якщо у фіналах концертів моцартівського типу каденції ще носили здебільшого віртуозний характер, то у творчості Бетховена вільна імпровізація суттєво обмежується як така, що стоїть на заваді розвитку основної ідеї твору. У заключний (традиційно віртуозний) розділ каденції Бетховен вносить елементи мотивної розробки і радикально переосмислює підхід до фінальної трелі, що ясно можна бачити у його перших трьох фортепіанних концертах. Пристосування каденції до цілісного космосу форми врешті-решт продукує відхід від поділу її на розділи. Каденція перетворилася на частину форми – своєрідну додаткову коду чи предикт до неї.

В численних написаних варіантах каденцій до Концерту ор. 61 відтворюються особливості різних музичних епох та стилів.

Серед небагатьох каденцій, виданих сучасниками ще за життя Бетховена, привертають увагу відносно невеликі за розмірами каденції *Луї Шпора*, у яких відчувається вплив французького скрипкового виконавського та композиторського стилю революційної доби. Можливо, каденції були написані для А. Віле, який дійсно виконував бетховенський Концерт у Касселі під керівництвом Л. Шпора у 1829 році, або ж – для будь-кого з більш ніж двохсот його учнів, серед яких – Ф. Ейхлер, який також виконував Концерт у 1832 році в Ляйпцігу. У річищі класичної традиції витримані й каденції *Якоба Донта*, учня віденського скрипаля Хельмесберга, перу якого також належить ряд каденцій до ор. 61. Каденції Донта, створені приблизно у першій половині XIX століття, своїми малими розмірами нагадують каденції Шпора. Варто нагадати, що батько Донта, віолончеліст, який брав участь у прем'єрі та ранніх виконаннях бетховенського Концерту, передав синові нотатки з побажаннями самого Бетховена до виконання твору.

Провідні скрипалі-віртуози XIX століття (крім П. Сарасате та Е. Соре, воліли самостійно створювати каденції для бетховенського Концерту. Величезну роль у сценічній долі твору зіграв представник німецької школи *Йозеф Йоахім* (1831–1907), якому Концерт завдячує своїм виконавським «проривом». У 1844 році, у віці 13 років, він викликав справжню сенсацію в Лондоні виконанням Концерту, повністю забутого на той час. Каденції Йоахіма дійшли до нас до нас у трьох версіях: 1) 1853 року видання (Відень: Хаслінгер); 2) 1894 року видання (разом з другим циклом каденцій); 3) спрощена версія, знайдена у редакції Йоахіма бетховенського Концерту. Скрипковий концерт Бетховена пробуджував бажання створити для нього каденції не лише у прославлених віртуозів, а й у композиторів, які самі скрипкою не володіли. Творці подібного роду каденцій акцентують увагу здебільшого на формі й тональному розвитку, аніж на віртуозності. Серед таких авторів

насамперед слід назвати *Каміля Сен-Санса*, чії каденції з'явилися напередодні 1899 року. Найпопулярніші серед існуючих версій – каденції *Фріца Крейслера* (1894), які, за влучною метафорою Л. Лохнера, становлять «квінтесенцію бетховенської музики, подібно до того як декілька крапель трояндового масла дають аромат цілого акру квітів» [5, с. 94].

Вагомою течією у стильовому розмаїтті каденцій до бетховенського ор. 61 є так звані *автентичні виконання* на історичних інструментах. У якості прикладів наведемо зроблений у 1992 році запис Концерту *Крістіаном Теулафом* у Баден-Бадені з Оркестром Південно-Західного радіо Німеччини (диригент – Міхаель Гілен); виконання *Стефані Чейз* з оркестром *Harper Band* та диригентом Роєм Гудменом (запис зроблено 27-29 лютого 1992 року в Лондоні, у *Blackheath Concert Halls*) та *Моніки Хаггет* – з британським «Оркестром доби Просвітництва» – колективом, що спеціалізується на виконанні музики бароко та віденського класицизму (диригент Чарльз Маккерас, запис здійснено 24-25 листопада 1992 року в *Henry Wood Hall* у Лондоні). Обом виконанням передувало скрупульозне наукове дослідження нотного тексту, а також підготовка власних, стилістично адекватних каденцій. Потужним каталізатором зазначених виконань стала важлива подія у музичній культурі ХХ століття – видання у 1979 році факсиміле автографу партитури бетховенського Концерту.

Подібного типу виконання викликають чималу полеміку, оскільки питання впливу індивідуальності на «історично достовірне» виконання й досі закономірно залишається відкритим.

Спорідненим з автентизмом явищем можна вважати й тенденцію ряду митців (переважно – у ХХ столітті) адаптувати для скрипки власноруч написані Бетховеном каденції до ор. 61а – фортепіанного перекладу Концерту ор. 61. Серед них: *Оттакар Новачек* (1899), *Макс Росталь* (1938), *Мікеланджело Аббадо* (1967), *Вольфганг Шнайдерхан* (1971), *Йозеф Свенсен* (1987) та *Йозеф Хельмесбергер-старший* (1828-1893). Хоча такого роду каденції не вповні відповідають природі власне скрипки, вони дають повноцінну можливість зрозуміти композиторський задум Бетховена.

Інший, порівняно з автентизмом, творчий «полюс» – насичення бетховенського інтонаційного матеріалу мелосом і стилістикою сучасності, а також – форма існування каденцій до Концерту лише у вигляді звукового запису. Така практика (всупереч Бетховену) переносить акцент на одну з ключових рис каденції – імпровізаційність. Прикладом може слугувати каденція британського скрипаля *Найджела Кеннеді*, що існує лише у запису (1992) і є досить екстравагантною. Каденція насичена вертикальною акордиком, атональними пасажами з четв'ярттонами і не має нічого спільного з інтонаційною тканиною Концерту. Яскравою ілюстрацією поставангардного підходу є каденція *Альфреда Шнітке* до першої частини Концерту (1975), яку свого часу критикували за надмірну довжину (майже п'ять хвилин), «поверхові авангардні ефекти, у тому числі – такі, що можуть вважатися імітацією електронної музики і повністю виходять за межі стилю» (1984 р.) [5, с. 97], а також за насиченість її цитатами зі струнних концертів Й. Брамса, А. Берга і Б. Бартока. Зауважимо, що це далеко не повний перелік існуючих у каденції цитат: у спогадах композитор надає солідний детальний «каталог» усього, що звучить в каденції. Метою А. Шнітке було вибудувати цей об'ємний матеріал у певну хронологічну послідовність за принципом: «від Бетховена до Бартока і Берга». Митець визнавав, що для органічного поєднання усіх цих фрагментів знадобилося «пекельне напруження».

Висновки та перспективи подальших досліджень. Здійснений стислий огляд найбільш цікавих і вагомих здобутків у стилістичному розмаїтті каденцій, створених у різні

часи для скрипкового Концерту оп. 61 Л. Бетховена, звичайно, дає про них лише загальне, поверхове уявлення. Означені розрізнені, «різнокаліберні» музичні явища потребують детального вивчення та ґрунтового системного підходу і відкривають перед дослідниками широкі перспективи творчого пошуку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Москва: Музыка, 1966. 632 с.
2. Меркулов А. М. Двенадцать типичных заблуждений, касающихся каденции солиста в XVIII – начале XIX века // Музыкант-классик. 2014. № 5–6. С. 2–9.
3. Berginc M. Beethoven's Violin Concerto and Cadenzas of Beethoven's Violin Concerto Op. 61. Master thesis. University of Agder, Kristiansand, Norway. 2010. 63 p.
4. Lochner L. P. Fritz Kreisler. New York : The Macmillan Company, 1950. 455 p.
5. Stowell R. Beethoven: Violin Concerto. University of Wales, Cardiff. Cambridge University Press, 1998. 126 p.
6. Wulfhorst M. A Comprehensive Catalogue of Cadenzas for Beethoven's Violin Concerto op. 61. URL: <http://www.martin-wulfhorst.com/Beethoven/beethoven.htm> (дата звернення 28.11.2020).

Сеневич Я. Ю.
студентка I курсу УжІКіМ,
спеціальності «Музичне мистецтво»
науковий керівник
доцент кафедри мистецьких дисциплін.
викладач-методист – Зелінка В.С.
м. Ужгород

«ЧЕРВОНА РУТА»-СИМВОЛ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ

Мета: дізнатися про історію виникнення легендарної пісні «Червона Рута» Володимира Івасюка і які перешкоди стояли на шляху у великого генія музики.

Ключові слова: Червона рута, пісня, Івасюк, фестиваль, написання, історія, автор.

Purpose: to learn about the history of the legendary song "Chervona Ruta" by Volodymyr Ivasyuk and what obstacles stood in the way of the great genius of music.

Keywords: Chervona Ruta, song, Ivasyuk, festival, writing, history, author.

В теренах української естрадної музики є дуже багато різних композиторів та виконавців, але одним з найяскравіших прикладів за всю історію музичного мистецтва став Володимир Івасюк. Цей видатний композитор є автором 107 пісень. Одна із найвідоміших пісень Івасюка є «Червона рута».

Червона рута — українська пісня, яка стала однією з найвідоміших українських пісень у світі. Володимир Івасюк написав «Червону руту» у 18 років, яку присвятив одногрупниці Марії Соколівській, і вона була визнана найкращою піснею 1971 року.

Ідея написання «Руги» з'явилася у Івасюка після прочитання книги українських коломийок. В одному з віршів був згаданий образ дивної квітки, який відразу запав у душу Володимиру, і він почав шукати подробиці про міфічну рослину. Одна стара жінка розповіла йому, що за легендою рута цвіте тільки один раз на рік, і тим, хто її побачить – вона дарує вічну любов.

У вересні 1970 року в Чернівцях у центрі міста відбувся колосальний концерт на якому Володимир з солісткою Оленою Кузнецовою виконав свою пісню «Червона рута», цей концерт транслювали по всій Україні, хоча на даний момент Івасюку було лише 20 років. Путівку в життя пісні дав ансамбль «Смерічка» Левка Дутковського. Пісню повторили через тиждень у програмі «Студентський меридіан», але вже у візуальному супроводі, який зняли в серпні в Косові.

У травні 1971 року журнал «Україна» опублікував вірш та ноти пісні, а також невелику розповідь про ансамбль «Смерічка».

Більше ста пісень. Десятки не записаних на плівки творів. Музичні фільми, серед яких і однойменна "Червона рута" з Василем Зінкевичем та Софією Ротару в головних ролях. Діаспора співає Івасюка. В Америці видають платівку його пісень. Це був перший український музичний фільм, який мав величезний успіх. У фільмі розповідається історія про ніжну і чисту любов дівчини з Карпат і донецького хлопця.

Мелодика пісень юного Івасюка, який і композитором не мав права називатись, тому що не мав такого диплому, була настільки вибухово сучасною, що її було вирішено видавати порційно.

У 1971 році «Червона рута» увійшла до двадцятки переможниць першої радянської «Пісні року», яких визначали за листами слухачів та глядачів. На сцені «Останкіно» її виконали Назарій Яремчук, Василь Зінкевич і Володимир Івасюк. Невдовзі після цього потрапила на перші місця популярності в багатьох країнах Східної Європи.

За сучасними критеріями Івасюк перетворився на суперзірку. Через 9 років після того історичного моменту на Театральній площі це його й загубить.

Володимир усвідомлював який тягар доля поклала на його плечі, але з цієї слави він не зійшов у марнославство, а навпаки ця слава двадцятилітнього хлопчика стала славою сили української пісні, яку не можливо було здолати.

1989-й рік сорокаріччя від дня народження Володимира Івасюка- став і роком народження Першого фестивалю української сучасної пісні та популярної музики «Червона рута» у Чернівцях. На Буковині, на батьківщині автора знаменитої пісні. [1, с.47]

Молодий композитор жив і творив у страшному часі духовних руйнацій, маючи з одного боку любов і визнання системи, яка агресивно нав'язувала «шарове мистецтво», що активно тиражувалося і якимось навіть хтиво розмножувалося, намагаючись притиснути, придушити, розіп'яти все справжнє, самобутнє. [1, с.47]

Коли було відкриття фестивалю, то звучала унікальна фонограма- Володимир Івасюк виконував свою «Червону руту». Усі підхоплювали пісню. І в цю мить над стадіоном «Буковина» піднімається величезна вороняча зграя. Яка кружляла чорною хмарою над стадіоном і врешті-решт, відлетіла геть.

Щоб зможти зірвати фестиваль, розпускали чутки – ніби якась антиукраїнська організація, яка категорично проти проведення «Червоної руту» у Чернівцях, підклала на стадіоні «Буковина» бомбу. Але і це не спинило людей,

На фестиваль у Чернівці приїхала, здавалось, вся Україна. Плюс українська діаспора з багатьох країн світу. Стан і настрої у всіх був піднесений і відчайдушний. Бо обставини навколо ще далеко не прості, невиразні, хиткі. Усе національне, патріотичне ще називають українським буржуазним націоналізмом.[1, с.48]

Були і прямі провокації. У сутінках на учасників фестивалю нападали хулігани. На допомогу негайно являлись омонівці. У хід йшли гумові кийки. Та «хулігани» не були навіть затримані, а співаки ще довго не могли оговтатись від приголомшливих ударів...[1, с.49]

Фестиваль «Червона рута» - «Великдень української пісні» - так його багато хто сприймав і називав, став і поверненням Володимира Івасюка. Про якого впродовж тривалого часу не заведено було ні згадувати, ні говорити. [1, с.49]

Аж ніяк не думав викладач Львівської консерваторії професор Лесь Мазепа, що йому доведеться згадувати про свого учня. Як правило, буває навпаки – учні згадують своїх учителів. У першому документальному фільмі про композитора «Володимира Івасюк. Мелодія» він говорить: «Визвольний рух за незалежність держави вимагає завжди якихось авторитетів. Національним пророком для всіх нас був Тарас Шевченко. Одним із національних символів став Володимир Івасюк. Загинувши насильницькою смертю, Володя приніс себе в жертву своєму народові. І тому став символом».[1, с.49]

Українці по-сьогоднішній день шанують талант Володимира Івасюка, люблять його, а легендарна «Червона рута» вражає своїм звучанням та історією.

На щастя до наших днів збереглася фотографія тексту «Червона рута» написана самим Володимиром Івасюком.

Червона рута

Ты признався мені,
Звічки в тебе ті сари, —
Я без тебе всі гні
У пошкі погані

Моги гас у місяць
Ти гор-зімля смутком,
Сонце — руду знайшла
У мене згаснула?

Мені в: Червоної руду
Ке шукай в Європі, —
То у мене єдині,
Ті скарби ти, побір,
То твоя брата —
То є скарби брата
То є скарби брата
З шкідлив.

Току я тебе в снах
У гірській землі
То забуток шкідливих
То прикладу зо шкід.
У не треба мені
Скільки шкідливих
То забуток шкідливих
У шкідливих в шкідливих...

Приспів... 18. XII. 70 Ю. Яворський

Зараз пісня “Червона рута” продовжує звучати з вуст молодих, а також уже відомих артистів. Як добре, що шана та пам’ять про видатного композитора збереглася і до наших часів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 50 років "Червоної руті" [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://www.bbc.com/ukrainian/blog-history-54120841>
2. Виконання С. Ротару «Червона рута» [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://youtu.be/6DCрхICP6As>
3. Унгурян, Тарас. Монолог перед обличчям брата: [Докум. повість]. — К.: Вид. центр «Просвіта», 2003. — 80 с.: іл., нот.
4. Червона рута (пісня) [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D0%BD%D0%B0_%D1%80%D1%83%D1%82%D0%B0_\(%D0%BF%D1%96%D1%81%D0%BD%D1%8F\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D0%BD%D0%B0_%D1%80%D1%83%D1%82%D0%B0_(%D0%BF%D1%96%D1%81%D0%BD%D1%8F))
5. «Червона рута» у виконанні В. Івасюка [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: https://www.youtube.com/watch?v=iV_4XvldJw0

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ Є. ПЕТРИЧЕНКА (НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЇ №3 «АНТИТЕЗИ»)

Філософія епохи постмодерну вимагає пошуків нової образності, символіки та семантики унікального авторського задуму. У творчості сучасних українських композиторів спостерігаємо прагнення до повного переосмислення всіх аспектів традиційної музичної культури. Розглядається питання про синтез двох рядів: музичного і вербального. Крізь призму взаємності музики та слова простежується історична еволюція вокальної симфонії, на прикладі симфонії № 3 «Антитези» Є. Петриченка.

Ключові слова: синтез, вокальна симфонія, сучасні композитори.

The philosophy of the postmodern era requires the search for new imagery, symbolism and semantics of a unique author's idea. In the works of contemporary Ukrainian composers we see a desire to completely rethink all aspects of traditional musical culture. The question of synthesis of two series is considered: musical and verbal. The historical evolution of the vocal symphony can be traced through the prism of the relationship between music and words, on the example of the symphony № 3 "Antitheses" by E. Petrychenko.

Key words: synthesis, vocal symphony, modern composers.

Постановка проблеми. Стилістичне прагнення до оновлення музичної мови, відкриття нових композиторських технік, збагачення інтонаційного словника сприяли створенню нової картини світу, розширенню творчих можливостей. Цей процес розпочався з другої половини ХХ ст. як пошук нових музичних засобів та форм вокально-симфонічної музики. У творчості українських композиторів, які розпочали творчі шляхи у 1990-х рр. також простежується ця риса. У процесі дослідження стилю Є. Петриченка метою було виявлення рис вокальної симфонії у творчості композитора.

Актуальність обраної теми полягає в недостатньо окресленій у музикознавчих працях симфонії № 3 Є.Петриченка з точки зору сучасної музичної мови, композиційних особливостей, стилю і жанру як найважливіших композиційних засобів музичного мислення композитора.

Аналіз наукових досліджень. Музикознавці давно звернули увагу на позамузичні чинники в організації творів сучасної музики. Про тенденцію до злиття мистецтв говорить Володимир Біблер, дослідник синестезії та засновник «Школи діалогу культур», у сучасній світовій культурі започатковано небувалий синтез, що актуалізувало проблему діалогу [1, с. 6-8]. На думку В. Гузєєвої, в Україні жанр «вокальна симфонія» сформувався під впливом традицій духовних концертів та окремих форм інструментальної і симфонічної музики. Дослідниця пропонує називати вокальними симфоніями твори, «у яких базовим є сонатно-симфонічний принцип будови в органічній взаємодії з ознаками певного кантатно-ораторіального жанру» [3, с. 15].

Метою статті є виявлення структурних особливостей вокальної симфонії № 3 Є. Петриченка та проаналізувати жанрово-стильові тенденції композитора.

Виклад основного матеріалу. У музиці ХХІ ст. українських композиторів простежується тенденція залучення вокально-поетичного компонента до симфонічного жанру. Яскраві приклади знаходимо у симфоніях Л. Дичко, Є. Станковича, В. Сільвестрова та інших. Серед композиторів, що розпочали творчий шлях у 90-х роках, привертає увагу

творчість донецького композитора Євгена Володимировича Петриченка, у симфонічному доробку якого нараховується: три симфонії, симфонічна поема «Зірка».

Симфонія № 3 «Антитези» для соло-сопрано, хору та симфонічного оркестру створена у 2011 році, у літературну основу покладені вірші Ліни Костенко: «Не знав, не знав зіздар гострородий, що в антисвіті є антизірки...», мрійливо-ліричні «Ті журавлі та їх прощальні сурми...», сатиричні «Причмелені гномики», жартівливі «Музики» та філософсько-фатальний «Ісус Христос розп'ятий був не раз...». П'ять, обраних композитором віршів, створених у різний час, об'єднуються у цільну музично-драматичну концепцію. Вибудована послідовність віршів в сукупності розкриває філософську ідею моралі та призначення людини у світі. Поетичні тексти використовуються у повному об'ємі, без повторів та купюр.

Симфонія представляє собою одночастинну композицію, проте можна виділити певні риси симфонічної будови: це – п'ять темпових «розділів», три з яких швидкі, два – повільних, також виявлені риси сюїти. Всі п'ять частин композиції симфонії слідує одна за одною без перерви, *attacca*.

Перша частина симфонії № 3 спирається на вірш Л. Костенко «Не знав, не знав зіздар гострородий». Композитор переніс образи вірша у музичну тканину: у тексті підкреслюється думка про дві сторони буття: Добро і Зло, і які є контрастами один одному. Хоровий речитатив «Не знав, не знав зіздар гострородий, що в антисвіті є анти зірки», що відкриває симфонію, став ідеєю, точкою смислових «перетинів» всіх частин і найбільш драматичним із названих. Тому саме перша частина визначає підсумок симфонії, а її тематичний матеріал стає найважливішою ланкою для всіх наступних частин.

Вступаючи у співтворчість з Л. Костенко, Є. Петриченко композиційно організує вісім строф у три частинну форму із динамічною репризою, але на свою думку визначає кордони розділів: середній розділ розпочинається з другої половини першої строфи вірша (ц. 5), головна кульмінація збігається з початком репризи (ц. 7), яка об'єднує дві останні строфи. Тобто, в центрі композиції опиняється картина вільного життя і творчості, перебування у вируючому світі власного «Я».

Друга частина, виступає ліричним центром симфонії, у якому розкриваються образи смутку і любові. У цій частині взаємодіють принципи розширеної тональності і вільної додекафонії. Є. Петриченко розставляє у вірші зовсім інші акценти. Для підкреслення ліричної сфери композитор обирає однорідний жіночий хор, втіливши його у відокремленому оркестровому епізоді. Це і визначає характер усієї другої частини симфонії. Музичний матеріал умовно можна поділити на три епізоди: перший хоровий епізод з оркестром, «Ті журавлі, і їх прощальні сурми Тих відлітань сюїта голуба» та метафора «Натягне дощ свої осінні струни» відтворює почуття туги.

Таким чином, цей розділ відповідає II частині симфонії з точки зору: будови (три частина композиція, з динамізованою репризою), за смисловим навантаженням (*homo sapiens* – людина що споглядає, розмірковує). А з іншого – простежується тенденція до сюїтного принципу: контрастне зіставлення I частини (швидкої, з трагічними характером) з II (повільною, лірично-мрійливого характеру), зв'язок з традиційними прикладними українськими жанрами (лірична пісня та елементи народного танцю).

Третя частина відповідає жанру скерцо. У вірші Л. Костенко «В пивничці на лото» йде мова про причмелених гномиків, яка в контексті даного твору, набуває характеру розгулу негативних якостей людей, викликає найболючіші питання, які герой намагається поставити навколишньому мороку та шукає відповіді всередині себе. Зберігаючи віршований текст Л. Костенко, композитор створює монолог-прозу, з усім різноманіттям інтонацій:

монотонними твердженнями (на словах «В пивничці на лото»), стрімкими вигуками («Хто поруйнував...»). І все це поєднується у вокальній партії в єдине ціле, створюючи речетативно-декламаційну мелодію.

Четверта частина передає картину диких веселощів: жартівливий, гумористичний вірш Л. Костенко «Музики». Відкриває частину лейттема, сповнена трагічної експресії. Якщо у попередніх частинах вона була втіленням активних пошуків (в першій частині) або ніжної мрії (у другій), то тепер вона кардинально змінила свій емоційно-психологічний стан: стала трагічним внутрішнім віддзеркаленням. Секундові інтонації наповнилися більшою напругою, гострий тритон акцентує завершення.

Композитор не використовує фольклорних цитат, проте відтворює усі особливості та танцювальну природу жанру: лідійський лад, зворотній пунктир, ритмічна подрібненість наступних долей такту. Мелодія будується на повторюванні вузько обсягових поспівок (дуохордних, трихордних), що характерно для остинатних побудов.

Остання, п'ята частина є найдраматичнішим центром усієї симфонії, на що вказує поетичний текст, в якому постає Ісус Христос, як образ духовності, моралі, добра, що переживає в нас час занепаду. Оркестровий фрагмент, має спільні інтонації з оркестровим вступом першої частини і утворює арку між першою та останньою частиною. Це прийом надає всій композиції цілісності. Інтонаційна спорідненість, котра раніше непомітно входила у загальну фактуру музичної тканини, а тепер утворює інтонаційну основу партії. Музичний матеріал «Ісус Христос розп'ятий був не раз» у партії хору має спільні інтонації з розділами першої частини (декламування на найвищій ноті, поступовий висхідний рух на тлі танцювального ритму) – таким чином створює жахливу картину сьогодення.

Той жах, який створювала їй «кластерна громада» у вступі, зник, тепер чітко оформлена тема набула впевненості. На нашу думку, ця «кристалізація» лейттеми стає результатом найважливого етапу – болісних роздумів та питань до самого себе.

Висновки. Таким чином, «Антитези» – симфонія для хору, соло-солістки та симфонічного оркестру є твором, у якому виявлені риси вокальної симфонії: композитор звертається до принципу монотематизму, одночастинності композиції; вводить протилежні музичні образи: ліричний та конфліктно-драматичний матеріал; зіткнення тем у розробці та заспокоєння конфлікту у репризі свідчать світобачення композитора, який привертає увагу на «вічний» романтичний конфлікт людини і світу сучасними засобами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Библер В. Школа діалога культур // Советская педагогика. 1988. № 11. С. 5–8.
2. Воловчук Ю. Симфонія № 3 «Антитези» Євгена Петриченка в контексті розвитку жанру вокальної симфонії. Київське музикознавство [Текст]: Зб.ст. / НМАУ ім. П.І. Чайковського; Київський ін-т музики ім. Р.М. Глієра; К., 2013. 272 с.
3. Гузеева В. Вокальная симфония. Классическая модель и разновидности жанра: Дис... канд. искусствознания: 17.00.03 / НАН Украины. К., 1997. 158 с.

Телен О.А.

кандидат наук з соціальних комунікацій,
заступник директора з навчальної роботи
Ужгородського інституту культури і мистецтв

Куцин Т.

студентка спеціальності
«Інформаційна, бібліотечна та архівна справа»
Ужгородського інституту культури і мистецтв

ВІРТУАЛЬНЕ ОБСЛУГОВУВАННЯ У БІБЛІОТЕКАХ ПІД ЧАС КАРАНТИНУ

Дана робота знайомить нас з інноваційними та креативними рішеннями працівників бібліотек, під час дистанційної роботи з користувачами. Також висвітлені проблеми з якими зіткнулись фахівці під час задоволенні потреб користувачів, адже значна кількість людей почала більше звертатись за допомогою до наших інформаційних центрів.

Ключові слова: дистанційна робота, віртуальне обслуговування, інформаційний простір, електронні ресурси.

This work introduces us to innovative and creative solutions of library staff during remote work with users. It also highlights the problems faced by experts in meeting the needs of users, as a significant number of people began to seek more help from our information centers.

Key words: remote work, virtual servic, information spac, electronic resources

У сучасному світі інноваційне середовище розвивається дуже швидко, особливо, коли пандемія внесла свої зміни в розвиток суспільства. Тому перед працівниками бібліотек постало питання: «Як працювати далі?». Ця ситуація вимагає пошуків нових методів роботи, відкриває додаткові можливості, але водночас необхідно враховувати низку нюансів у дистанційній роботі, які дотепер не вивчалися і не зустрічались у звичному житті. Таким чином, запозичивши практику зарубіжних книгозбірень, які раніше стикалися з подібною проблемою та вивчивши рекомендації Бібліотечної асоціації України, бібліотеки змогли адаптуватися до нової форми роботи.

Сучасні бібліотеки активно використовують мережеві інформаційні технології для вирішення багатьох проблем, пов'язаних з науковою, освітньою, професійною та іншою діяльністю.

Оскільки мета і завдання ДБО полягає в задоволенні потреб споживачів та розробленні (підготовці) відповідей на їх запити у вигляді різних бібліографічних посилань, тому використання електронних інформаційних ресурсів в ДБО розширює базу даних для обробки всіх типів бібліографічних посилань, залежно від конкретних вимог та можливостей конкретних пошукових систем та баз даних. Довідкою є результат діяльності (у даному разі інформаційного пошуку) відповідно до разового запиту користувача.

Метою віддаленого обслуговування споживачів є швидке, повне та якісне задоволення їхніх інформаційних потреб на основі використання нових технологій та взаємодії з іншими бібліотеками, інформаційними центрами. У зв'язку з цим основними завданнями бібліотеки є:

- надати користувачам доступу до інформації про власні інформаційні ресурси, ресурси інших бібліотек та інформаційних центрів;
- забезпечити доступ до документів у різних колекціях та фондах;
- створити комфортні умови для отримання інформації.

Працюючи віддалено, бібліотечні працівники наповнили інформаційний простір власними розробками (наприклад: інтерактивний інформ-плакат, мультимедійні ігри, онлайн-марафон, віртуальні довідки, віртуальні виставки тощо) та рекомендаціями щодо якісного проведення дозвілля під час карантину.

«Саме в цей період виникла ідея провести онлайн-опитування «Бібліотекарі на карантині», адже було цікаво дізнатися, як ви, шановні колеги, сприйняли цей виклик, які емоції переживали, чи достатньо ефективно організували роботу, як комунікували між собою і з користувачами.

Онлайн-опитування було проведено серед прихильників сторінки науково-методичного відділу НБУ ім. Ярослава Мудрого у фейсбуці. Воно охопило 601 бібліотечного фахівця, що представляли різні книгозбірні – від національних до сільських і шкільних (див. рис.).



Результати опитування засвідчили, що дистанційна робота стала серйозним випробуванням для багатьох бібліотекарів. І якщо на початку карантину такий формат діяльності здавався цілком оптимальним, то з кожним новим днем почали додаватися ті фактори, що поволі викликали дискомфорт, занепокоєння, роздратування... Аби підтримати морально своїх колег, спілкуватися, ділитися ефективними рішеннями проблем щодо організації діяльності в незвичному форматі, більшість бібліотекарів створили й активно використовували закриті групи в соцмережах і різних застосунках для смартфонів, проводили онлайн-навчання, онлайн-наради, вебінари» [2]. Якщо зробити висновок з цього опитування, стає зрозуміло, що раптовий перехід на інший формат роботи в значній мірі позначився на стані працівників не лише фізично, а й морально. Незважаючи на це, вони знайшли в собі сили продовжувати допомагати користувачам.

«Оскільки заклади вищої освіти також перейшли на дистанційне навчання, бібліотеки надавали їм інформаційну підтримку у вигляді: вебліографічних та бібліографічних списків, оглядів літератури, мультимедійних презентацій, онлайн-заходів, інформаційних матеріалів для освітніх модулів, навчальних онлайн-курсів з медіаграмотності, іноземних мов, математики, програмування, лекцій з наукометричного просвітництва тощо. Крім того працівники бібліотек відзначили, що обслуговування користувачів в умовах карантину спонукало їх до розроблення і впровадження нових онлайн-послуг. Серед них: QR-поради, онлайн-запис до бібліотеки, онлайн-опитування, віртуальні екскурсії бібліотеками, інформування про нові надходження через телеграм канал. Багато бібліотек почало створювати онлайн-рекламу книг, відкрили власні сторінки в соціальних мережах, сформували групи, розраховані на різні цільові аудиторії та ін.» [1]. До прикладу працівниками Науково-технічної бібліотеки Національного аерокосмічного університету імені М.Є. Жуковського був створений Telegram-бот. Цей бот надає змогу користувачам здійснювати пошук в каталогах за різними даними, вияснити які книги знаходять у читача в користуванні, також через нього можна забронювати документ, який вам потрібно.

Інтернет-конференції також стали дуже поширеними - електронним аналогом, який втілює особливості традиційного науково-практичного заходу і водночас враховує реалії. Існують різні формати веб-конференцій залежно від форми організації, кількості учасників, використання технологій, послуг, інструментів. Їх головна перевага - можливість віддаленим учасникам дистанційно взаємодіяти для обговорення актуальних питань. Серед іншого - доступність розміщених матеріалів, широке географічне охоплення аудиторії, економія часу та грошей, пошук односторонців, створення професійної спільноти на тематичному порталі чи веб-сайті [4].

Враховуючи вищевикладене, можна зробити висновок, що пандемія підтвердила те, що без бібліотеки та її персоналу важко обійтись. Тому, що вони стали своєрідними рятувальниками в ці важкі часи. Бібліотекарі розширили свої знання та навички в галузі цифрової грамотності, навчилися повною мірою реагувати на виклики та адаптувати свою діяльність відповідно до вимог часу. За цей період бібліотека набула певного досвіду та надала багато послуг своїм користувачам. Сьогодні ми можемо обговорити загальні тенденції, що відображають роботу бібліотек у нашій країні та в усьому світі. Це перевірка життєздатності, та стійкості кожного бібліотечного закладу.

Практика показує, що віртуальне обслуговування є більш зручним та популярним, оскільки в цьому випадку бібліотеки, що працюють у віртуальному режимі, зазвичай поєднують синхронну та асинхронну роботу. Все залежить від рівня їх технічної підтримки. Найважливіше для бібліотек сьогодні - це залучати користувачів, розуміти та реагувати на їх потреби, а також швидко та ефективно реагувати на зміни у житті, допомагати користувачам в отриманні достовірної інформації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богуш Т. Пандемія COVID-19: виклики й особливості діяльності бібліотек // Бібліотечна планета. 2020. № 2. С. 7-12.
2. Здановська В. Бібліотекарі на карантині // Бібліотечна планета. 2020. № 2. С. 30-34.
3. Ткаченко Н. Telegram-бот в библиотеке / Н.Ткаченко, Т. Стригун, А. Главатый // Бібліотечний форум: історія, теорія і практика. 2020. № 2. С. 10-12
4. Павленко Т. Інтернет-конференція як форма професійної комунікації // Бібліотечний форум: історія, теорія і практика. 2020. № 2. С. 32-34

ДО ПИТАННЯ ІНТЕГРАЦІЇ МЕТОДУ ІМІТАЦІЇ МИХАЙЛА ЧЕХОВА В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті розглянуто актуальність застосування методу імітації Михайла Чехова у побудові сценічного образу. Визначені відмінні риси методу Чехова в порівнянні з системою Станіславського. Адаптація знань минулого до сучасної театральної педагогіки в Україні.

Ключові слова: Метод імітації Михайла Чехова, система Станіславського, театральна педагогіка, техніка актора.

The relevance of the application of the Chekhov's method of imitation in the construction of the stage image is considered in the article. Distinctive features of Chekhov's method in comparison with Stanislavski's system are determined. Adaptation of knowledge of the past to modern theater pedagogy in Ukraine.

Key words: Michael Chekhov's method of imitation, Stanislavski's system, theatrical pedagogy, actor's technique.

Михайло Олександрович Чехов - актор, режисер і театральний педагог, учень К.С. Станіславського, племінник Антона Чехова, засновник власної акторської техніки: методу імітації.

Михайло Олександрович Чехов

У світовій театральній педагогічній практиці традиційно прийнято спиратися на систему Станіславського, але це не означає, що метод імітації Михайла Чехова менш ефективний. У більшості акторських шкіл вивчаються різні системи та методи виховання акторів, і це правильно. Після закінчення навчання практикуючий актор сам для себе вирішує, який підхід для створення сценічної дії йому ближче. Тому на часі українській театральній педагогіці, звернутися до питання інтеграції методу імітації Михайла Чехова в сучасному сценічному мистецтві.

Метод імітації Михайла Чехова має ряд відмінностей від системи Станіславського, але в цілому спирається на ті ж самі елементи сценічної дії. Акторські техніки вчителя та учня не конфліктують між собою, будучи по суті двома точками зору на один і той же процес дії актора в запропонованих обставинах. Але відмінності між ними істотні.

Михайло Чехов висунув ідею створення сценічного образу актора, що не входить до системи Станіславського: ідею імітації. В її основі акторові належить створити образ в уяві, а потім імітувати його внутрішні і зовнішні якості.

Отже, як відбувається побудова сценічної дії за Михайлом Чеховим. Майстер визначає шість засобів репетирування:

1. УЯВА ТА УВАГА (перший засіб репетирування).

Перший період роботи над роллю - запитання та відповіді. За Михайлом Чеховим, елемент сценічної дії Уява – формує потужний потік образів, потрібно тільки мати здатність вибрати і втілити на сцені потрібний з них. Саме нафантазований образ стає відправною точкою для занурення актора в роль. Крізь зовнішню оболонку образу «бачиться» і його внутрішнє життя.

Система Станіславського пропонує уявити себе в запропонованих обставинах. Споглядання запропонованих обставин, коли на місце образу ставиться сам споглядач.

Метод імітації Михайла Чехова пропонує акторові забути себе і уявити в своїй фантазії образ ролі, оточений відповідними запропонованими обставинами. Спостерігаючи образ, а не самого себе, в своїй уяві, з боку, актор відчуває те, що відчуває образ, і почуття його в цьому випадку будуть чистими, і не будуть втягувати його в його власну особистість. Споглядання образу з послідуною імітацією його.

За системою Станіславського до живих, творчих почуттів веде зосередження на спогадах з особистого життя актора. За методом імітації Михайла Чехова істинно творчі почуття досягаються через уяву почуттів персонажу. Чим менше актор зачіпає свої особисті почуття, тим більше він творить, використовуючи очищені від усього особистого творчі почуття. Матеріалом для мистецтва є лише почуття з приводу ролі - співчуття, почуття, очищені матеріалом мистецтва. Душа актора забуває особисті переживання, переробляє їх у своїх підсвідомих глибинах і втілює їх у художні. Художній образ є щось очищене від життєвих почуттів актора.

За Костянтином Станіславським образи виникають всередині нас – «кінострічка бачень», але ми дивимося на ці уявні об'єкти зсередини, не зовнішнім, а як би внутрішнім зором. За Михайлом Чеховим світ художніх образів існує поза нами.

2. АТМОСФЕРА (другий засіб репетирування).

За Михайлом Чеховим душею дії є атмосфера. Майстер визначає об'єктивну та суб'єктивну атмосфери.

Об'єктивна атмосфера є загальною для всіх діючих персонажів і нікому окремо не належить. Дійові особи конфліктують з об'єктивною атмосферою. За Михайлом Чеховим, саме вона має силу змінювати зміст слів і сценічних положень. Вона впливає на зміну настрою, рухів, мови, манери триматися, думки, почуттів, які виникають під час конфлікту з об'єктивною атмосферою. Енергія об'єктивної атмосфери діє зовні.

Суб'єктивна атмосфера виходить зсередини, з особистості кожного персонажу, слідує його особистим поглядам, переконанням, принципам.

Як же співіснують на сцені атмосфери? Однакові атмосфери зливаються одна з одною і посилюються. Дві різні об'єктивні атмосфери не можуть одночасно співіснувати в одному і тому ж місці. Виникає боротьба атмосфер. Найсильніша перемагає або видозмінює іншу. Суб'єктивна, особиста атмосфера персонажу і загальна, об'єктивна атмосфера сценічної дії можуть співіснувати. Але це не відмінняє прихованого конфлікту між ними. Саме він створює напруженість сценічної дії, яка приковує увагу глядача.

Існування в атмосфері надає актору можливість знаходити нові засоби виразності, відкривати все нові психологічні глибини свого персонажу. Актор, який уміє входити в атмосферу, кожного разу буде наповнювати свою дію новими деталями, не тримаючись за «напрацьовані» і не вдаючись до затертих штампів. Пошук та визначення правильної атмосфери, повинні починатися з перших репетицій. Актор, інтуїтивно відчувши атмосферу, повинен намагатися максимально зануритися в неї. І чим більше він буде вживатися в неї, тим сильніше вона почне діяти.

Атмосфера також пов'язує актора з глядачем, встановлює між ними невидимий зв'язок. І глядач починає існувати, «діяти» разом з актором.

3. ІНДИВІДУАЛЬНІ ПОЧУТТЯ ДІЇ З ПЕВНИМ ЗАБАРВЛЕННЯМ (третій засіб репетирування).

За Михайлом Чеховим, так як і за Костянтином Станіславським, побудова дії починається з руху, фізики персонажу. Фізична дія у запропонованих обставинах стає манком для почуттів. Михайло Чехов пропонує до фізичної дії, яка підкорюється нашій волі, додати певне забарвлення – характер дії. Забарвлення змусить звучати в душі виконавця цілий акорд почуттів в тональності обраного забарвлення. Почуття самі прослизнуть до дії актора.

Михайло Чехов робить висновок: «дія (яка завжди знаходиться в вашій волі), якщо ви справите її, надавши їй певного забарвлення (характеру), викличе в вас почуття» [1, с.390].

4. ПСИХОЛОГІЧНИЙ ЖЕСТ (четвертий засіб репетирування).

Михайло Чехов визначає психологічні жести як жестикуляцію душі. Дії людини, її жести часто оголюють все приховане всередині. За допомоги жестів ми можемо визначити настрій людини, її самопочуття, думки. В будь-якій активній дії прихований і внутрішній психологічний жест, в якому невидимо жестикулює душа людини.

Кожний невидимий психологічний жест можна зробити видимим, фізично. Актор може з'єднати жести з певним забарвленням і користуватися ними для пробудження почуттів і волі. У русі висловлюється воля персонажу, в забарвленні - його почуття. Михайло Чехов стверджує, що «знайти психологічний жест всієї ролі - значить, по суті, знайти роль» [2, с.397].

Але, психологічний жест - це підготовчий прийом, тому він повинен бути прихований від публіки. Він надає можливість акторові, який працює над роллю, зробити замальовки, ескізи майбутньої сценічної дії.

5. ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ І ХАРАКТЕРНІСТЬ (п'ятий засіб репетирування).

Працюючи над образом ролі, актор досягає того, що ясно бачить і чує його в своїй уяві. Зовнішній і внутрішній вигляд персонажу стоїть перед актором в усіх деталях. Тіло та голос актора починає реагувати на уявлене. Виникає бажання втілити створіння творчої фантазії. Михайло Чехов вважає хибним бажання втілити образ відразу, цілком. Правильним буде шлях поступового втілення, частинами. Спочатку імітуються рухи рук, потім хода, нахил голови, погляд. Промовляється голосом персонажу слово, фраза. Після декількох спроб втілення актор знову вдивляється в нафантазований образ, знову імітує його.

Підсумок Майстра наступний: «Переходячи таким чином від однієї риси до іншої, опрацьовуючи і втілюючи крок за кроком вашу роль, ви приходите нарешті до моменту, коли відчуваєте, що весь образ живе в вас і вам вже немає більше потреби втілювати його по частинах» [2, с.432].

Працюючи над засвоєнням характерних рис персонажу, актор знову повинен звернутися до сили своєї уяви. Уявити замість свого тіла, тіло нафантазованої особи. У новому тілі, актор відчує себе іншою людиною. Імітація привчить ходити, говорити відповідно до форм нового тіла. В кожному тілі є душа. Відбувається шлях пошуку та втілення від зовнішнього до внутрішнього.

Михайло Чехов наголошує: «Ніколи розумовий аналіз не розкриє перед вами психології ролі з такою правдивістю, глибиною або гумором, як створене вами уявне тіло» » [2, с.433].

До речі, все це перегукується з методом фізичної дії Костянтина Станіславського, за яким багатство життя людського духу, весь комплекс складних психологічних переживань можливо відтворити на сцені через просту партитуру фізичних дій, реалізувати в процесі елементарних фізичних проявів.

6. ІМПРОВІЗАЦІЯ (шостий засіб репетирування).

Актор, що імпровізує, використовує надзавдання, запропоновані обставини, текст, характер та характерність дійової особи, все, що задано автором. Все це є основою для вільного виявлення акторської творчої індивідуальності.

Михайло Чехов пропонує засвоїти психологію і техніку актора-імпровізатора. Для цього потрібно намітити висхідний і завершальний моменти для імпровізації. Вони повинні бути точними і простими. Всю середню частину, весь перехід від висхідного моменту до завершального, актор імпровізує. Все, що актор робить при цьому, приходить цілком з області його творчої підсвідомості і є несподіванкою для нього самого. Така імпровізація народжує цілу гаму різноманітних почуттів, настроїв і вольових імпульсів. Далі додаються визначені основи для імпровізації: атмосфера, психологічні жести, почуття дії з певним забарвленням, характер та характерність.

Але, Михайло Чехов наголошує на тому, що актор не повинен спотворювати ні тексту автора, ні мізансцен режисера тому, що без них його імпровізація не мала б основи: «Свобода актора, що імпровізує, виражається в тому, як він вимовляє слова автора, як дотримується мізансцен режисера, як нюансує інтерпретацію ролі, знайдену в період репетицій. Досвід показує: чим дбайливіше відноситься актор до загальної композиції спектаклю, тим вільніше він відчуває себе як імпровізатор» [2, с.438].

Шість засобів репетирування унікального методу імітації стали основою для розробки Михайлом Чеховим комплексу вправ і методів навчання, визначення мети і завдань авторської системи виховання актора, яка має у витоках систему Станіславського, але істотно від неї відрізняється.

Отже, метод імітації Михайла Чехова - складний фізико-психологічний процес втілення образу, перевірена Майстром на своєму досвіді акторська техніка, яка поетапно і неподільно вмикає взаємодію душі і тіла. Нова, відмінна від системи Станіславського, техніка репетицій, яка заслуговує на більш досконале вивчення та інтеграцію в сучасному сценічному мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении Михаила Чехова. Письма к В.А. Громову / Публ. С.В. Казачкова и Т.Л. Стрижак. Вст. текст В.В. Иванова. Комментар. С.В. Казачкова, Т.Л. Стрижак и В.Г. Астаховой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 2 / Ред.-сост. В.В. Иванов. - М.: УРСС, 2000. - С. 85-92.
2. Работа актёра над собой / К. С. Станиславский, О технике актёра / М. А. Чехов; Предис. О. А. РОадищевой. – М.: Артист. Режиссёр. Театр. – 2003. – 490 с.
3. Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. / Редакц. коллегия Н. Б. Волкова, М. О. Кнебель, Н. А. Крымова, Т. И. Ойзерман, Г. А. Товстоногов, М. А. Ульянов, Общ. науч. редакция М. О. Кнебель, Ред. Н. А. Крымова, Сост. И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова, Комм. И. И. Аброскиной и М. С. Ивановой. 2-е изд. испр. и доп. М.: Искусство, 1995. Т. 2. Об искусстве актёра. 588 с.

ФЕНОМЕН СИМВОЛУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті висвітлюється феномен «символу» в контексті розкриття художнього змісту творів музичного мистецтва та суперечлива проблема символу в музиці. Доводиться, що символ в музиці може бути представлений у вигляді символів вираження та зображення, так як символ в мистецтві виконує роль вектору змісту. Він дає митцям змогу створювати художні узагальнення, конденсувати свій власний досвід і транслювати його у часі.

Ключові слова: символ, символізм, музика, мистецтво, культура, архетип, музичне мистецтво.

The article highlights the phenomenon of "symbol" in the context of the disclosure of the artistic content of works of musical art and the controversial problem of symbol in music. It is proved that the symbol in music can be represented in the form of symbols of expression and image, as the symbol in the art of music plays the role of a vector of content. It allows artists to create artistic generalizations, condense their own experience and broadcast it over time.

Key words: symbol, symbolism, music, art, culture, archetype, musical art.

Розуміння ролі та функцій символу в мистецтві відкриває нам шлях до духовних надбань і досягнень людства. Актуальність феномену символу в мистецтвознавстві очевидна, особливо в музикознавстві. Символ – «природна» мова культури, тому, не розуміючи символіку, ми не зможемо адекватно сприймати культурні здобутки і розуміти мистецтво.

Символізм первісно притаманний мистецтву. Художня свідомість розрізняє в речах внутрішній сенс і зовнішню оболонку, в якій просвічує сенс потаємної сутності. У цьому розумінні «символізм» міститься де завгодно. Наприклад, єгипетська піраміда – символ вічності й нетлінності. Христос, якого розп'яли на хресті, – символ страждань та спокутної жертви.

Знак є символом і образом у мистецтві, але він може набувати ускладненого подвійного визначення – в ньому не лише вираження цінностей життя, ідеалів і суспільних вартостей (моральних, естетичних, різного роду інших духовних установок і випробуваних традицій), а й символ генія творчого людського духу. В сприйманні символу «Місячної сонати» Л. Бетховена водночас присутня сугестія краси почуття і геніальності твору.

Звісно ж, у цій еволюції символу в мистецтві нас цікавить здебільшого орієнтація на музику як на точку відліку. Недаремно теоретики літературного символізму ставили музику вище за інші види мистецтва і міряли її еталоном творчі досягнення поетів і художників. Тому художники і прагнули уподібнити своє мистецтво музиці, щоб одержати можливість «передавати потік свого творчого досвіду в усій його плинній мінливості» [10, с.71].

Як ми встигли переконатися, теорії символу зорієнтовані переважно на літературу або на образотворче мистецтво. Проте незаперечним фактом є і існування музичного символу. Думки О. Ф. Лосєва, який у 1920 р. працював у Московській консерваторії та залишив низку цінних праць з питань музичної естетики, на жаль, не дають підстав для однозначного розв'язання проблеми символу в музиці. Тому далі ми переважно будемо орієнтуватись на погляди польського музикознавця Стефана Яроцинського [10], який запропонував переконливу інтерпретацію поняття символу щодо музичного твору.

Будь-яка семантична інтерпретація музики або спирається на вказівки композитора (назви творів, програми і маніфести та ін.), або на асоціації, чи, нарешті, на традиції.

Говорити серйозно про музичну «мову» як носія певних позамузичних значень можна лише в рамках певної культури. Композитор працює не в суспільному вакуумі. Специфіка музики полягає у тому, що вона, за словами О. Ф. Лосева – предметність без форми та безпредметна оформленість. Саме тому вона належить до світу реального, а не тільки уявного [3].

Брак місця не дозволяє нам детально проаналізувати погляди О. Ф. Лосева стосовно діалектики музичного буття як безперервного плину становлення чистого смислу та ідеальності. В нашому контексті важливіший висновок філософа, у якому він наполягає на антропологічному вимірі музики: «Інтимні глибинно-живі відчуття і конструкції музики...навіть поринаючи у ґрунт, в чорнозем, до життєздатної глибини, залишатимуться вічним ферментом, вічною підбадьорюючою силою всього благородного, прекрасного, піднесеного в людині, всього насправді божественного, справді людського, живої краси розуму, мудрого міркування, інтимної проникливості та глибини. Якщо ще існують наші сонати, симфонії, тріо, квартети, опери, ... то ще можна жити. Ще не все загинуло, ще жива людина!» [3, с.194].

Інтенація музики – найважливіший інструмент відображення музичного образу, що виражає розгорнуту систему емоцій, настроїв, переживань. Конкретний музичний образ передається за допомогою складного утворення знаків-звуків і при дотриманні певних умов може еволюціонувати на символ. Як наслідок цього – широке використання музичним мистецтвом знаків, як зображення, так і вирази, між якими інколи важко провести чіткі кордони [4, с. 24].

Музична інформація – система образів, що передається виразними (образотворчими) засобами музичного мистецтва за допомогою складної системи знаків, що володіє особливостями на таких етапах музичної діяльності, як створення, сприйняття і вплив музичних феноменів. На кожному етапі музичної діяльності інформація проходить певну стадію. На етапі створення музики композитором відбувається обробка та перетворення інформації на графічні знаки. Особливо слід відзначити важливість процесу аутокомунікації у цьому процесі [5, с. 264].

Таким чином, музика виступає як інформація, передача специфічних сигналів, знань між різними поколіннями людей через музичні символи. Це міркування навіює думку про те, що засобом комунікації та передачі інформації в культурному соціумі є музична мова, яка образно відображає, моделює явища, емоції, відтворює риси їх реальної структури. Цим музична мова відрізняється від природної мови [2, с. 19].

Для кращого розуміння процесів, що відбуваються насправді, музикою моделюються образи-символи. Символами в музиці можуть виступати як окремі звуки, їх мелодійні, гармонійні, темброві та динамічні сполучення, так і строго диференційовані музичні образи, що передаються за допомогою конкретної музичної побудови, жанру, авторського стилю [7, с. 132].

Музика – символічний світ, сенс якого доноситься за допомогою особливої штучної мови, що передає інформацію, яка складається з окремих звуків, їх поєднань і відносин між ними (ритм, темп, лад, мелодія, гармонія). Із них складаються мотиви, фрази, речення, періоди, розділи форми тощо. Далі – музичний образ, укладений у деякому музичному творі. Зміст музичного твору втілюється системою музичних засобів (мелодійні, гармонійні оберті, особливості будови форми). Всі елементи під час звучання твору тяжіють до інтеграції. Якщо взяти акорд, то звуки, які його утворюють, підпорядковуються головному – тоніці. Ланцюжок акордів утворює ціле, але вже на вищому рівні [7, с. 134].

Музичні символи, як і символ взагалі, умовні, багатозначні. Символ вбирає в свою структуру загальне та одиничне, особливе. Всі різноманітні знакові утворення в музиці, з одного боку, історичні, а з іншого – можуть проявляти і надісторичний характер [4, с. 20].

Можна припустити, що символ у музиці може бути представлений у вигляді символів вираження та зображення, які доповнюють один одного. До символів вираження можна віднести символічне відображення внутрішнього світу людини (людської свідомості), яке, у свою чергу, умовно розмежовується на емоційну та раціональну символіку. Емоційний бік музики розкриває так звана психологічна символіка, що включає символи емоцій, почуттів і переживань. Раціонально-логічний бік музики допомагає досягнути комплекс так званих філософських, етичних, естетичних символів [6, с. 127].

До символів зображення можна віднести знакові утворення, що відображають предмети та явища навколишнього світу: символи природи (стихії землі, води, повітря та вогню; тваринного та рослинного світу), символи, що передають особливості зовнішнього (реального) світу людини (особливості зовнішнього вигляду: інтонація, жести, хода, міміка), а також символи світу, створеного людиною (сфера людської діяльності, світ мистецтва) [3, с. 70].

Коли ми говоримо про композиторський задум, ми повинні чітко усвідомлювати собі, що він має дуже складну структуру і його неможливо звести як до чисто технологічного аспекту, так і до однієї лише раціональної концепції загально-політичного або загально-філософського порядку. Необхідно пам'ятати, що творчий задум має певну невимірну частину, наче неконтрольовану свідомістю область. Вона, власне кажучи, і є тією головною внутрішньою силою, що змушує автора приступити до роботи і усвідомити задум, захищати його, сформулювати для себе в загальних рисах, знайти технологію, що дозволить йому цей задум втілити (записати твір нотами на папері, тобто реалізувати).

Разом з тим композитор щоразу переконується в повній неможливості реалізувати і втілити задум остаточно. Його внутрішній уяві майбутній твір представляється в зовсім іншому вигляді – ніби завершеним. Він його чує, хоч і не конкретно, і в порівнянні з цим те, що потім реалізується, є начебто перекладом на іноземну мову з оригіналу, з того оригіналу, що, загалом, виявляється невловимим. Подібні думки існували завжди, в тому числі і щодо пізнання взагалі, а не тільки щодо мистецтва [9, с. 64].

Для розв'язання проблеми змісту в музиці сучасна українська музикознавиця В. Суханцева пропонує звернутися до витоків цього виду мистецтва. Джерела найдавніших архетипних інтонацій знаходяться в першому і ще нероздільному масиві людської практики, в грубій утилітарній потребі елементарної комунікації, у найдавніших пристосованих реакціях суб'єкту на зовнішнє середовище і матеріальний світ. Стихійно-чуттєве начало сприйняття світу звуків рафінується, що відбувається, зрозуміло, протягом тривалих епох; з акустичного середовища виділяються очищені звуки, що несуть навантаження вже у вигляді визначених типів інтонації; поступово вони втрачають прямий зв'язок з магічними і ритуально-родовими явищами – і вирішальний крок зроблено. Далі починається власне історія музики [9].

Символ у музиці – це поєднання «емоційної хвилі» зі звуком (інтонацією, мелодією, тональністю). Символ у музиці вказує не на ідею, а на емоцію. Музыка, не володіючи в принципі ніякими засобами для виконання семантичних функцій, за природою своєю багатозначна (зрозуміло, для визначеного культурного кола), і навіть об'єднані зусилля романтиків і Р.Вагнера не могли до кінця позбавити її простору для гри уяви.

У сучасному культурному просторі, в епоху інформаційних технологій і постіндустріального суспільства, символ відіграє особливу роль. Разом із розвитком та інформаційною «завантаженістю» цивілізації спостерігається дефіцит і потреба у заповненості ціннісних основ буття

Отже, символ у мистецтві – вектор змісту. Він дає митцям змогу створювати художні узагальнення, конденсувати свій власний досвід і транслювати його у часі. Він – модель, за якою з'являється нескінченне число асоціацій і смислів, породжуються нові значення у нібито добре відомих образах і метафорах.

В музичному мистецтві символ полісемантичний. Біблійні й міфологічні, фольклорні сюжети та персонажі, залишаючись в основі своїй образами-символами, незмінно породжували бажання в музичному мистецтві до переосмислення, висвітлення філософських загальнолюдських ідей і граней своєї епохи. Звідси – передбачення перспективи наукових студій щодо феномену символу в музичному мистецтві. Адже саме ж музичне мистецтво творить неперушні символи, що знаменують собою значно більше духовне і світове явище в його глобальному значенні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С.С. Софія – Логос. Словник / С.С. Аверинцев. – К.: Дух і Літера, 1999. – 459 с.
2. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века / Л. Дьячкова. – М.: Музыка, 1994. – 143 с.
3. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
4. Медушевский В. Музыкальное мышление и логос жизни / В. Медушевский // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К.: Муз. Украина, 1989. – С. 18-28.
5. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
6. Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии / К. А. Свасьян. – Ереван: Издательство АН АССР, 1980. – 224 с.
7. Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей / И. Степанова. – М., 1999. – 285 с.
8. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки / В. К. Суханцева. – К.: Факт, 2000. – 176 с.
9. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – СПб.: Лань, 2000. – 319 с.
10. Яроцинский Ст. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский. – М.: Прогресс, 1978. – 232 с.

Шевцова І.М.,
викладач кафедри мистецьких дисциплін
КЗВО «Ужгородський інститут культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради,
керівник ансамблю сучасного танцю «Акцент»,
заслужений працівник культури України

ЕКСПРЕСІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ГЕНІВ ПІД КУТОМ СПРИЙНЯТТЯ ДІЙСНОСТІ

Анотація: вивчення тенденцій розвитку процесу експресії генів в сучасному хореографічному мистецтві України

Ключові слова: експресія, хореографічне мистецтво, філософія танцю, дійсність, ген, фенотип, сучасний танець.

Key words: expression, choreographic art, dance philosophy, reality, gene, phenotype, modern dance.

Протягом останніх двадцяти років ситуація в українському хореографічному мистецтві змінювалась декілька разів — разом зі зміною ситуації в країні і світі, суспільстві і культурі. Сучасна світова ситуація у критичній думці характеризується надлишком інтерпретацій, тому для дослідників стають дедалі важливішими стильові характеристики хореографічного твору. Культурологія ХХІ століття поєднала філософський і поетичний дискурси, визначаючи останній як більш спроможний до організації пізнання як гри, ковзання і вислизання з-під влади усталених схем пізнання.

Мета статті: проаналізувати новаторство в області сучасної української хореографії та режисури, охарактеризувати поєднання танцю та імерсивної віртуальної реальності в роботі балетмейстерів, яка дає глядачам можливість пережити унікальний чуттєвий досвід під іншим кутом, що ставить під сумнів людське сприйняття реальності, та відкриває нове, не вивчене поле для сучасного танцю.

Балетмейстери вільні виробляти власні концепти для пояснення явищ світу. Український хореограф, відомий всьому театральному середовищу сучасності, Раду Поклітару має свою мову для характеристики явищ мистецтва, що функціонують за принципами, відмінними від функціонування писемного слова. Балет «Жінки в ре мінорі» на музику Й.С. Баха, концерт №1 для клавіру з оркестром ре мінор в постановці Раду Поклітару це виклик національному гену. Експресія хвилі сучасної байдужості або збереження національного генотипу?... Фінал балету, завдяки поєднанню космічної музики Баха та сучасної експресивної пластики, за своїм масштабом стає біблійною трагедією. Художником з костюмів став Дмитро Курята, якому вдалося виконати поставлене хореографом завдання і передати в своїй роботі дух епохи Баха. За сюжетом у виставі 17 головних героїнь, жіночі партії виконують чоловіки. Результат перекодування завжди емоційний і конвенційний.

Мистецтвознавчу розвідку важко сприймати без ілюстративного матеріалу. Якщо балетмейстер сам бере безпосередню участь в обох процесах — мистецькому й інтерпретаторському, то це створює незвичайний синтез суб'єкта і об'єкта досліджень, експресії і науковості, поетичності і суспільної позиції.

«Довгий різдвяний обід» - сюжет однойменної п'єси Т. Вайлдера (Thornton Niven Wilder). Ця постановка Поклітару, на музику Вівальді, є балетом-роздумом про те, як швидкоплинне життя, якими марними справами ми наповнюємо свою повсякденність, і про те, як оминаючи перепони соціальної дійсності просто бути щасливим. У ряді застіль і торжеств перед глядачем проходять долі людей. Вони зникають, немов метелики-одноденки,

і, вмираючи, не залишають після себе нічого, що дало б привід згадати про них наступним поколінням. Хореографія балету націлена на те, щоб без догматичних порад, з'ясувати цілі суспільного спілкування індивідів.

Тіло стало «попелюшкою» класичної філософії з тих пір, як в XVII столітті Рене Декарт відокремив мислячу субстанцію, *res cogitans* (дослівно «рiч пiзнається»), від субстанції матеріальної, *res extensa*, наділеною лише властивістю часу. Думка, таким чином, виявилася безтілесною.

Фрідріх Ніцше першим помітив, що в танці тіло теж стає художнім твором, а значить, теж висловлює враження, почуття, намір. Ніцше буквально перевернув догори дном класичну філософію. І зробив це не в останню чергу за допомогою танцю. Як і Айседора Дункан, Ніцше любив античність і вважав, що в Стародавній Греції була досягнута вища стадія розвитку людини - золотий вік, який люди потім втратили. У книзі «Народження трагедії з духу музики» Ніцше складає справжню оду танцю - стародавньому та вічно юному: «... людина ... готова в танці злетіти в повітряні вершини. Її рухами тіла говорить чаклунство. ... Вона відчуває себе богом» [4, с. 25]. А у філософській поемі «Так говорив Заратустра» Ніцше пише: «Я б повірив тільки в такого Бога, який умів би танцювати» [5, с. 4].

Expression — вираження, виразність — мистецький напрям авангардизму, що сформувався ще на поч. XX століття в Німеччині. Характерними рисами творів експресії є трагічне сприйняття і відображення дійсності; бурхлива реакція на сучасний антигуманізм суспільства, на переважання тваринних інстинктів, бастіалізм, коли в рисах поведінки людини з високим рівнем інтелекту поєднується схильність до насильства і жорстокість як антипод культури та цивілізації. У сучасному хореографічному мистецтві виникає новий образ людини із виразом відчаю на обличчі, що межує з божевіллям, в очах — острах та морок. Похмуре соціальне середовище, суголосне людським емоціям, підсилює атмосферу трагізму.

30 січня 2021 року в Києві, в Жовтневому палаці відбулася прем'єра балету Раду Поклітару «Маленький принц», на музику Вольфганга Амадея Моцарта та українських колискових. Цей спектакль - новий авторський погляд на історію Маленького Принца і неповторний час дитинства. Адже найголовніше в світі - відносини між людьми і дуже прості, на перший погляд, речі, про які забувають дорослі. Оскільки за повсякденними справами і турботами про матеріальний світ, ми забуваємо про те, яку роль відіграє в житті людини духовна сфера. Удосконалення людини починається з осмислення світу, розуміння його законів, усвідомлення себе частиною єдиної системи світобудови. «Завжди більш цікавіша багатовимірна дія, ніж одновимірна, і я подумав, що в цьому коктейлі – Екзюпері, Моцарт – буде чудово, якщо з'явиться українська народна мелодика», – так Раду Поклітару представив нову виставу. Існує певне філософське переконання, що людина народжується геніальною, і могла б такою лишитися, якби не випадкові знайомі, терабайти медійної інформації, соціальне чистилище забобонів, стереотипів й усіляких умовностей...

Лінії долі: іронія та драма. Раду Поклітару поставив виставу на одну дію «Дев'ять побачень» на романтичну музику Фрідеріка Шопена. Палітра емоційних станів – вічного єдиного для всіх й індивідуального для кожного – кохання як сприйняття дійсності через сучасне хореографічне мистецтво.

Аніко Рехвіашвілі створила перший український авторський неокласичний професійний театр «Сузір'я Аніко». У червні 1996 р. колектив «Сузір'я Аніко» представив свою першу неокласичну балетну програму в хореографічних мініатюрах та ансамблевих

композиціях «Італійський альбом» на музику Джованні Пьєро Ревербері («Ròndo Veneziano») та А. Вівальді. За характером, динамікою та стилістикою «Італійський альбом» є синтезом імпресіонізму з експресіонізмом на неокласичній основі. Балет був представлений ансамблевою композицією «Фантазія», мініатюрами «Дві троянди», «Чарівниця», «Три голоси», «Ще мить», «Вигук», «Гра з тінню», ансамблевою композицією «Жарт», «Метелик», «Марення», одноактним балетом «Рондо». Декорації на сцені не використовувалися, все залежало від певного специфічного освітлення, зовнішній вигляд сцени був чорним. Рехвіашвілі використовувала контражури та башти в освітленні, що створювало певну ілюзорність та таємничість того, що відбувається.[1] Цікавими неокласичними балетними мініатюрами Аніко Рехвіашвілі можна назвати «Дві троянди», «Три голоси», «Вигук», «Гра з тінню» з елементами імпресіонізму та яскравого прикладу хореографічних творів з рисами експресії. «Дві троянди» створюють асоціацію сильного аромату червоної троянди, витончений аромат білої, як втілення тепла, емоційної натури, і холодної, стриманої натури. Незважаючи на те, що образи троянд є асоціативними, вони чітко увиразнюють жіночі характери. «Три голоси» створюють враження звучання різних за характером голосів людської душі: печалі, радості, спокою. «Гра з тінню» розкриває рефлексії хореографа на своє внутрішнє «я», коли реальність та ірреальність зливаються. Неокласичну мініатюру з експресіоністською тематикою та авторськими елементами модерн-танцю в балеті представлено у мініатюрі «Вигук», що є вкрай емоційною, з виразним відтворенням стану як постановника, так і артистів, – крик душі, психологічний надриг, нервові збудження та роздратованість. [6]

Мережі, агроволокно, ланцюги... клітка... чи збережемо ми свій сучасний хореографічний генотип, чи створимо його цікавим для нації та світової культури? Сучасний український танець балансує на межі між театром, танцем, перформансом і візуальними мистецтвами. Вживати слово «видовище» в звичному нам сенсі, недоречно оскільки найчастіше хореографічні твори за замовчуванням скромні і мінімалістичні. Деякі процеси, які відбуваються під час експресії генів можуть модулюватися певними чинниками сучасної хореографічної культури. У генетиці, вплив експресії генів розглядається на фундаментальному рівні, адже під час цього процесу під дією генотипу формується фенотип. Складова культурного відродження України це розвиток національного танцювального мистецтва через створення генотипу і середовища існування у формуванні фенотипу сучасної хореографічної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аніко балет [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.anikoballet.com.ua/ru_art.html.
2. Київ модерн балет [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://text.ru/rd/aHR0cHM6Ly9reWI2bW9kZXJlYmFsbGV0LmNvbS9uZXdzL211ZGhhLw%3D%3D>
3. Рідний Київ [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://kyiv.ridna.ua/2014/06/teatr-suchasnoji-horeohrafiji-kyjiv-modern-balet-zaproshuje-na-vyidynnya-rozy-ta-zhinok-v-re-minori/>
4. Фридрих Ницше Рождение трагедии из духа музыки\ Die Geburt der Tragodie aus dem Geiste der Musik\Азбука-классика. Non-Fiction. 1872- Переводчик Григорий Рачинский. 2014 - 224 с
5. Фридрих Ницше. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. Friedrich Nietzsche Also Sprach Zarathustra\ <http://lib.ru/NICSHE/zarathustra.txt>
6. Шариков Денис Авторський неокласичний театр сучасної хореографії «Сузір'я Аніко»: стилістика формально-технічні засоби репрезентації. УДК 792.8 Актуальні питання гуманітарних наук. Випуск 13, 2015- С161-168

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Синтез мистецької науки, освіти та творчості
в Україні та глобальному культурному
просторі

Третя науково-практична конференція
(м.Ужгород, 18-19 лютого 2021)

Тексти друкуються в авторській редакції