

**Міністерство культури України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Інститут мистецтв та дизайну
Кафедра режисури**

МАТЕРІАЛИ
Сьомої Міжнародної науково-творчої конференції

*КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ:
ПІВОРЧІСТЬ ПІА ТЕХНОЛОГІЇ*

9 квітня 2014 р.



Київ – 2014

Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології :
зб. матеріалів Сьомої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 9 квітня
2014 р. – К. : НАКККіМ, 2014. – 192 с.

Збірник містить матеріали Сьомої Міжнародної науково-творчої конференції, проведеної кафедрою режисури Інституту мистецтв та дизайну Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв 9 квітня 2014 року. До збірника увійшли тези доповідей, в яких, відповідно до заявлених секцій, розглядаються такі проблеми: «Мистецький простір: минуле та сучасність», «Режисура та звукорежисура: мистецтво, освіта, технології», «Питання мистецької та загальної педагогіки», «Культура, мистецтво, художньо-інформаційні технології: дослідницькі практики молоді».

Редакційна колегія:

Чернець В. Г. – ректор НАКККіМ, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, академік Академії наук вищої освіти України (*голова редколегії*); **Шинкарук В. Д.** – проректор з наукової роботи та міжнародних зв'язків НАКККіМ, доктор філологічних наук, професор (*заст. голови редколегії*); **Кузнєцова І. В.** – вчений секретар НАКККіМ, кандидат філософських наук, доцент, відмінник освіти України (*відповідальна за випуск*); **Демещенко В. В.** – директор Інституту мистецтв та дизайну НАКККіМ, кандидат історичних наук, професор; **Станіславська К. І.** – доктор мистецтвознавства, професор НАКККіМ.

Статті друкуються в авторській редакції. Автори відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу їм особисто, за правильне цитування джерел та посилання на них. Думки авторів можуть не збігатись із позицією редколегії.

© Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, 2014

© Автори, 2014

Мистецький простір: минуле та сучасність

*Алфьорова Зоя Іванівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
декан факультету кіно-, телемистецтва,
завідувач кафедри телебачення
Харківської державної академії культури
(Україна, м. Харків)*

ЧИ МОЖЛИВО ВІДТВОРИТИ І ЗБЕРЕГТИ ТРАДИЦІЙНІ ВІЗУАЛЬНІ КОДИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ?

Відомо, що будь-яка традиційна матеріальна спадщина будь-якої народності здебільше була тією, що сприймалася візуально. За відсутності розповсюдженої грамотності, саме візуальні образи ставали «стрижнем» канонічного середньовічного культурного мислення, мислення, яке спиралося на повторюваність і наслідування архаїчних культурних кодів етносу. Християнізація культури в Європі фактично сприяла формуванню канонів традиційного пластичного мислення, цілеспрямовано зберігаючи анонімність великої армії невідомих митців, головним художнім завданням яких було збереження архаїчного візуального коду за «вертикаллю», у традиції. Пізніє середньовіччя стало періодом, коли канонічне пластичне мислення набуває остаточної формалізації і стає джерелом конфлікту між власною структурно-семантичною унормованістю і кількісним накопиченням візуальних прийомів та технік, що були здобуті анонімно середньовічними митцями в результаті власного художнього досвіду. Створився певний соціокультурний і естетичний конфлікт між простором традиційної культури, традиційного художнього мислення та індивідуальним культурно-мистецьким простором вже не анонімного автора, який волів оприлюднити свої досягнення новітнього типу. Відомо, що цей конфлікт певним чином буде подолано в Ренесансі, коли в старій візуальній формі (іконі) буде втілено новий культурний зміст.

Подальше динамічне руйнування канонічного традиційного пластичного мислення намагалися уповільнити Академії мистецтва Нової доби, знову нормалізувавши виконання «академічних» зображень в межах професійної візуальної традиції. Певним чином спираючись на традиційну зображувальну систему, академічна художня традиція

намагалась поєднати професійні новації Просвітництва з традиційними візуальними кодами етносів. Але таке поєднання не могло зберегти традиційні коди уповні. Втрати і руйнація продовжилися і в ХІХ ст., коли, на хвилі національно-визвольних революцій увага до традиційної візуальної спадщини, одного боку, посилилась, але, з іншого, – стрімко розвинулися тенденції модернізації зображальної морфологічної системи та укріпилися позиції Автора як такого.

Новітня доба європейської художньої практики виявила парадоксальну тенденцію до відновлення анонімності художньої творчості, перетворивши її на творчість художньо-індустральну, та до подальшої індивідуалізації мистецького простору як простору проектного типу. Вже у період художнього авангарду індивідуальні арт-практики виявляють ознаки реді-мейдівської, геппінінгової та енвайронментної естетики, яка прагне до створення «множинного» суб'єкту художньої творчості, який воліє сформувати не «вертикальні» традиційні культурні коди, а «горизонтальну» площину для репрезентації реальності та реалізації мистецького жесту.

Проголошена Р. Бартом «смерть Автора» не воскресила, на жаль традиційну сакральність анонімної художньої практики, навпаки, – призвела до створення складного в своїй самоорганізації дискурсивного суб'єкту художньої творчості, який є полікультурним онтологічно. Як носій залишків багатьох візуальних кодів традиційного походження та активний творець власного кодованого візуального мистецького простору, сучасний художник (у широкому сенсі) є певним «перехрестям» творення актуального естетичного надбаня, умовою існування якого є не анонімність як колись, а суспільний резонанс навколо його робіт. Швидкість виникнення та стихання цього резонансу навколо індивідуального мистецького простору є запрограмованою дисипативністю сучасного етапу розвитку культури. В ситуації, коли «кожен собі творець» про відтворення та збереження автентичних культурних кодів вже не йдеться. Процес формалізації певних візуальних форм може йти лише на рівню актуальної субкультури (не важливо реальної або віртуальної), тим більш не може йти мова про відтворення певної вертикалі візуальної традиції. Питання: чи можливо зберегти традиційні візуальні коди (традиційну культуру) в умовах сучасної дисипативності творення стає риторичним. Можливо лише створите певне сприятливе комунікативне середовище для обміну сучасними індивідуалізованими візуальними кодами, середовище «малих втрат», яке б дозволило б спільне формування культурних смислів у ситуації міжкульту-

рної взаємодії. Певні фази такої взаємодії (етноцентричні та етнорелятивістські) пройдені з метою поєднання культурних кодів, дозволили б створити новий тип художньо-мистецького й культурного середовища, придатного до існування дискурсивного суб'єкта культури.

*Бедирханов Сейфеддин Анвер оглы,
кандидат філологічних наук,
старший науковий співробітник Інститута мови,
літератури і мистецтва ім. Г. Цадасы
Дагестанського наукового центру РАН
(Росія, г. Махачкала)*

ЭТНОПОЭТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ ЛЕЗГИНСКОГО НАРОДА В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ 1920–1980-х ГОДОВ

Как известно, явления этнопоэтического духа лезгинского народа Советского периода были сведены к замкнутому культурному процессу, высвечивающему значимость заданных его началом и концом пограничных состояний творческой мысли. В смысловых пределах этих состояний и осуществлялось развертывание его структурных парадигм, удостоверяющее актуальность инверсионной логики творческого сознания.

Формирование лезгинского поэтического искусства советской эпохи происходило в условиях тотальной интеграции этнически определенных локальных интенций в единую социокультурную реальность, заданную программными требованиями коммунистической идеологии. Исходным моментом этой интеграции была революционная эйфория, в действительности которой происходило встраивание творческой мысли в идеологические структуры нового социалистического государства. В этом встраивании происходило отчуждение творческого сознания от собственного культурного опыта, что предопределило внутреннюю упрощенность поэтической проекции действительности. Именно на этой проекции действительности осуществлялась обработка смысловых парадигм, на основании которых творческие интенции должны были транслированы в единый культурный универсум. Таким образом, к концу 1930-х годов поэтическому сознанию открываются условия интенсивного производства творческой рефлексии, в активности которой и могло быть схвачено разрозненные внутренние интенции в единое целое. Однако этот процесс был прерван начавшейся в 1941 году Великой Отечественной войной.

Война внесла серьезные коррективы в исполнение большевистского сценария социокультурного развития советского общества. Ее начало фактически прерывало ход движения творческой мысли к своей системности, целостности. Это было связано с накоплением эмоциональной энергии, что ставило творческое сознание перед проблемой, выдающей необходимость нейтрализации этой энергии. Решение данной проблемы обозначало актуальность общественно-значимых смысловых парадигм (мужество, героизм, преданность и т.д.), в обращенности к которым и удостоверялась идентичность творческого сознания периода войны. Его содержательные интенции были сопряжены ценностными смыслами устного народного творчества, что явилось следствием локализации дуальной оппозиции. Именно в разворачивании смысловых полюсов данной оппозиции («старый мир – новый мир») были заданы условия «расширения» содержательных пределов творческой мысли. Ее локализации и обеспечила упрощенность поэтических конструкций периода войны.

Исход Великой Отечественной войны определил актуальность новых идейно-мотивированных программ, направленных на мобилизацию внутренних интенций коллективно – общественного бытия для решения стоящих перед страной колоссальных проблем – а именно восстановление разрушенной войной народного хозяйства. Реализация основанных на обостренном чувстве гордости за победившую фашизм страну советов этих программ выдавала действенность новых доминантных смыслов, определивших ценностную иерархию поэтического сознания. Одной из этих доминант становится тема социалистического труда.

В 1960–1980-х годах определяется качественно новое состояние национального творческого сознания, заданное системной завершенностью социалистического социума. В действительности этого состояния она была встроена в ценностную иерархию его системной заданности, в качестве служанки идеологии, что и определило ее внутренний драматизм. Дело в том, что системная завершенность социума обозначила переход творческого сознания от коллективного духа к индивидуально определенным уровням человеческого существования, в результате ему открывается идея всеобщности его бытия. Однако именно в актуальности этой идеи обозначился внутренний драматизм творческой мысли. Приобщение к всеобщей идее открывало для нее горизонты запредельных миров, вхождение в которые могло способствовать потере системного качества. Не заданность условий формирования внесистемных качеств, неопределенность их смысло-

вых пределов и делали необходимым уход от бытийных смыслов. В результате все больше растущая творческая рефлексия начинает реализоваться в ценностных императивах нравственных норм. Актуальность нравственного смысла удерживает для творческого сознания достоверность коллективно-общественной характеристики социокультурной реальности – с одной стороны, с другой – творческое сознание во всеобщности нравственных парадигм доходит до идеи выхода к запредельному состоянию. В результате ему открываются возможности удержания собственных смыслов в пределах «для себя бытия». Реализация этих возможностей приводит к увеличению устойчивости логических конструктов сознания, что стало одной из причин реанимации в поэтической реальности 60–80-х гг. структурных смыслов классики.

Рационализация ментальных уровней творческого сознания способствовало уходу от системных проблем государственного устройства. Однако отсутствие эффективных механизмов решения системных проблем могло привести к накапливанию не поддающейся идеологической рефлексии энергии. Для реализации этой энергии осуществляются реформы, которые проявили потребность в основанных на локальных принципах ценностных смыслах. Как следствие этого в поэзии усиливаются патриотические мотивы, ставшие доминантным смыслом этнопоэтического творчества конца 1980-х годов.

Таким образом, прослеживание этнопоэтической мысли лезгинского народа в социокультурном контексте 1920–1980-х годов проявляет ее включенность в ценностно-смысловую иерархию советского культурного универсума, определившего суть содержательных интенций поэтического сознания.

*Гонка Оксана Віталіївна,
завідувач кафедри вокального мистецтва
Дніпропетровської консерваторії імені Михайла Глінки
(Україна, м. Дніпропетровськ)*

ПРО ІНСТИТУЦІЙНУ ОСНОВУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАПОРІЗЬКО-ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО РЕГІОНУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Регіональна художня культура є інтеграцією цінностей та діяльності з їх створення, збереження, відтворення, поширення, сприйняття й використання в певному регіоні; суб'єктів цієї діяльності та не-

обхідних для неї соціальних інститутів. Музична культура регіону є частиною художньої і має системну організацію як соціокультурний феномен. Діяльність соціальних інститутів в цій системі, матеріальна її основа, зокрема, сприяють забезпеченню створення, функціонування, збереження та споживання регіональних художніх цінностей.

Наукове дослідження музичної культури Запорізько-Дніпропетровського регіону як великої частини південно-східної України є молодого гілкою української музичної регіоніки. На сьогодні музична культура регіону представлена в ряді дисертаційних досліджень та статтях А. Поставної, В. Мітлицької, Т. Мартинюк, С. Щитової, Т. Реви та ін., але питання еволюції інституційної основи музичної культури Запорізько-Дніпропетровського регіону другої половини ХХ – початку ХХІ століть ними не вирішувалось. Феномен музичної культури Запорізько-Дніпропетровського регіону в аспекті еволюційного розвитку її інституційної основи другої половини ХХ – початку ХХІ століть є актуальною науковою проблемою для розробки методології наукового краєзнавства та регіоніки.

Метою дослідження має бути вивчення розвитку інституційної основи музичної культури Запорізько-Дніпропетровського регіону другої половини ХХ – початку ХХІ століть та оцінка її ролі в створенні, функціонуванні, збереженні та споживанні регіональних художніх цінностей.

Матеріальний аспект закладений у саме визначення культури як сукупності «способів і методів матеріальної та духовної людської діяльності, об'єктивно втілених у матеріальних і духовних носіях, які передаються наступним поколінням» [2]. Виходячи з наведеного визначення як загальнокультурного розвитку людського суспільства, матеріальна культура стає одним з основних визначальних чинників. Вона представлена досягненнями, які виражають рівень освоєння людиною природи і охоплює всю сферу матеріально-практичного існування й розвитку людства, всю сферу їхнього безпосереднього впливу на природу [2].

Духовна культура як результат духовної діяльності людей охоплює цінності сфери суспільної свідомості (світоглядну, моральну, естетичну культуру, науково-технічну творчість тощо), соціальні інститути й організації для здійснення духовного виробництва, регуляції й спрямування культурно-історичного процесу, матеріально-технічну базу духовної культури (виробництво й поширення досягнень культури серед населення – поліграфія, книговидавництво, виробництво музичних інструментів; театри, музеї, палаци культури, бібліотеки, засоби зв'язку, масової інформації тощо). В інституційному прошарку музичної культури поєднані ознаки матеріальної та духовної культури.

Термін «інституціоналізм» є прерогативою економічної теорії, але він широко застосовується в соціології культури та соціології музики. «Спочатку категорія «інститут» розумілася як: набір формальних і неформальних норм, що регламентують відносини між людьми (закони, звичаї, формальні правила); організаційне закріплення цих відносин у формі певних соціальних організацій (держава, профспілки, корпорації тощо) або суспільних категорій (інститут сім'ї, приватної власності тощо) [1].

Наукове дослідження інституційної основи означеної регіональної музичної культури, на наш погляд, повинно спиратись на наступний алгоритм: розгляд із теоретичним заглибленням проблеми матеріальної основи художньої культури; виявлення із аналітичним підходом проблематики наукового дослідження Запорізько-Дніпропетровського регіону в контексті розвитку української музичної регіоніки; опис із теоретичним заглибленням інституційного прошарку регіональної музичної культури як її матеріальної та духовної основи; розгляд еволюції функціонування установ музичної культури Запорізького краю другої половини ХХ – початку ХХІ століть, форм та матеріально-технічних засобів їх діяльності, висвітлення ролі інституційної основи музичної культури регіону в створенні, функціонуванні, збереженні та споживанні регіональних художніх цінностей.

Література

1. Тарушкин А. Б. Институциональная экономика : учеб. пособие / А. Б. Тарушкин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : iworld.ru/attachment.php
2. Соціологія культури [Електронний ресурс]. – Режим доступу : djerelo.com/philosophy/84-liuduna-i-svit-kremen/

*Демещенко Віолетта Валеріївна,
кандидат історичних наук, професор,
директор Інституту мистецтв та дизайну
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ АВТОРСЬКОГО КІНО В УКРАЇНІ: СУЧАСНІСТЬ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Авторський кінематограф у нашому ХХІ столітті привертає увагу все більшої кількості глядачів, які хочуть бачити цікаве кіно альте-

рнативною «голлівудським стандартам». Сучасне прискорення розвитку кінематографу та популяризація авторського кіно, яке визнається як філософське, та обов'язково передбачає наявність режисера-мислителя, сьогодні користується неабияким попитом.

Теоретично-творча концепція розуміння про існування авторського кіно набула поширення в 1960-х роках ХХ століття, відповідно до якої фільм повинен бути автентичним символом унікальної творчої особистості, а саме його автора, котрим виключно вважався режисер-постановник з його суб'єктивним баченням світу й неповторним індивідуальним стилем. Теорія авторського кіно розроблялась у творах відомих режисерів та теоретиків кінематографу ХХ століття, таких як: А. Базен, А. Астрюк, Ж. Л. Годар, Е. Саррісв, Ф. Трюффо, Е. Ромер, П. Уолен, П. Кейлю.

Як відомо, авторський кінематограф знаходиться на межі філософського, інтелектуального, експериментального та документального кіно, у цьому полягає його специфічність, саме тому він має свою особливу аудиторію, свого глядача. Відомий радянський режисер та один з перших теоретиків кіномистецтва С. Ейзенштейн, який висунув основні положення теорії «інтелектуального кіно», вважав, що керувати процесом сприйняття фільму і за допомогою цього впливати на процес сприйняття глядача та його осмислення світу, прагнути того, щоб результати цього осмислення не втрачали чуттєвої конкретності й емоційного багатства, є ознаками «інтелектуального кіно», а отже, і авторського.

Авторське кіно – модель організації кінематографу, у якій режисер фільму виступає як повноправний автор твору, як особа, яка несе відповідальність за фільм у цілому. Подібна функція режисера авторського кіно реалізується і в знімальному процесі (режисери-автори зазвичай виступають одночасно сценаристами, продюсерами, монтажерами фільму, або принаймні ретельно контролюють ці процеси і мають «право фінального монтажу»). Головне місце в цих фільмах відводиться ідеї творця. Режисер не ставить перед собою ціль отримання комерційної вигоди або досягнення успіху, основне його завдання – донесення до глядача своїх ідей та переконань і разом з тим творчого бачення.

З авторським кінематографом пов'язана діяльність видатних режисерів другої половини ХХ ст. (Ж. Доніоль-Валькроза, Е. Ромера, Л. Бунюеля, Ж. Л. Годара, Ф. Трюффо, М. Антоніні, Ф. Фелліні, О. Довженка, С. Тарковського, С. Параджанова, Ю. Ілленка), їхній творчості притаманні експеримент, новаторство, суб'єктивна філософія та особисті погляди на кіномистецтво, які втілювали автори на екрані.

З часом теорія авторського кіно набула поширення в колах авангардного кіно, особливо в США, де виникає арт-хаус, цей термін означає в перекладі «дім мистецтва». У такому «домі»-кінотеатрі демонстрували фільми, що були розраховані не на широкий загал. До категорії арт-хаусного кіно сьогодні відноситься фестивальне немейнстрімне кіно, стрічки орієнтовані на глядача, що звик думати, – це також жанрові стрічки, а також кіноетнічних меншин.

Оскільки сьогодні авторські фільми дещо змінили сферу застосування, набули нових рис, стали використовувати нові засоби виразності, нові технічні можливості, можна стверджувати, що цей напрям у кінематографі активно розвивається в Україні також, про що свідчить творчість молодих режисерів, аматорів, що є представниками цього напрямку в кінематографі, організація кінофестивалів авторського кіно та участь українських митців у міжнародних конкурсах і фестивалях.

В Україні набуває популярності авторське кіно, у сферу якого підпадає арт-кіно та арт-хаус (кіно, що не попадає у сферу інтересів масового прокату та масового глядача), попит на який поруч з домінуючою «голлівудською продукцією» дедалі зростає, бо глядач хоче бачити інше, не шаблонне кіно, а альтернативне, зміст якого – це робота людських почуттів, думок – сфери мислення та емоцій.

Що ж вирізняє арт-кіно від художнього кінематографу? Це, безперечно: авторсько-режисерське бачення картини; специфіка художньої виразності; соціальний реалізм; наголос режисера на особистій «кіномові»; увага до деталей; обмежений бюджет і прокат.

На сьогодні в Україні досить популярними є фестивалі арт-кіно, а саме: «Азія-кіно»; «Вечори французького кіно»; «Французька весна»; «Лінія іспанського кіно»; «Нове німецьке кіно»; «Future shorts (коротка лінія)»; «Wiz-Art» (короткий метр).

Українська кіноіндустрія робить досить успішні кроки в напрямі альтернативного кіно. Так, наприклад, робота українського режисера Мирослава Слабошпицького «Ядерні відходи» отримала на Міжнародному фестивалі в Швейцарії (м. Локарно) винагороду «Срібний леопард» серед короткометражних фільмів, а його стрічки «Діагноз» і «Глухота» брали участь у конкурсній програмі кінофестивалю Берлінале в Німеччині в м. Берлін у 2009 та 2010 роках. Але для того, щоб підтримувати арт-кіно, як вважає Денис Іванов, генеральний директор компанії «Арт-хаус Трафік», яка є першим в Україні кінодистриб'ютором, необхідна підтримка держави, тому що малобюджетність фільмів такого ґатунку не збирає великої каси, а отже, і не ви-

правдана, але водночас представлення своїх робіт українськими режисерами на міжнародному рівні можна прирівняти до участі в Олімпійських іграх, що є престижним для держави.

Хоча ще рано говорити про комерційний успіх українського альтернативного кіно, але в Україні воно має свого зацікавленого глядача, а іноземні фільми збирають в українському прокаті непогані статки. Таким прикладом може бути фільм Федеріка Бегбедера «Любов живе три роки», а також колективна робота італійських режисерів «Гавано, я люблю тебе».

Координатор проекту «Wiz-Art», в рамках якого проходить щорічний Міжнародний фестиваль короткометражних фільмів, Ольга Райтер стверджує, що фестивалі й покази альтернативного кіно в Україні викликають інтерес в українського глядача, а інтерес до альтернативного кіно існує не лише на рівні міжнародних фестивалів, але й на рівні камерних «домашніх» кінопоказів, прикладом чого є проект «Умно-Доброе кино» Юлії Рибіної. Щонеділі дворик приватного будинку в центрі Києва очікує на свого глядача, перетворюючись в «art house» – «будинок кіно», де збираються кіномани-любители авторського фільму, кожен бажаючий може потрапити на показ, отримавши запрошення в соціальній мережі.

У листопаді 2013 року в Києві в приміщенні кінотеатру «Кінопанорама» відбулося відкриття п'ятого Міжнародного кінофестивалю молодого кіно (авторського фільму) «Десята муза». На цей фестиваль в основному подавали свої роботи талановиті аматори та студенти. Голова журі фестивалю, режисер і генеральний продюсер групи компанії «Star Media» Юрій Мінзянов відзначив, що роботи молодих митців були досить цікавими, на його думку, в цьому напрямі в Українського кіномистецтва має бути свій особистий шлях.

На регіональних рівнях також відбувається робота в напрямі розвитку альтернативного кіно. Так, в серпні місяці 2012 року на Західній Україні пройшов четвертий регіональний фестиваль українського кіно «Карпатські роси», представники Тернопільської, Львівської та Івано-Франківської області взяли участь у фестивалі, у Запоріжжі також у 2012 році пройшов кінофестиваль «Молоде кіно». На Дніпропетровщині в 2009 році було започатковано кінофестиваль короткометражних фільмів. Сьогодні цей фестиваль має широку аудиторію учасників і приймає роботи кінематографістів і мультиплікаторів. Луганщина підтримала ініціативу проведення міжнародного кінофестивалю короткометражних фільмів «Cinema Perpetuum Mobile», що від-

бувся 20 січня 2013 року в арт-кафе «Донбас». Ініціатором та організатором цього заходу виступила літературна група «СТАН» і Центр підтримки аудіовізуальних мистецтв «Луганда-хаус», також фестиваль отримав підтримку Європейського союзу і Microsoft Corporation. Цей міжнародний фестиваль є некомерційним заходом, ціль якого – це популяризація незалежного авторського кінематографа, пошук нових форм у кіномистецтві, сприяння культурній різноманітності в кіно, розвиток і зміцнення зв'язків між кінематографістами й кінематографічними товариствами у всьому світі.

Українські молоді митці також взяли участь у Міжнародному фестивалі короткометражних фільмів «Афішка» (2013 р.), що проходив в Узбекистані в місті Ташкент. На цьому фестивалі без конкурсної основи були представлені авторські фільми молодих режисерів з Узбекистану, Росії, Білорусії, Казахстану, Киргизстану, Хорватії, Вірменії, Естонії, Швейцарії, Німеччини, Чехії.

Отже, перспективи розвитку авторського кіно в Україні є актуальною проблемою в соціокультурному і творчому середовищі митців. Популяризація українського кіномистецтва в цьому напрямі є очевидною, українські режисери, як професіонали, так і аматори, мають успіх не лише на вітчизняних теренах, але й на міжнародних фестивалях за кордоном. Перспективи розвитку авторського кіно, яке є альтернативним сьогоднішній не завжди якісній «голівудській продукції», також залежить від вливання фінансових донорів, якими можуть бути не тільки корпорації, фірми, меценати та спонсори, але й держава, яка повинна бути зацікавлена в популяризації українського кіномистецтва як вдома, так і за межами країни.

*Довгань Ольга Валеріївна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МОДЕРНІЗМУ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

Розвиток мистецтва ХХ ст. проходить у складних та суперечливих умовах. У цей час відбуваються соціальні, політичні, військові, екологічні катаклізми, які впливають на людську особистість та змінюють її ціннісні орієнтири, трансформуючи соціокультурний розвиток.

Виникнення та розповсюдження модернізму – одна з характерних рис мистецтва початку ХХ ст. Модернізм виникає як своєрідна світоглядна та художньо-естетична реакція на поглиблення економічної, політичної, духовної кризи суспільства. Це відбулося в результаті того, що попередня культура вичерпала свої можливості протистояти руйнівним силам в пізнанні та адекватному відображенні цих колізій. Тому, особливістю появи мистецтва модернізму було те, що стався принциповий розрив з реалізмом, салонним мистецтвом, академічною культурою.

Важливо наголосити на тому, що на початку ХХ ст. змінилося філософське світобачення, яке стало основою глибоких зрушень в естетичних поглядах та мистецтві. Як наслідок, зміна основ філософського світосприйняття внесла серйозні корективи у створену мистецтвом цієї епохи концепцію особистості. Все це змусило поставити під сумнів вірність традиційних підходів мистецтва в зображенні світу.

Однією із причин формування модернізму в культурно-мистецькому просторі було те, що він став реакцією на суспільні проблеми. Соціальні процеси виступали як стихійна сила в ХХ ст. і людина опинилася в реальній залежності від них. Також виникнення та розвиток модернізму було певним відображенням кризи капіталістичного суспільства в цілому, що звичайно позначилося на світогляді людини, культурі та мистецтві.

Таким чином, поява модернізму обумовлена як соціально-політичними, так і суто художніми причинами. Модернізм – унікальне явище, яке проявилось в усіх галузях художньої творчості. Однак, модернізм – не розвивався як однорідна течія, на його особливості вплинули соціально-культурні умови, в рамках яких відбувалося його формування.

Отже, модернізм – це художньо-естетичний рух в культурі ХХ ст., який об'єднав велику кількість відносно самостійних напрямів та мистецьких течій, які були різними за соціальним масштабом і культурно-історичним значенням. Найбільш яскравими були – експресіонізм, кубізм, футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, абстракціонізм, поп-арт та інші. Деякі з цих напрямів суперечать один одному в розумінні та використанні засобів і способів вираження дійсності, але разом з тим, всі вони мають спільну філософсько-світоглядну і соціокультурну єдність.

Основні ідеї модернізму формувалися під впливом соціально-культурних умов, які у ХХ ст. постійно змінювалися, при чому в швидкому темпі, і які в свою чергу змінювали функції мистецтва. Все це змушувало філософів, митців, які жили в цей час реагувати по-

різному на те, що відбувалося, і звичайно це знаходило своє відображення у їх поглядах та творах.

Тому, основні напрями і тенденції мистецтва модернізму, що визначилися в своїх істотних властивостях в ХХ ст., повинні бути осмислені не тільки за допомогою художніх критеріїв, тому що вони базуються на соціально-політичному фундаменті, демонструючи собою відгук на ідеї часу і боротьбу за революційну перебудову дійсності, що відображається у суспільній свідомості.

Важливість формування модернізму полягає в тому, що він виступив особливою формою самопізнання культури, визначив нові форми буття мистецтва, звільнив художню свідомість, переставив акценти у взаємовідносинах між мистецтвом та суспільством, передбачив особливо актуальні питання сучасної філософії.

*Дорохіна Любов Олексіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя
(Україна, м. Ніжин)*

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО В КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ ЧЕРНІГІВЩИНИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Початок ХХ ст. став важливим кроком на шляху поступового розвитку музичної культури та освіти Лівобережної України. Поширення ідеї національної свідомості, зростання руху за національне самовизначення – ті процеси, які окреслили найважливіші тенденції цього періоду. Характерним явищем музичного життя в Україні, і на Чернігівщині зокрема, стало піднесення хорового виконавства, створення різноманітних за складом хорових гуртків та аматорських колективів.

Визначною подією було створення у 1903 р. в Чернігові Благодійного товариства. Завдяки його діяльності, у місті в першому десятилітті спостерігається відновлення традицій концертів духовної музики. Організатор Товариства видатний композитор та хормейстер Олександр Архангельський неодноразово приїздив до Чернігова з метою організації духовних концертів. Саме він керував об'єднаними церковними хорами під час виступів. Кількість півчих, що брали участь у об'єднаних хорах (167 і 178 співаків), та виконання досить складного репертуару (духовні твори О. Архангельського, Д. Бортня-

нського, О. Львова, М. Римського-Корсакова, П. Турчанінова) дозволяє говорити про те, що в Чернігові були зосереджені досить великі співацькі сили, здатні виконувати не тільки традиційний богослужбний репертуар, але й духовні твори концертного стилю.

У 1912 р. до Чернігова було запрошено регента о. Михайла Ступницького – кращого учня Івана Тернова, регента митрополичого хору Олександро-Невської Лаври у Санкт-Петербурзі. За короткий час М. Ступницький провів реорганізацію Троїцького архієрейського хору, об'єднавши його з хором Спасо-Преображенського собору, зумів належним чином організувати вокально-хорову роботу, піднявши тим самим виконавський рівень архієрейських півчих на якісно новий щабель.

У свою чергу, позитивно змінився і репертуарний напрямок хору. М. Ступницький цілеспрямовано пропагував духовну музику композиторів нового напрямку – так званої Московської школи. Репертуар хору збагатився досить складними обробками духовних піснеспівів сучасних авторів С. Смоленського, О. Кастальського, П. Чеснокова, О. Гречанінова – представників Нового напрямку духовної музики, які раніше тут не виконувалися. Урізноманітнилися й види співацької діяльності архієрейського хору за межами храмів. Крім традиційних народних читань і урочистих актів, хор став активним учасником духовних концертів, організатором яких був М. Ступницький.

У другому десятиріччі ХХ ст. значно активізувалась виконавська діяльність хорів Духовної семінарії та Духовного училища. Під час концертних виступів хорові колективи цих закладів Чернігова були здатні виконувати не тільки традиційний богослужбний репертуар, але й складні духовні композиції тогочасних авторів – М. Компанейського («Тропар святому Хресту»), Ф. М'ясникова («Хвалите имя Господне»), «Кондак и икос из акафиста Казанской Божьей Матери» (переклад П. Мироносицького), «Во царствии Твоем» О. Кастальського.

Стало традиційним влаштування світських музичних вечорів з виконанням класичних зразків: хори з опери М. Глинки «Життя за царя», хорові твори Ф. Мендельсона, С. Рахманінова, П. Чайковського та обробки народних пісень. Все це музично розвивало та естетично збагачувало хористів та сприяло культурно-музичній освіті парафіян.

Незважаючи на заборону виконання музики з українськими текстами, цей репертуар все-таки існував. Важливо відмітити, що цей рух мав витoki у середовищі богослужбного співу, де вже сформувалися перші професійні навички хорового виконання.

Організація і діяльність на Чернігівщині аматорських церковних хорів – явище в своєму роді незвичайне. Ініціатива їх створення належала Братству святого Михайла у Чернігові. Широкого розповсюдження набув хоролий рух у повітових містах і селах губернії. В деяких з них аматорські хори було створено у кожному з приходських храмів. В 1912–17 рр. на Чернігівщині у 12 повітах з 15 було створено аматорські церковні хори. Склад їх співаків коливався від 20 до 300 чоловік; цікаво, що їхніми керівниками часто ставали жінки (Н. Симплікевич, П. Трисвятська, О. Андрієвська). Загальна картина репертуару Братських хорів дозволяє констатувати, що серед них були колективи кардинально різні за своїм виконавським рівнем. Відповідно, репертуар був часом досить строкатим, включаючи як звичаєві духовні піснеспіви, призначені для щоденного виконання, так і досить складну авторську музику. Основу репертуару більшості Братських хорів складали звичайні осмогласні піснеспіви, а також духовні твори композиторів О. Архангельського, М. Виноградова, Д. Бортнянського, Г. Ломакіна, П. Турчанінова та ін.

Керівництво Чернігівської єпархії не прагнуло обмежувати церковні аматорські хори богослужбним співом і всіляко вітало виконання ними народної музики та класичних творів. Ці події постійно висвітлювались у періодиці, знаходячись у центрі уваги культурної спільноти Чернігівщини.

Отже, можемо зробити висновок, що Чернігівщина знаходилась в руслі загально-хорової тенденції, яка спостерігалась в Україні в цей час. Поширення на початку ХХ століття на терені Лівобережної України діяльності храмових хорів, хороливих гуртків, аматорських колективів та сільських хорів стало тією демократичною формою музикування, яке надало можливість для співу широким верствам населення. Також не ставав перешкодою для участі в хорі і рівень музичної підготовки. За своєю художньою вартістю не всі хороли осередки зайняли видатне місце у розвитку музичної культури Чернігівщини, але в цілому, хоролий рух став визначним явищем означеного періоду.

*Зосім Ольга Леонідівна,
кандидат мистецтвознавства, професор
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

КАТЕГОРІЯ «САКРАЛЬНЕ» У СУЧАСНІЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ НАУЦІ

У сучасних дослідженнях мистецтва християнської традиції підіймаються питання смислового наповнення основних дефініцій, які використовуються при її вивченні, а саме: релігійне мистецтво, священне мистецтво, сакральне мистецтво, духовна музика, церковна музика, богослужбова музика, літургічна музика тощо. Кожен з авторів, що вивчає мистецтво християнської традиції, в залежності від наукових інтересів та методологічних настанов, віддає перевагу тим чи іншим термінам. До сьогодні тривають дискусії щодо змістовного наповнення кожної дефініції, багато термінів у сучасній науці видозмінили, суттєво розширили або переосмислили своє значення.

Донедавна термін «сакральна музика» доволі рідко використовувався в мистецтвознавчій та культурологічній науці. Сьогодні ж автори усе частіше звертаються до поняття сакрального, розширюючи його семантичне поле, у тому числі відносячи його усе далі за межі власне богослужбової практики та екстраполюючи його на явища світські, секулярні. Саме у такому розумінні трактує архетип сакрального М. Северинова, розглядаючи його на прикладі інструментальної музики (другий та третій концерти для фортепіано М. Скорика) [9; 10]. Однак більшість дослідників все ж таки поняття сакрального розглядають у контексті християнського мистецтва, яке пов'язане із храмом і богослужінням, де відбувається містична зустріч людини із Творцем у сакральному просторі і часі.

Композитор і музикознавець О. Мануляк у своєму дослідженні, присвяченому сакральній творчості львівських композиторів [8], деталізує поняття сакрального і пропонує нові дефініції на його основі: «квазісакральна/квазілітургійна музика», «парасакральна музика», «позасакральна музика», «сакральна нелітургійна музика», «сакральна літургійна музика», створюючи власну систему типологізації у сфері музики на релігійну тематику. У дослідженнях А. Єфіменко з історії літургічної музики католицької традиції [4; 5; 6; 7], категорію сакрального розглянуто з позицій католицького богослов'я, у тому числі і нову церковну музику, де категорія сакрального розглядається під іншим кутом зору і з інших позицій, ніж у музиці середньовічній.

Питання методології вивчення сакральної музики православної традиції підіймає у своїх роботах білоруська дослідниця Л. Густова [3], яка виділяє історичний, літургічний, сотеріологічний, позитивістський, ієротопічний методи, наголошуючи, що останній метод передбачає виділення як ключової категорії поняття сакрального простору,

який є принципово відмінним від буденного. Дослідниця вважає, що одним із способів створення сакрального простору є православне богослужіння з його розвиненою драматургією звука, світла, запаху.

Категорія «сакральне» у роботах П. Герчанівської [1; 2] розглядається у контексті дослідження української народної релігії, народної релігійної культури, народного релігійного мистецтва.

Отже, сучасна мистецтвознавча та культурологічна наука усе частіше звертається до терміну «сакральне», трактуючи його широко – від класичних дефініцій як вияву трансцендентного у земному вимірі до мистецького втілення божественного у художній творчості.

Література

1. Герчанівська П. Е. Теоретико-методологічні засади дослідження українського народного сакрального мистецтва / П. Е. Герчанівська // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум. – 2005. – № 1. – С. 12–17.

2. Герчанівська П. Е. Трансформація народного сакрального мистецтва як відображення динаміки європейської культури / П. Е. Герчанівська // Аркадія. – 2005. – № 1 (7). – С. 2–5.

3. Густова Л. А. Новый подход в изучении сакральной певческой культуры православной традиции: вопросы методологии / Л. А. Густова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Вып. 19. – Минск, 2011. – С. 64–67.

4. Ефименко А. Концепция времени в сакральных жанрах конца XX – начала XXI столетия / А. Ефименко // Київське музикознавство. – К., 2009. – Вип. 30. – С. 163–172.

5. Ефименко А. Целостность сакрального в современных рецепциях старинной монодии / А. Ефименко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 36 : Питання організації художньої цілісності музичного твору. – К., 2005. – С. 101–107.

6. Єфіменко А. Еволюція ідеї «нової церковної музики»: від романтизму до сучасності / А. Єфіменко // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. праць / Київський нац. лінгвістичний ун-т. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2005. – Вип. 15. – С. 239–244.

7. Єфіменко А. Сучасна концепція сакрального у літургічному мотеті *Lux aeterna* Джефfrey Філліпса / А. Єфіменко // Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 36. – С. 67–76.

8. Мануляк О. М. Сакральна творчість львівських композиторів кінця XX – поч. XXI ст. у контексті провідних тенденцій розвитку сучасної української релігійної музики : автореферат ... канд. мист., спец. : 17.00.03 – музичне мистецтво / О. М. Мануляк. – Л. : Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка, 2009. – 20 с.

9. Северинова М. Ю. Архетипові образи сакрального на прикладі концерту № 3 для фортепіано, струнного оркестру та великого барабана М. Скорика / М. Ю. Северинова // *Культура України*. – Х : ХДАК, 2012. – Вип. 38. – С. 145–154.

10. Северинова М. Ю. Другий концерт для фортепіано з оркестром Мировслава Скорика у контексті архетипових образів сакрального / М. Ю. Северинова // *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. – 2012. – № 4 (17). – С. 93–104.

*Карельська Євгенія Валеріївна,
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

СУБ'ЄКТНИЙ ПРОШАРОК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ 90-х рр. ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА

Історія розвитку музичної культури України свідчить, що історико-культурні процеси отримують вплив територіально-адміністративних. Мистецька тенденція, орієнтована на відтворення, усвідомлення своєї залежності від унікальних особливостей конкретної місцевості, проявлена як взаємодія доцентрових та відцентрових факторів культуротворення, отримала назву регіоналізму. Сучасне музикознавство сьогодні містить музичну регіоніку як один з напрямів.

Наукове дослідження музичної культури Дніпропетровщини як великої частини південно-східної України розпочалося відносно недавно. На сьогодні музичне мистецтво Дніпропетровщини представлене в ряді дисертаційних досліджень та статтях А. Поставної, В. Мітлицької, С. Щитової, Т. Реви, Я. Лисенко, С. Хананаєва та ін., але питання суб'єктного прошарку музичної культури регіону наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть та типології суб'єктів регіонального музичного процесу ними не вирішувалось. Феномен суб'єктного прошарку музичної культури Дніпропетровщини 90-х рр. ХХ – на початку ХХІ століть як наукова проблема є актуальною і володіє великим теоретичним та практичним науковим потенціалом.

Метою дослідження має бути вивчення суб'єктного прошарку музичної культури Дніпропетровщини 90-х рр. ХХ – початку ХХІ століть та здійснення його типології в аспекті соціокультурної регіональної діяльності.

Проблема суб'єктного прошарку художньої культури є на сьогодні достатньо розвиненою в науковому просторі теоретичної та історичної культурології. Вона охоплює декілька аспектних

магістралей пізнання, базуючись на розробці такого складного й інтегративного явища як людина та її роль в культурі. Достатньо розроблені й визначення поняття суб'єкта художньої культури, представлена його багатозначність. Науковці стверджують, що провідним суб'єктом культури є людство, народна маса будь-якого часу яка виступає творцем культурного багатства. Різноманітність умов і форм діяльності людини вимагає від дослідників конкретизації поняття суб'єкта культури, виділяючи великі та малі групи людей.

Суб'єктом культурної творчості з особливим культурним статусом є окрема особистість, а також соціокультурні групи, що утворюють еліту суспільства. Індивідуальні творчі можливості людей властиві всім, але не є однаковими. Автори зазначеної точки зору пропонують ієрархію суб'єктів, де виокремлюють колективну та індивідуалізовану особистість та деперсоналізований індивід. Колективна особистість народжується та репрезентується народною культурою. Індивідуальна особистість представляє елітарну культуру та її риси. Деперсоналізований масовий індивід є носієм та виразником масової культури. Підкреслюється, що кожний із зазначених типів особистості має диференційовані характеристики за способом виробництва, світоглядом, ідеологією, відносинами з часом та простором.

А. Сохор акцентує увагу на духовно-матеріальній природі музичної культури. Її зміст (музичні образи) та інші явища суспільної музичної свідомості (інтереси, ідеали, норми, погляди, смаки тощо) доповнюються об'єктивним та суб'єктивним аспектами, які взаємодіють та перехреснюються один з одним. До категорії об'єктивних автором відносяться суспільні потреби в музиці, засоби їхнього задоволення, до суб'єктивних – інтереси, погляди та смаки, які регулюють діяльність музикантів та слухачів.

Структура творчої особистості залежить від структури її діяльності. Модель людської діяльності визначає природу мистецтва. До структури моделі входять: діяльність суб'єкта, спрямована назовні (пізнання, оцінювання, праця, комунікація) та діяльність суб'єкта, спрямована всередину (самопізнання, самооцінка, самостворення).

Наукове дослідження суб'єктного прошарку музичної культури Дніпропетровщини 90-х рр. ХХ – початку ХХІ століть, на наш погляд, повинно відбуватись в наступних напрямках: розгляд із теоретичним заглибленням проблеми суб'єктів регіональної музичної культури; виявлення із аналітичним підходом аспекти наукового дослідження музичної культури Дніпропетровщини; висвітлення із тео-

ретичним заглибленням феноменів митця, публіки та критики як елементів системи суб'єктів художньо-творчого процесу; здійснення типології суб'єктів – агентів безпосереднього та опосередкованого впливу на розвиток музичної культури Дніпропетровщини 90-х рр. ХХ – початку ХХІ століть (суб'єкти регіональної творчої діяльності, народної творчості і художньої самодіяльності, музично-критичної діяльності, публіка як суб'єкт освоєння мистецтва; педагоги як суб'єкти, що готують публіку до музичної діяльності; суб'єкти-організатори музичного процесу, пропагандисти музичних творів, суб'єкти-відтворювачі музичного процесу).

*Кожуховский Анатолий Николаевич,
аспирант Российского государственного
университета туризма и сервиса
(Россия, г. Москва)*

ПРИМЕНЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЦЕССЕ ИЗГОТОВЛЕНИЯ АРХИТЕКТУРНО-ЛАНДШАФТНОГО МАКЕТА

Решение исследовать данную тему в статье вызвано тем, что в наше время производство макетов переживает большие перемены, потребность в профессионально выполненных архитектурных макетах у заказчиков, проектировщиков и дизайнеров квартир, домов, коттеджей, архитектурных комплексов и ландшафтных территорий, музеев, выставок и презентаций резко увеличилась. В связи с этим спрос на высокоточные и качественно изготовленные макеты постоянно растет.

В настоящее время в процесс творческой деятельности художника-дизайнера и художника-макетчика все больше внедряются самые передовые и современные достижения научно-технического прогресса и новейшие инновационные технологии.

Постоянно возрастающая сложность и многоплановость задач, решаемых в практике современного архитектурного проектирования и макетирования, изменение социально-экономических условий работы архитектора, дизайнера и макетчика требуют дальнейшего совершенствования макетного дела, широкого применения прогрессивных методов, приемов и технических средств в архитектурном творчестве и макетировании.

Компьютеры используются на всех этапах создания объектов и макетов архитектуры: разработки, проектирования, возведения и эксплуатации. В связи с этим все более актуальной становится задача эффективного использования таких инструментов интенсификации макетной деятельности, которым являются достижения и новые разработки в области инновационных технологий.

Ярким примером использования передовых технологий в архитектурном макетировании является технология трехмерной печати или печать 3D. Эта технология становится настоящим прорывом в области архитектурного макетирования. Над созданием макетов классическими способами должны работать несколько мастеров, это занимало невероятно много времени и, помимо того, созданный макет нередко содержал множество погрешностей. Создание макетов путем использования инновационных 3D-технологий позволяет уменьшить трудозатраты, учесть вероятные ошибки в процессе проектирования, как можно более быстро и точно воплотить идеи в жизнь, а, следовательно, и уменьшить стоимость макета.

Одним из перспективных направлений интенсификации профессиональной деятельности в области макетирования является использование систем автоматизированного проектирования. Наибольшими возможностями при этом обладают технические средства и программные продукты, обеспечивающие органичное взаимодействие дизайнера и компьютера в традиционной для проектировщика форме представления результатов творческого труда, т.е. в виде графических или объемных моделей. Проектирование фасадов архитектурных объектов и зданий для макетов в наше время разрабатывается на компьютере. В профессиональных компьютерных программах Corel Draw, Auto Cad, Art Cam готовятся чертежи деталей и всех составляющих частей макета.

Резка деталей макета из тонких материалов выполняется на специальных машинах – плоттерах. Плоттерная резка – процесс обработки материалов с использованием специального оборудования. Плоттеры способны анализировать информацию, передаваемую от компьютера и на основании полученных данных вырезать изделия необходимых форм и конфигураций. Эти устройства могут работать с виниловыми самоклеящимися пленками, пластиком и некоторыми другими разновидностями материалов.

В работе над макетом очень сложно обойтись без работ, связанных с автоматической обработкой твердых материалов. Эта технология фрезеровки, которая крайне важна для создания действительно

точных деталей макета. Фрезеровка – это изготовление поверхностей сложных форм в кратчайшие сроки. После выполнения всех необходимых чертежей на компьютере дается «команда» на фрезеровальный станок и последовательно «вырезаются» объекты архитектурного макета из специально подобранного пластика или органического стекла нужной толщины и плотности. Преимуществами фрезеровки является точность обработки материала, так как все осуществляется компьютером по заранее заданным параметрам.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что в современном макетировании объединение трехмерных технологий с классическими методами выводит архитектурные макеты на более новый уровень, помогает представить проектируемый объект с учетом абсолютно всех визуальных и информационных характеристик, а также минимизировать сроки изготовления макета.

*Колос Діна Миколаївна,
викладач Луганської державної
академії культури і мистецтв
(Україна, м. Луганськ)*

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМАХ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ

Сучасний мистецтвознавчий дискурс пропагує використання терміну «постмодернізм», який екстраполюється на різноманітні соціокультурні явища – епоха, період, світосприйняття та специфіка мислення, художній напрямок, стиль. Прослідкувати шлях, коли ж саме в мистецтвознавчому середовищі, а саме в кінознавстві, розпочинають широко використовувати не стільки сам термін «постмодернізм» на позначення нового режисерського підходу до організації кіноматеріалу, скільки типові ознаки цього мистецького явища при аналізі кінотвору, можливо, якщо звернутися безпосередньо до рецензій, відгуків, статей, присвячених різним кіноподіям.

Перехід від 1970-х до 1980-х – це свого роду рубіж, який дозволив кінознавцям побачити ряд нових тенденцій, особливі підходи режисерів до матеріалу дійсності, нові способи звукозображальних перетворень, особливі форми контактів, які склалися між твором кіномистецтва та глядачем.

Проте, ще в 50-ті роки Андре Базен в своїй статті «Еволюція кіномови» пропонував розрізняти в історії кіно дві протидіючі тенденції, одна з яких була б представлена режисерами – адептами образності, інша – прибічниками реальності.

Усвідомлюючи ці принципово самостійні підходи до відображення дійсності, мистецтвознавці почали вбачати в кінотворах режисерів цього часу, поступовий вихід на новий експериментальний рівень: розпочинається умовне трактування буття в сучасному кіномистецтві, яке починає з'являтися в формах побутоподібних або натуралістичних, а природньому пропонується метафоричне прочитання.

Наприклад, кінознавець Ірина Шилова в своїй науковій розвідці, присвяченій вітчизняним режисерам 80-х років ХХ століття, й українським в тому числі [2, с. 31] наголошує на чотирьох типах художнього моделювання реальності в фільмах режисерів: 1) відтворення реальності, яке пропонує не пряму фіксацію дійсності для отримання ефекту достовірності, натуральності, «подібності» через художнє «відновлення» самої реальності засобами ігрового кіно – через відбір неперетворюваних елементів дійсності, які введені в цілісну, «живу» просторову-часову систему; 2) відтворення умовної реальності – не дійсність, а певний естетичний канон дає прообраз даної системи та ключ до її розуміння, а кожна одиниця звукозображального ряду претендує на самостійну образну значущість, приховує символічне або метафоричне значення, виявляє його в зіткненні чи зчепленні з іншими. Предмети та явища претендують на більшу значущість, ніж їх екранне втілення, накопичення смислів проводиться через відсторонення об'єктів, встановлення нових зв'язків між ними; 3) сумісні варіанти, в цьому випадку відбувається поєднання реального та умовного, «образне» та «подібне» тут слугують засобом взаємоперевірки реальних можливостей одного та іншого. Часто підкреслюється «люз» форми та змісту: виконується естетизація достовірного, введення свідомо життєподібного матеріалу в межах умовної жанрової конструкції, робиться акцентування образних основ дійсності, яка фіксується немовби хронікально; 4) колажні варіанти – поєднання режисером різнохарактерних систематичних пластів в композиції фільму, вільне чи конструктивне їх комбінування, поєднання або зіткнення їх часто дає можливість продемонструвати сучасний рівень розвитку виразних засобів не тільки кіно, а й суміжних видів мистецтв, дозволяє проводити експерименти в області не тільки форми, а й актуалізувати важливу проблематику.

З огляду на це, можемо припустити, що з цього часу постмодернізм і на вітчизняних теренах стане напрямком, який визнавав, що кіно текст не просто відтворює реальність, а експериментує: створює нові, чисельніші за своїм кількісним показником реальності, які можуть зовсім не залежати одна від одної.

В постмодерністській фазі мистецтва матеріалом для художньої творчості – об'єктом рефлексії стає мистецтво як таке, тобто вторинна реальність. Така культурна опосередкованість формує інтерсуб'єктивний естетичний простір – «діалог» митців, а сам кінотвір виникає з загального художнього контексту й в ньому розчиняється. Дослідники кіномистецтва, слідом за режисерами починають керуватися наступними принципами: «від оповідальності до травестування; від композиції до ризому; від персонажу до інтерперсонажу; від автора до гіперавтора; від твору до інтертексту; від тиражності до серійності; від конфронтації до симбіозу; від аналізу до інтерпретації» [1, с. 303].

Явища та події, які відбувалися в українській державі наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років ознаменували новий період в історії українського кіномистецтва. Можна визначити такі тенденції, які притаманні екранним творам цього періоду: відбувається процес самоідентифікації митців, як слідство подолання наслідків соціалістичного реалізму; здійснюється повернення до модерністських мистецьких течій початку ХХ століття – відбувається їх активне переосмислення з точки зору сучасності; проходить адаптація постмодерністських течій в кіномистецтві.

«Смерть героя» – одна з побіжних причин смерті поетичного кіно. На зміну мрійливим, меланхолійним, мудрим, довірливо розкритих докільлю персонажам приходить урбаністичний сучасник. Попри загальну одіозність доби – хаотичність, метушливість, дисгармонійність, український кінематограф дає поживний поштовх для розмірковувань, наприклад, в фільмах «Пропала грамота» та «Вавилон ХХ».

Література

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск : Тисей, 2008. – 392 с.
2. Шилова И. М. Кинематограф 80-х (новые тенденции) / И. М. Шилова. – М. : Знание, 1987. – 47 с.

***Коновалова Ирина Юрьевна,**
кандидат искусствоведения, доцент
Харьковской государственной академии культуры
(Украина, г. Харьков)*

ЛИЧНОСТЬ КОМПОЗИТОРА В ДИСКУРСЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Социокультурные и художественные процессы, происходящие в начале XXI в., актуализировали антропоцентристский вектор искусствоведческой мысли, направленность на постижение личности деятелей искусства, выступающих субъектами творчества в контексте культуры.

В европейской традиции, начиная с эпохи Нового времени, искусство, в том числе музыка, трактовалось и продолжает интерпретироваться как совершенное выражение творческой индивидуальности, формирующее особое ощущение мира и художника внутри него. В своих конкретных проявлениях искусство становится репрезентантом художественного видения, концентратом духовности и душевной жизни самого автора. В этом контексте сама идея творчества стала неотъемлемой частью современного значения индивидуальности и субъективности.

Феномен личности – одна из фундаментальных проблем современного гуманитарного познания, осмысление которой происходит в различных смысловых и логико-понятийных дискурсах, на пересечении философии, психологии, культурологии, культурной антропологии, патристики, социологии, эпистологии, искусствоведения и др. сфер. Понятие «личность» (от лат. *persona* – маска, роль актера) рассматривают в ряду таких категорий как человек, индивид, индивидуальность.

В психологическом дискурсе (А. Леонтьев, А. Лосев, М. Мамардашвили и др.) личность рассматривают как системное качество, приобретаемое индивидом. Личность представляет собой выражение сущности человека, целостное воплощение и реализация в нем системы индивидуальных черт и социально значимых отношений. В понятии «личность» подчеркивается наличие сознательно-волевого начала.

В философском аспекте личность трактуют как субъект познания и деятельности, высшей формой проявления и аккумулятором эмоционально-интеллектуального потенциала которой является творчество. Вместе с тем, личность понимается и как этический феномен, представляющий собой, согласно определению, данному в философском энциклопедическом словаре, «содержание, центр и единство актов, интенционально направленных на другие личности». «Индивидуальность» в отличие от «личности» имеет «идеальный ценностный характер» и фокусирует специфическое, неповторимое в отдельном индивиде.

«Личность» и «индивидуальность» как философские понятия, демонстрирующие свой универсализм, жизнеспособность и значимость в современной культуре, обуславливают необходимость дальнейшего расширения границ их интерпретации. Важнейшей в этой связи представляется осмысление феномена личности композитора как художественной индивидуальности, носителя специфического «творческого гена» (В. Бобровский).

Композиторская личность как феномен в пространстве культуры становится объектом исследовательского интереса науки о музыке. Современные концепты композиторской личности представлены в ряде научных работ российских и украинских музыковедов: Л. Акопяна, В. Бобровского, М. Бонфельда, А. Мухи, В. Медушевского, Е. Назайкинского, Л. Шаповаловой, Н. Савицкой и др. В ракурсе искусствоведческого осмысления – художественная личность композитора, синтезирующая страницы его жизни и этапы творческой биографии, психотип и образ мышления автора.

Большинство исследователей, рассматривающих субъективно-личностный мир композитора, подчеркивают его многогранность и противоречивость. Так, украинский музыковед А. Муха характеризует композиторскую индивидуальность как целостность, в которой «в той или иной мере и форме отражается весь человек, во всем богатстве и противоречивости его природы, многообразии связей с окружающим миром».

Наличие в композиторской индивидуальности особой интеграции «душевных свойств художника, черт его характера, этических и мировоззренческих принципов, эстетических идеалов, преломленных в индивидуальном видении мира» подчеркивает В. Бобровский. Особенности индивидуальности художника, по мнению ученого, детерминированы неповторимостью творческого процесса композитора, направленностью его фантазии и творческого воображения. Духовным складом «самой творящей личности» обусловлен характер отбора и индивидуализации исторически сложившихся структурно-семантических элементов, а также специфика их последующего воплощения в музыкальном произведении.

Многогранность функциональных проявлений феномена творческой личности раскрывает в своих исследованиях Н. Савицкая. Акцентируя внимание на возрастных процессах жизнотворчества композитора, автор рассматривает творческую личность в качестве субъекта социокультурной ситуации; продукта социальной среды и морально-этических устоев; носителя психофизиологических качеств; рефлексивного и психокреативного феномена; центрального персонажа био-

графического сценария; катализатора реализации таланта, индивидуальной картины мира, оригинального способа мышления и стиля.

Смысл феномена личности для аналитика музыкального искусства, по мнению Л. Шаповаловой, заключается в «раскрытии сущности и ценности музыки через моделирование процессов художественного сознания, как духовной энергии ее создателей». Исследователь подчеркивает особую значимость осознания личности как духовной субстанции для постижения процессов музыкального творчества и искусства в целом.

Таким образом, творчество композитора является интегративным выражением философии и психологии личности художника, его духовного пространства с присущими ему внутренней организацией, интеллектуальным и эмоциональным потенциалом, многообразием душевных процессов, обусловленных спецификой творческой индивидуальности.

Современного композитора воспринимают как рефлексивную и творческую личность, духовно-этический и эстетический поиск которой проявляется в создании произведений искусства, являющихся результатом специфически-интегрированных отношений художника с окружающим его миром, и отражающих ситуацию широкого культурного диалога «мир – человек – искусство».

*Масич Ольга Викторовна,
преподаватель Краснодарского государственного
университета культуры и искусств
(Россия, г. Краснодар)*

МУЗЫКА Ф. ШУБЕРТА КАК ВЫРАЖЕНИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ИДЕИ ФИЛЬМА

Кинорежиссеры все чаще и чаще вводят в свои фильмы цитаты классической музыки, которые создают не только фон, но и эмоционально окрашивают действие (тем самым воздействуют на зрителя), дают характеристику героям, создают колорит эпохи, национальный колорит, являются средством пародирования, выполняют функции лейтмотива в драматургии фильма, а также выражают драматургическую идею фильма. Например, в фильме И. Авербаха «Объяснение в любви» (СССР, 1977, мелодрама) Adagietto из 5 симфонии Г. Малера выражает основную идею фильма – возвышенное чувство любви Филиппка к Зине. В фильме С. Кубрика «Барри Линдон» (Великобрита-

ния, 1975, драма) фолія в адаптації композитора Л. Розенмана виражає суть фільма – обреченість трагічної долі героя. В фільмі С. Кубрика «Сяйня» (США, Великобританія, 1980, триллер) тема *Dies irae* предвещає трагічні події і смерть головним героям. В фільмі Н. Михалкова «Утомленні сонцем» (Росія, Франція, 1994, драма) ідея закладена в тексті музикальної цитати (танго «Утомленне сонце»).

Розглянемо роль цитатного матеріалу в двох фільмах, знятих в першій половині 90-х років минулого століття режиссерами різних національних шкіл. Це фільм Р. Поланського «Смерть і дівчина» (США, Франція, Великобританія, 1994, триллер, драма) і фільм режиссера В. Хотиненко «Макаров» (Росія, 1993, кримінальна мелодрама). Незважаючи на різницю в жанрах фільмів і стилістических уподобаннях їх авторів, обидва режиссери звертаються до музики Ф. Шуберта.

Фільм польського режиссера Р. Поланського «Смерть і дівчина» розповідає про трагічну долі Пауліни Ескобар, яка була жорстоко изнасилована в час фашистської окупації. Фільм починається і закінчується однаково: в концертному залі сидять Пауліна і Херардо. Вони уважливо слухають квіртет Ф. Шуберта «Смерть і дівчина». Іменно цей квіртет служив музикальним фоном в час пыток. Названня фільма, як і його ідея, закладено в музикальній цитаті. Квіртет «Смерть і дівчина» розкриває тему людини і долі. У Шуберта доля – це бездушний світ, несучий страдань. Герой Шуберта – це самотній чоловік, який завершує скитання з почуттям безсхідної обреченості і душевного поразення. Але в цьому квіртеті герой страстно протестує. В фільмі так же ми бачимо протест головної героїні проти насильства і бездушності. Пауліна жаждє мести, і вона карає свого обидчика. Квіртет Шуберта являється ще і лейтмотивом страдань головної героїні.

Всі музикальні кульмінації в фільмі побудовані на музиці Шуберта і являються драматическими. По словам Т. Ф. Шак, музика несе величезну емоціональну навантаження і зазвичай створює смислового підтекст, впливаючий на сприйняття медіатекста [1]. Розглядаючи роль кульмінацій в медіатексті, автор зауважує: «В художественному фільмі кульмінація – це головне подія або перелом в дії, епізод, в якому досягається найвище напруження, найбільш концентровано виражається ідея драматургічного за-

мысла. Без участия музыки данные фрагменты не будут восприниматься кульминационными» [1, с. 194].

Первая драматическая кульминация-источник в начале фильма. Вторая драматическая кульминация – в точке золотого сечения (когда главная героиня наказывает своего обидчика и ставит кассету с музыкой Шуберта). Третья драматическая кульминация в конце фильма – это кульминация-эпилог: несмотря на доказательства вины, доктор Миранда остается на свободе; он кается; происходит встреча Паулины и Миранды в концертном зале; звучит квартет Шуберта, как напоминание о насилии.

Квартет Шуберта всегда звучит внутри кадра и выполняет еще и композиционную функцию: функцию пролога и эпилога, за которым закреплен определенный видеоряд (концертный зал и исполнители-музыканты). Возвышенная музыка Шуберта и насилие несовместимы. В этом заключен глубокий смысл фильма.

Фильм режиссера В. Хотиненко «Макаров» рассказывает о неспокойном времени 90-х годов. Главный герой – талантливый поэт Александр Сергеевич. Опасаясь за свою жизнь, он покупает в подворотне пистолет Макарова, который постепенно становится самой важной частью героя, вытесняя все остальное из жизни. Кроме музыки композиторов А. Пантыкина и Б. Мокроусова, в фильме звучит Неоконченная симфония № 8 Шуберта. Именно эта музыка раскрывает драматургическую идею фильма – тревожность 90-х годов, которая полностью поглощает главного героя и приводит его к драме. Неоконченная симфония лирико-психологическая по своему образному строю. Идейная концепция симфонии отразила трагический разлад передового человека XIX века со всей окружающей действительностью. Герой неоконченной симфонии способен на яркие вспышки протеста, но этот протест не приводит к победе. Конфликт перенесен в лирико-психологическую сферу. Основа его – борьба внутри самой личности.

Симфония Шуберта звучит в начале фильма на титрах, а так же сопровождает показ пустых улиц Москвы. Звучит в конце фильма, когда главный герой сходит с ума и совершает самоубийство. Это главная кульминация в фильме. Лирико-драматическая кульминация фильма (поэтическая сцена главного героя с его возлюбленной, прерванная появлением жены) построена на музыке Шуберта. Неоконченная симфония, как и в предыдущем фильме, выполняет композиционную функцию пролога и эпилога.

Несмотря на то, что в фильмах звучит авторская музыка композиторов В. Киллера, А. Пантыкина, Б. Мокроусова, режиссеры Р. Полански и В. Хотиненко отдали предпочтение именно классической музыке Шуберта для выражения драматургической идеи своих фильмов.

Литература

1. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста: научное издание / Т. Ф. Шак. – Краснодар, 2010. – 326 с.

*Михальчук Вадим Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

УКРАЇНСЬКА ДЕРЖАВНА КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА В ГАЛУЗІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРЕКЦІЇ ХУДОЖНІХ ВИСТАВОК УКРАЇНИ)

Послідовна ідеологічно обґрунтована українська державна культурна політика в галузі образотворчого мистецтва із створенням відповідних структурних інституцій почала складатися після виходу постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій». В 1935 р. Комітетом в справах мистецтв при Наркоматі освіти України була створена Дирекція художніх виставок України «як центр пропаганди мистецтва в масах». На неї було покладено дві основні функції. По-перше, вона мала проводити всеукраїнські виставки, а, по-друге, закуповувати з цих виставок у художників твори для поповнення державних музейних колекцій країни. Дирекція тількино розпочала свою роботу, як почалася Друга світова війна.

Образотворчому мистецтву приділялася настільки велика увага, що вже в січні 1944 р. діяльність дирекції було поновлено. В січні 1945 р. Дирекція була підпорядкована Комітету в справах мистецтв при Раді Народних Комісарів України, а після реорганізації наркоматів в міністерства в 1954 р. перейшла до відомства Міністерства культури України, де перебуває і досі.

З часом діяльність Дирекції розширювалась. 1958 р. їй передали виставковий павільйон по вул. Інститутській, 3, з експозиційними

площами 2500 кв. м, та 1500 кв. м допоміжних. З того часу вона проводила не тільки всеукраїнські, а й іноземні виставки. В середньому проводилось 10–12 великих виставок тільки на території павільйону. Крім того численні виставки влаштовувались в музеях країни.

Кожній всеукраїнській виставці передувала довга складна робота. «Виставка була частиною «ідеологічної роботи» і ніяк не інакше. В апараті ЦК були аж два відділи, які формували необхідну ідеологію й «втілювали її в життя засобами образотворчого мистецтва». Отже діяльністю Міністерства культури фактично керував ЦК, а не Рада Міністрів. Виставки проводилися регулярно, беззаперечно й точно у встановлені строки. З Москви спускався ідейно-тематичний план виставок, в якому були чітко окреслені теми, над якими майстрам образотворчого мистецтва належало працювати. Ми повинні були укладати з «учасниками творчого процесу» договори на твори, з яких, властиво, і формувалися виставки. Відповідно виділялися кошти на створення цих робіт, які згодом передавалися безоплатно в музеї. Виставки обов'язково були «тематичними»: присвячені роковинам Жовтневої революції, партійним з'їздам, комсомолу, армії, міліції й т.д.

Відбір творів на всеукраїнські виставки був централізований. Їм передували виставки в областях, далі комісії з представників обласних спілок художників, місцевих партійних органів, органів культури відбирали роботи «на Київ». Остаточний відбір здійснювався в столиці виставковою комісією, яка складалася з представників республіканської Спілки художників та Міністерства культури.

Дещо іншим був порядок відбору замовлених творів. За півроку-рік представники спеціальної комісії Міністерства культури та Спілки художників їздили по областях та укладали угоди відповідно до згаданого тематичного плану, який доповнювався «місцевою тематикою». Ця ж комісія в подальшому контролювала хід роботи над замовленим твором. Остаточне рішення про відповідність твору поставленому завданню приймала та ж комісія, і на підставі її рішення виплачувався гонорар. Ці роботи проходили на виставку «автоматично».

Замовлені твори складали ідеологічний кістяк виставки і слугували опорними пунктами при побудові експозиції. Замовляли переважно складні багатофігурні композиції, в значно меншій кількості – пейзажі, натюрморти. Окремим різновидом портретного жанру став, так званий, «виставочний» портрет. Він носив всі зовнішні ознаки «парадного» портрета, однак його персонажами могли стати люди, які в звичайному житті не могли дозволити собі його замовити.

Йдеться про робітників, колгоспників, учених, вчителів, медиків, військових, представників творчих професій тощо.

До кожної виставки видавався каталог, однак з огляду на тодішній стан поліграфії і стислі терміни підготовки експозицій, більшість каталогів були або без ілюстрацій, або з кількома чорно-білими.

Кожна виставка завершувалась придбанням творів. Цим займалась і продовжує займатись закупівельна комісія міністерства, яка складається з 10–15 провідних художників за участю кількох представників міністерства. Після виплати гонорарів твори ставали державною власністю і призначалися виключно для організації пересувних виставок по обласних художніх музеях, які відбирали роботи на постійне зберігання для власних колекцій. Слід зазначити, що художники прагнули потрапити в число «закуплених», навіть за невисоку ціну, бо ці твори гарантовано потрапляли до музеїв, а їхні автори, відповідно, до історії українського мистецтва.

Ця струнка та досить високооплачувана система мала принаймні дві суттєві вади. По-перше, через надмірну регламентацію на всеукраїнські виставки не могли потрапити твори інших творчих напрямків, окрім як соціалістичного реалізму. По-друге, сам факт експонування твору на всеукраїнській виставці «офіційно» свідчив про його «високий ідейно-художній рівень», що унеможливило його професійну критику. Експонент міг поскаржитись до Спілки чи Міністерства на «критикана», мотивуючи несправедливість критики гучними іменами та титулами членів виставкового комітету, які відібрали роботи для експонування.

За півстоліття ДХВУ провела сотні всеукраїнських виставок, майже тисячу пересувних по художніх музеях України. Звичайно всі вони були витримані в дусі соціалістичного реалізму. Найпомпезніші присвячувались роковинам революції та Другої світової війни. Це такі як Виставка народного декоративного мистецтва Української РСР до 50-ї річниці Жовтневої революції, ХХХ років Великої перемоги, «60 героїчних років», «110 років від дня народження В. Леніна», «35 років Перемоги» тощо. Не забували й про менші свята: «60 років прикордонних військ СРСР», «Фізкультура і спорт», Виставка дитячої творчості «Країно моя, незора», виставки творів молодих художників, зокрема «Молодість країни» тощо. Проводились виставки, присвячені окремим видам образотворчого мистецтва: «Монументальне мистецтво України», Всесоюзна виставка акварелі, присвячена 1500-річчю Києва, «Український килим», виставка естампу, виставка творів художників театру, кіно,

телебачення, «Український радянський кіноплакат», «Українське художнє скло». Широко пропагувалось українське народне мистецтво: «Петриківський розпис», виставка творів майстрів народних художніх промислів, виставка творів молодих майстрів народних художніх промислів тощо. Великі виставки влаштовувались до ювілейних дат Тараса Шевченка, Лесі Українки, Миколи Глушченка та інших. Помітними подіями в мистецькому житті країни стали виставки мистецтва союзних республік та зарубіжні виставки: Виставка образотворчого, прикладного мистецтва та книги Білоруської РСР, виставка образотворчого та прикладного мистецтва Радянської Естонії, виставка латиського гобелену та кераміки, виставка творів художників РСФСР, УРСР і БРСР до 1500-ліття Києва, виставка образотворчого мистецтва художників Лейпцига, виставка до днів польської культури «Польща – 77», «Гіганти скульптури» (Мештрович, Критнич, Августинчич) під час днів культури Хорватії в Україні, «Графіка 1980-х років» (ФРН), «Художнє ремесло з Китаю», «Сучасне мистецтво Баварії», персональна виставка Бурделя (Франція) тощо. Значне місце в діяльності Дирекції займала пропаганда українського мистецтва за кордоном: Опішнянська кераміка та тканини в м. Осло, Норвегія, виставка творів сучасних митців України в Єльському університеті м. Нью-Хевен, США, виставка живопису і графіки у ФРН, виставка декоративно-прикладного мистецтва в м. Сент-Етьєн, Франція, виставка українського гобелену в Брюсселі (Бельгія), виставка творів декоративно-прикладного мистецтва в Пекіні (Китай), кільканадцять виставок в Москві та столицях союзних республік. Розділи українського мистецтва експонувалися на всесвітніх виставках ЕКСПО в Монреалі (Канада) та в Лісабоні (Португалія).

З настанням Незалежності діяльність Дирекції наповнилася новим змістом. Щороку в рамках Всеукраїнського Шевченківського свята «В сім'ї вольній, новій» проводиться художня виставка «Мальовнича Україна». Раз на кілька років влаштовується Всеукраїнська художня виставка «Жінки України – митці». Стали традиційними всеукраїнські виставки до Різдва Христового та Великодня. Спеціальна виставка була присвячена 10-річчю Незалежності України. Впродовж останніх років проводились всеукраїнські виставки портрета, до 140-річчя від дня народження Лесі Українки тощо.

На прикладі діяльності Дирекції художніх виставок України прослідковується певна спадкоємність в державній культурній політиці радянської доби та часів Незалежності України.

*Моженко Микола Володимирович,
старший викладач Київського національного
університету культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

МАЙБУТНЄ ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Яким стане телебачення у найближчому майбутньому? Адже окрім суто технологічної сторони питання – впровадження нових цифрових і комп'ютерних технологій в сфері телебачення, потрібно враховувати й інші чинники – економічний (наскільки прибутковим буде використання цієї технології і чи по кишені вона буде глядачеві) та соціально-естетичний (які соціальні та естетичні запити людей ця технологія зможе задовольнити).

В 2011 році була створена міжнародна група з фахівців в галузі телебачення «Future of Broadcast television» (FoB TV). Ціллю цієї ініціативи є визначення основних напрямів розвитку телебачення, а також створення в майбутньому єдиного глобального телестандарту, який би охоплював не тільки наземне, але й мобільне та інтернет-мовлення, з підтримкою зображення надчіткої роздільної здатності (Ultra HDTV) та нових ефективних схем кодування даних (таких як HEVC). Для подальшого розвитку галузі важливо, щоб весь час з'являлися нові «технологічні атракціони» (об'ємний звук, 3D-стерео зображення, Smart TV і т.д.), які б змушували споживачів оновлювати свій «телепарк» як можна частіше. «Гонка атракціонів» повинна сприяти і появі нових технологій на ТБ.

Вже зараз можливо визначити основні напрями розвитку телевізійних технологій в найближчому майбутньому. По-перше – це поліпшення якості та розміру телевізійного зображення. Спочатку планується перехід на стандарти високої чіткості HDTV (розмір зображення – 1280x720 і 1920x1080 пікселів), а потім і на Ultra High Definition Television (UHDTV) – 4K (3840x2160) і навіть 8K (7680x4320), що майже відповідає дозволу в кіностандартів IMAX! Збільшення розміру зображення може тривати безкінечно, але чи є в цьому сенс? Адже різницю в якості зображення можна буде побачити лише на телевізорах з величезними екранами, вартість яких сьогодні сягає вартості автомобіля! Ще один з можливих напрямків розвитку ТБ – поява на телевізорах «нових вимірів» – 3D, 4D і т.д. Нові «атракціони» цілком можуть підштовхнути користувачів до купівлі нових телевізорів, які

будуть підтримувати нові «виміри» зображення. У більш віддаленому майбутньому можлива поява і голографічного телебачення.

По-друге, це зміна способів доставки телевізійного контенту. До традиційних способів – ефірного, супутникового та кабельного, вже сьогодні додається використання мобільних мереж та інтернету (IPTV). Нові, більш ефективні технології стиснення відеозображення (HEVC/H.265), які будуть вдосконалюватися і надалі, дозволять передавати зображення більш високої якості по вже існуючим каналам зв'язку. Перспективними можуть виявитися і різні «гібридні рішення» – скажімо, отримання ТБ-сигналу через супутник та зворотній зв'язок через інтернет.

По-третє, збільшиться кількість пристроїв, за допомогою яких можна буде дивитися ТБ. Крім великих і маленьких телевізорів, телепрограми вже сьогодні можна дивитися на екранах комп'ютера, планшета або смартфона. Окуляри додаткової реальності, розроблені Google, – теж потенційний телеекран. Постійне ж збільшення розмірів телевізора та здешевлення технологій рідкокристалічних екранів призведе до появи в будинках майбутнього цілих «відеостін» – ось на них то і можна буде побачити різницю між зображенням в 4К і 8К.

По-четверте, технології інтерактивності сприятимуть і зміни способу формування телевізійних програм. «Відеобібліотеки» фільмів і телепрограм дозволять подивитися програму, яка вас зацікавила в зручний для вас час. Глибока інтеграція соціальних мереж і телебачення дозволить не тільки розвивати інтерактивне телебачення, але і зробити ту ж телерекламу (ну куди ж без неї навіть в майбутньому!) більш адресною та індивідуалізованою – підліткам не потрібно буде дивитися «оди» миючим засобам, а людей старшого покоління не будуть дратувати закликати спробувати черговий напій-енерджайзер.

Отже, чи залишиться телебачення таким же, яким ми його знаємо сьогодні – «ящиком» для отримання новин та перегляду телепрограм, тільки лише з супервисокою якістю зображення і з шалено гарною тривимірною голографічною картинкою, тобто, по-суті, пристроєм для споживання «інформаційного фастфуду», чи глядач дійсно зможе сам вибирати, формувати і навіть створювати своє власне «телевізійне меню» – тим самим набагато посиливши конкуренцію виробників телепродукції, серед яких цілком може виявитися і він сам – точну відповідь на це питання ми дізнаємося, напевно, вже через кілька років.

Морєнова Марина Ігорівна,

ФІЛЬМ-КАТАСТРОФА: ГНОСЕОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Сучасний розвиток комп'ютерних технологій та потреба людства напередодні нового століття в екранних видовищах заклали свого часу підґрунтя для відображення трагічних подій у кінематографі. Завдяки цьому почав розвиватися новий жанр «фільм-катастрофа», що з часом стане одним з найпопулярніших жанрів у кінематографі. Фільм-катастрофа – це фільм, герої якого потрапили в катастрофу й намагаються врятуватися. Специфічний різновид трилера й драми. Може йтися як про стихійне лихо (смерч, землетрус, виверження вулкана тощо), так і про техногенну катастрофу (наприклад, аварія літака).

Фільм-катастрофа прийшов на зміну таким жанрам, як пеплум і нео-вестерн, від яких він перейняв використання історичних сюжетів, масштабність та тривалий хронометраж.

Провідні американські дослідники Гленн Кей та Майкл Роуз, присвятили своє дослідження одному з найпопулярніших і стійкіших жанрів Голівуда, яке розміщене у динамічному посібнику «Disaster movies: a loud, long, explosive, star-studded guide to avalanches, earthquakes, floods, meteors, sinking ships, twisters, viruses, killer bees, nuclear fallout, and alien attacks in the cinema!!!» (Фільми-катастрофи: детальний довідник по спецефектам у фільмах-катастрофах: лавини, землетруси, повені, метеорити, тонучі кораблі, віруси, комахи вбивці и т.д.).

Автори не визначають абсолютно точного часу виникнення такого жанру, як катастрофа, але звертають увагу, що спочатку, раніше за фільми, існували книги; одну з яких, «Останні дні Помпеї», було написано сером Едвардом Джорджем Булвер-Літтоном 1833 р. Саме за мотивами цієї книги пізніше міг з'явитися фільм-катастрофа «Останні дні Помпеї» (1935), темою якого стало інсценування виверження вулкану в Давньому Римі. Цей мало помічений італійський німий фільм, адаптація книги Літтона, може бути першою спробою фільму – розповіді історії лиха [1].

На початку ХХ століття сталося кілька значущих реальних лих, перш за все, це великий землетрус у Сан-Франциско (1906) і загибель «Титаніка» в 1911 році. Ці події фактично вплинули на початок розвитку жанру фільму-катастрофи. Десятки коротких німих фільмів зо-

бразили ці трагедії, що неодноразово були висвітлені в хроніках новин. Як тоді, так і тепер глядачі були зачаровані цими зображеннями.

30-ті роки ХХ століття бачили першу реальну хвилю фільмів розповіді про лиха з головних голлівудських студій. У міру того як прогресували технології фільму, звук ставав усе більш використовуваним, зростав рівень спецефектів. Виробники, повертаючись до теми катастроф, створили белетристичні роботи, засновані на реальних подіях, змінюючи факти кожної події, щоб додати романтичний побічний сюжет або велику частку мелодрами (можливо, навіть із музичним номером). Приблизно такими були самостійні фільми-катастрофи. Фільм про землетрус «Повінь» (1933), може бути найбільш раннім прикладом аналізованого жанру. Не важко припустити, що режисери, мабуть, перебували під враженням від землетрусу в Сан-Франциско. Хоча ця кінокартина нині зберігається в деякому сховищі і є недоступною, свого часу це був надзвичайно успішний фільм.

Фільми «Сан-Франциско» (1936) і «Старий Чикаго» (1937) мали ще більший фінансовий успіх. Але протягом наступних 10 років випуск фільмів-катастроф уже не був таким інтенсивним. Винятком став, мабуть, лише «Титанік» (1943), німецький нацистський пропагандистський фільм, який пройшов непомічений для більшості.

Жанр не користувався популярністю до самого закінчення Другої світової війни, лише іноді з'являлися трохи перетворені стрічки на вже відомі сюжети. Автори Гленн Кей та Майкл Роуз вважають, що фільм-катастрофа став найкасовішим жанром у голлівудському кіно на початку 1970-х років, після виходу на екрани таких чемпіонів касових зборів, як «Аеропорт» (1970) і «Пригода «Посейдона» (1972). Далі цю формулу розробляли «Землетрус» (1974), «Гінденбург» (1975) і деякі інші стрічки. У другій половині 70-х популярність жанру помітно зменшилася. Але, тим паче, 1970-ті роки були золотим віком фільму-катастрофи. І це завдяки одній людині, Ірвіну Аллену, телевізійному виробнику, який плекав ідею зробити власний фільм-катастрофу колосального стилю, можливо, навіть у більш широкому масштабі, ніж інші фільми-катастрофи, які було знято раніше. Очоливши зйомки кінокартини «Аеропорт», режисер прагнув, щоб вона набула більшої популярності, ніж «Пригода «Посейдона» (1972), і йому це вдалося. Аллен використовував елементи мильної опери в стрічці «Аеропорт» і задіяв навіть ще більше зірок, неймовірних характерів, широкі можливості спецефектів, але найбільшої уваги заслуговує сюжет: величезна хмара спричиняє авіакатастрофу, у якій гинуть головні герої. Глядачі

шаленіли. Й «Аеропорт», і «Пригода «Посейдона» побили всі рекорди, і кожна студія почала виробляти продовження.

Оскільки 1970-ті роки завершилися, нові створені студіями ідеї здивували глядачів такими персонажами, як бджоли-вбивці, які були зображені в кількох фільмах. Навіть Аллен не міг чинити опір чарівності бджіл-убивць, які в стрічці «Рой» (1978) жалять головних героїв до смерті. Ця кінокартина дала високий прибуток. Але скоро, попри це, настає криза жанру.

У 1990-ті роки у зв'язку з бурхливим розвитком комп'ютерних спецефектів фільми-катастрофи починають новий етап розвитку жанру, а такі стрічки, як «Швидкість», «Армагеддон», «Зіткнення з безоднею», стають чемпіонами американського прокату, а історичний фільм-катастрофа «Тітанік» (1997) і сьогодні залишається найбільш касовим фільмом в історії кінематографу.

Література

1. Kay G. Disaster movies: a loud, long, explosive, star-studded guide to avalanches, earthquakes, floods, meteors, sinking ships, twisters, viruses, killer bees, nuclear fallout, and alien attacks in the cinema!!! / Glenn Kay, Michael Rose. – Chicago : Chicago Review Press, 2006. – 410 p.

*Морозова Оксана Олегівна,
режисер Донецької обласної
державної телерадіокомпанії
(Україна, м. Донецьк)*

РОЗМІЩЕННЯ РЕКЛАМИ НА ТЕЛЕБАЧЕННІ: ТЕХНОЛОГІЧНІ ТА ІНФОРМАЦІЙНІ АСПЕКТИ

Наш вітчизняний рекламодавець, розміщуючи свій ролик на телеканалі, плекає надії на те, що його побачать ті, кому він призначається, не зовсім розуміючи, який канал йому потрібен, скільки повинно бути виходів в ефір, щоб глядач його зафіксував у своєму уявленні, та і взагалі скільки буде коштувати загальний бюджет рекламної кампанії на телебаченні. Деякі наївні думають, що основний кошторис падає на створення ролика, але це копійки порівняно з тими розцінками, які доведеться витратити, щоб розміститися на національних каналах, де одна секунда може коштувати 200–300 доларів. Єдине треба зауважити, що за прайсом розміщують рекламу тільки державні телерадіокомпанії, до яких належить і Національна телерадіокомпанія України, а комерційні пропонують суттєві знижки, які мо-

жуть доходити до 80%. Також треба сказати, що вітчизняний рекламодавець, заощаджуючи кошти, самостійно вирішує проблеми з розміщення реклами, часто приймаючи невірні рішення, не отримуючи належного ефекту, розчаровуючись, приймає рішення більше не витрачатись на телевізійну рекламу, а переходить на більш дешевшу поліграфію, інтернет тощо. Тому, розміщуючи рекламу на телебаченні, а вона, слід зазначити, є найбільш дорогою і, скоріш за все, слугує рекламою окремих брендів, треба все ж урахувувати кошти на спеціалізоване рекламне агентство, яке допоможе розмістити рекламу з максимальною доцільністю.

Також хочеться сказати про аспект, який всі цнотливо замовчують. На українських каналах склалася така ситуація: вони належать не просто окремим комерційним структурам, а певним фізичним особам з олігархічним обличчям. Тому телевізійні канали мають не тільки певну політику каналу, в яку наш пересічний рекламодавець може не вкластися, а і цінова політика, відповідно, має порушення. Адже ні для кого не секрет, що підприємство чи продукт, який не має відношення до комерційних структур, до яких належить канал, розмістить ролик з вартістю набагато вищою, ніж такого ж підприємства, або продукту, чи взагалі може не взяти до ефіру, навіть без пояснень, пославшись на невідповідність. Але це вже питання для антимонопольного комітету. Розглянемо принципи розміщення реклами.

Фіксоване розміщення – це модель, яка найбільш поширена на вітчизняному телебаченні сьогодні. У цьому випадку рекламодавець купує у телевізійного каналу рекламний час, що виступає в якості товару, яким торгує телевізійний канал. Наприклад, рекламодавець хоче купити 5 хвилин під рекламний ролик тривалістю 15 секунд. Канал повинен розмістити двадцять виходів даного рекламного ролика. Час виходу найчастіше фіксується рекламодавцем. При цьому рекламодавець, спираючись на власний досвід та інтуїцію, визначає, коли і в якій програмі повинна виходити його реклама, і ревно стежить за тим, щоб його умови виконувалися. Основна перевага такого розміщення реклами – у простоті і прозорості всього технологічного ланцюжка. У даному випадку рекламодавець бере на себе всі успіхи і невдачі розміщення. Функція каналу зводиться до звичайного продажу часу і гарантії, що рекламний спот вийде у певний, чітко фіксований час. Недолік такого розміщення в його слабкій інформаційній обґрунтованості, а отже, і у високій ймовірності неефективності проведеної рекламної кампанії. Розміщення реклами на телебаченні багатоваріа-

нтне. Для того щоб зробити правильний вибір, необхідна широка інформація про поведінку телевізійної аудиторії, її смаки, звички, стереотипи. Особистого досвіду рекламодавця, хоча досвід і має істотне значення, явно недостатньо. Для ефективного розміщення реклами необхідні соціологічні дані.

Саме соціологічні дані лежать в основі другої моделі – **розміщення по рейтингах**, або «розміщення по GRP». Це більш складна технологія розміщення, і за цією технологією зараз реклама розміщується на національних каналах, і робляться спроби упровадити її в регіонах. Головна її змістовна відмінність полягає в тому, що канал продає не час, а аудиторію. При цій схемі продаж перетворюється на послугу з розміщення реклами, а саме розміщення – в інтелектуальний процес, який базується на широкій інформаційній основі. Переваги цієї технології розміщення реклами на телебаченні впливають з її суті – продажу рекламодавцеві аудиторії. Рекламодавець купує свою цільову групу і велику упевненість в ефективності своєї рекламної кампанії. Недолік такої технології розміщення – в її складності і сильній залежності від розвитку інформаційних джерел. Серед таких виступають прайс-листи, соціологічні дані, дані моніторингу телевізійного ефіру. А головне, що не завжди всі ці джерела спрацьовують, і рекламодавець отримує те, що він хотів.

У цілому необхідно зазначити, що перехід до продажу рекламних можливостей по рейтингах, а також планування телевізійного ефіру, виходячи з аудиторії каналу – це суттєвий крок телевізійно-реklamної індустрії вперед. Сьогоднішні проблеми прогнозування цілком переборні. Наша індустрія ще дуже молода, і в міру накопичення професійного капіталу, досвіду та підвищення якості технології планування телевізійного ефіру, ми прийдемо до нормальної (може, навіть нудної) ситуації, коли прогнозування рейтингів не буде виглядати як інтелектуальна еквілібристика і словомарання, а виступатиме звичайною процедурою розрахунків, і рекламний ринок отримає стабільну систему прогнозних оцінок – основної валюти розрахунку між суб'єктами телевізійно-реklamної індустрії.

*Оленів Олег Анатолійович,
аспірант Інституту проблем
сучасного мистецтва НАМ України
(Україна, м. Київ),*

АНТРОПОЛОГІЯ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ: КРИТИКА ЦИФРОВОЇ СУЧАСНОСТІ

Найбільш характерним проявом тотальної медіатизації глобалізованого кібер-суспільства (з антропогенної, а не переважно апаратно-техногенної, як в попередньому підрозділі, точки зору) є феномен «соціальних мереж». Почнемо із загального визначення, потім перейдемо до специфікації окремих соціальних мереж. Розвинемо наступні тези: (1) технології не є співмірні людині; (2) медіа-мистецтво є антропоцентричним; (3) масові комунікації є популярним медіа-мистецтвом; (4) масові комунікації є мережеві, інформативні, утилітарні; (5) масові комунікації характеризуються тотальною експансивністю.

1. Технології не є співмірні людині. В опозиції до подібного дигіталізму існує «людина» – чи то, правильніше, естетичний суб'єкт, з його «буттєвою» константою волі до організації суцього як прекрасного. Звідси постульована неспівмірність цифрових технологій естетичному суб'єктові полягає в тому, що можливості полі-функціональних (попередньо йшлося про одночасне використання трьох значень дискретного сигналу) і мультимедійних кібер-пристроїв значно перевищують психофізіологічні можливості людини/естетичного суб'єкту (швидкість реагування, довготермінова витривалість, «шизоїдність» полі-функціонального перенавантаження), як шаблонного виконавця конвеєрних дій на виробництві.

2. Медіа-мистецтво є антропоцентричним. Виходячи з попереднього визначення, у професійному медіа-мистецтві естетичний суб'єкт – рендомно/ситуативно – є оператором розгалуженої системи полі-функціональних і мультимедійних гаджетів, а тому, порівняно з популярним варіантом виробничої автоматизації «мережевого суб'єкту» (для дигітал-агентів людського походження, наприклад, запеклих «фейсбукерів»), є антропоцентричним, адже: не втратив «альтер-присутності» духу (приміром, у вигляді трансцендентної «волі до прекрасного»), зберігаючи психофізіологічний антропометризм (тобто, співмірність людському) об'ємного часопростору й не-утилітарної формологічності медіа-мистецького твору; знаходиться на поверхні тотал-дигіталізованої схеми медіа-виробництва; оперує, на кшталт системного адміністратора, девайсами, що мають відмінну цифрогенну природу (калькульовані й полі-функціональні).

3. Масові комунікації є популярним медіа-мистецтвом. На відміну від «оперуючого» сценарію професійного медіа-мистецтва з його

го психофізіологічним антропометризмом, популярні масові комунікації пропонують інший: рабське підкорення «натуральної людини» (яка не дійшла статусу естетичного суб'єкту), як дігітал-агента людського походження, полі-функціональним і мультимедійним мережевим комунікаціям внаслідок необхідної для біологічного виживання виробничої автоматизації подібного «мереженого суб'єкту» (наприклад, запеклі «фейсбукери», що працюють із власних акаунтів на ринку реклами чи продажів).

4. Масові комунікації є мережені, інформативні, утилітарні. За інформаційної доби тільки мережеве (отже, вузькоспеціалізоване й швидковідтворюване) виробництво може бути утилітарним, тобто високо рентабельним і конкурентноспроможним на глобальному ринку. Відмовившись від професійної медіа-мистецької стратегії «оперуючого» гаджетами/девайсами естет-суб'єкту, масові комунікації, як популярні новомедійні платформи/сервіси, утворюють, шляхом симулятивної кібер-соціалізації низки дігітал-агентів до складу гіпермедіатизованої «спільноти без спільноти» (наприклад, Фейсбук), сукупний мережений продукт, компенсуючи нестачу власної суб'єктивної цілісності (як психофізіологічного антропометризму) за рахунок утилітарної цінності інформації, що виробляється мережею за правилами інтернет-провайдерів, як виробників мережевого замовлення: відповідно, глобальний примат тотал-дігіталізації відбувається й розширюється внаслідок полі-функціоналізму мультимедійного й інтерактивного мереженого виробництва, розсіяного, делокалізованого, та дереалізованого.

5. Масові комунікації характеризуються тотальною експансивністю. У першу чергу, по відношенню до особистого простору та вільного часу користувачів, підмінюючи інформаційною симуляцією реальний час їхнього життя, взагалі «вичавлюючи» усе інше (так, багато користувачів соціальних мереж є залежні від них від «нічого робити» й бажання відчувати себе потрібним, насправді нічим не опікуючись, або відчувати ейфорію від власного, нічим не підтвердженого, нарцисизму): отже, підвищена інформативність масових комунікацій (їхня тотальна експансивність) пояснюється вакуумом «відчуття реального» (хоч в якому-небудь його вигляді); щоправда, така експансивність масових комунікацій також (приміром, дистанційна та «неврівноважена» діяльність фрілансерів різних сегментів ринку) позначає нагальну потребу біологічного виживання для соціально необлаштованого або маргіналізованого населення.

Отже, наголосимо на відмінному «професійного» медіа-мистецтва й «популярних» цифрових засобів масової комунікації (про спільне вже йшлося): високі медіа-мистецькі твори є естетичні (індивідуалізовані), соціально-критичні (альтер-конформні), відносно некомерційні й гіпо-медіатизовані; натомість, мас-комунікативні мережі/сервіси/платформи постають як (глобально) комерціалізовані, гіпермедіатизовані, колективного авторства чи взагалі безсуб'єкти (членство «фейсбукерів»), кібер-соціальні (підміна реальних соціальних зв'язків всередині спільноти через встановлення фіктивної ідентичності «розсіяного» мережевого суб'єкту), з поодинокими колективними (приміром, координація дій активістів під час протестів) чи індивідуальними (наприклад, втрата персональної інформації користувача внаслідок видалення акаунту) проявами реальних соціальних відносин.

*Павельчук Іванна Андріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, докторантка
Львівської національної академії мистецтв
(Україна, м. Київ)*

ІНСПІРАЦІЇ ІМПРЕСІОНІЗМУ В ПРАКТИЦІ ОЛЕКСИ ШАТКІВСЬКОГО В ПЕРІОД ВАРШАВСЬКОГО НАВЧАННЯ 1931–1939-х РОКІВ

Доповідь присвячено мистецтвознавчому дослідженню імпресіоністичних творів відомого львівського художника Олексі Шатківського (1908–1979) із збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Олійні етюди «Гуси між копами» (1934, Ж-942), «Хлопець в сонці» (1935, Ж-949), «Пасовисько» (1935, Ж-939), «Старий лірник» (1936, Ж-943), «Праля» (1937, Ж-940) були створені українським художником під час восьмирічного навчання у Варшавській академії мистецтв в період 1931–1939-х рр. В згаданій музейній колекції зберігаються ще два імпресіоністичні твори О. Шатківського, умовно датовані 1930-ми роками — це краєвид на картоні середнього розміру «Жнива» (1930-ті Ж-935) та мініатюрний етюд на полотні «Жінка на полі» (1930-ті Ж-948).

Зауважимо, що переважна більшість імпресіоністичних етюдів О. Шатківського не перебільшує двадцяти сантиметрів по більшій стороні підрамника. Опанування художником основами імпресіонізму мало виняткове значення в ході його подальшої творчої еволюції. Такий досвід сприяв поетапному засвоєнню основоположних системних під-

ходів хроматичного кольоропису – від прерогатив несталої ілюзорності імпресіонізму (1931–1939) до пріоритетів позачасової символічної праобразності, відтвореної шляхом метафоричних узагальнень постімпресіонізму прикінцевого етапу творчої діяльності художника (1960–1979).

Фаза академічного навчання О. Шатківського складалася з різнопланових професійних та творчих завдань, які студент ставив перед собою. Опинившись в столиці з європейською культурою, молодий художник, напевно, прагнув щонайшвидше подолати інерцію провінційних уявлень про мистецтво та скоріше адаптуватися у форматі польського фахового середовища. Таким чином, на тлі щоденного академічного вишколу, який відбувався під керівництвом визначних польських художників-педагогів, професорів Варшавської академії мистецтв – Леона Вичулковського, Тадеуша Прушковського, Владислава Скочиляса, О. Шатківський паралельно засвоював основи французького імпресіонізму. Ця живописна тенденція була достатньо поширеною на теренах Польщі в період кінця ХІХ століття і до початку Першої світової війни, але у 1930-тих роках, коли до неї звернувся О. Шатківський, вона вже відходила в історію, набуваючи ознак салонної канонізації [2, s. 168].

Навчання у Варшаві в період 1931–1939 років розширило творчий потенціал О. Шатківського активною співпрацею з однодумцями угруповання «Спокій», заснованого українськими студентами Варшавської академії мистецтв (функціонувало у Варшаві в період 1927–1939 років). О. Шатківський брав активну участь у мистецьких проєктах «Спокою», починаючи від 1933 року, зокрема, був експонентом шостої (Варшава, травень 1933), восьмої (Варшава, березень 1935), десятої (Варшава – Луцьк – Рівне – Кременець, травень – червень 1937), одинадцятої виставок (Варшава, травень 1938) [1, с. 49–55].

Ознайомлення з мистецькою платформою «споківців» та концептуальними засадами їх виставкової діяльності дає підстави для розуміння, що творчі орієнтації «споківців» свідомо оминали досвід найрадикальніших тенденцій західного мистецтва. Сучасний львівський мистецтвознавець Роман Яців коментує таку орієнтацію: «у станковому малярстві гуртківці здебільшого балансували між настроєвим імпресіоністичним та реалістичним малюванням з натури» [1, с. 14]. Очевидно, тактику поміркованого підходу до процесу мистецького творення, яка уникала «гострих кутів», було задекларовано символічною назвою гуртка «Спокій», що в метафоричний спосіб передавала ідею врівноваженого самозаглибленого пошуку образотворчої гармонії ХХ століття.

В період п'ятирічної співпраці О. Шатківського із «спокійцями» художник і створив згадані олійні етюди імпресіоністичного спрямування: «Гуси між копами», «Хлопець в сонці», «Пасовисько», «Старий лірник», «Праля» – усі із зібрання НМЛ та етюди «Сад» (1937, Інв. № 183717) і «Зустріч в парку» (1937, Інв. № 183211) зі збірки Національного музею у Варшаві. Домінуючою проблемою згаданих етюдів стає відтворення скороминучого враження від змін сонячного освітлення. Однак, не можна стверджувати, що їх опрацювання дало молодому художникові вичерпне уявлення про динаміку колірних потоків світла, напівтіні та тіней, оскільки надто обмежений простір етюдів, звужував в свою чергу і площину для поглибленого усвідомлення проблеми. Ці роботи значно відрізняються від дедуктивних «переливів» перших французьких імпресіоністів, скоріше їх можна кваліфікувати, як імпровізації О. Шатківського на тему імпресіонізму, через те, що в них виникає риса «умовного» плоскісного моделювання площин, яке насправді засвідчує перехідну межу між імпресіонізмом та постімпресіонізмом. Між іншим, згадані олійні етюди О. Шатківського були намальовані під сильним емоційним враженням від французького імпресіонізму, практично демонструючи наслідки його європейської мистецької едукції на прикінцевому етапі академічного навчання.

Практика імпресіонізму у творчості вихованця варшавської мистецької академії мала підготовчо-перехідне значення на шляху до опанування таїнами колоризму. Однак, періодичне оновлення цієї тенденції спостерігається в творах О. Шатківського 1940–1950-х років, зокрема, у невеликих полотнах «Снопки» (1948, Жс-1284), «Пасіка» (1951, Жс-160), «Пейзаж. Подвір'я» (1958, Ж-941) — усі із зібрання НМЛ. Ці мистецькі факти засвідчують, що фахові переконання художника 1930-х років не суперечили програмним настановам гурту «Спокій» і зорієнтували його виважений підхід до створення нових рівнів мистецтва у майбутньому. Зокрема, практично засвоєний досвід імпресіоністичного малярства в період 1931–1939-х років мав для митця вирішальне значення на шляху освоєння колоризму, що згодом, в період 1960–1979-х років, призвело до логічних подальших переоцінок постімпресіонізму.

Література

1. Яців Р. М. Олекса Шатківський та Український мистецький гурток «Спокій»: матеріали до історії українського мистецтва 1920-1930-х років / Р. Яців. – Львів : Видавництво «Растр-7», 2008. – 68 с. : іл.

2. Dobrowolski T. Nowoczesne malarstwo polskie. T. III: 1764–1939–1963. – Wrocław-Warszawa-Kraków : Zakład Narodowy Imienia Ossolinskich, 1964. – 504 s.

*Паріс Олена Анатоліївна,
викладач Рівненського музичного училища
Рівненського державного гуманітарного університету
(Україна, м. Рівне)*

ДІЯЛЬНІСТЬ ЄВГЕНА ЦЕГЕЛЬСЬКОГО У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ВІДРОДЖЕННЯ ГАЛИЧИНИ 1930-х рр.

У сучасних музикознавчих дослідженнях ми часто зустрічаємо імена незаслужено забутих і замовчуваних у попередні роки визначних діячів у галузі українського музикознавства, таких як Борис Кудрик, Антін Рудницький, Зиновій Лисько, Роман Придаткевич та ін. Серед них один із представників музичної культури української західної еміграції Євген Цегельський – музикознавець, музичний критик, концертуючий скрипаль, директор Перемиської філії Вищого музичного інституту ім. Лисенка та організатор музичного життя Галичини.

Увесь непростий життєвий і творчий шлях Цегельського проходив у період бурхливих суспільно-політичних подій міжвоєнного двадцятиріччя а також післявоєнного періоду. Його естетичні переконання, мистецько-освітня праця, основні принципи та пріоритетні напрямки діяльності сформувались у мистецькому середовищі столиці Буковини - Чернівців, яке було різноманітним та багатонаціональним. Професійну освіту виконавця-скрипаля музикант отримав у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка, навчаючись на протязі чотирьох років у відомого на той час віртуоза І. Левицького та одного з фундаторів Львівської скрипкової школи професора О. Москвичіва, талановитого педагога, композитора та виконавця. 1931 р. Цегельський успішно склав іспити перед державною комісією у консерваторії Польського музичного товариства з правом навчання музики та співу в гімназіях і учительських семінаріях.

З огляду на те, що важкі суспільно-політичні умови не дали можливості розвинути аналогічним освітнім закладам на рідній території, Євген Цегельський, як і більшість його ровесників, вимушений виїхати на студії до Праги. Празький період знаменує початок його сольної виконавської діяльності. Неповторна атмосфера Праги, інтенсивне концертне життя та спілкування з видатними музикантами – все це мало величезний вплив на формування артистичної індивідуальності та професійної зрілості митця.

Одночасно навчаючись у Карловім університеті, Цегельський вивчав музикознавство та історію музики у професора З. Неєдли, по закінченню навчання здобув докторат з музикознавства. Його дисертація (досі неопублікована), захищена у 1936 р. під назвою «Чехи і галицько-українська музика ХІХ ст.» свідчить, передусім, про ряд надзвичайно важливих проблем, пов'язаних з європейськими контактами української музичної культури.

До Галичини Євген повернувся у 1937 році, одержав посаду викладача по класу скрипки у Вищому музичному інституті ім. Лисенка у Львові і поринув у вир творчого та суспільно-громадського життя міста – виступав на різних концертах, одночасно працював на посаді директора музичного кабінету при Інституті народної творчості, влаштовував концерти, рецензував їх у часописах.

На той час у Львові працював ряд високопрофесійних митців, які після навчання у провідних європейських закладах, орієнтуючись на здобутки європейського мистецтва сприяли значному зростанню рівня професіоналізму та утвердженню самобутності української музичної культури. У загальному руслі «професіоналізації» галицького музичного життя з ініціативи В. Барвінського та його однодумців Є. Цегельського, Н. Нижанківського, З. Лиська, Б. Кудрика, В. Витвицького та ін. у 1934 р. організовано Спілку Українських Професійних Музик (СУПРОМ), яка за короткий час існування (всього п'ять років) зуміла активізувати галицьке мистецьке життя.

У науково-популярному місячнику «Українська музика», який видається Спілкою від 1937 року, музикознавець веде рубрику «Музичні події у світі», що містить цінні матеріали про музично-театральне та концертне життя різних країн, чим спонукає українських митців наслідувати традиції світового концертного виконавства.

У 1937 році Цегельський став директором Вищого музичного інституту у Перемишлі, де пробув до початку Другої світової війни. Об'єднавши навколо себе талановитих педагогів і музикантів він розгортає активну громадську та концертно-виконавську діяльність, про що опублікована стаття «Музичне життя Перемишля» у книзі «Перемишль – західний бастион України», яка вийшла в 1961 році (Нью-Йорк – Філадельфія). Період, проведений у Перемишлі, остаточно визначає кілька паралельних напрямків діяльності музиканта – виконавську практику скрипаля, працю педагога, музикознавця та активного громадського діяча. Цегельський провадив клас скрипки, викладав теоретичні предмети – інструментознавство, гармонію, аналіз музичних форм, контра-

пункт та історію музики, вів заняття у класі камерної музики. Він організатор тематичних літературно-музичних вечорів пам'яті М. Лисенка, Т. Шевченка, М. Шашкевича, різних ювілеїв та свят.

Досить активним було концертне життя Цегельського, який бере участь у так званих «музичних аудиціях» для учениць гімназії Українського інституту для дівчат, виступає на концертах як соліст-скрипаль, а також при співучасті чудових акомпаніаторів В. Божейко та Р. Сімовича. Своєю концертно-гастрольною діяльністю, на прикладі власних успіхів та досягнень, а також педагогічною працею, спрямованою на інтелектуальний та музичний розвиток учнів, Цегельський виховував молоде покоління музикантів.

Друга світова війна перервала плідну роботу Цегельського, який змушений був емігрувати зі Львова, рятуючись від більшовиків. Спочатку працював скрипалем у віденському оркестрі Бургтеатру, після чого знаходився в німецьких таборах для переміщених осіб, звідки виїхав до США у 1949 році. На чужині митець частково продовжував свою виконавсько-педагогічну діяльність, хоча і не таку інтенсивну, як у довоєнний період. Отже, виконавська та мистецько-освітня діяльність Євгена Цегельського, направлена на підняття рівня культурної свідомості українців поєднала європейські традиції та досягнення галицьких митців, знаменуючи новий етап розвитку української культури в Галичині – перехід від аматорського мистецтва до професійного.

*Первишева Ірина Борисівна,
викладач Харківської державної
академії культури
(Україна, м. Харків)*

ФЕНОМЕН МІЖКАДРОВО-ВНУТРІШНЬОКАДРОВОГО МОНТАЖУ В СУЧАСНОМУ ЕКРАННОМУ МИСТЕЦТВІ

Традиційний спосіб використання монтажу пропонує глядачеві сконструйовану подію (послідовність кадрів, що мають на меті логічну організацію часу і простору, хронологію дії). Такий міжкадровий монтаж став досить передбачуваним в кіно- та телетворах. Інший варіант організації часу і простору – внутрішньокадровий монтаж. Детальне мізансценування сьогодні привертає значно більше уваги і захоплення, аніж агресивний акцентний або кліповий монтаж (х/ф

«Жертвоприношення», реж. А. Тарковський, 1986 р., «Париж, я люблю тебе», 2006 р., «Дитя людське» реж. А. Куарон, 2006 р.)

Але останнім часом з'являються нові форми оптичної ілюзії. Епоха постмодерну пропонує руйнацію стильових і жанрових конструкцій, наполягаючи на їх взаємодії і взаємопроникненні. Те саме стосується і монтажної думки. Наприклад, серіал «Шерлок», реж. Пол МакГіган, 2013–2014 р., який має складну і потужну монтажну концепцію, пропонує цікаве поєднання міжкадрового і внутрішньокадрового монтажу. Сенс переходу від кадру до кадру полягає у використанні традиційного механічного спецефекту «шторки», коли попереднє зображення відкриває наступне. Але поєднання двох монтажних традицій поглиблює сутність прийому, робить його більш виразним і функціональним, а також збагачує просторові можливості обох кадрів, поєднуючи їх дії, або продовжуючи одну, ніби, в межах одного кадру. Для клітинного («пофреймового») монтажу характерне використання «масок» (форм), які закривають або відкривають фрагмент площини зображення. Такий перехід нагадує серіал-виставу, тобто одночасний механічний перехід у просторі, і атракціон з переміщенням у часі. Влучний і бездоганно виконаний прийом не викликає питань щодо миттєвості пересування у часопросторі (ліфт відкриває двері у наступний епізод; сходи, якими спускається герой, приводять нас до приміщення, куди він прямує; за проїжджаючим повз кадр автобусом починається наступна сцена). Весь монтаж переходу базується на рухомій «масці»-формі. Прийом виглядає ефектно і не знижує заявлений темпоритм насиченої дії; заощаджує на монтажних фразах, які традиційно завершують або розпочинають епізод.

Для досягнення внутрішньокадрового монтажу використовується широкий арсенал виразних можливостей екрану: масштаб зображення, композиція, ракурс, рух камери відносно об'єкта або, навпаки, рух об'єкта відносно об'єктиву камери. Такий прийом «масочного» переходу вдало узгодив між собою правила міжкадрового та внутрішньокадрового монтажу. А це доводить, що подальші експерименти із сполученням монтажних форм ускладнять і урізноманітнять екранні твори.

*Пискарева Ирина Николаевна,
преподаватель Гжельского государственного
художественно-промышленного
института (колледжа)
(Россия, г. Москва)*

ОСНОВНЫЕ ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ РАЗРАБОТКИ ПРОЕКТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДЕКОРИРОВАНИЯ И ДИЗАЙНА ПРЕДМЕТОВ БЫТА

Дизайн и декоративное искусство – это две взаимосвязанные области искусства и художественного творчества, которые ставят своей целью создание художественных изделий, имеющих практическое назначение в быту и отличающихся декоративной образностью (посуда, мебель, ткани, одежда, украшения, игрушки).

Все предметы, окружающие человека, должны быть не только удобны, практичны, но и красивы. Предмет должен быть выразителен в целом – в своей конструкции, пропорциях, деталях, а также в отделке. Расписать узорами кувшин, украсить резьбой разделочную доску, связать кружевную салфетку, вы ткать узоры на ткани, выполнить мозаику, витраж или гобелен для интерьера, украсить этим среду обитания человека – все это требует большого мастерства и выполнению этой задачи посвящено изучение данного предмета.

Полезность и красота соединяются, когда изделия, предназначенные для оформления окружающей человека среды, выполняются из самых различных материалов – дерева, металла, стекла, глины, камня, ткани и других материалов. В результате этого создаются предметы быта и произведения, предназначенные для интерьера, экстерьера и ландшафта, которые являются произведениями искусства.

Декоративные произведения демонстрируют не только эстетический вкус и фантазию художника. В них, как и в произведениях других видов искусства, отражаются материальные и духовные интересы людей. Необходим серьезный и профессиональный подход к работе, связанной с проектированием и художественным оформлением жизненно важных для человека объектов – предметно-пространственных комплексов, внутреннего пространства зданий и сооружений, открытых городских пространств и парковых ансамблей, а также проектирование и разработка предметных, ландшафтных и декоративных форм.

Необходимо разрабатывать целесообразные, комфортные и эстетически полноценные условия для осуществления бытовой, общественной и производственной деятельности человека с помощью грамотно эстетически и художественно оформленных всех предметов, окружающих человека в жизни и быту.

Важно грамотно включать в интерьер предметы быта, выполненные в различных техниках декоративного искусства: витраж, мозаика, роспись по стеклу, гобелен, батик. Эти предметы могут иметь практическое значение или нести в себе только украшательскую функцию и быть предназначены для эстетического восприятия.

Также необходимо при художественном оформлении и декорировании предметов быта и интерьера, понимать и учитывать при разработке дизайн-проектов роль и значение различных видов декоративно-прикладного искусства в оформлении окружающей среды. Так, например эстетические возможности применения мозаики в оформлении предметов быта и интерьера очень разнообразны. Мозаикой можно без проблем облицевать криволинейные поверхности. Мозаика — отличное средство для подчеркивания отдельных фрагментов фасада дома, входной группы. Эффектно выглядят и мозаичные полы, украшенные сложным многоцветным узором.

В художественном оформлении часто применяются витражи. Витражи – это прозрачные картины, рисунки, узоры, выполняемые из стекла или на стекле. Они обычно устанавливаются в световых проемах – окнах, дверях, фонарях. В наше время, в связи с усовершенствованием художественной обработки стекла, расширено и понятие «витраж». Назначение витражей разнообразно: они являются богатым декоративным украшением зданий и отдельных помещений, заменяют оконные стекла и дверные филенки, пропускают свет и дают возможность изолировать помещения первых этажей от посторонних взглядов.

Все различные формы декора, все скульптурное, живописное и мозаичное убранство зданий, витражи, гобелены и т.п. – все это создается для конкретной архитектурной среды, соответствует ей своими идейными качествами. Все это непосредственно связано с определенным архитектурным сооружением или организованным пространством; и участвует в художественном формировании постоянной среды обитания человека.

*Погребняк Галина Петрівна,
кандидат мистецтвознавства,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

ТЕХНОЛОГІЯ ДИСТРИБУЦІЇ АВТОРСЬКОГО КІНО:

ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

З поміж численних визначень поняття «авторське кіно» цікавим уявляється тлумачення його як такої кінематографічної моделі, де «режисер виступає повноправним автором твору, як особа, що несе відповідальність за фільм у цілому» [2, с. 47]. Однак, зазначена «відповідальність режисера» лежить в площині передовсім змісту фільму, тих ідей, котрі він прагне донести до глядача, певного авторського контролю «результатів глядацького сприйняття» [2, с. 49]. При цьому відкритою залишається проблема, нехай обмеженого, але існуючого прокату авторського або так званого артхаусного кіно, розв'язання котрої, як правило, беруть на себе продюсери.

Демонстрація авторських кінострічок в Україні, де система кінопрокату давно зруйнована, а середньостатистичного глядача невтомно розважають американськими блокбастерами, здається малоімовірною. Однак, попри пануюче гасло «... хліба й видовищ», авторський кінематограф невтомно торує собі шлях до мислячої, небайдужої до світу української кіноаудиторії, що постійно зростає. Свідчення тому – створення у 2003 році кінокомпанії «Артхаус Трафік», яка поставила за мету підняти «до рівня витонченої інтелектуальної гри штампи масової свідомості» [1, с. 34], й у своїй діяльності керується таким девізом: «Кіно не для всіх, але для кожного».

Організація прокату авторського фільму, що є надзвичайно ризикованим видом бізнесу, починається вже з його вибору. Оскільки прибутки від показу кіноробіт, скажімо, Педро Альмадовера чи Ларса фон Трієра, приміром, в США неможливо спроектувати на український ринок, менеджери «Артхаус Трафіку» не спираються на інформацію про касові збори від фільму за кордоном, а беруть до уваги репутацію режисера, фестивальний успіх, міркування критиків тощо. Відповідальним етапом є і визначення правовласників стрічки. Однак, як це не прикро, і права на демонстрацію фільмів на території СНД, і самі фільмокопії переважно належать російським дистриб'юторам. Причин тому кілька. Одна з них лежить в площині певної інертності іноземних дистриб'юторів, що тривалий час співпрацюють з російськими партнерами, котрі після розпаду СРСР успадкували пріоритет права на контакти із закордонним прокатниками. Не менш важливою причиною є і відсутність в Україні технологічної бази, котра би уможливила друк фільмокопій, звукозапис у форматі Dolby Digital 5.1, в той час, як у північних сусідів таких студій кілька. В разі ж

укладання українською компанією прямого договору з виробником, не уникнути численних технологічних операцій, витрати на котрі зведуть нанівець доходи від обмеженого прокату авторського кіно.

Зазначимо, що вартість прав на показ авторських фільмів залежить від їхньої художньої якості, умов прокату, терміну дії прокатних прав і коливається від кількох сотень до десятків тисяч доларів. Сума, що сплачується, може бути як фіксованою, так і визначатися певними відсотками від касових зборів прокатної організації. При цьому, обсяг ринку авторського кіно в Україні сягає близько 100 тисяч доларів.

Чи не найскладнішим етапом в прокаті авторського кіно є встановлення домовленостей з кінотеатрами. Складність полягає не у розподілі доходів між дистриб'ютором і кінотеатром, оскільки традиційно кожна зі сторін отримує 50% від касових зборів. Менеджерам компанії «Артхаус Трафік» досить важко переконати адміністрацію кінотеатрів демонструвати високохудожні, однак, нерентабельні стрічки, які не збирають численну аудиторію, а отже, прирікають їх на збитки. Адже кількадекільніть показ авторського фільму в кінотеатрі ледве може зібрати 2,5 тисячі глядачів. Вести ж мову про прибутковість прокату артхаусу можна лише в тому випадку, коли між кінотеатрами існує здорова конкуренція. Крім того, своєрідне кочування фільмів «Артхаус Трафіку» з одного кінозалу до іншого пояснюється тим, що в прокаті задіяна обмежена кількість копій. Часом це може бути єдина субтитрована фільмокопія, що не завжди приваблює глядачів й знижує рентабельність кінопоказу. Звісно демонстрація авторського кіно не окупає витрати на організацію його прокату, однак не зменшує конкуренцію дистриб'юторів на ринку показу. Приміром, тільки у Франції, найбільш розвинутій сучасній кінокраїні, третина незалежних дистриб'юторів, що спеціалізуються на авторському кіно, щорічно стають банкрутами, оскільки кількість таких компаній має бути обмеженою.

У який же спосіб покриваються витрати? В цивілізованих країнах значну їх частину прокатна компанія покриває за рахунок коштів спонсорів, держаних установ тощо. Однак в Україні державні структури не поспішають співробітничати з кінокомпаніями, що пропонують глядачеві високохудожні твори. Отож, доводиться співпрацювати с посольствами держав, національними культурними центрами, соціальними інституціями тощо. Саме завдяки такому співробітництву кінокомпанії «Артхаус Трафік» вдалось успішно

реалізувати (коли глядачі бронювали білети) такі фестивальні проекти авторського кіно як «Азія-кіно», «Дні японського кіно», «Дні скандинавського кіно», «Нове британське кіно», «Французька весна», «Лінія іспанського кіно», «Нове німецьке кіно» інші.

Той формат, в якому змушений існувати український, передовсім молодий, кінематограф підпадає під категорію авторського. Тож саме вищезазначена компанія, а не державні інституції, активно підтримує перспективних режисерів-авторів, серед яких О. Санін, О. Шапіро, Є. Нейман, В. Васянович, Д. Сухолиткий-Собчук, інші.

В чому ж полягають особливості дистрибуції авторського кіно в Україні? У подоланні численних чиновницьких перепон, у вистоюванні в нерівній боротьбі за право морально-естетичного виховання глядача, у пошуку, нажаль, обхідних шляхів донесення до мислячої публіки інтелектуальних творів, визнаних світовою кіногромадсь-кістю, у здатності виживати не завдяки, а всупереч.

Література

1. Плахов А. Тридцать лет спустя / А. Плахов // Искусство кино. – 1988. – № 11. – С. 33–38.
2. Самунина Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея / Н. Самунина // Киноведческие записки. – 2002. – № 60. – С. 45–54.

*Полехина Елена Аркадьевна,
заслуженный работник культуры Российской Федерации, доцент
Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов
(Россия, г. Санкт-Петербург)*

«4'33''»

Выдающийся композитор и авангардист, один из самых известнейших и смелых новаторов XX века Джон Кейдж, чье творчество базировалось на оригинальной художественной идее: «всё, что мы делаем – музыка», действительно изменил все классические представления о музыке и об искусстве в целом. Расширение музыкального пространства – вот основной феномен его творчества, который проявился в музыкальных жанрах, в методах композиции, формах и содержании его произведений, являя собой пример совершенно нового понимания искусства.

Произведение Джона Кейджа «4'33''», написанное для фортепиано – свержавангардное, вызывающее до сих пор много споров, занимает в его творчестве особое место и заслуживает отдельного упоминания. Это сочинение сам композитор считал очень важным в своём

творчестве, так как оно стало кульминацией периода экспериментов и стало своего рода манифестом. Конечно, его нельзя рассматривать с общепринятой точки зрения эстетики и искусства. Здесь автор не сочиняет сам, а предоставляет такую возможность окружающей среде, что полностью совпадает с его эстетическими взглядами и религиозно-философскими принципами дзэн-буддизма. Само искусство для него было религиозным. Ведь оно служило основой для «воссоединения» с миром и жизнью, с Гармонией мироздания.

Итак, в 1948 г. на одной из конференций американский композитор по имени Джон Кейдж заявляет, что его заветная творческая мечта – создание беззвучной музыки. То есть «пьесы, в которой не было бы ни одного звука». Пройдет четыре года, и 29 августа 1952 г. в Вудстоке пианист и друг Дэвид Тюдор на концерте Ассоциации артистов осуществит этот феноменальный эксперимент в истории музыки. Он исполнил новое произведение Кейджа «4'33''», в котором по замыслу композитора тишина должна была «исполняться» на фортепиано. Это трёхчастное сочинение, в котором частям даны названия в соответствии с их реальной продолжительности во времени: 1 ч. – 30 секунд, 2 ч. – 2 минуты 23 секунды и 3 ч. – 1 минута 40 секунд.

В программе концерта произведение «4'33''» ничем не выделялась среди остальных номеров. Даже само начало исполнения ничем не отличалось от традиционной музыки и ничего сверхавангардного не предполагало. Исполнитель просто подошёл к роялю, поставил на пюпитр листы с «нотами», сел за рояль и открыл крышку. Аудитория напряжённо ждала, но ничего не происходило. Как ни в чём не бывало, через определённые отрезки времени пианист перелистывал ноты. Из зала раздавались недоумённые возгласы. Исполнитель по-прежнему сохранял абсолютное молчание, лишь изредка поглядывая на часы. По прошествии ровно четырёх минут и тридцати трёх секунд с начала «исполнения» он закрыл крышку рояля и, не говоря ни слова, ушёл за кулисы.

Тишина на сцене в течение четырех минут и тридцати трех секунд, создает пространство, в котором возможны любые звуковые явления: случайное покашливание и смешки публики, шорох программки, шёпот, негромкие реплики недоумения публики, проезжающие машины, звуки собственного сердцебиения. По замыслу композитора источником «музыки» должен был стать не исполнитель, а слушатель, т.е. сама реальность. Ведь в действительности тишины то и не было. Её нарушал шум, создаваемый слушателями из зала – музыка, непреднамеренно созданная, но не осознанная. Композитор не создаёт музыку, а заставляет

услышать её в окружающем мире. Итог всегда непредсказуем и исполнение всегда разное. Такое явление в будущем получит название – «хэппенинг».

Реакция была ошеломительной. Все критики сошлись во мнении, что Кейдж просто издевается над публикой. Среди бурно выразивших своё недоумение были и некоторые близкие друзья композитора, которые решили, что Кейдж в своём радикальном авангардизме перешёл все нормы и границы художественной этики и эстетики. К сожалению, в итоге премьера ознаменовалась потерей ряда товарищей. Даже сейчас, когда музыкальные теоретики уже объяснили что и как надо воспринимать, что думать и вообще что за всем этим стоит, такое явление тишины в музыке до сих пор остается загадкой и одновременно выдающимся открытием композитора. Вот где сказались гены изобретателя!

Кейджа часто спрашивали, что он хотел сказать? Всем хотелось воспринимать это как шутку или как эпатаж. Но эта музыка «про другое». Кейдж так и не объяснил смысл названия произведения. «Жизнь прекрасна и без меня... Полной тишины не существует. Всегда есть звуки, которые мы можем слушать...», – писал композитор.

Существует немало неофициальных версий, объясняющих название произведения. Самой логичной и фактически общепризнанной считается следующая: если выразить длительность 4'33'' в секундах, то получится число 273. Температура 273 градуса в шкале Кельвина эквивалентна нулю градусов в шкале Цельсия. Ноль символизирует отсутствие звука – тишину. Эта идея в дальнейшем получила неожиданное развитие. Появились кавер-версии, ремиксы и даже оркестровки «4'33''». Подобные попытки пресекались Кейджем, а в дальнейшем его родственниками через суд. Но последний процесс был проигран. Адвокат потребовал доказать, что тишина, исполненная его подзащитным, идентична тишине в произведении Кейджа. Доказательств найти не сумели.

До сих пор партитура «4'33''» нигде не зарегистрирована, т.к. не подходит ни под одно из известных определений термина «музыка». А через 10 лет после «4'33''» в 1962 году Кейдж создал самое удивительное произведение во всей мировой музыке – «0'00''». Эта пьеса представляет собой абсолютно любое действие абсолютно любой продолжительности. Он просто взял на себя ответственность за всё происходящее в это время. Любая музыка, уже написанная, или которая еще может быть написана в будущем, а заодно и сам процесс ее сочинения уже является не чем иным, как пьесой Джона Кейджа

«0'00'»». И поездка в метро, включающая все услышанные вами за этот период времени звуки – тоже произведение «0'00'»».

*Романенкова Юлия Викторовна,
доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой изобразительного искусства
Киевского университета имени Бориса Гринченко
(Украина, г. Киев)*

«ОБРАТНАЯ СТОРОНА ТИТАНИЗМА» СОВРЕМЕННОГО АРТ-ПРОСТРАНСТВА

Современное арт-пространство представляет собой чрезвычайно выгодную площадку для преломления копий представителей различных сфер творческой деятельности. Оно стало своего рода ристалищем для подчас довольно воинственного выяснения, кому же оно все же должно принадлежать, для поиска хозяина положения на нем. К сожалению, засилье воинствующего дилетантизма в поле современного искусства уже перестало удивлять своей новизной. Устоявшаяся классификация искусств, иерархия жанров внутри каждого из них, неизменные с момента своего создания, с XVII в., когда в Европе начали повсеместно появляться академии художеств, давно отошли на дальний план. Изменилась и роль теоретиков в среде практиков, традиционные проблемы «художник-зритель», «художник-заказчик» дополнились проблемами «художник-художник», «теоретик-теоретик», в которых, увы, на первом месте стоит нередко отнюдь не творческий аспект. «Обратная сторона титанизма», как этот феномен называл А. Лосев применительно к эстетике Ренессанса, вспыхнула на нынешней художественной арене с невиданной яркостью.

Сегодняшнее арт-пространство предполагает наличие нескольких моделей творческой личности, а также комплекса проблем, свой вариант решения которых предлагают представители каждой из упомянутых моделей. Ситуация усложняется тем, что аналогичные процессы перед тем, как выплеснуться на арт-арену, сначала зреют в среде художественного образования. Аверс медали выглядит весьма оптимистично. Данная художнику уже давно свобода творчества привела к полному разрушению «феномена стены», что нередко провоцирует застой деятельности творческой элиты, рожденной действовать «вопреки». Это общеизвестный факт, не требующий, чтобы его в который раз

муссировали и подвергали очередной авторской трактовке. Но все же художник свободен – свободен творить, созидать. В последние полвека в искусстве появилось огромное количество новых видов, жанров, техник, материалов, способов их использования, активно идет процесс синтеза различных видов искусств, вернее, арт-деятельности творческих личностей. Но существует, как всегда, и реверс медали, не столь яркий и вдохновляющий. Свобода, столь необходимая для проявления творческого потенциала человека, сколь креативно и ее отсутствие в качестве стимула для актов творения высоких материй, все чаще превращается во вседозволенность и провоцирует развитие дилетантизма и появление профанаций. Грань между искусством и Неискусством весьма хрупка, и феномен «чужого среди своих» стал одним из наиболее вопиющих вопросов современного художественного поля. Наличие огромного количества дилетантов в арт-пространстве компрометирует и тех, кто по праву принадлежит к когорте созидателей. Это приводит к тому, что среди основных вопросов современного искусствознания стоит и вопрос о смерти искусства, актуализованный еще В. Вейдле. Та же тенденция наблюдается и в среде теоретиков искусства. И начинаются глобальные беды нынешнего арт-поля с кузницы кадров – центров художественного образования.

Одной из наиболее явных и вопиющих тенденций современного художественного поля стало появление большого количества в нем людей, профессионально не имеющих отношения к искусству. Разумеется, речь не только о наличии диплома, получить который сегодня не является проблемой при наличии права на одновременное обучение в нескольких ВУЗах, платного образования, заочной и дистанционной его форм. Но и это имеет значение. Если взять в руки кисть или резец рискует все же не каждый, кто любит искусство с детства, считая это достаточным основанием для внедрения в художественную среду, то написать статью или диссертацию о золотом веке искусства или его актуальных проблемах сегодня считает для себя возможным всякий, кто имеет а) – желание, б) – финансовую возможность быть услышанным, изданным и прочитанным, в) – время. Отсюда критические заметки о стилеобразовании или художественные анализы произведений графики, сделанные экономистами или строителями, выставки и аукционы, проводимые финансистами или филологами, музеи, возглавляемые юристами или врачами. Безусловно, любовь к искусству достойна похвалы. Но ее недостаточно, чтобы заниматься им на профессиональном уровне и видеть за собой право это делать. Моральный аспект, этика

профессиональных отношений, – категории, увы, не популярные в нынешнем художественном бомонде. Поэтому «палитру» современного арт-пространства ныне, при всем обилии стилей, явлений, характеристик и понятий, довольно легко разложить на отдельные мазки в манере пуантилистов, где каждый мазок – тип личности, ее модель, из которых состоит сегодняшняя «художественная бомонд».

Модель первая. Художник. Прошедший профессиональную муштру в альма-матер изобразительного искусства, либо сделавший своим кредо академизм, либо сознательно его отринувший, владеющий Ремеслом, Мастер. Тип малочисленный, составляющий исключение в общей массе практикующих творцов прекрасного. Выделяется из общего корпуса тем, что не только *хочет* заниматься искусством, но и *может* это делать. Фактически это, так сказать, «вымирающий тип», занесенный в красную книгу арт-поля.

Модель вторая. Искусствовед, художественный критик. Тоже представитель «красной книги искусства». Профессиональный, подготовленный посредством той же школы, горнила которой проходит художник. Имеющий и практические навыки, и грамотный как теоретик. Профессионал. Так и хочется добавить – «характер нордический», поскольку чтобы сохранить себя в общей массе «*рассуждающих* на тему искусства», нужно уметь держать удар – удар дешевых методов популяризации арт-процессов сегодняшнего дня.

Модель третья. Artist writing – Художник пишущий или Философствующий художник. Пожалуй, это одна из самых проблемных категорий, поскольку лишена перспективы состояться а priori, хотя предтечи представителей этой категории «творцов» появились еще в эпоху Ренессанса, демонстрируя универсальность, в одинаковой степени удачно излагая свои мысли на бумаге и воплощая теоретическую концепцию в жизнь на практике. Все, происходящее в арт-пространстве сегодняшнего дня, с трудом поддается классификации, а подчас и укладывается в рамки понимания зрителя. И Художник стал философом, которому зачастую нелегко приходится достигать до понимания потребителя продукта его деятельности. И он, не всегда доверяя промежуточному звену между собой и зрителем, берется за перо сам. Так и возникает первая компромиссная модель современного художника – художник пишущий. Но поскольку универсализм личностей, увы, канул в Лету вместе с эпохой Возрождения, качественные научные тексты художник-практик, к сожалению, создать в силах очень редко. Он способен писать статьи научно-популярного

жанра, заметки для арт-периодики, но монографию или диссертацию может написать так же профессионально, как создает картину или инсталляцию, крайне редко. А необходимость в этом возникает часто, в первую очередь даже не в связи с тем, что практик не видит рядом с собой теоретика, способного выступить сталкером в создаваемом им арт-пространстве. Это, прежде всего, касается художников, занимающихся преподавательской деятельностью, поскольку требования, выдвигаемые к ним, предполагают наличие научной степени для преподавания дисциплин профильно-ориентированных блоков учебных планов. Заменить его может наличие звания заслуженного или народного художника, но такой вариант не всегда решает проблему. Поэтому приходится откладывать кисть и карандаш и садиться за компьютер, шлифуя вербальный метод донесения информации. Но качественная планка таких текстов чаще всего весьма низка, исключения встречаются не часто (например, работы кандидата искусствоведения В. Сидоренко, с успехом сочетающего в своей деятельности и теоретические штудии (монографии, научные статьи), и управленческие (руководство Институтом проблем современного искусства АИУ), и активную творческую работу (постоянные выставочные проекты на территории Украины и за ее пределами) [сайт ИПСИ]. Справедливости ради стоит заметить, что если *Художники пишущие* встречаются довольно часто, *художники, хорошо пишущие* – редко, то еще реже встречаются рисующие искусствоведы, вернее – профессионально рисующие. Они есть, можно даже приводить примеры искусствоведов с довольно высоким профессиональным уровнем практической подготовки, но, повторимся, – их единицы.

Модель четвертая. *«Арт-ствующий» философ.* Модель, пожалуй, наиболее опасная для арт-пространства, очень популярная и чрезвычайно распространенная. Сразу следует уточнить, что данная категория состоит не из специалистов в области философии искусства или эстетики, давно сформировавшихся как самостоятельные науки, хоть и имеющие среди объектов изучения множество проблем, лежащих на стыке наук. Речь о тех, кто представляет собой «инородное тело» в корпусе искусства, не имея ни профессиональной подготовки, ни опыта в данной сфере, но постоянно упражняющихся в области искусствознания. Этим спровоцировано распространение дилетантизма в том поле, куда некогда допускали лишь избранных. И дилетантизм этот становится все ощутимее воинствующим, заполняя своими представителями все более широкое поле. И последствия

плачевны. Сказываются они, прежде всего, в сфере художественного образования, где это опасно вдвойне, и в научно-исследовательской деятельности. Здесь наиболее распространенная форма проявления воинствующего дилетантизма – плагиат. Как творческий, так и научный, свидетельствующий о «научной стерильности» и творческой несостоятельности. Искусствознание все больше напоминает «странноприимный дом» для всех, кто не нашел себя в иных сферах деятельности, имеющих касательство к сфере прекрасного. Оно перестает быть «VIP-зоной» и становится неким «трамваем», в котором место уступают всем страждущим и несостоявшимся. Борьба за чистоту рядов требует все большей самоотверженности профессионалов.

Модель пятая. Маршан. Компромиссная модель синтеза теоретика и практика, специалиста, который сведущ в области искусствознания, но обладает комплексом знаний и в области арт-менеджмента, арт-бизнеса, оценки культурных ценностей, на сегодняшний день в Украине еще утопична. Это модель идеальная, предполагающая некую утраченную универсальность, в ее компетенции и искусствоведческий арсенал, и блок экономической направленности. Арт-менеджер, являющийся и критиком, и хорошим организатором художественных мероприятий, специалистом в области галерейного и аукционного дела, – пока редкость. И если можно говорить о наличии таких специалистов в Украине, то пока лишь только благодаря их самообразованию, поскольку наша страна, в отличие от ряда других (Россия, Белоруссия, Швейцария), не имеет в утвержденном перечне специальностей ни арт-бизнеса, ни арт-менеджмента. Эксперименты единичны и пока в силу профанационного или – в лучшем случае – дилетантского – подхода к ним неудачны. Хотя замысел чрезвычайно перспективен. Как раз отсутствие профессионалов с должной подготовкой и провоцирует наличие множества спекуляций в арт-поле. «Искусством продавать искусство» наши специалисты пока лишь учатся овладевать. И нередко это пространство заполняют не маршаны с программой, подобной устремлениям их предшественников позапрошлого века, а дельцы, принимающие на себя ответственность оценивать, продавать, не имея для этого подтвержденного документально права, профессионально не имеющие отношения к арт-миру. Это способствует, в том числе, и рассеиванию массива художественных произведений за пределы страны – с «выгодной», «удобной» оценкой это сделать не сложно. Мало что изменилось (разве что – в худшую сторону) с того момента, как В. Высоцкий написал:

«Из пыльных ящичков косясь
Безропотно, устало,
Искусство древнее от нас,
Бывало, и сплывало.

...

Таскают – кто иконостас,
Кто крестик, кто иконку...
Так веру в Господа от нас
увозят потихоньку».

В этом случае основной задачей видится «изгнание торгующих из храма» искусства. Это право за художниками, критиками, специалистами в области экономики и организации художественной культуры – профессионалами, которые в силах вычистить Авгиевы конюшни.

Отделение искусства и науки о нем от псевдо-искусства и пародий на арт-критику напоминает процесс добычи алмазов, который использовали много веков назад. Он был предельно прост: в долину, богатую алмазами, сбрасывали куски мяса, на них с жадностью набрасывались огромные птицы, которых после их поднятия на гору с трофеями в когтях, встречали люди, отгоняя от добычи. На мясо и налипали камни, коими была усеяна долина и которые добыть иначе было практически невозможно [1, с. 42–43]. Вот так и «плоть искусства», состоящая из профессионалов, собирает на себя множество организмов-паразитов. Вот только налипают на это «живое мясо искусства» отнюдь не алмазы, после должной огранки превращающиеся в бриллианты. Конечно, вопрос о том, что считать искусством, а что нет, это уже проблема, лежащая в поле философии искусства и эстетики, вопрос не предполагает единственного варианта ответа. Но зато существуют критерии профессионализма, профессиональной этики, своеобразные этические кодексы, т.е. категории, лежащие уже скорее даже в поле морали.

Литература

1. Пыляев М. Драгоценные камни. Их свойства, местонахождения и применение / М. Пыляев. – СПб. : ООО «СЗКЭО», 2008. – 192 с., ил.
2. Романенкова Ю. Арт-менеджер как «сталкер» современного художественного поля: к вопросу о подготовке специалистов / Ю. Романенкова // Становления образотворческого мистецтва в сучасному соціокультурному просторі : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. – Луганськ, 2014. – С. 263–268.

*Рябуха Наталия Александровна,
кандидат искусствоведения, доцент
Харьковской государственной*

ФЕНОМЕН ЗВУКОВОГО ОБРАЗА МИРА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО МИРООЩУЩЕНИЯ

Вторую половину XX и начало XXI в. многие ученые называют эпохой формирования и развития информационно-компьютерной цивилизации. Еще в середине 60-х гг. прошлого века М. Маклюэн полагал, что человечество вошло в эпоху доминанты звука. Для человека стало привычным находиться в информационно-звуковой среде, которая накладывается на звуковой ряд повседневной жизнедеятельности. Звучащая речь, музыка, шумы часто сосуществуют одновременно, образуя сложные звуковые комплексы и создавая реальный объем звуковой информации. В результате современная звуковая атмосфера и аудиовизуальная среда не только воздействуют на сознание, психику человека, на его здоровье, поведение, но и способствуют формированию мироощущения личности.

Находясь под влиянием новейших информационных технологий, музыкальное творчество также отражает изменения в мироощущении современного человека. Это связано с пересмотром отношения композиторов к звуковой природе музыки. Музыкальная культура Новейшего времени демонстрирует небывалый ранее всплеск открытий, новаторских экспериментов со звуковым материалом и способами его музыкального развертывания. Эпоха открытий и плюрализма разнообразных звуковых моделей, отражающих концепцию индивидуального стиля, репрезентирует новое ощущение пространственно-временной специфики музыки, которые связаны с трансформационными процессами во внешнем (звуковом облике) и внутреннем (структурно-семантической организации) мире музыкальных произведений, обретающих новое акустическое и смысловое богатство. В результате экспериментирования со звуком и связанной с ним трансформацией пространственно-временной организации *создается новый музыкальный мир*, отражающий «гипериндивидуализм» (В. Холопов) авторских репрезентаций картины мира. Однако все стилевые и языковые новации композиторов объединяются представлением о едином звуковом пространстве музыки, выражаемым, по нашему мнению, таким философско-культурологическим понятием, как *звуковой образ мира*.

Исследование феномена звукового образа мира обусловлено междисциплинарным взаимодействием с уже известными философскими и музыкально-культурологическими концепциями и категориями, такими как «*фоносфера*» (М. Тараканов), «*звуковая среда*» (Дж. Михайлов), «*звуковой ландшафт*» (Е. Андреева).

Так, М. Тараканов считал, что музыка становится «наиболее сложной и структурно организованной частью звуковой среды» – фоносферы, которая трактуется как звуковой фон Земли, «создаваемый целенаправленно в речевой и музыкальной деятельности людей» [5, с. 284]. В связи с этим в звуковом мире современности актуализируется проблемы экологии культуры и экологии звука, «загрязнения звуковой среды», присутствия в ней «бесполезных звуков», поскольку воздействие массовой культуры на музыкальное сознание людей было угрожающим по отношению к духовным ценностям элитарного искусства. Культуролог Дж. Михайлов рассматривает звук как «самодостаточное явление, воплощающее в себе глобально-культурные, цивилизационные и этнонациональные особенности» [4, с. 107].

С усилением интеллектуально-духовной значимости «звукового мира», отражающего характерные признаки культурной среды, пересматривается отношение исследователей к любым звуковым событиям (природным и искусственным) как части «*звукового ландшафта*» (термин, сформулированный в 1986 г. Н. Валином [3]) в национальном и мировом наследии культуры. Звук, по мнению Е. Андреевой, является «маркером культурного и природного пространства, поскольку его восприятие и воспроизведение «не свободно от культурной предвзятости, и поэтому он является одним из существенных компонентов, «окрашивающих», структурирующих и индивидуализирующих практически каждый культурный ландшафт» [1, с. 105].

Звуковой образ мира – это понятие, объединяющее различные уровни проявления звучащей среды – от макромасштабов (уровень этно- и социокультурной среды) до микромасштабов (уровень «индивидуальной фоносферы» музыкальных произведений). В связи с этим звуковой образ функционирует в культуре не только в виде реального звучания как слуховое, воображаемое представление, выраженное в разнообразных звуковых формах, но и как историко-культурный образ эпохи, имеющее определенную систему номинации. У каждого времени, каждой культуры своё звучание – «своё звуковое содержание, звуковой облик, звуковая реализация» [1, с. 109]. Так, изучая звуковой ландшафт музыкальных произведений определенного этно-

са ми осваиваем не только духовные, культурные и национальные ценности народа, но и выявляем способ мышления, мировосприятия личности или народа т.е. формируем звуковой образ бытия. *Звуковой образ мира – это исторически сложившаяся модель звуковой репрезентации художественной картины мира, характеризующая целостный смыслообраз культуры, формирующийся под воздействием социокультурной среды и типа мышления индивидов.*

Литература

1. Андреева Е. Звуковой ландшафт как реальный объект и исследовательская проблема / Е. Андреева // Экология культуры : альманах ин-та наследия «Территория». – М., 2000. – С. 76–85.
2. Андреева Е. О звуковом маркировании культурного ландшафта и пространства культуры / Е. Андреева // Культурный ландшафт как объект наследия / [под ред Ю. Веденина, М. Кулешовой]. – М. : Институт Наследия, СПб : Дмитрий Буланин, 2004. – 620 с.
3. Валин Н. Звуковая среда и шумовое загрязнение / Н. Валин // Курьер ЮНЕСКО. – 1986. – № 5. – С. 31–33.
4. Михайлов Дж. О возможности и необходимости универсальной терминологии в музыке / Дж. Михайлов // Вопросы философии. – 1999. – № 9. – С. 109–120.
5. Тараканов М. Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи : сб. ст / М. Тараканов. – М-СПб. : Алетейя, 2003. – 299 с.

*Собкович Олеся Сергіївна,
аспірантка Інституту проблем
сучасного мистецтва НАМ України
(Україна, м. Київ)*

ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ХУДОЖНІХ ОБ'ЄДНАНЬ ТА ТОВАРИСТВ КИЄВА В ДЗЕРКАЛІ ХУДОЖНЬОЇ КРИТИКИ МІСТА ПОЧАТКУ ХХ ст.

Початок ХХ ст. є яскравим періодом розвитку образотворчого мистецтва України. Саме в цей час в художнє життя проникають новітні художні течії та стильові напрями, що стали потужним поштовхом для його розвою.

Процес оновлення живопису, стильові новації, які можна було побачити в експозиціях місцевих художніх товариств осмислювалися на сторінках журнальної і газетної періодики Києва такими відомими діячами культури як Є. Кузьмін, О. Авратинський, Н. Трикулевська, А. Харченко, Д. Антонович, О. Екстер, Г. Бурданов, В. Копирь тощо.

Дослідити й узагальнити погляди української художньої критики на тлі мистецького виставкового життя України – означає побачити взаємовпливи світових культур, визначити належне місце України в європейському мистецтві. Також аналіз критичних матеріалів дає можливість визначити ступінь розвитку київської художньої критики, створення науково-обґрунтованої картини її стану, допомагає зрозуміти ідейні напрямки мистецької критики, її мобільність у висвітленні подій художньої культури.

Творчі процеси нашої держави, зокрема й Києва активізували виникаючі одні за одним організації художників, які часто влаштовували публічні лекції, періодичні виставки, художні конкурси, урізноманітнюючи творчі імпульси міста. І якщо газета «Киевское слово» у 1899 році, подаючи статистику товариств Києва, зазначала, що на його теренах функціонує лише три товариства, що переслідують виключно художні цілі, то в 1900-х роках ця цифра стрімко збільшується. Так, в окреслений період поряд з Товариством пересувних художніх виставок, Союзом російських художників, художників «Мира искусства», що, ведучи активну виставкову діяльність, відігравали помітну роль в мистецькому житті столиці, діють й місцеві художні об'єднання: Товариство київських художників (організаційно становилося у 1893 році), Товариства весняних виставок (1892), Товариства художників – киян (1909), Товариства витончених мистецтв в Києві (1886) тощо. Згодом на фоні загального культурно-художнього середовища Києва почали проходити перші авангардні виставки, представлені виставкою «Звено», «Салоном» В. Іздебского і експозицією київських художників «Кольцо», які згуртували представників українського, російського та європейського авангарду і показали процес виникнення і формування нового типу художнього мислення в колі місцевих художників, їх самостійного становлення.

Художній рівень виставок місцевих художників оцінювався критикою по різному, в залежності від їх естетичних вподобань. Так, критика, що закликала українських митців не обмежуватися традицією й долучатися до культурного життя Європи, популяризувала принципи модерну й розглядала доробок митців з боку художніх новацій ХХ ст. І, як наслідок, виокремлювала художників, в творчості яких відчувався потяг до цих новацій і синтез його з власною індивідуальністю.

Таку позицію відображає стаття О. Авратинського, присвячена експозиції київських художників 1910 року. Серед учасників виставки критик виділяє категорію «артистів-творців»: А. Крюгер-Прахова,

А. Богомазова, Ф. Кричевського, А. Золотова (на той час великий вплив на нього мала творчість М. Врубеля, що відчувалося в його експонованих роботах), вбачаючи в їх роботах потяг до стилістики модерну, ідей символізму тощо. Шукання українських художників на ниві європейських новацій були близькі й А. Харченко. Він підтримував потяг художників до української національної тематики т. зв. «українського елемента». Однак, А. Харченко не був прихильником того, щоб українське, національне трактувалося лише з боку етнографічної вірогідності. На виставках місцевих художників, він відзначав художника-графіка О. Судомору, в творчості якого яскраво проявилася стилістика модерну, В. та Ф. Кричевських, П. Холодного та Ф. Красицького, в роботах якого простежується тяжіння до вирішення задач пленерного живопису, з його орієнтацію відтворення світло – повітряного середовища.

Слід відмітити, що для критики авангардного спрямування ці виставки були малоцікавими і носили провінційний, дилетантський характер. Так, дуже низьку оцінку виставці картин київських художників дає С. Арабов, наділяючи її епітетами «бездарные произведения», «печально мертвенные мазки».

Іншу оцінку виставок місцевих художників давали критики консервативних поглядів, що в аналізі твору керувались реалістичним методом. Оглядач «Киевлянина», серед експозиції художників – киян, виокремлює полотно Орлова «Белая шапочка», що, на думку автора, засвідчує обдарованість митця, адже написана природними тонами.

Цілком очікувано, що й виставку картин сучасного мистецтва, влаштовану журналістом О. Філіповим, що відкрилась в міському музеї кореспонденти «Киевлянина», сприймали дуже вороже. Картина «Сон» Петрова-Водкина дістала епітет «... обычные декадентские вывихи». На виставці лише одна картина мала пошану з боку критика. Нею були «Ломовики» Агафонова. Зазначимо, що причиною виокремлення став її життєвий буденний реальній сюжет. Що ж стосується живописного вирішення твору, воно залишилося автору статті не зрозумілим і неприйнятним, таким, що не відповідає задуму. Як видно, будь-які поступки майстрів мистецьким течіям нового часу сприймаються оглядачем як декадентство.

В оцінці доробку київських художників слід виокремити три домінуючі погляди критиків: популяризаторів модерну, новацій авангарду та критиків, що керувалася принципами, породженими діяльністю ТПХВ. Зазначимо, що популяризатори модерну в своїх публікаціях

намагалися зважено підходити до висвітлення творчого доробку київських мистців і були праві в тому, що виступи київських художників являли собою поступ українського мистецтва, яке варте майбутнього.

*Собкович Ольга Сергіївна,
аспірантка Інституту проблем
сучасного мистецтва НАМ України
(Україна, м. Київ)*

ЖИВОПИС ПЕТРА ХОЛОДНОГО 1900–1912 рр.

Петро Холодний багато обдарований художник, у творчості якого знайшли відгомін Європейські стильові течії початку ХХ ст. Проте, більшість живописних, а особливо графічних робіт Холодного втрачено й тому складно повною мірою висвітлити динаміку, особливості композиційних та живописних шукань мистця. Період 1900–1912 рр. є часом його творчого становлення, шукань власного шляху у мистецтві.

Спеціальної художньої освіти Петро Холодний не мав, й єдиною його фаховою освітою були вечірні заняття у Київській рисувальній школі Миколи Мурашка, які він відвідував 1892 р. Вже перші відомі нам твори («Портрет дружини у блакитному», 1903 р. та портрет Інни Голошвілі-Міяковської, 1907 р.) демонструють добре володіння реалістичною мовою, грамотний рисунок та композицію.

Про подальші творчі здобутки можемо говорити, аналізуючи твори з Першої української артистичної виставки, що відбулась 23 грудня 1911 р., на якій було представлено близько 20 картин (портрети, численні етюди пейзажів, натюрморти). Зі збереженого фото експозиції цієї виставки (у фондах НХМУ) можемо зробити висновок, що у цей період художник, здебільшого звертається до пейзажних замальовок, у яких переважає проста композиція з тонкою грою кольорових нюансів та портрети. Думки Опішнянського Гончара у газеті «Рада», Олени Пчілки на сторінках «Рідного краю» та Дмитра Антоновича свідчать про те, що на цій виставці П. Холодного сприймали більше як реаліста. Така думка є справедливою щодо реалістично трактованих портретів (портрет дівчини в українському вбранні, юнака-гімназиста).

Вже тоді Петро Холодний починає цікавитись фольклорною тематикою, створивши символічно-алегоричну картину «Івасик і відьма», за мотивами української казки. У майбутньому, звертаючись до

українського фольклору, Петро Холодний створить живописні перлин «Дівчина і пава» (1916) та «Ой у полі жито» (1921).

Загалом, у період 1900–1912 рр. Холодному були притаманні реалістичні, символічно-фантастичні композиції на мотиви українського фольклору, історична тематика й малювання на пленері. Твори цих років вже відзначались пленеризмом з багатством відтінків та делікатним, м'яким поєднанням кольорів й особливою композиційною фрагментарністю. У краєвидах етюдного характеру художник розв'язував конкретні композиційні, колористичні завдання й створював певний образно-тональний настрій. У деякий етюдах можемо говорити про певну обережність у доборі колірних відтінків. Спостерігаємо й різноманітність стилістичних прийомів, що становлять особливість живописної манери: у одних композиціях зустрічаємо перетікання кольорів, що нанесені на картон легким прозорим шаром, а у інших барви нанесені щільними пастозними мазками фарб.

*Станіславська Катерина Ігорівна,
доктор мистецтвознавства,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

«ПИРІЖОК» І «ПОРОШОК»: ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ В ІНТЕРНЕТІ

Інтернет, як глобальний інформаційний і комунікаційний ресурс, став знаковим явищем прояву свободи у найрізноманітніших сферах життя суспільства. Один з найцікавіших таких проявів – це свобода творчості, в тому числі творчості поетичної.

З початку 2000-х років в Інтернеті великої популярності стали набувати малі літературні форми, переважно зразки поетичної творчості різних народів (синквейни, хайку, танка, лимерики, рубаї тощо). Все більше створювалося сайтів, об'єднуючих поетів-аматорів, що пробували свої сили у створенні тих чи інших лаконічних поетичних жанрів. Саме в цей час і народився пиріжок – оригінальна російськомовна поетична форма, яка сьогодні має безліч прихильників в Інтернеті.

«Піонером» пиріжка вважається Владислав Кунгуров. У 2003 році на сайті stih.ru він опублікував вірш під назвою «Пиріжки» – цей твір складався з декількох чотиривіршів, малими літерами, без рими і розділових знаків. Трохи пізніше сформувалися канони жанру, за

якими пиріжок – це російськомовний закінчений чотиривірш без рими, написаний чотиристопним ямбом, малими літерами, без знаків пунктуації. Кількість складів у рядках: 9–8–9–8.

как можно жить совсем без хлеба
и с непомытою плитой
спросил андрей и сразу умер
по крайней мере для меня
© vera

давай останемся друзьями
такой же бред как например
собака ты мне надоела
давай ты будешь мне котом
© severnyj_cvet

идите пойте в караоке
баритональный вы дискант
промолвил дирижёр и ноты
он вытер тенора лицом
© Лямбда

всегда ищи друзей на вырост
ведь те которых перерос
сродни любимым детским платьям
жаль бросить незачем хранить
© ironichna-osoba

Абревіатури, цифри і приховані склади прописуються явно. Також допускається авторське переінакшення слів (жизнь, патамушта, чо, пришол тощо). Нецензурна лексика формально дозволена, але до неї традиційно прибігають дуже рідко.

«Смачний» пиріжок являє собою зразок лаконічності, образності і глибини думки, але без пафосу і нудьги. Найважливіше у пиріжках (як і в їх кулінарних побратимах) – це «начинка», «соковитий сенс». Дуже часто він виявляється в останньому – четвертому – рядку.

любимый ты конечно помнишь
какой у нас сегодня день
спросила зоя и геннадий
задумчиво сказал четверг
© ffairhair

вы так смущенно парковались
так газовали невпопад
так робко нажимали тормоз
признайтесь я ваш первый джип
© daffnie

семен услышал что признание
смягчить поможет приговор
и тихо шепчет прокурору
я вас люблю я вас люблю
© sometimer

у нас с тобою будет домик
и трое четверо детей
кричала на бегу мария
и потрясала топором
© wildlemming

«Порошок» – це «молодший брат» пиріжка. Автори-пиріжковці, експериментуючи, винайшли нову форму, яку назвали порошком. У ній збережені майже всі правила пиріжка, за виключенням «усічено-

го» останнього рядка (2 склади) та римування 2 та 4 рядків. Порошки набули популярності нарівні з пиріжками, маючи свої спільноти у мережі.

во избежание увечий
пристёгивайтесь при езде
а то потом мозги в салоне
езде
© колик

не понимая технологий
ты здесь мозги мне не морочь
сказал монтер сажая люстру
на скотч
© Цай
до дела не доходят руки
и две причины вижу тут
короткие и не отсюда
растут
© мица

полжизни ожидаешь счастья
но на каком то рубеже
вдруг понимаешь счастье было
уже
© tolegor

олег сказал что он писатель
что начинающий фантаст
но по лицу оксаны понял
не даст
© seaL

не пушкин текст писал для песни
останусь пеплом на губах
да и аккорды если честно
не бах
© oless

Цікавою формою, яка поєднує пиріжок чи порошок з візуальним образом, стали пиріжки-картинки – малюнки, що ілюструють зміст пиріжка, текст якого вписаний у саму картинку. Також ілюстрація традиційно містить копірайт автора вербального пиріжка.

В мережі спостерігається яскрава тенденція публікації тематичних пиріжків та порошоків, приурочених до свят та важливих дат чи подій, згадуються видатні особи, відзначається прихід нової пори року. Загалом, коло тем і образів, які хвилюють пиріжковців, надзвичайно широке. Більшість віршів відзначені почуттям гумору (як доброго, так і чорного), стислістю думки, наявністю підтексту, неоднозначністю та іронією. Всі ці художні якості обумовили популярність нового жанру і любов тисяч прихильників. Сьогодні добірки пиріжків та порошоків друкуються в газетах, зачитуються на радіостанціях, в Інтернеті проводиться багато конкурсів з тематичного написання пиріжків. Вже зафіксовані факти проведення лекцій про новий жанр та творчих зустрічей з акторами-виконавцями пиріжків. Цікавим фактом популярності пиріжків є видання книг у звичайному паперовому форматі і навіть спроби перекладу їх англійською мовою. Автори та чи-

тачі пиріжків плекають надію на довге життя цієї маленької, але змістовної поетичної форми.

*Супрун Олена Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

ОСОБЛИВОСТІ «ШОПЕНІВСЬКОГО НАПРЯМУ» В ПОЛЬСЬКОМУ ДЖАЗІ

З усіх стилістичних напрямів, які розвивалися в польському джазі в минулому та розвиваються досі, найоригінальнішим і найближчим польській традиції є «шопенівський напрям», що не має відповідника за кордоном, тобто джазові інтерпретації музики Фредеріка Шопена. Саме як напрям він затвердився з 90-х років, коли з ініціативи студії звукозапису «Polonia Records» було здійснено запис першого альбому піаніста Анджея Ягодзінського «Chopen» (1994).

Щоправда, у 70-ті роки польська вокальна група «Novi Singers» (за аналогією «Свінгл Сінгерс») представила джазові інтерпретації творів Шопена, проте вони були змінені лише за принципом транскрипції. Це був початок мистецької діяльності певної кількості музикантів (серед них і вокалістів), яка поволі переросла в широке явище. Однак із цього приводу думки розходяться, чи переробка завершених і досконалих творів Шопена призводить до збіднення оригіналу, чи, може, все ж надання творам Шопена рис джазового стандарту стає початком їхнього другого життя в новій якості. Без сумніву, джазові інтерпретації доносять музику Шопена, хоч і в посередній спосіб, до нової аудиторії.

А крім того, імпровізація «на тему Шопена» цілком відповідає творчому процесові самого композитора, адже Шопен був неперевершеним майстром імпровізації. Проте існує немало критиків ідеї джазової «переробки» музики Шопена, які підкреслюють, що романтизм – це занадто віддалене в часі явище, аби синтез тогочасної та сучасної музики міг отримати своє історичне підґрунтя.

Але перебіг подій затримати неможливо – на сьогодні з'являється все більше записів із джазовими інтерпретаціями музики Шопена. Більше того, цими інтерпретаціями захоплюються переваж-

но меломани класичної музики, а концерти відбуваються найчастіше у філармоніях чи на фестивалях класичної музики. «Шопенівський напрям» у польському джазі представляють, у першу чергу, Анджей Ягодзінський, Лешек Можджер і Влодзімеж Нахорни.

Піаніст, композитор і аранжувальник Анджей Ягодзінський (Andrzej Jagodzinski) на сьогодні є одним із найвідоміших джазових музикантів на європейському континенті. Випускник варшавської Музичної академії ім. Ф. Шопена, яку він закінчив за двома спеціальностями – валторна та фортепіано. 1979 р. отримав звання «піаніст року». Анджей Ягодзінський з 1994 р. займається переважно шопенівськими проектами (сам пан Анджей є стипендіатом ім. Фредеріка Шопена), створює джазові інтерпретації етюдів, мазурок, полонезів, вальсів, ноктюрнів, прелюдій композитора.

1993 р. Ягодзінський створює тріо, до якого запрошує барабанщика Чеслава Бартковського, легендарного персонажа та справжнього старожила польської джазової сцени, а також контрабасиста Адама Цегельського. Саме з цим тріо було записало багато творів Фредеріка Шопена. Шопенівська дискографія Ягодзінського складає чотири диски: «Chopin» (1994), «Chopin – Live at the National Philharmonic» (1997), «One more Chopin», «Metamorphoses»(1999). Про перший альбом А. Ягодзінського один із критиків французького журналу «La Marseillaise» написав: «Цей видатний польський піаніст (який зібрав, здається, усі можливі винагороди у своїй країні) відкрив спосіб, щоб усім відомий смуток етюдів великого романтика зробити своїм».

Лешек Можджер (Leszek Mozdzer) – один із найкращих польських джазових музикантів, піаніст світового класу, самобутній творець, який має власну, неповторну музичну мову. Навчатися грі на фортепіано почав у п'ятирічному віці, пройшовши всі щаблі музичної освіти. Сьогодні Можджер – всесвітньо відомий джазовий виконавець, лауреат численних престижних музичних нагород. Лешек Можджер записав диски з більшістю найкращих польських джазових музикантів. Він побував з концертами майже в усіх країнах світу, серед них – США, Канада, Бразилія, Уругвай, Аргентина та Чилі.

Лешек Можджер дебютував 1994 р. із сольним записом «Chopin – Impresje» («Шопен – Враження»), долучившись таким чином до «шопенівського напряму» польського джазу. П'ятьма роками пізніше, у Франції, Можджер випускає альбом «Impressions On Chopin». Серед численних сольних дисків – запис філармонійних концертів (інтерпретацій Шопена), що відбувалися в Києві та Львові. Л. Можджер шопе-

нівські теми використовує як один із багатьох елементів композиції. У його імпровізаціях вони функціонують поряд із сальсою, блюзом, регтаймом. Іноді музикант, ідучи за шопенівським взірцем, підсилює його «клімат», додає сучасні акценти (ритм, гармонію, «препаровані» тембри), при цьому зберігаючи найсуттєвіші риси оригіналу.

Піаніст, флейтист, саксофоніст, кларнетист і контрабасист Влодзімеж Нахорни давно вже є визнаним лідером серед польських джазменів. 1967 року на Першому міжнародному конкурсі джазових виконавців молодий саксофоніст-флейтист Влодзімеж Нахорни отримав Гран-прі з рук самого Дюка Еллінгтона. Почавши з традиційного джазу, Нахорни останнім часом захоплюється поєднанням класики із джазовим матеріалом. Він записав джазову версію твору Кароля Шимановського «Mity» («Міфи»). 1999 р. на диску була записана його програма, яка базується на творі Ф. Шопена «Фантазія на теми польських пісень ор. 13», а також містить інтерпретації кількох прелюдій композитора.

До прізвищ цих трьох музикантів, що займаються джазовими імпровізаціями на тему творів Шопена, потрібно додати ще: Адама Маковича, який презентує власні інтерпретації прелюдій; Кшиштофа Гердзіна, який записав альбом «Chopin» у хард-боповій традиції, використовуючи для цього стилізоване звучання джазового квінтету; Лешека Кулаковського, автора інтерпретацій багатьох творів Шопена для джазового фортепіано та струнного оркестру; Збігнева Намисловського, який паралельно з проектами на твори Моцарта (Квінтет для кларнету A-dur в переробці для джазового ансамблю) виконує свої версії творів Шопена; а також вокалістів, таких як: Лора Шафран, Уршула Дудзяк, Марек Балата, Дорота Міськевіч; яскраві джазові інтерпретації відомих творів Ф.Шопена представляє на своїх філармонійних концертах відомий піаніст та композитор Костянтин Віленський (Україна-Польща).

*Трофимчук Ольга Петрівна,
аспірантка Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого
(Україна, м. Київ)*

ПРОБЛЕМА ВИКОРИСТАННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ ДЕТАЛІ У ПОБУДОВІ ДРАМАТУРГІЇ ЕКРАННОГО ТВОРУ

Драматургія сучасних фільмів будується переважно на основі спецефектів, сюжет губиться за безліччю «знахідок», часом втрачає смак та інтригу. Кінематограф на новому витку свого розвитку знову повертається на рівень видовища, яким він був на початку ХХ ст. Сучасні творці фільмів намагаються вразити глядача 3D-зображенням, приголомшити звуковими ефектами, експериментами у сфері монтажу, а в результаті замість професійно збудованої екранної історії отримуємо атракціон. Це можна пояснити тим, що кінотехнологія розвивається, відкриваються нові можливості зобразити на екрані будь-яку реальність, і увага до такого драматургійно важливого елементу як деталь почала нівелюватися. Сучасні кінематографісти, освоюючи цифрові технології, рідко використовують класичні елементи драматургії, що існують ще з часів давньогрецького театру, забуваючи про те, що *деталь* є ключом до скрині у якій ховаються історії кожного сценариста.

Сутність проблеми полягає у тому, що за останні кілька десятиліть, з розвитком комп'ютерних та відеотехнологій, деталь як виразний кінематографічний засіб та «генератор» у створенні драматургії фільму, використовується рідко, але має важливе значення у побудові екранної історії.

То що ж таке деталь? Французький історик мистецтва і культури Даніель Арасс зауважує, що написати історію деталі неможливо, бо сам термін «деталь» ускладнює шлях для створення «історії деталі», це і підводить нас до пошуку відповідей на питання: яку роль в історії кінотворів зіграла деталь – як з точки зору сприйняття цих фільмів, так і з точки зору їх створення? Згадаймо мельєсівський корабель, що вцілів в око Місяця, циліндр Чапліна, терновий вінок Жанни д'Арк – Дрейера, яблука у Довженковій «Землі», колиску в «Панцернику...» Ейзенштейна, картоплю в «Чапаєві», іграшку-білку – «Летять журавлі» Калатозова, окуляри Фабіана у «Вавилоні ХХ» Миколайчука, червону кулю у Ляморіса, бляшаний барабан у Шльондорфа, паспорт з фільму Данелії.

У перекладі з французької деталь означає частину, дрібницю. Але між цими словами, які часто вживаються як синоніми, суттєва різниця. Річ у тому, що дрібниця завжди діє і виявляється у взаємодії з іншими дрібницями, для створення наповненої та правдивої картини, а деталь прагне до одиничності. В італійській мові відрізняються поняття «particolare» – частина композиції скульптури або картини і належить до деталізації полотна: складки на платті, білки очей, обручка на руці, колір зіниці; і «dettaglio» – результат дії того, хто створює *деталь*, будь то художник або глядач. Деталь передбачає існування суб'єкта,

який виокремлює об'єкт, тобто деталь – результат свідомого виділення однієї з частин композиції, що має відносно самотійну цілісність.

Деталь як художній засіб зображення і вираження розглядав сценарист і теоретик кіно – В. Туркін. Є. Добін зазначає, що деталь виступає творцем характеру, провокатором конфлікту, доповнює задум автора, а також формує його літературний стиль. Художньо-виразні можливості деталі аналізує і режисер О. Мітта, наголошуючи на важливості використання деталей для характеристики персонажа, стверджуючи, що деталь, взаємодіючи із характером, утворює поле діяльності для нього, енергетичний простір для «народження в акторові» героя. Як аспект характеристики героя розглядає деталь і сценарист та консультант з питань написання сценаріїв – Л. Сегер та її колега Р. Маккі закликає усіх сценаристів, які працюють над деталями, намагатись передбачити щонайменші відтінки глядацького сприйняття.

У дослідженні автора статті посідає вагоме місце роль та значення деталі у створенні драматургії ігрового фільму. Гілками цього дослідження постають такі питання, як роль і значення драматургійної функції деталі у створенні характеру та образу, у розвитку конфлікту сцени, епізоду, фільму, а також застосування деталі у різножанрових та багатожанрових картинах.

Об'єктивуючи дослідження значення деталі, можна стверджувати, що деталь є чи не головним чинником у процесі створення драматургії і, зокрема, інтриги ігрового фільму в окремих жанрах. За допомогою деталей розкриваються характери, створюються образи, народжуються неперевершено цікаві та виразні сцени: «Паспорт» – режисер Г. Данелія, «Червона куля» А. Ляморіс, «Бляшаний барабан» Ф. Шлендорф, «Список Шиндлера» – С. Спілберг, «Читач» – С. Долдрі, «Камінний хрест» – Л. Осики в яких фігурують такі наскрізні деталі, як паспорт, барабан, книга, список, кулька, хрест.

З часів формування історії ігрового фільму в німому кіно візуальна деталь використовувалась як художньо-виразний засіб. Деталь подавалась крупним планом для пояснення відповідної сцени, крізь призму якої зображувалась частина замість цілого: 1928 р. К. Дрейер «Пристрасті Жанни д'Арк», «Земля» 1930 р. О. Довженка, «Лебедене озеро. Зона» Ю. Ілленка 1990 р., «Жертвопринесення» А. Тарковського 1985 р, «Тіні забутих предків» С. Параджанова 1964 року. «Звенигора» 1928 р. О. Довженка – деталь-скарб, який шукає герой, діє не лише як візуальна складова фільму, але і бере участь у розвитку драматургії та історії фільму. Також як елемент монтажу досліджував

деталь кінорежисер та теоретик кіно Л. Кулешов. Це «Ефект Кулешова»: під час монтажу зіставляються два кадри, і від їх взаємодії виникає нове прочитання історії. Фільм 1959 р. «Олекса Довбуш» реж. В. Іванов, сцена пострілу. Фільмі В. Пудовкіна «Мати» 1926 р., сцена, в якій мати знаходить зброю, «Панцерник «Потьомкін»» С. Ейзенштейна 1925 р., сцена з пенсне. «Сумка дипкур'єра» 1927 р. О. Довженка: деталь – сумка радянського дипкур'єра.

Отже, в історії світового мистецтва та культури на всіх етапах розвитку в коло уваги потрапляє деталь і активно застосовується в поезії, драмі, літературі, архітектурі, скульптурі, живописі, дизайні. Відтоді як кінематограф сформувався у самодостатній вид мистецтва, деталь посіла чи не найважливіше місце серед художньо-зображальних засобів. Завдяки вдало знайденим деталям німий кінематограф поступово набував виразності і з видовища та атракціону сформувався в окремий новий вид мистецтва, де деталь стала самостійним унікальним та оригінальним засобом виразності, співавтором у розробці характеру, побудови сцени, епізоду, сюжету екранного твору, сценарним або режисерським ходом, відіграючи важливу роль в образотворенні, символічному, алегоричному та метафоричному наповненні картин.

*Чупріна Наталія Владиславівна,
кандидат технічних наук, доцент
Київського національного університету
технологій та дизайну
(Україна, м. Київ)*

ВІНТАЖ ЯК ТЕНДЕНЦІЯ СУЧАСНОЇ ІНДУСТРІЇ МОДИ

Загальновідомо, що мода на використання досягнень минулого виникла давно. Особливе це стосується моди на ті речі і предмети, на які час від часу мода повертається. Зокрема, йдеться про костюм – одяг і доповнення до нього. Інтерес до старих речей і предметів одягу існує одвіку, проте раніше, в контексті костюма не використовували термін «вінтаж». До слова, ще в XVIII ст. був попит на предмети одягу сторічної давності. Особливо ця тенденція розповсюдилася в XIX ст., коли всі поперемінно пануючі стилістичні рішення і модні стандарти в костюмі ґрунтувалися на адаптації модних тенденцій минулого: ампір реінкарнував костюм античності, романтизм ґрунтувався на мотивах Середньовіччя і Відродження, а друге рококо сприй-

малося як продовження першого рококо і т.д. Дана тенденція, хоч і не так очевидно, перейшла і в ХХ ст. В період 1930-х рр., напередодні Другої світової війни, наприклад, жінки Великобританії цілком занурилися в костюм Вікторіанської епохи (в історії моди він одержав назву неовікторіанського). У моді активно використовувалися аксесуари того часу – головні убори, шкіргалантерейні вироби та інші старовинні речі, які зараз прийнято називати «вінтажними».

Наступна хвиля активного впровадження вінтажних мотивів в модні тенденції ХХ ст. прокаталася в епоху хіппі, увібравши в себе стилістичні рішення костюма 1920-х (так зване арт-нуво), 1930-х і частково 1940-х рр. Так, зокрема мода на взуття на платформі, надзвичайно популярне в 1970-х рр., прийшла саме як вінтажний елемент з 1940-х.

Слово «вінтаж» за останні десятиліття міцно увійшло до лексику прихильників моди. Проте значення його залишається достатньо розмитим, дозволяючи кожному вносити свої правки і доповнення в цю нову «словарну статтю». Очевидно, що вінтаж має на увазі щось більше, ніж просто речі, розташовані на хронологічній і ціннісній шкалі приблизно посередині між антикваріатом і секонд-хендом. Епітет «вінтажний» в застосуванні до предмету одягу або аксесуарів функціонує як ярлик, який повідомляє: «це модно». Дефініції в інтернет-довідниках підкреслюють, що до вінтажу може бути віднесена не будь-яка річ з минулого, а лише та, в якій одержав яскравий вираз певний стиль, – тобто одночасно оригінальна і пізнавана. Таким чином, інтерес до вінтажних предметів, з одного боку, є способом вибудовування відносин з історією моди, з іншої – належить до числа практик, направлених на створення власного неповторного вигляду.

Впродовж останніх десятиліть мода як цілісне універсальне явище виходить за межі будь-якого окремого виду людської діяльності, тому її вивчення вимагає комплексного міждисциплінарного підходу, що обумовлює необхідність використання широкого діапазону наук – від історії і теорії культури, естетики, соціології, психології, етнографії до економіки і семіотики.

Актуальність теми полягає в розкритті суті передумов формування вінтажної моди. Історія наповнена цитатами і повторами. А особливо – історія моди. Улюблена тема сучасних дизайнерів і модельєрів одягу – «костюм з історією», цитати минулого. Джерелом натхнення при цьому служить не тільки власне одяг, але і фотографія, кінематограф, зірки кіно і естради, політики, знамениті художники-модельєри, гучні винаходи та ін. – в цілому художня і технічна куль-

тура. Створення нового завжди спирається на попередній досвід, тобто нове – це переосмислення і вдосконалення старого.

У такому контексті дизайн одягу – це аналіз і синтез минулого досвіду, переосмислення, сплав традицій і нових функцій. Одяг для дизайнера – це відображення культури, мистецтва епохи і миті, відображення величезного шара знань, переживань, емоцій, психологічних станів людини, для якої проектується річ, і самого дизайнера. Інструмент дизайну, в першу чергу, – це функція, стиль, мода, естетика, сприйняття та ін.

Як відомо, мода, в сучасних умовах розвитку суспільства споживання, все активніше впливає не тільки на характер соціокультурного розвитку, але і стає одним з основних соціальних регуляторів поведінки широких верств суспільства, як в індустріально розвинених державах, так і в тих, які прагнуть стати такими.

Аналіз різносторонніх досліджень і численних публікацій в даній сфері свідчить про зростаючий інтерес, як на професійному, так і на споживацькому рівні сприйняття, до модних тенденцій у використанні вінтажних мотивів, та їх реалізації в колекціях провідних Будинків моди і дизайнерських фірм.

Таким чином, ретро-мотиви, зокрема використання вінтажних речей і елементів костюма сьогодні є надмодною тенденцією. Крім того, в нових колекціях дизайнерів всього світу однозначно відчувається повернення до моди минулих років – від 1940-х до 1980-х, яка сьогодні сама собою сприймається як вінтаж. Проте, йдеться, в першу чергу, про асиміляцію дійсно старовинних предметів і елементів одягу в сучасні комплекси костюма. Навряд можна проводити аналогії між стилем ретро і модою на вінтаж. Останню прийнято вважати лише одним з напрямів ретро-моди.

Представники модної богемі знаходяться в постійному пошуку аксесуарів до костюма зразка першої половини ХХ ст. (а краще і другої половини ХІХ). Серед зірок кіно, подіуму, світських хронік все сильніше виявляється тенденція появи на різних церемоніях в нарядах відомих Будинків високої моди середини ХХ століття. Ці і подібні прояви, як прийнято говорити, потрапляють в категорію «вінтаж». Проте, чіткого і повного визначення цього явища дотепер не існує, оскільки воно ще не сформувалося остаточно.

Як відомо, поняття «вінтаж» (vintage) індустрією моди було запозичене з термінології винарів. У сучасній моді до вінтажу відносять всі предмети і елементи одягу і аксесуарів, виконані 40–80 років

тому – у середині ХХ ст., але які є актуальними в контексті сучасних модних тенденцій. За аналогією з виноробством, чим старші вінтажні предмети та елементи одягу, тим вище вони цінуються в сучасному модному співтоваристві. Це підтверджується навіть тим, що пошкодження на таких речах вважаються не недоліками, а перевагами, і тому ретельно підкреслюються.

Таким чином, слід зазначити, що вінтаж виділився в самостійний напрям в сучасному просторі моди. Одна вінтажна річ або аксесуар у всьому наряді цінується вище, ніж наряди з останніх колекцій відомих дизайнерів. При цьому, найбільш стильним буде виглядати вбрання, зібране з предметів і деталей костюма, створених різними дизайнерами, з обов'язковим використанням елементів *vintage*.

Сьогодні вплив вінтажних мотивів на сучасні модні тенденції особливо значни, оскільки вся сучасна мода так чи інакше використовує елементи ретро (про що було сказано на початку). Аналіз діяльності провідних Будинків моди і дизайнерських фірм дозволяє констатувати, що за останні 10–15 років ними не створено кардинально нових варіантів крою, нових ліній чи силуетів. Проте, завдання дизайнерів сучасної індустрії моди полягають не тільки в тому, щоб стилістично грамотно використовувати вінтажні предмети і деталі костюма, але і ґрунтуючись на їх беззастережних перевагах, розвивати перспективні модні тенденції і сприяти розвитку індустрії моди і розширенню ринку модного одягу.

*Шак Татьяна Федоровна,
доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой музыкальных медиатехнологий
Краснодарского государственного
университета культуры и искусств
(Россия, г. Краснодар)*

МУЗЫКА КАК КОМПОНЕНТ АНИМАЦИОННОГО ФИЛЬМА (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА РЕЖИССЕРА Г. БАРДИНА)

Выделяя черты авторского кинематографа среди его характерных черт следует подчеркнуть повышенную семиотичность текста, стремление к умножению знаковости, внимание к стилистическим приемам, ориентацию на новаторство формы, оригинальность языка, но главное – значимость фигуры режиссера-автора. Все эти качества в полной мере

дают о себе знать в анимационном кинематографе Гарри Бардина. Он выступает в своих фильмах не только в качестве сценариста, режиссера, продюсера, но и автора музыкальных композиций, собранных преимущественно из цитат. В одном из телевизионных интервью Бардин, отвечая на вопрос об авторстве музыкальной составляющей его фильмов, сказал, что раньше он сотрудничал с Алексеем Рыбниковым, Сергеем Анашкиным, Максимом Дунаевским, а потом обратился к ушедшим уже композиторам, компилируя звуковой пласт своих фильмов преимущественно из цитат, как точных, так и аранжированных.

Музыкальная композиция фильма «Кот в сапогах» (*Россия, 1995*) – яркий пример авторского подхода режиссера к структурированию музыкального ряда фильма. Оригинальная современная интерпретация сказки Шарля Перро, сочетает основные сюжетные мотивы сказки с образностью России эпохи перестройки. Анализ самобытного музыкального ряда фильма, скомпилированного из разнообразных цитат, позволяет определить в данном тексте: 1) материал цитирования; 2) приемы цитирования; 3) способ и место введения цитаты в текст; 4) функции цитат; 5) цитаты как основу лейттематизма; 6) цитатность как фактор стиля.

Разножанровый и разностилевой материал цитирования представлен: 1. Цитатами из русской и зарубежной классики: Н. Римский-Корсаков, «Сказка о царе Салтане», «Полет шмеля»; К. Сен-Санс, «Карнавал животных», «Лебедь»; Л. Боккерини, Менуэт; И. С. Бах «Шутка», fuga из органной прелюдии и фуги ре-минор; Г. Доницетти, «Любовный напиток», ария Неморино; В. А. Моцарт, «Маленькая ночная серенада», симфония № 40, главная партия 1 части, фрагмент арии Фигаро из оперы «Свадьба Фигаро»; Р. Вагнер, «Тангейзер», увертюра. 2. Цитатами из русского фольклора: «Страдания», р.н.п. «Как пойду я на быструю речку». 3. Лирической эстрадной песней композитора Д. Тухманова «Я люблю тебя, Россия». 4. Гимнами – Америки и Франции. 5. Немецким маршем.

В качестве приемов цитирования избраны точная и аранжированная цитаты. Так, главная партия симфонии Моцарта звучит в оптимистичном мажоре. Ладовая замена полностью меняет облик темы, и из лирико-психологической она превращается беззаботно-оживленную, иллюстрируя похождения Кота и Карабасова. Тема Доницетти и русские страдания в конце фильма подвергаются жанровому варьированию, превращаясь в гимн (в первом случае – гимн любви, во втором случае – гимн Родине) с ироническим подтекстом.

С точки зрения способа и места введения цитат преобладает их закадровое звучание в инструментальных вариантах и внутрикадровое – в вокальных: «Как пойду я на быструю речку», «Я люблю тебя, Россия», «Америка, Америка», «Марсельеза».

Функции цитат в данном полчасовом фильме охватывают практически все возможные варианты введения цитаты в текст: 1. Характеристичная – образ России и образ Карабасова как ее типичного представителя («Страдания»), образ Великана (Бах, fuga ре минор). 2. Создание национального колорита (русские песни, связанные с тембром балалайки, марш и гимн Америки, тема Вагнера в характеристике Великана, говорящего подчеркнуто по-немецки). 3. Создание колорита эпохи (Боккерини, менуэт). 4. Характеристика эмоционального состояния (цитата Доницетти, как характеристика зарождающегося чувства любви). 5. Иллюстративная функция: имитация полета (Римский-Корсаков, «Полет шмеля», Сен-Санс «Лебедь»), погони, преследования (Бах, «Шутка»). 6. Композиционная: функция пролога и эпилога, выполняемая цитатой «Страданий» с закрепленным за ней видеорядом (грязь, разруха и пьянство). 7. Лейтмотивная. Как минимум три темы своим неоднократным проведением и закрепленностью за видеорядом и ситуацией, выполняют значение лейтмотивов: «Страдания» – как лейтмотив Карабасова и России в целом; Доницетти – как лейтмотив любви; главной темы из симфонии Моцарта как лейтмотив активного действия Кота в сапогах. 8. Подтекстная. Полифония смыслов, формирующаяся за счет «шлейфа» ассоциаций, которые несут музыкальные цитаты и их несовпадение (а иногда, наоборот, полное слияние) с видеорядом, что создает пародийно-комический эффект. Например, гордая фраза Карабасова «Ну, как тебе Россия!», обращенная к Коту, в момент которой в музыкальном пласте уныло звучит мотив русских страданий у балалайки, а в видеоряде – грязь и разруха русской деревни; или полифонический прием в музыкальном и видеорядах, где Кот и Карабасов, каждый по-своему, через одновременное пение («Я люблю тебя, Россия» и гимн Америки) и через тембры (балалайка и банджо) восхваляют свои страны (Россию и Америку). 9. Стилиевая. Цитатность музыкального мышления как фактор стиля режиссера Гарри Бардина, поскольку приемы межтекстовых взаимодействий на разных уровнях медиатекста, найденные им в мультфильмах «Красная Шапочка энд Серый Волк», «Кот в сапогах», закрепятся в его последующих работах: трилогии «Чуча» на музыку Глена Миллера, «Чуча-2» на музыку Исаака

Дунаевского, «Чуча-3» – на музыку «Кармен-сюиты» Родиона Щедрина.

Мысль о том, что частое использование музыкальных цитат есть проявление недостаточной инициативы режиссеров с трудом можно отнести к творчеству Г. Бардина. В данном случае это выражение авторского стиля.

*Шумакова Светлана Николаевна,
аспирантка Харьковской
государственной академии культуры
(Украина, г. Харьков)*

О СУЩНОСТНЫХ ОСНОВАХ СОВРЕМЕННОГО ОТЕЧЕСТВЕННОГО ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА

Многочисленные исследования в области теории искусства последних лет, к сожалению, практически не касались циркового искусства, которое на современном этапе становления отечественного цирковедения делает первые шаги в разработке своего проблемного поля, что обуславливает актуальность темы.

Современное отечественное цирковое искусство – один из наиболее выразительных элементов духовной культуры, концентрирующий в себе эстетический опыт множества поколений, прокладывающих пути освоения мира, с присущими ему художественными образами, обретающими свое воплощение посредством трюковой лексики. Цирковое искусство, формы которого претерпевали изменения в ходе человеческой истории и имманентной эволюции, начиная с первого упоминания о цирке в Древнем Риме и до его современного уровня развития, стремится познать окружающую действительность, определить сущность явлений реального мира – ценностные ориентации и, в конечном счете, смысл бытия. Искусство манежа создает свою особую систему ценностей, как особую область значений и смыслов человеческой жизни, доминантным в которой выступает перманентная устремленность к новым уровням совершенствования, иными словами, к одухотворенной красоте человека, раздвигающего границы возможного.

Цирковое искусство представляет собой «живое», что немаловажно, с реальным глубинным контактом, зрелищно-игровое воспроизведение жизни с вычленением современных акцентов, в нем усматривается развитие науки и техники, спортивных дисциплин, художественно-

эстетических исканий эпохи. Жанровое разнообразие цирка обуславливает интерпретационные инварианты репрезентации реципиенту взгляда на окружающую действительность [1, с. 11]. Цирковому искусству свойственно отражение мира в специфической (эксцентрической) форме художественности, способность формировать цирковыми выразительными средствами эстетические эмоции значимой интенсивности и, что превалирует, жизнеутверждающей ориентированности.

Образная система циркового искусства представляет ценностные установки и эстетические ориентиры как средства преобразования действительности. Эстетический опыт, проявление эмоций и переживаний, основывающихся на провокативности цирка, особенно в трюках, связанных с риском для здоровья и жизни артиста, определяет плоскость осмысления зрителем так называемой репрезентации значения и ценности человеческой жизни – ключевого аспекта произведений циркового искусства.

Цирковое художественное произведение представляет и частный аргумент, и перспективу, и некий своеобразный жизненный смысл для каждого отдельного зрителя, другими словами, своеобразный специфический ориентир, апеллирующий к символическому коду, заложенному в языке выразительности циркового искусства – трюке.

Как утверждает теоретик цирка С. М. Макаров, «символика цирковой акробатики, жонглирования, гимнастики, клоунады, дрессуры, иллюзии, как и манежа, – это бесконечный переворот жизни-смерти, единый круговорот бессмертия, соединяющий земное и космическое, физическое с духовным» [4, с. 262].

Каждый исторический этап развития циркового искусства отражает целостность картины мира и систему ценностных ориентаций своего времени. При этом, цирковое искусство может создавать перевод или, точнее, медиа из одного состояния в другое, из чувства реальности в чувство алогизма, синтез которых служит символом человеческой жизни, тем самым, осуществляя трансформацию фрагментов внешнего мира, представленного в цирковом искусстве, в ткань бытия реципиента. Цирковой художественный образ, в некотором роде, является срезом окружающей действительности. Трюковое повествование цирка, являя собой эмоциональный аналог окружающего мира, нацелено на гармонизацию личности зрителя, соотнесения его устремлений с дерзаниями.

Трюк – главная единица языка циркового искусства. Язык-трюк, как медиа-язык, отражает свойственные ему эмоциональные и подсо-

знательные уровни передачи информации, т.к. каждому трюку присуще свойственное ему концептуальное ядро значения. Обрамление ядра трюка значимым контекстом номера, создаваемого изобразительно-выразительными средствами (темпо-ритм, цвет, свет, звук, технологическая составляющая – особенности оборудования и реквизита, спецэффекты и др.) доносит до зрителя взаимосвязанные характеристики смыслов, создаваемых цирковым искусством.

Представленные цирковым искусством зрителю смыслы информационно емки, несмотря на ограниченность рамками представления цирковых пространства и времени. Феномен искусства манежа в возможности его бессловесного, эмоционально созидательного языка – трюка, не знающего «языковых» барьеров, «сказать» много больше, чем привычные вербальные средства.

Таким образом, рассмотрение феномена современного отечественного циркового искусства выявило специфическое влияние его эмоциональной сферы и содержательных критериев на личность зрителя путем углубления миропонимания как такового и обогащения сознания оптимистическим мироощущением. Сущностные основы современного отечественного искусства манежа составляют жизнеутверждающая природа и эстетические ценности, отношение к красоте человека в *органической гармонии* физического и духовного, нацеленность на достижение целостности личности и устремленность к выведению на новые уровни эстетического опыта.

Литература

1. Баринов В. А. Трюк в цирке: Семиотика трюка: трюк-знак, трюк-код, трюк-символ / В. А. Баринов. – М. : Редегир, 2006. – 265 с.
2. Макаров С. М. Шаманы, масоны, цирк: Сакральные истоки циркового искусства / С. М. Макаров. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 280 с.

*Юрченко Катерина Сергіївна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

ОБРАЗ БОГОРОДИЦІ СТРАЖДАЛЬНОЇ В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ХVІІІ СТ.: БАРОКО ТА КЛАСИЦИЗМ

На зламі ХVІІІ і ХІХ ст. в українське мистецтво проникають риси нових стилів – класицизму і романтизму. На відміну від поперед-

нього стилю бароко, класицизм і романтизм (разом з похідним від нього сентименталізмом) набули значного поширення у світському мистецтві. Для класицистичного живопису характерними являються чіткість композиції, майстерність рисунка, виважений науковий підхід до побудови простору, перспективи, масштабу. Ці риси класицизму фактично успадковані від стилю Ренесанс. Тоді як для попереднього стилю (бароко) притаманна була пишна декоративність, алегоричність образів, яскраве золоте тло.

У цей час на території України набуває поширення католицька західна традиція в іконописі, зокрема ікони «П'єта», «Не ридай Мене, Маті», «Богородиця Скорботна», «Симеонове пророцтво», «Богородиця Семистрільна» тощо. Ці сюжети були характерними для доби Ренесансу. Повернення до них прослідковується у XVIII ст., адже, як відомо, західноєвропейське релігійне мистецтво тісно пов'язане з католицизмом (де подібні сюжети вже були популярними за часів Бенедикта XIII, в час коли було започатковано свято Сім Скорбот Пресвятої Діви Марії для всієї римсько-католицької церкви, в останню п'ятницю перед Страсним Тижнем), а в період класицизму відбувається переосмислення біблійних образів, українські митці шукають нову виразну мову для втілення своїх творчих пошуків. Так, художники апелюють до виразних емоцій: скорбота, печаль, хвилювання, розчарування, тиха стриманість, гіркий плач. Все це ми бачимо на образах Богородиці в українському сакральному мистецтві XVIII і поч. XIX ст. Таку іконографію можна зустріти на храмових іконах, церковному гаптуванні, жертовниках, а також серед хатніх, провінційних ікон. Популярність сюжети набули перш-за все відкритістю образу Богородиці: Вона не скута та «смирено мовчазна», як на російських іконах, що наслідували риси візантизму, а відкрита до людей, Вона ділиться своїм горем з кожною жінкою, матір'ю, сестрою. Тому стає так зрозумілою нашій українській жінці.

Як відомо з історії, популярність таких образів на теренах Російської Імперії строго контролювалося з боку духовенства, адже російське суспільство не було підготовлене до такої реформи, тому що російський іконопис протягом тривалого часу не зазнавав стильових змін у їхній послідовності і поступовості, як це сталося в Україні. Майстри іконопису в Україні навчалися у західноєвропейських закладах і втілювали нові ідеї в українському іконописі [1]. Також це зумовлено і територіальною близькістю з тією ж Польщею.

Оскільки страждальною Богородицю частіше зображали в момент Розп'яття Ісуса або в сценах «Оплакування Христа», то в образах Пресвятої Діви Марії Скорботної – (*Beatae Mariae Virginis Perdolentis*) зумовлюється зображати Діву Марію саму. Проте є поодинокі випадки, де різноплановість ще барокової іконографії виходить за межі канону. Прикладом може бути стулка з жертovníка XVIII ст., який знаходиться в Національному історико-етнографічному заповіднику «Переяслав», де образ Богородиці поєднаний декількома іконографічними сюжетами: «П'єта» та «Богородиця Симеонове пророцтво», що говорить про католицькі впливи на дане трактування образу [2, с. 56–57]. Подібне зображення знаходимо на церковному гаптуванні. Як зазначає автор В. Сивак: «Увагу привертає цікава іконографічна композиція Євхаристійного змісту: це поодинокі пам'ятка, що не має ні попередніх, ні подальших зображень в українському гаптуванні – фелон 1773 р. (КПЛ-47). В оточенні гнучкого барокового орнаменту вишита сцена «Пієта». Богородиця тримає на колінах дорослого Христа, обабіч – ангели із знаряддями мучеництва. На перший погляд, перед нами сцена «Пієта» [3].

Храмова ікона «Богородиця Скорботна» XVIII ст., також з Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав», представляє Богородицю саму, без Ісуса. Частіше це пояснює зображення (Марія ніби сидить навколішках) руки складені в молитві. Цей образ містичний і складний для розуміння: Богородиця не могла не прагнути здійснення місії Христа, водночас, як мати, воліючи, щоб страждання й наруга минули Її Сина. На досліджуваній іконі Діва Марія молиться Богу, скоріш за все, під час сходження Ісуса на Голгофу, вона благає Всевишнього захистити свого Сина, адже цього прагнула б кожна матір. Проте руки складені не в молитовному жесті, вони складені навхрест, в католицькій традиції Причащення є такий обряд, під час якого віруючі складають руки навхрест на грудях. Та на іконі жест рук нагадує «пригортання»: Марія ніби подумки пригортає Ісуса.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що іконографія Богородиці Страждальної була поширеною в добу бароко, а на зламі століть відобразилась у класицизмі, проте з іншою виразною мовою. Це говорить про значну популярність таких образів серед духовенства та віруючих.

Література

1. Історія українського мистецтва : у 5 т. / [голов. ред. Г. Скрипник ; ред. Д. Степовик]. – К., 2011. – Т. 3 : Мистецтво другої половини XVI – XVIII століт-

тя. – 1088 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://maunau.org.ua/ethnolog/books/iun/om3.pdf>

2. Національний історико-етнографічний заповідник Переяслав : путівник / [під ред. Ю. В. Коптюх]. – Переяслав-Хмельницький, 2010. – 100 с.

3. Сивак В. Євхаристійна іконографія в українському сакральному малярстві XVII–XVIII ст. / В. Сивак [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2011-1/9.pdf>

Режисура та звукорежисура: мистецтво, освіта, технології

*Барнич Михайло Михайлович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету культури і мистецтв
(Україна, м. Київ),*

ОБМАНЩИК ЯК ПРОТОТИП АКТОРА

Те, що у буденному житті називається жартом чи обманом, за багатьма ознаками збігається також з акторською грою. Актора та людину в ролі обманщика (жартівника) об'єднує суттєвий фактор акторського мистецтва – в обох немає справжньої потреби у здійсненні дії. Водночас обидва видають свої несправжні бажання як власні, тобто – майстерно обманюють публіку. Відтак і обманщик і актор певним чином схоже існують кожен у своїй ролі – щиро та правдиво грають, переживають обман. В протилежному разі їм обом не повірили б. Власне ці аргументи змушують серйозно замислитися та настановлюють на цікавий підхід до перегляду техніки виконання акторської ролі, яка до сьогоднішнього дня ще не є вдосконаленою.

В ході експериментів, проведених автором, зауважено, що принцип виникнення та перебігу почуття в ролі тотожний відповідному принципу під час обману. Більше того, процес виникнення цього почуття в ході обману піддається самостереженню, а отже – вивченню. *Гра-обман це імпровізований обман оточуючих. Ця гра сприятлива для вивчення майстерності актора її спонтанною організацією, оскільки не передбачає заготовленого тексту та продуманої поведінки гравців-обманщиків, що спонукає до природного їх існування і самостійного активування мислення на змісті обману. А це і є стан життя чи переживання в ролі, основи якого можна зафіксувати та засвоїти для майбутнього застосування у драматичній ролі.* Ця гра є тільки зручним поштовхом для аналізу та осмислення актором шляху та принципів переулаштування його психіки на життя у іншій особі – у особі персонажа.

Зауважено, що *будь-яка людина у будь-якій ситуації може захвилюватися з різних причин, така людська природа, та це не перешкоджає вербалізувати (убрати в слова, вимовити) своє бажання.* Хай це вийде не так як би хотілось, – пересохне в роті, затремтить голос, приш-

видшено заб'ється серце, зіб'ється дихання, але свою мету людина висловить. Власне так ведуть себе і обманщики, коли намагаються перекопати когось у своїй неправді. Це означає, що *слово є першочерговим посередником для з'ясування стосунків між людьми. У будь-якій ситуації людських стосунків кожна людина найперше реагує мисленням на слово як на основний комунікативний засіб людських взаємин. Так створені люди як єдині розумні істоти на землі, порозуміння яких відбувається через певні, доступні їм звукові коди – слова. Слова це відомі символи певного народу і їх значення «зчитується» головним мозком людини миттєво та самотійно, достатньо тільки, щоб «почуло вухо»! Тобто зміст слова самотійно «розшифровується» нашим мозком. Така особливість та феномен утворення мислення, що походить від людської мови. Тож той, кого обманюють також найперше реагує мисленням на слово. Це стосується також і обманщика.* «Думка в мові становиться об'єктом для душі і в цьому сенсі діє на неї як дещо стороннє» [1]. Тут важливо зафіксувати для себе той факт, що обманщик не знає заздалегідь яким чином словесно відреагує той, кого обманюють. Текст обманщика формулюється відповідно протилежній стороні. Адже він вимушений відповідати адекватно. Тож мисленням він також мимовільно зосереджений на слові.

Кожен з нас перебував у стані «тимчасового» обманщика – жартівника. Обманщик тим подібний до актора, що на рівні пам'яті як і актор пам'ятає про свою фіктивну участь у дії, водночас його поведінка так влаштовується, що він потрапляє у процес, який можна назвати вірою в те про що йдеться к обмані. Тож *під час обману відбувається не віра в оманливі обставини, а завдяки внутрішнім переконанням обманщика запускається процес самотійного осмислення змісту обману.* Якщо до обману вживати поняття віра то її слід відносити до процесу мислення, оскільки на рівні пам'яті (знань) обманщик не забуває про свою справжню сутність. Таким чином, обману та вірі піддається тільки мисленнєва частина обманщика, але не пам'ять. Також спостережено, що це мислення, згідно змісту оманливого слова, як інтелектуальний процес, невідчутно в особі обманщика. Тобто мислення в ході спілкування є актом, який неможливо відчутти. Це процес, який самотійно відбувається у свідомості (мисленнєвій частині людини), охоплює та заповнює її у момент сприйняття слова і як результат відображається на відповіді. Хоч процес мислення не піддається відчуттю, та про фактор самотійного зосередження мислення на слові свідчить точно мовленнєве чи дієве реагування – відповідь на зустрічне, непередбачуване сло-

во чи його дію. Таке невідчутне, неемоційне реагування називається інтелектуальним переживанням. Відомий учений в галузі феноменології (вчення про феномени свідомості) Е. Гуссерль пояснює та визначає інтелектуальний процес, тобто мислення як «акт переживання свідомості»: «Переді мною в сутінках лежить ось цей білий лист паперу. Я бачу, я доторкаюся до нього. Таке сприйняття – бачення – ощупування листа паперу, як цілком конкретне *переживання* листа паперу, який тут лежить, до того ж даного з точно такими-то якостями, в точно такій відносній неясності, в такій неповній визначеності, якимось орієнтованим відносно мене, – і є “переживання свідомості”» [2]. Як бачимо, за Е. Гуссерлем до переживання свідомості належить актуальний мисленнєвий момент. Утім, коли не виходити з обману, а продовжити домагатися його здійснення, то відбувається поглиблення мислення в емоційне збудження, яке піддається самовідчуттю. Це – емоційне переживання.

Ситуація з обманом тим сприятлива для самостережень, що в прихованій ролі обманщика актор не знає як зреагує той хто обманюється і тому текст непередбачуваний та не заготовлений. Навіть якщо ситуація заздалегідь продумана, то обман мусить стосуватися конкретних обставин та конкретної особи, що спонукає до вірного процесу збудження мислення. Вивчаючи таким чином «себе» під час обману можна потім перенести результати таких самостережень на рольовий текст. **Та найбільшим висновком даної гри є те, що мислення згідно оманливого слова, або вірніше – акторський самообман відбувається тільки через реальний, справжній обман когось.**

Література

1. Потебня А. А. Мысль и язык. – М. : Лабиринт, 1999. – С. 33
2. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Э. Гуссерль / [пер. с нем. А. В. Михайлова]. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. – Т. 1. – С. 77–78.

Грищенко Валентина Іванівна,
кандидат педагогічних наук, професор
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)

МУЛЬТИМЕДІА В ОСВІТІ ТА КУЛЬТУРІ

Концепція мультимедіа здійснила революційні зміни в сферах освіти, комп'ютерного тренінгу, професійної діяльності, науки, мисте-

цтва, культури, комп'ютерних ігор та розваг. Мультимедіа – це інтерактивні системи, що забезпечують роботу з нерухомими зображеннями і відео, анімованою комп'ютерною графікою і текстом, мовою і високоякісним звуком, що рухається. За визначенням Сергія Новосельцева: «Мультимедіа (англ. multimedia від лат. multum – багато і media, medium – осереддя, засоби) – це комплекс апаратних і програмних засобів, що дозволяють користувачу працювати в діалоговому режимі з різнорідними даними (графікою, текстом, звуком, відео і анімацією), організованими у вигляді єдиного інформаційного середовища» [1].

Як бачимо, мультимедіа об'єднує декілька типів різнорідних даних (текст, звук, відео, графічне зображення і анімація) в єдине ціле. І це поняття саме по собі має три функції. По-перше, мультимедіа – як ідея, тобто новий підхід до зберігання інформації різного типу в єдиній цифровій формі. По-друге, мультимедіа – як устаткування для обробки і зберігання інформації, без нього мультимедіа-ідею реалізувати неможливо. По-третє, це програмне забезпечення, що дозволяє об'єднати чотири елементи інформації у завершений мультимедіа-додаток. Мультимедіа-технології є одним з найперспективніших і популярних напрямів сьогодення. Вони мають на меті створення продукту, що містить «колекції зображень, текстів і даних, що супроводжуються звуком, відео, анімацією та іншими візуальними ефектами (Simulation), включаючи інтерактивний інтерфейс та інші механізми управління».

Області застосування мультимедіа-продуктів дуже різноманітні:

- навчання з використанням комп'ютерних технологій (науково-просвітницька або освітня сфера);
- відео-енциклопедії, інтерактивні путівники, тренажери, ситуаційно-ролеві ігри тощо;
- інформаційна і рекламна служба;
- популяризаторська і розважальна сфери;
- Інтернет-віщання;
- розваги, ігри, системи віртуальної реальності;
- презентаційна (вітринної реклами), ЗМІ;
- творчість (станція мультимедіа стає незамінним авторським інструментом в кіно і відео-мистецтві; автор фільму за екраном такої настільної системи збирає, «аранжує», створює твори з наперед підготовлених – намальованих, знятих, записаних тощо – фрагментів);
- військові технології;
- промисловість і техніка (сенсорні екрани);
- торгівля;

– в науково-дослідній області – це електронні архіви і бібліотеки – для документування колекцій джерел і експонатів, їх каталогізації і наукового опису, для створення «копій страховок», автоматизації пошуку і зберігання, для зберігання даних про місцезнаходження джерел для зберігання довідкової інформації, для забезпечення доступу до поза музейних баз даних, для організації роботи учених не з самими документами, а з їх електронними копіями тощо;

– медицина: бази знань, методики операцій, каталоги ліків тощо;

– штучний інтелект – упровадження елементів штучного інтелекту в системи мультимедіа;

– системи розпізнавання мови, що розуміють природну мову, ще більш розширюють діапазон взаємодії з комп'ютером.

Мультимедіа як учбовий предмет з'явився порівняно недавно. Як самостійна учбова дисципліна в українських вузах мультимедійні технології почали вивчатися лише на початку 1990-х рр.

У Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв учбова дисципліна «Мультимедійні технології» уведена з 2013 р. для студентів, що навчаються за спеціалізацією «звукорежисер» та «звукорежисер, дизайнер-мультимедіа».

В українській практиці викладання мультимедійних технологій стикається з певними складнощами, викликаними різними причинами. Одна з найпоширеніших причин пов'язана з проблемою технічної оснащеності вузів дорогими мультимедійними системами, необхідними для повноцінного навчання студентів курсу «Мультимедіа-технології». Інша проблема пов'язана з недостатньо вивченою даною наочною областю внаслідок її новизни, а також стрімкого розвитку мультимедіа-технологій.

У наш час упровадження комп'ютерів та телекомунікаційних систем у всі сфери життя кардинально змінило можливості людини по ефективному використанню комп'ютерних технологій як основоположного засобу для модернізації суспільства у цілому, а головне, – для реформації та удосконалення інтелектуальної діяльності людини. Природно, що освіта, яка є ведучим фактором у розвитку та підсиленні інтелектуального потенціалу будь-якої країни, виявилася у епіцентрі процесів інформатизації. А методи навчання та створення професійних засобів мультимедіа для подальшого використання їх у розвитку та в процесі популяризації художньої культури може сприяти формуванню сучасної публіки, вихованню її художньої свідомості, смаку, потреби в спілкуванні з мистецтвом.

Література

1. Новосельцев С. К. Мультимедиа синтез трех стихий / С. К. Новосельцев // Компьютер пресс. – 1991. – № 7–8.
2. Шматов Ю. Н. Применение гипермедийной технологии для создания электронного учебно-методического комплекса / Ю. Н. Шматов // Актуальные проблемы химического и естественнонаучного образования : Материалы 57-й Всерос. науч-практ. конф. химиков с международным участием 7–10 апреля 2010 г. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. – С. 263–265.

*Грушецький Ярослав Ігорович,
кандидат мистецтвознавства, художній керівник
Черкаського академічного театру ляльок
(Україна, м. Черкаси)*

ТЕАТР ЛЯЛЬОК УКРАЇНИ. ПАСТКИ «ЗАКРИТОГО ПРОСТОРУ»

Озброєна марксистською теорією культури, радянська ідеологія розглядала класову боротьбу як корінний конфлікт будь-яких мистецьких творів. 1930-ті роки позначені на больових точках пам'яті знищенням політичною системою найцікавіших явищ вітчизняного театру, відповідно тих, що не вкладалися в жорсткі рамки політичного замовлення та за складністю образного строю не могли бути підконтрольними політичній цензурі. В той же час почав विकристалізовуватися й міцніти той стиль в мистецтві, який ідейно цілком задовольняв керманців і прибічників нового ладу, був зрозумілим у виражальних засобах і міг зайняти спорожнілу нішу відправника духовних потреб суспільства.

Отже, новий напрямок, а саме соціалістичний реалізм, грішив схильністю до відвертої політичної пропаганди, надмірним дидактизмом, утилітарним розумінням мистецьких завдань і творчості як такої. Власне, з цієї естетичної точки беруть початок чисельні новоутворені колективи державних театрів ляльок, поява яких у ті ж 1930-ті роки «дивним чином» збіглася в часі зі знищенням самобутніх явищ, в тому числі, і в царині лялькового мистецтва.

Такі ерзац-театри «були розіп'яті» між чіткою окресленістю естетичних принципів (наразі соцреалістичних, а для методології роботи з лялькою це принципи імітаційні, миметичні і жодним чином не просторово-поетичні) і потребою надолужити ту саму нестачу «духовної відправи», яка загострилася після ліквідації по-справжньому живих мистецьких колективів. Тобто від новостворених театрів вимагалася ще й масовість видовищ.

Цей сплав завдань і потреб політичних породив одне з найвідворотніших і найстійкіших явищ в історії театру ляльок ХХ століття, а саме – театр тростинної ляльки. Ця лялька з успіхом справлялася з «реалістичною» імітацією людської поведінки на сцені в рамках завдань ідеологічних, і, водночас, була достатньо великою, щоб виразно «читатися» на масових зібраннях глядачів. Ні театр рукавичкової ляльки (петрушкової), ні театр маріонетки, які також стали предметом зацікавлення новітніх митців того часу, не могли скласти серйозну конкуренцію тростинній ляльці, адже керувалися іншими художніми принципами, належали до інакших естетичних стихій (сповідали як гротеск, нищівну пародію, антиреалістичність в одному випадку, так і прагнення до крегівського осмислення краси театрального дійства повз «людське, надто людське» в іншому) і могли дієво впливати лише на невеличку, камерну аудиторію. Це при тому, що і театр маріонеток і театр петрушкових ляльок мали незаперечні історичні права на існування. Що вже говорити про новонароджені стилі і напрямки, такі, як театр ляльок-предметів з його вибуховим зарядом алюзійності, театр АРМУ із маніфестом синтезу різноманітних театральних форм, що руйнувало єдність імітаційного простору соцреалістичної вистави тощо.

Колапс модерністської доктрини, яка не могла бути реалізована в тоталітарній державі, згорання оновлюючих мистецьких пошуків, звичайно, не заперечує вправність поодиноких акторів і режисерів соцреалістичного театру ляльок, які протягом означеного періоду могли дивувати глядачів віртуозністю виконання своїх «ляльково-тростинних» партій, але всі ці явища народилися вже пост-фактум, після здійсненого насилля над мистецтвом, тобто «всередині» напрямку, котрому єдиному дозволили вижити, коли умови гри не обиралися і не створювалися митцем, а приймалися як даність, «без обговорення».

Так формується нова мистецька реальність радянського театру ляльок. Здавалося б, раз і назавжди обрана форма, а саме – «закритий простір» театральної ширми, покликаний сприяти створенню ілюзії життя, що не допускає її руйнації привнесеними звідкілясь ззовні іншими засобами виражальності; тростинна лялька – копія людини, що дозволяє, в силу своєї очевидної «людської» неповноцінності, гру виключно з «напівтемами» і «напівсюжетами», замикаючись в колі соціальної та політичної сатири.

«Закритість простору» вітчизняного театру ляльок середини ХХ століття в реалістичній стилістиці тростинної вистави цілком можна співвіднести з закритим простором всієї радянської політичної системи,

з тою горезвісною «залізною завісою», що на довгі десятиліття позбавила вітчизняне мистецтво природного розвитку, у великій мірі скалічила його.

Наступним продуктом політичної «закритості» став так званий репертуарний театр ляльок (театр, який в силу політичних перешкод не міг вільно подорожувати світом і представляти самобутнє мистецтво широкій, а, головне, змінній аудиторії, натомість зосереджувався на обслуговуванні локальної території, що вимагало постійного оновлення репертуару). Головним виразним елементом в такому театрі, попри очевидну образотворчу потенцію жанру, стало слово. Готовий літературно-драматургічний матеріал (як і віднайдені одного разу принципи роботи з натуралістичною лялькою) лягав в основу чисельних театральних проєктів, спрощуючи творчий пошук, а то й, взагалі, примітивізуючи його. При ближчому розгляді ідейно-тематичний зріз сотень таких вистав не виходив за межі банальних гасел типу: «Як гарно бути гарним, і як погано – поганим». Нарешті, ще один «подарунок» – стійке уявлення про театр ляльок як про специфічну, закриту і недоторкану територію, яке на сьогодні вже цілковито заперечене практикою.

Відкритий простір гри виражальних засобів, помітний в театрі ляльок з другої половини ХХ століття, фактично стер межі між різновидами театрів. Світ сучасного театру не замикає свій простір. Він зосереджений на адресаті, на акті Творення, без огляду на надумані мистецькі умовності. Він прагне говорити мовою не стільки літератури, скільки власною мовою новостворених сценічних знаків, які протягом вистави складаються у дотепний художній текст, зрозумілий в усіх куточках світу. І чим новіші, чим більш небачені ці виражальні засоби, тим привабливішим виглядає Художник, який зумів їх віднайти і підкорити власному мистецькому задуму.

*Канівець Іван Анатолійович,
аспірант Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
(Україна, м. Київ)*

ВАРІАТИВНІСТЬ У РЕЖИСУРІ ЕКРАННОГО ТВОРУ ЯК НОВА МИСТЕЦЬКА ТЕХНОЛОГІЯ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Сучасний культурний простір визначається активним використанням новітніх творчих та технічних засобів. У кіно та телебаченні

одним з таких засобів є технології мобільного телебачення. Технічна сторона такого явища вже є визначеною і навіть частково стандартизованою, що, втім, не зупиняє розвиток та створення нових, більш розвинутих стандартів. Питання творчої сторони ж досі залишається значною мірою відкритим. На сьогодні в широко відомих проектах мобільного телебачення не використовують якісь специфічні, властиві тільки цьому виду творчої діяльності прийоми. Причому, в окремих проектах Інтернет телебачення вже з'являються нові творчі форми, які б мали зайняти своє місце саме в стандартах мобільного телебачення. Як приклад, можна навести український проект «Громадського телебачення». Хоча він є в першу чергу інформаційним, проте подача інформації, побудова відповідних програм – це задача, яка відноситься до галузі режисури, отже, є творчою, і, відповідно – мистецькою.

Отже, у побудові своїх програм «Громадське телебачення» використовує два нові технічні прийоми, які дають режисерам новітні творчі можливості. Перше – це оперативне використання кореспондентів, які за допомогою Інтернету показують важливі події з різних точок в реальному часі, друге – це можливість зворотного зв'язку через програми відео-конференцій з глядачем під час прямого ефіру.

Поза увагою «Громадського телебачення» залишається ще одна важлива технічна новація, яка дає режисерам фільмів та програм небачені можливості. Це варіативність перегляду. Адже за умов мобільного, або Інтернет телебачення, кожен глядач пов'язаний зі студією окремими каналом, а відповідно, може дивитися свою версію фільму або програми. Методологія створення таких версій є важливою мистецькою технологією у сучасному культурному просторі.

Ідея фільмів з різними фіналами не є новою. Спроби робити такі речі траплялися ще на перших етапах розвитку кіно. Цікаво, що в той час це було обумовлено зовсім іншими факторами, ніж зараз. Вже в наші часи виходили фільми, в різних версіях яких змінювався не лише фінал, а середня частина, негативний герой і навіть певною мірою жанр. Прикладом може бути стрічка «Розплата» (1999), яка має дві версії, режисерську та театральну. Розглянемо у загальному вигляді методологію створення варіативного кіно. По-перше, хто має бути тим центром рішення, від якого залежить варіант перегляду фільму? Це, безумовно, глядач. Зворотній зв'язок з провайдером дозволяє йому зробити цей вибір. Отже, який вибір режисер має надавати глядачеві, і як той вибір має здійснюватись? Важливо, що яким би не був фільм, якщо у нього можуть існувати альтернативні версії, усі вони

мають бути однаково якісними. Тому глядач не може обирати будь-що. Це може призвести до множення версій, сюжет яких буде нелогічним або взагалі абсурдним. Кількість таких версій може прямувати до нескінченності, і, отже, не може бути реалізована в умовах обмеженого бюджету та часу.

Якщо глядач заздалегідь знає закінчення фільму, який сенс його дивитись? Це йде всупереч основам кіномистецтва. Відповідно, глядача треба обмежити у виборі, запропонувавши різні версії фільму, наприклад: ліричний або трагічний, веселий чи сумний, епічний чи постмодерністський. Можуть бути й інші варіанти, які, відповідно до сюжету, не знижували б зацікавленість глядача. Вибір, зашифрований такими поняттями, не розкриє карти авторів, в той самий час дозволить глядачу відчувати себе співучасником творчості.

Іншою може бути методологія екранізації літературних творів. Глобальна проблема – це обрати, яку частину твору брати у картину, а яку залишити поза увагою. В умовах мобільного телебачення ніщо не заважає піти одразу кількома шляхами. В екранізації, наприклад, «Тараса Бульби», вибір глядача може бути наступним: батальна версія, романтична версія, філософська версія.

Ще один підхід можна застосувати до екранізації історичних подій. Життя реальних персонажів зазвичай погано вкладається в закони драматургії. Обов'язково треба щось пропустити, щось додумати. Іноді доля людини взагалі невідома достеменно. Часто для пояснення етапів формування характеру тої чи іншої особистості треба показати на екрані багато подій. Тому вже в наш час на відзнятому матеріалі часто робиться фільм хронометражем у пару годин та серіал хронометражем у десятків годин. Це, фактично, є одним із застосувань варіабельності. Режисер, що віддається якійсь темі, хоче зробити максимально детальний і довершений фільм. Проте не кожен глядач захоче глибоко занурюватися в історію. Отже, за умови варіабельного підходу, кожен отримає свій твір.

Яким би не був принцип побудови варіантів твору, технологія виробництва залишається однаковою. На першому місці буде робота над відповідним сценарієм, який передбачає усю відповідну варіабельність. Важке завдання випадає на долю адміністративної групи, адже необхідно визначити усі варіанти сцен, з відповідним реквізитом декораціями та костюмами. Проте найважливіше завдання стоїть перед режисером, адже як на знімальному майданчику, так і під час монтажу необхідно приділяти величезну увагу режисурі майбутніх

стиків варіативних версій, щоб кожний з варіантів фільму був складений гармонійно, без зайвих сюжетних та драматичних стрибків.

*Козлин Валерий Иосифович,
доктор искусствоведения, профессор
Национальной академии руководящих кадров
культуры и искусств
(Украина, г. Киев)*

СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ СОЛЬФЕДЖИО ДЛЯ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА БУДУЩЕГО ЗВУКОРЕЖИССЕРА

По высказываниям большинства педагогов и музыкантов, основная задача сольфеджио – общее музыкальное воспитание учащегося, а так же развитие его музыкального слуха. В практике ранней школы сольфеджио в качестве предмета обучения подразумевалось как система упражнений с целью научить бегло и чисто читать ноты. Производилось это на основе упражнений по слуховому усвоению интервалов, гамм и аккордов. Упражнения, как правило, представляли формальные технические задания, сопровождающие занятия по пению с листа и выучиванию произведения на память с последующим пропеванием их. Некоторые педагоги требовали аккуратного выполнения имеющихся в учебниках указаний о необходимости или желательности смены дыхания. Упражнения, сопровождающие занятия по пению с листа и выучиванию примеров, как правило, представляли формальные технические задания. Практиковались также задания по угадыванию на слух интервалов и аккордов. В практику стали вводиться музыкальные диктанты, которые внедрялись в обучение с трудом. Речь шла о правильной записи последовательности нот (нота за нотой) т.е. интервалов.

В наше время требования к сольфеджио, как дисциплине, воспитывающей и развивающей музыкальный слух, изменилось (А. Л. Островский «Методика теории музыки и сольфеджио») и подразумевают следующей формы классной работы: сольфеджирование (пение по нотам) одноголосое, ансамблевое, с сопровождением, без сопровождения, сольное, групповое, с листа; музыкальный диктант одноголосый, многоголосый, гармонический, полифонический, фактурный; слуховой анализ (определение на слух элементов музыки, анализ мелодии, гармонической последовательности, различных видов полифонии).

Из приведенного очевидно, что основным фактором в развитии слуха является пение. Но известно, что многие выдающиеся музыканты, композиторы и звукорежиссеры не точно интонируют при пении сами, но в совершенстве слышат ошибки при пении других. Анализ музыкально-педагогической литературы показал, что научно обоснованных учебников по сольфеджио не существует, а есть субъективные предложения авторов, в основном, не в виде практических методик, а слуховых диктантов. Учитывая это, нами предложена система развития слуха не при помощи пения, а с помощью новых технологий – «игры на компьютере». Поскольку в обучение будущего звукорежиссера внедрены музыкально-информационные технологии, то процесс этот становится достаточно естественным и простым.

Сущность метода: преподаватель выбирает необходимые упражнения или диктанты в виде нот, вводит их в программусеквенсор на нотный стан и делает запись невидимой. Студент включает всю запись на проигрывание или отдельными фрагментами и слушает по времени столько, сколько считает для себя необходимым для запоминания. При этом он может остановить воспроизведение и повторить его частями или полностью на синтезаторе. Если он считает, что готов, то на другом нотном стане записывает нотами услышанный музыкальный материал. Результат можно прослушать как отдельно, так и параллельно с заданием. В конце работы заданное звучание делается видимым на мониторе компьютера и сравнивается с результатом.

Современные методы обучения сольфеджио применяются в преподавании курса «Художественные технологии» для будущих магистров-звукорежиссеров в НАРККиИ.

*Косінова Олена Миколаївна,
заслужена артистка України, кандидат педагогічних наук,
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

ОПТИМІЗАЦІЯ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ СКЛАДОВОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ СПЕЦІАЛІСТІВ ЗАСОБАМИ ТЕАТРАЛЬНО-ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Специфіка мистецтва полягає в образному віддзеркаленні світу, і цим визначається його суспільно-пізнавальна роль. Воно яскраво відображає та виражає основні ідеї епохи, є одним із найважливіших джерел пізнання характерних рис її духовного життя. У навчально-виховному процесі мистецтво виконує основну роль щодо формування естетичних якостей студентів та їх естетичної освіти, закладаючи основи достовірно-художнього смаку і допомагаючи майбутнім спеціалістам у процесі соціального становлення критично ставитись до неорганізованого потоку естетичної інформації, удосконалювати власні погляди. Мистецтво є найважливішим засобом естетичного становлення особи. У цьому полягає одна з найважливіших функцій мистецтва, яка визначає його місце в формуванні естетичної складової професійної підготовки студентів.

Результати проведеного дослідження свідчать, що при активізації відчуттів та емоцій загострюються здібності до сприйняття, увага, пам'ять. Відчуття надають думкам гнучкості, яскравості. Розум же, у свою чергу, заглиблює відчуття, укріплює волю і додає доцільності пізнавальній діяльності. Позитивні емоції, які виникають під час колективного обговорення театралізованих видовищ, при діалоговому спілкуванні, впливають на мислення студентів, їх інтелект, активізують пізнавальний інтерес, розвивають потреби в поглибленні знань у сфері мистецтва.

Нині у вищій школі напрацьовано значний досвід використання поліфункціональних виховних можливостей театральної педагогіки. Водночас у реальному сьогоденні виховні можливості театального мистецтва, особливо вплив на естетичний розвиток майбутніх фахівців, використовуються ще недостатньо. Цьому на заваді стають суттєві протиріччя між усвідомленням естетично-виховного значення театального мистецтва і недостатністю інформації про нього, між об'єктивною необхідністю розвитку естетичної культури засобами театального мистецтва та відсутністю визначення умов упровадження зазначеного мистецтва в педагогічний процес.

Під час формування естетичної складової професійної підготовки студенти є одночасно об'єктом та суб'єктом діяльності, вони беруть участь у перетворенні навколишнього соціального середовища та водночас перетворюються самі. Лише за таких умов особистість стає творцем.

В акті творчості людина виступає не просто як продукт природи й історичних умов. Вона стає причетною до творчого акту продовження творіння світу. У цьому сенсі формування і розвиток творчих здібностей створює передумови для реалізації людської активності, сти-

мулює творчо-перетворювальну діяльність, створює необхідні передумови для самореалізації та самоутвердження людської особистості.

Коли ми відносимо театр до просторово-часових мистецтв, ми враховуємо тим самим лише одну, хоча і дуже суттєву, його ознаку. Але природа сценічного мистецтва, його місце серед усіх інших мистецтв можуть бути правильно визначені за умови більш багатобічного охоплення всіх властивих йому обов'язків та ознак. Однією з таких найважливіших ознак є характер чуттєвого сприйняття. З цієї точки зору театр є видом видовищного мистецтва. У ньому поєднуються можливості мистецтв, розрахованих як на зорове, так і на слухове сприйняття.

Театр (від грецького «місце для видовищ») має три визначення: вид мистецтва; вистава, спектакль; будівля, де відбуваються театральні вистави. Театр має провідне значення в житті суспільства як спосіб художнього відображення дійсності й естетичного виховання мас. Історичний розвиток театру є невіддільним від розвитку суспільства, від стану культури в цілому. Розвиток або занепад театру, переважання в ньому тих чи інших інтересів, художніх тенденцій, його роль у духовному житті сучасності пов'язані з особливостями розвитку суспільства, яке через театр судить про власне життя, усвідомлює його конфлікти.

Як особливий вид мистецтва театр має свою специфіку. Відображення дійсності, характерів, їх трактування, оцінка, ствердження певних ідей відбуваються в театрі через посередництво драматичної дії, що виникає в процесі гри актора перед публікою. Актори виконують свої ролі, дотримуючись тексту п'єси, її положень, а в інших випадках – сценарію, який потребує імпровізації.

У театрознавстві мали місце спроби безмежно розширити поняття сценічного мистецтва, ототожнити театр з грою, обрядами та трудовими процесами тощо. Поза сумнівом, в іграх первісних людей і деяких сучасних відсталих народів є явно виражені видовищні моменти. Зовні вони схожі на театральні уявлення. Проте принципова якісна відмінність гри від театру полягає в тому, що театр ставить за мету задоволення естетичних запитів глядача, тоді як гра не має ніяких інших завдань, окрім задоволення потреб самих її учасників.

Театрально-творча діяльність діє безпосередньо на відчуття, збагачує та розвиває їх. Саме така діяльність розкриває широкі можливості духовного збагачення студентів, пізнання навколишнього світу за допомогою художніх образів і створення естетичних цінностей. Під впливом театрального мистецтва та через систему естетичних оцінок майбутні фахівці проникають у сутність людських відносин, пізнають

суспільні процеси і життєві закономірності. Залучення студентів до такої діяльності є основним засобом їх естетичного розвитку.

*Куш Євген Вадимович,
старший викладач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

ІНТЕРФЕЙС МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТУ: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ

Згідно загального визначення, інтерфейсом є сукупність засобів, методів і правил взаємодії (управління, контролю тощо) між елементами системи. Дане поняття відноситься до будь-якого сполучення взаємодіючих сутностей (як природничих, так апаратних і людино-машинних). В акустичних інструментах інтерфейс можна визначити як сукупність конструктивних елементів, за допомогою яких забезпечується контакт із «ядром» інструменту – вібруючим тілом (струною, мембраною, повітряним стовпом тощо).

Інтерфейс виконує наступні функції: зменшення фізичного опору, необхідного для збудження коливань; зменшення опору, необхідного для контролю звуковисотних, тембральних і динамічних параметрів; підвищення точності контролю вищезгаданих параметрів.

Інтерфейс інструменту вдосконалюється у процесі еволюції, по аналогії із іншими знаряддями праці – від ручного виробництва до машинного. У струнних інструментів, наприклад, можна визначити наступні стадії розвитку інтерфейсу: використання сторонніх предметів (плектрів, паличок) для збудження струн інструментів, поява грифових інструментів, поява ладів на грифу, поява смичкових інструментів, поява клавішних інструментів (як вдосконалення інструментів без грифу). У мідних духових інструментах найсуттєвіше вдосконалення інтерфейсу полягає у введенні вентильної системи, у дерев'яних – поява клапанної системи. Одним із найбільш опосередкованих у сенсі інтерфейсу є духовий орган, який нині часто обладнаний електронною системою керування клапанами і регістрами. Саме органна система з її дискретністю динамічних і тембральних характеристик стала «вихідним пунктом» для інтерфейсу електромузичних інструментів.

Розвиток інтерфейсу музичних інструментів безпосередньо пов'язаний із переходом до серійного виробництва і впровадження нових промислових технологій, що спричиняє суттєвий вплив на процеси стандартизації елементів системи засобів музичної виразнос-

ті. З одного боку, вдосконалення інструментального інтерфейсу суттєво спрощує завдання виконавців і розширює сферу виразності інструментів, з іншого – призводить до структуризації звукового простору і утворення «стандартних» моделей (яскравим прикладом слугує рівномірна температура, яка, незважаючи на очевидні переваги, часто є об'єктом критики прибічників інших строїв).

При грі на електромузичних інструментах діяльність виконавця полягає у зміні параметрів (або перериванні) електричного струму за допомогою потенціометрів, кнопок, перемикачів тощо, які, власне, і складають інтерфейс інструменту. Головною ознакою даного інтерфейсу стало радикальне подолання опору, типове для акустичних інструментів, аж до повного його зникнення (терменвокс та подібні безконтактні інструменти). Типовим для електромузичних інструментів став (і залишається до сьогодні) клавішно-параметричний інтерфейс, який, на відміну від, скажімо, фортепіано або клавесина, не пов'язаний із ударним або щипковим механізмом, а слугує лише для замикання електричних контактів. Можна констатувати, що клавішно-параметричний інтерфейс є у більшій мірі інформаційним, ніж сенсорним – він розрахований на опосередковану маніпуляцію електричними параметрами, не забезпечуючи стійкого психомоторного зв'язку (як із акустичними інструментами).

Оскільки електромузичні інструменти знімають питання про тісну інтеграцію інструменту і його інтерфейсу на фізичному рівні, з появою перших синтезаторів у середині 1960-х рр. стало актуальним питання про роз'єднання звукового «ядра» інструменту і контрольного модуля. Для з'єднання компонентів у тогочасних синтезаторах використовувалась контрольна напруга (*CV – control voltage*), що давала змогу поєднати у єдину систему модулі (у тому числі клавіатурні) різних виробників (наприклад, система *TONTO*, яка складалась з синтезаторів *Moog, ARP, Oberheim, EMS, Roland, Yamaha*). Втім, контрольна напруга виявилася не досить вдалим рішенням для поліфонічних інструментів і дистанційного керування багатьма параметрами одночасно, переважно з ергономічних причин (що, врешті решт, і стало однією з причин згасання інтересу до модульних синтезаторів).

Концепція універсального мобільного інтерфейсу, виділеного в окремий блок, реалізувалася лише з появою і бурхливим розвитком *MIDI*-технологій, починаючи із середини 1980-х рр. Фактично, саме перехід на цифровий стандарт дозволив остаточно роз'єднати інструмент і інтерфейс, забезпечивши при цьому можливість повноцінного контролю усіх необхідних параметрів дистанційно. Сьогодні питання нестан-

дартних інтерфейсів і жестового контролю є досить актуальним, активно досліджується у спеціалізованих центрах (*CCRMA, IRCAM* тощо).

В іноземній літературі пропонується оригінальна система класифікації інтерфейсів електронних музичних інструментів:

– подібні до акустичних інструментів (*instrument-like*), являючи собою точну реплікацію їхніх інтерфейсів: стандартний клавішний інтерфейс (у тому числі з імітацією молоточкового механізму фортепіано), духові контролери (*Akai EWI, Yamaha WX5*), *MIDI*-гітари (*Starr Labs Ztar, You Rock Guitar*), ударні контролери (*Roland V-Drums, Buchla Marimba Lumina*);

– експериментальні контролери, що тільки нагадують акустичні інструменти (*instrument-inspired*) і використовуються для керування сторонніми параметрами (наприклад, *SuperPolm*);

– «розширені» інструменти (*extended/augmented/hyper-instrument*), що являють собою ординарні акустичні інструменти, обладнані спеціальними датчиками, які перетворюють рухи виконавця на *MIDI*-сигнали (гітара, *HyperCello, MetaTrumpet*);

– альтернативні контролери, які не копіюють інтерфейс жодного з реальних інструментів: *Eigenharp* (поєднує у собі елементи духового, гітарного, стрічкового контролерів), різні варіанти рукавичок (*The Hands, Lady's Glove*), контактні та безконтактні жестові сенсорні системи (*Gypsy MIDI, Chromasone, La-Meta Instrument*), віртуальні системи (*Reactable*);

– існуючі комерційні інтерфейси і пристрої, які слугують (або потенційно можуть слугувати) для жестового контролю параметрів синтезу: графічні планшети, сенсорні панелі, відеокамери, контролери ігрових приставок, мобільні телефони (*Stanford Mobile Phone Orchestra*), ноутбуки (*Stanford Laptop Orchestra*).

Утвердження інтерфейсу інструмента як окремої системи, відкритої для експериментальних пошуків, призвело до появи нової мистецької форми – інтерактивної музичної інсталяції (*Water Pavillion, The Global String*).

Лазарєв Сергій Георгійович,
старший викладач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)

КОРЕЛЯЦІЯ РОЗВИТКУ ТЕХНОЛОГІЙ І ЕВОЛЮЦІЇ ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ

Феноменом ХХ століття стала поява і масове поширення електронної музики. Її розвиток безпосередньо пов'язаний з новими технологіями, стильовими прийомами і формами конструювання музичного тексту. Закономірність історичної еволюції музичного інструментарію, як вважає С. Пучков, глибоко пов'язана з творчими процесами, що протікають в області створення і композиції, виконавського мистецтва, музикознавства та освіти [1]. Вона виражається в зміні концепції підходу до творчості, збагаченні різноманітними композиторськими методами, внаслідок чого, народжується електронний інструментарій – новий за принципом видобування і утворення звуку.

Виникнення нових технологій в композиторській творчості пов'язано з пошуком нових джерел звуку, вдосконаленням старих музичних інструментів та появі нових, а також з революційними відкриттями в галузі техніки [2]. З впровадженням у ХХ ст. електричного джерела звуку, почався новий етап у сфері інструментального винахідництва, який відкрив композиторам необмежений ресурс звукових можливостей.

Розвиток технологій та інструментарію безпосередньо впливає на художню творчість. І, як наслідок, на виникнення нових напрямків у масовій музичній культурі. Маючи за основу електронну музику, ці напрямки масової культури мають власну термінологію, інструментарій, систему знаків, правила, соціальні особливості. Відправною точкою появи цієї культури можна вважати, знову-таки, нестандартне використання технологічних засобів.

Так, в середині 80-х р. ХХ ст. у Сполучених Штатах, американський музикант Nathaniel Jones, шляхом нестандартного використання, в той час нового синтезатора Roland TB303, домігся звучання, яке отримало назву acid, ставши надалі повноцінним жанром електронної музики. Як сказав Jon Savage, цитуючи одного з основоположників жанру techno Juan Atkins: «techno – це музика, яка звучить як технологія» [3]. Тоді, як деякі напрямки techno музики такі, як, наприклад, detroit і minimal, для відповідності жанру повинні включати ритмічні складові, вироблені виключно на певних моделях синтезаторів (Roland TR808 і Roland TR909). Така тенденція не випадкова, кореляція спостерігається і в ході розвитку цифрових технологій. Ці приклади, поряд з безліччю інших, показують безпосередній зв'язок розвитку технологій з виникненням нових напрямків в музичній культурі і жанроутворенні в сфері електронної музики.

Водночас, комп'ютери та цифрові технології зробили засоби музичної виразності значно більш доступними, що дозволило електрон-

ній музиці широко поширитися, поклавши основу парадигмі віртуального звуку.

Експерименти зі звуком, в даний час, стимулювали появу експериментальних напрямків електронної музики, таких як: IDM, glitch, noise-music, salience-music та ін. і повноцінної течії, яка узагальнює за стилем ці напрямки – експериментальна електронна музика (англ. experimental electronic music). Пошук свободи звучання в поєднанні з науково-технічним прогресом у XXI столітті став фундаментом віртуальної концепції музичного інструментарію.

В цілому, можна зауважити, що становлення і розвиток музичних комп'ютерних технологій і «технізація» творчих музичних процесів безпосередньо впливає на композиторську техніку, а також на інструментарій та технології створення музики і, як наслідок, на періодизацію появи нових музичних напрямів. Водночас, еволюція музичного інструментарію в комплексі з сучасними інформаційними комп'ютерними технологіями та технологіями масової комунікації прискорює процес зміни музичних стилів і творчих методів створення музики.

Література

1. Пучков С. В. Музичні комп'ютерні технології як новий інструментарій сучасної творчості : автореф. дис. канд. мист. / С. В. Пучков. – СПб., 2002. – 278 с.
2. Ракунова І. М. Нові композиторські технології: Творчість Алли Загайкевич / І. М. Ракунова. – К. : Фенікс, 2010. – 208 с.
3. Jon Savage Machine Soul / Jon Savage // A History of Techno [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://music.hyperreal.org/library/machine_soul.html

*Лачко Ольга Юріївна,
аспірантка Харківської державної
академії культури
(Україна, м. Харків)*

ЕНВАЙРОНМЕНТ – НОВАТОРСЬКА ТЕАТРАЛЬНА ПРАКТИКА XX СТОЛІТТЯ

На сучасному етапі вивчення видовищних жанрів художньої культури України виявлено недостатню кількість досліджень, котрі розглядають проблематику створення енвайронментальної вистави. Тема нового напрямку розважальної індустрії лишається незатребуваною серед театрознавців, не зважаючи на великий попит серед глядачів. У цьому контексті дедалі більшого значення набувають наукові дослідження, присвячені питанню сутності та еволюції цього явища.

Розкриваючи поняття театру енвайронменту, французький дослідник П. Паві у «Словнику театру» зазначає, що енвайронмент, як термін, було впроваджено у 60-х роках ХХ століття Річардом Шехнером, теоретиком перформансу та режисером експериментальної театральної трупи «The Performance Group», для визначення театральної практики, що має на меті скоротити різницю між глядацьким залом та сценою [2, с. 356]. Хвиля творчих експериментів та новаторських пошуків сформувала власні культурні доміанти у театральному мистецтві, що неминуче затребувало освоєння нового сценічного простору та пошуку нових виражальних засобів. Зазвичай, вистави відбувалися у приміщеннях нетеатрального характеру. Як окрема арт-практика театр оточуючого середовища функціонує в Іспанії – «teatro ambiental», Франції – «de Venvironnement», Польщі – «teatr środowiska», США та Великобританії – «environmental theatre», в Україні – «довкрузний театр».

Для розуміння передісторії формування енвайронменту у режисерській практиці варто відзначити досліди німецького режисера Макса Рейнхардта. Як більшість реформаторів театрального мистецтва початку ХХ ст. він виступав проти натуралістичної естетики на сцені. Вперше у європейському театрі режисер застосував японську «квіткову стежку» у пантомімі «Сумурун», де актори заграли на середині глядацького залу. Прикладом відступу від утвердженого сценографічного підходу може слугувати режисура 20-х рр. ХХ ст., представлена досвідом В. Мейєрхольда. Режисер сміливо підходив до організації театрального простору, створюючи ядро сценічної дії серед глядачів.

Хоча європейські традиції експериментальної сцени починають повільно згасати з 1939 р., повоєнний період відкрив нову сторінку реформаторських тенденцій у театральному мистецтві. Концепцію «виходу художньої практики за рамку картини, за межі станка, на якому пишеться картина або ліпиться скульптура, за межі умовного простору музею, театру, концертного залу...» [1] продовжують у 50-х рр. художники-акціоністи, які починають сприймати мистецтво як тотальну діяльність, як перманентний творчий процес, не обмежений рамками окремого твору.

У кінці 60-х акторами «The Performance Group» було зіграно виставу у приміщенні діючого ресторану. Взаємодія із реальним середовищем дозволила Р. Шехнеру запуснути механізм звільнення театру від фікції. Пивна стійка замість глядацьких крісел, відлуння грози за вікном замість фонограми – революційність засобів виразності сприяла народженню нової театральної мови, котра здатна перетво-

риту будь-який фрагмент прозаїчного буття на витвір мистецтва, підняти його на рівень сакрального дійства. Період розквіту енвайронментального театру, що припадає на другу половину ХХ століття, характеризується боротьбою проти стереотипів елітарного мистецтва.

На початку 80-х років подібні творчі експерименти із ознаками енвайроментальної вистави виникають у країнах колишнього СРСР. Цікавий досвід режисера Н. Біляка, який поставив «Сцену з Фауста» А. С. Пушкіна в парадних залах колишнього маєтку. Схожі постановки здійснюються С. Мревлішвілі у приміщенні тбіліського храму Метехи. У казематах Петропавлівської фортеці керівник ленінградського театру «Експеримент», режисер В. Харитонов, поставив п'єсу В. Манєвського «В'язні російської Бастилії».

Вивчення енвайроменту, як театральної практики українського сучасного мистецтва, видається цікавим завдяки актуальності проблем, пов'язаних із художніми процесами, що призводять театральну культуру до нових форм. Особливим показником у новому самовизначенні театральної культури є її життя поза театральними приміщеннями. Позаяк розважальна індустрія сьогодення адаптована під невимогливі інтелектуальні і естетичні запити масового споживача, постає питання щодо створення дійства, котре здатне наповнити філософським змістом урбанізований міський простір.

Література

1. Ланкин В. Г. Основы эстетики / В. Г. Ланкин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://textb.net/17/index.html>
2. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.

*Маковець Ірина Миколаївна,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

ОРГАНІЧНА РЕЖИСУРА МАСОВОГО ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ДІЙСТВА БОРИСА ШАРВАРКА

Його називали монополітом організації найважливіших державних заходів, концертів, фестивалів, конкурсів в Україні. По незрозумілим причинам в це вкладають якийсь негативний зміст, адже йдеться про колосальну роботу, вміння організувати величезну кількість талановитого люду, і організувати так, щоб кожен окремий талант засяяв ще яскравіше серед інших творчих особистостей. Йому

закидали «ходіння під червоними прапорами», маючи на увазі, скажімо, незмінну участь Бориса Георгійовича у проведенні всіх без винятку урочистих концертів часів КПРС, так ніби тоді могло бути інакше, хоч би кому довелося цим займатися. З іменем Бориса Шарварка, який був режисером всіх головних офіційних концертів і масових заходів в Україні, зв'язували явище псевдофольклорного в українській культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття, відомого під назвою «шароварщина». Політолог Микола Томенко стверджував, що Борис Шарварко сформував в Україні і за її межами образ малоросійської культури. «Адже пан Шарварко тримає монополію на організацію всіх концертів і шоу за державний рахунок. Змінивши зараз кольори і символи, український класик продовжує сповідувати стару концертну схему, затверджену ще ЦК КПУ» (М. Томенко).

Але якщо абстрагуватися, нарешті, від тих часів та характеризувати його творчість днем сьогоднішнім: де вони, ті талановиті і яскраві режисери, які впевнено можуть взяти на себе увесь обсяг роботи, що виконував Борис Шарварко та його зовсім нечисленна команда однодумців? Ставлення до діяльності Бориса Георгійовича було неоднозначне, але безперечно було одне: серед постановників масових видовищ і свят з'явилася непересічна, талановита постать, яка на довгі роки стала законодавцем художніх принципів і прийомів у театралізованих мистецьких жанрах. Йому під силу було все: вулиці, площі, палаци культури і спорту, стадіони, ландшафтні парки. На кожному з них розквітала його палітра художника, яка базувалася на творчому натхненні, глибокому знанні матеріалу, з яким працював митець, і, головне, на самобутній національній основі. «Він глибоко розумівся на природі кожного жанру, вмів органічно поєднати традиції і сучасний репертуар, добре відчував потребу глядачів і відповідав на неї», – зазначала А. П. Обертинська.

Його режисура базувалась на професійній основі режисури театру, масового дійства, естради, кіно. Режисура єдина, спільна для всіх, бо їх поєднує природа режисерської творчості, сформульована К. С. Станіславським та В. І. Немировичем-Данченком. Поняття «режисер-тлумач», «режисер-дзеркало» та «режисер-організатор» – це тріада, яка становить суть режисерської професії, в якому б виді чи жанрі мистецтва не працював режисер.

В мистецтві масового дійства режисер виступає як громадянин, художник і трибун водночас. Адже здавна відомо, що будь-яке масове дійство присвячується визначним датам в житті суспільства, а то-

му творчість режисера в даному випадку містить в собі багато структурну систему, де акумулюються і вступають в активні взаємини різні види мистецтва – література, образотворче і театральне. Специфіка режисури масового дійства, якою беззаперечно користувався Б. Шарварко, полягає в тому, що провідним у створенні широкого художнього полотна є факт та документ. Застосовуючи художній матеріал в сценарії, можна кожному образу, факту, документу надати певного індивідуального забарвлення, глибше розкрити і показати внутрішній світ людини, її думки і почуття, мотиви діяльності. Завдячуючи документалістиці, повніше розкривається тема, доноситься ідея до глядачів. Б. Шарварко на цій теорії вдало ставив постановки, що розкривали історичне минуле нашого народу, дуже часто використовував хронікально-документальні та художні відеоряди. Але він знав, що часте зловживання кіноматеріалом може відволікати увагу глядача від основної теми заходу.

Він використовував не тільки факти і документи. В основу його творчості лягло використання обрядів, ритуалів, окремих традиційних елементів побуту для створення відповідної сценічної атмосфери. Обряди, ритуали – це сукупність визначених традицією умовних дій, спрямованих на оформлення певних подій у житті як окремих людей (ювілеї, дні народження, весілля), так і широкого загалу (обжинки, купальські, різдвяні свята). Вони є складовою традиційно-побутової культури народу і містять елементи пісенного, хореографічного, драматичного та декоративно-ужиткового мистецтва. Цим видам мистецтва треба надавати сценічного вигляду, не порушуючи автентичності, їх слід дотримуватися з найбільшою точністю, враховуючи місцевий матеріал та колорит. Робота з обрядовим матеріалом дуже важлива діяльність режисера. Б. Шарварко надавав настанови молодим режисерам, що, беручись за таку роботу, варто до тонкощів вивчити іконографічний матеріал і знайти сценічну форму його викладу.

Велику роль Б. Шарварко приділяв початковому і основному етапу роботи режисера над створенням майбутнього сценічного дійства режисерському аналізу сценарію. У нього він починається з визначення актуальності теми і складається з надзавдання, визначення основної події, головного конфлікту, сюжету, фабули, жанру, композиції, а також з характеристики основних дійових осіб. На основі цього аналізу режисер визначає своє ставлення до явищ, подій, характерів, відтворених у сценарії, та до його стильових ознак.

Головна тема видовища має бути закодована в його назві. А режисер через мізансцену, високу майстерність, репертуар має надати їй сценічного розкриття, довести обрану тему до відповідного мистецького рівня. «Як із зерна виростає рослина, так само з окремої думки автора виростає його твір. Всі його емоції і почуття, життєві мрії, вічні муки чи радощі стають основою сценарію. Передача їх на сцені є головним завданням режисера», – писав Б. Шарварко. Режисер постійно звертався до виразних засобів, таких як кінохроніки, музика, світлові ефекти, художнє оформлення та інші – це емоційно підсилює епізоди. Перелік подій, фактів у художньому оформленні і акторському виконанні вже створює певну дію, яка і буде наскрізною у даному заході. Якщо говорити про наскрізну дію та надзавдання в цілому, то на ці чинники режисерської роботи працюють усі компоненти режисури. Вони стрижневі, головні лінії, на яких тримається вся постановка.

Не звертаючи уваги на всю численну критику його творчості, у Бориса Георгійовича Шарварка було життєве кредо, що стверджує кардинально протилежне. Він часто повторював його своїм учням: «Режисер повинен збагачувати себе різноплановою інформацією, весь час перебувати у стані пошуку і оперативно її використовувати. Все знати неможливо, але режисер, в першу чергу, це інтелігент-енциклопедист, політик і новатор, прагматик і науковець. Гносеологічні обдарування режисера потрібно розвивати не менш як мистецькі, а, можливо, і більше...».

*Матушенко Валерій Борисович,
кандидат культурології, професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

ПРОЛОГ ТА ЕПІЛОГ СУЧАСНОГО СЦЕНАРІЮ МАСОВИХ СВЯТ

Пролог – частина, що передує експозиції. Дія прологу відбувається в іншому часі і місці, ніж основна дія композиції – показуються події, що стали передумовою розвитку основного конфлікту. Завдання прологів – це експозиція ідей, тобто вираження ідей, які надалі, в процесі розвитку конфлікту, втіляться в образну форму. Це може бути легенда про появу якогось явища (наприклад, на День міста це може бути легенда про походження його назви, на День професії – легенда про

Богів, що подарували людям майстерність; в театралізованому концерті до Дня Перемоги – це може бути масові епічне дійство, в якому в сконцентрованому вигляді показуються всі головні події війни).

Особливо вдало використовується в пролозі художнє і документальне відео, допомагаючи перенести учасників в ті чи інші історичні події і підготовляючи до наступної зустрічі з їх героями. Такими є численні прологи, присвячені історії держави, подіям Другої світової війни і т.д. Набув популярності прийом використання фрагментів з кінофільмів, відеозаписів, коли герої начебто оживають, виходять з екрана.

Прологом може бути і будь-який масовий номер, що несе в собі сконцентроване вираження ідеї свята (увертюра у виконанні оркестру, пісня у виконанні зведених хорів, хореографічна композиція), але він не повинен бути яскравішим за кульмінацію та фінал.

У сюжетних дійствах, що тяжіють до театральної драматургії, в пролозі є важлива мета – показати авторське ставлення до того, що відбуватиметься на очах у глядача. Для цього використовуються два прийоми: *персоніфікація* (уособлення) та *конкретизація*. У першому випадку пролог виконується особливим персонажем, що не входить до кола героїв – персонажів, учасників основних подій. Наприклад, слова від автора, від казкаря, який написав цю казку, слова від свідка подій, чи навіть самого «Бога», голоси совісті, пам'яті, серця, монолог ще ненародженої дитини, навколо появи якої і будуть розгортатися наступні події.

У пролозі другого типу, де користуються прийомом конкретизації, ми зустрічаємося з самими героями. Це може бути монолог головного героя чи його товариша, або показ подій, що передували початку драматичної дії. Також це може бути масова сцена зі всіма учасниками – героями, які виражають своє ставлення до того, що надалі відбуватиметься на сцені – своєрідний анонс подій. Сценаристу та режисеру все ж таки слід пам'ятати, що пролог – необов'язкова частина, він лише підсилює основну. І не підміняти «начебто прологом» експозицію заходу – як це часто робиться на місцевих звітних концертах.

Епілог – особлива форма фіналу. Від основного масиву дії він, як правило, відділений значним проміжком часу і підводить, так би мовити, «перспективні» підсумки дії, показує далекий результат драматичної боротьби. Епілог схожий з прологом, з тією тільки різницею, що пролог служить «передмовою», а епілог – «післямовою». Епілоги використовуються для вирішення соціально - моральних завдань, у формі заклику глядачів до соціальної активності, до конкретних дій по зміні професії, настрою, знайомих, сталої ситуації в суспільстві. Поширений

також епілог бездієвий, риторичний, масовий, епічний – позбавлений конфліктного розвитку (наприклад, в історичних сюжетах). Існує епілог і як оцінка конфлікту від імені творців вистави, аналогічно до прологу.

Найскладнішою формою драматургії масових заходів є побудова масового свята, адже свято – це цілий комплекс офіційних та художніх акцій. В цілому, кожне свято складається з трьох частин: а) театралізований мітинг, процесія, демонстрація; б) театралізована вистава чи театралізований концерт; в) ярмарок, виставка майстрів, народне гуляння, концерт, дискотека, бал-маскарад, карнавал тощо. Кожна з цих частин в тій чи іншій пропорції обов'язково використовується при побудові масового свята. Залежно від характеру свята одна з них може бути головною, наприклад на День Перемоги, на День визволення міста (села) від німецько-фашистських загарбників основною частиною є театралізований мітинг-реквієм та урочиста процесія з покладанням вінків і квітів до пам'ятників героям Великої Вітчизняної війни. А на народних святах, таких як Масляна або Івана Купала – основним є народне гуляння.

Отже, komponуючи свято, сценарист, передусім, повинен подбати про те, щоб знайти можливість об'єднати велику масу глядачів, допомогти їм розсередитися за інтересами і водночас сприйняти основну тему свята; як підпорядкувати другорядне головному. А це означає, що сценарій масового свята потрібно будувати так, щоб певні засоби впливу поширювались на всіх присутніх.

До таких засобів належать: оформлення території, будівель, сценічних майданчиків; пересувні театралізовані процесії чи групи костюмованих, ряджених; вміло складений радіо конференс, друкований путівник чи лібрето, в якому в досконалій літературній формі подається виклад змісту і програми свята. Всією масою глядачів сприймаються також піротехнічна вистава, вистава на воді чи повітряне шоу, театралізована хода (процесія) та заключний феєрверк. Ці загальні засоби впливу доповнюються тими враженнями, які присутні на святі отримують, ознайомившись з тією чи іншою частиною програми.

*Набоков Роман Геннадійович,
викладач Харківської державної
академії культури
(Україна, м. Харків)*

ЖАНРОВА РІЗНОМАНІТНІСТЬ МАСОВИХ ФОРМ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Масові форми театрального мистецтва – один з найяскравіших феноменів сьогодення. Це відносно новий тип театральної практики, орієнтований на масову, доступну, популярну розвагу, виконує, втім, культуротворчу функцію.

Термін «масові форми театрального мистецтва» межує з терміном «масовий театр». Аналіз цього поняття породжує багато наукових дискусій, адже термін «масовий театр» має безліч забарвлень, в залежності від позиції автора і застосованого контексту.

Так, у своїй роботі «Словник театру» П. Паві пояснює двозначність цього поняття самим концептом масового мистецтва: чи це мистецтво, творцем якого є народ і яке має вигляд ремесла й народної творчості, чи це мистецтво, яке творять для народу індивіди та сучасна технологія (радіо, телебачення та ін.).

У сучасному мистецтві та культурології широке розповсюдження одержало поняття «масове видовище». Як явище, яке виникло ще за античних часів, масове видовище відіграє важливу роль у соціокультурній сфері сучасної України.

Аналізуючи функції масових видовищ, О. Меншиков найважливішими вважає наступні: 1) агітаційна функція, мотивована на активність і участь; 2) комунікативна, яка спонукає через спілкування до єднання; 3) просвітницька, змістом якої є виховання і освіта; 4) розважальна, що впливає на емоційне поле людини.

Фестиваль є масовою формою театрального мистецтва, як і багато інших, жанрова різноманітність яких є вражаючою: народні гуляння і театралізовані видовища, концерти і тематичні вечори, хеппенінги й флеш-моби, конкурсно-розважальні програми і паради тощо. У контексті святкової сміхової культури найбільш дотичними є фольклорні свята, фестивалі, карнавали та ярмарки.

Латинське слово «festivum» перекладається як «свято», що вказує на святкову природу самого терміна «фестиваль». Уважний аналіз організаційних форм фестивалю дозволяє зробити припущення, що фестивальний принцип широко застосовувався в давньогрецькому театрі. Йому були притаманні: масовість, змагальність, суспільний характер, часова протяжність в декілька днів, локація в центральних відкритих містах давньогрецького міста.

У наш час популярність отримали фестивалі різних видів мистецтв. Масове розповсюдження саме театральних фестивалів бере свій початок з середини 60-х років ХХ ст., місце проведення – Цен-

тральні парки культури і відпочинку головних міст Радянського Союзу. На сучасному ж етапі розвитку театральних фестивалів надзвичайно популярними є творчі зустрічі театральної молоді.

Досліджуючи святкову сміхову культуру, неможливо уникнути такої масової форми театального мистецтва, як карнавал – народне гуляння з вуличними ходами, рядженням, театралізованими іграми, звичайно перед началом Великого посту. За однією з версій, саме слово «карнавал» означає «прощай, м'ясо» («карне вале»).

Карнавал, витоки якого лежать в епосі Середньовіччя, був формою народної сміхової культури, де домінували театралізація, зміна масок, костюмів. Свято карнавалу та пов'язані з ними сміхові дійства і обряди займали величезне місце у житті середньовічної людини Західної Європи. Однак, в Україні карнавал як автентичний продукт не існує, можна говорити лише про карнавальні елементи в контексті масового свята. Справа в тім, що карнавал є «продуктом західно-європейської цивілізації та католицизму й у цілому не характерний для православної Східної Європи».

Слід зауважити, що перспективи карнавалу в Україні є невизначеними. Але можна з успіхом використовувати карнавальні елементи і пропагувати кращі традиції карнавалу, адже театр протягом всієї своєї історії активно включає елементи карнавалізації у свою структуру.

Свято, як масова форма театального мистецтва, має деякі розбіжності у визначенні. Для більш чіткого розуміння необхідно вказати на різноманітність видів масових свят: суспільно-політичні, виробничо-трудова, сімейно-побутова, календарно-побутова, релігійні, свята мистецтв, спортивні та дитячі свята. Таким чином, свято – це ознаменування пам'ятної дати у житті людини, суспільства, народу.

Народне свято, зазвичай, поєднує традиційні обрядово-ритуальні і ігрові елементи з новими, привнесеними сучасними явищами життя, художньої культури, потребами і соціально-трудовими процесами спілкування людей. Отже, можемо сказати, що народне свято – це оформлене засобами мистецтва масове спілкування з використанням: пісень, танців, яскравого карнавального ходу з елементами театралізованої дії, ігор, конкурсів, розважальних програм, парадів, мітингів, ритуалів, атракціонів, ярмарку тощо.

Так, наприклад, церковні свята часто супроводжувалися ярмарками, що включали в себе різноманітну систему веселощів і мали власну трансцендентну сміхову сторону. Ярмарок являє собою величезну ігрову дію, одну з різновидів театралізованого свята, і разом з

тим він є зосередженням усіляких циркових, балаганних і театральних вистав. Цьому дійству притаманна неповторна атмосфера розкутості, нестримності, розгулу, відсутність яких би то не було меж і повної віддачі себе у владу недозволеного і неможливого. Важливою рисою ярмаркових гулянь була незвична різноманітність видовищних форм.

Таким чином, бачимо, що стрижнем, який об'єднує всі ці, на перший погляд, різнорідні форми масового театрального мистецтва є сміх. Саме народно-сміхова культура є зв'язним елементом, фундаментом для розвитку жанрової різноманітності масових форм театрального мистецтва, надаючи їм сенс і всеосяжне охоплення.

*Прокопова Наталья Леонидовна,
доктор культурології, доцент,
директор Інститута театру Кемеровського
державного університету культури і мистецтв
(Росія, г. Кемерово)*

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ПОДХОД В АНАЛИЗЕ РЕЧЕВОГО ИСКУССТВА

Методология анализа речевого искусства в наличествующих публикациях очень размыта, концептуально не достаточно аргументирована. Отсутствуют материалы, исследующие в целом все виды речевого искусства в опоре на единый методологический подход. Так, речевое искусство оратора и телеведущего осмысливается, как правило, либо с позиций лингвистического подхода (с позиций орфоэпической и лексической грамотности), либо с позиций коммуникативного подхода (то есть исходя из соответствия коммуникативным качествам речи). Однако указанные подходы не «работают» при оценке речевого искусства актера, чтеца, телеведущего. Обнаружение в этих образцах речевого искусства тех или иных особенностей, связанных с состоянием языка (будь то лексическая или синтаксическая основа речевого высказывания) интересно, но малопродуктивно для всестороннего и полного анализа. В названных видах речевого искусства разбор лексической или синтаксической основ образца не имеет смысла, потому что носители (актеры, чтецы, телеведущие) произносят чужой текст (то есть текст, в котором лексическая или синтаксическая основы речевого высказывания созданы писателем, поэтом, журналистом). Использование коммуникативных качеств речи может быть интересным в качестве критериев

лишь при анализе образцов речевого искусства оратора, однако их применение практически не дает результатов при рассмотрении речевого искусства актера, чтеца, телеведущего. В связи с этим, в анализе речевого искусства актера и чтеца используются театральные-сценические критерии, во многом связанные с искусствоведческим анализом. При рассмотрении этих видов речевого искусства применяется так называемый «анализ речевой стороны спектакля», включающий в себя позиции фонетической нормы, речевой характеристики, согласованности с действием спектакля и другие. Однако слабой стороной и лингвистического, и коммуникативного, и искусствоведческого (или театральносценического) разборов является то, что каждый из них, взятый по отдельности, вскрывает какой-то один аспект и не позволяют создать полной картины о том или ином образце речевого искусства. Достижение этой цели требует применения некоего универсального подхода, «работающего» при рассмотрении всех видов речевого искусства (т. е. – искусства оратора, актера, чтеца, телеведущего) и открывающего их черты как репрезентантов культуры. Подобная универсальность свойственна анализу, опирающемуся на культурно-исторический подход и позволяющему выявить большой объем информации. Опора на этот подход открывает возможности для анализа речевого искусства в соотношении с такими ценностями как художественное направление в культуре и искусстве, сложившиеся традиции и действующие тенденции развития в речевом мастерстве. При этом осмысление речевого искусства как репрезентанта культуры вовсе не блокирует, но еще в большей степени благоприятствует обнаружению частных лингвистических, коммуникативных, искусствоведческих характеристик.

Методологические основания анализа речевого искусства в опоре на культурно-исторический подход сформулированы нами в докторской диссертации «Эволюция речевой культуры в культурном континууме» (Кемерово, 2009). Формированию такого анализа речевого искусства послужила разработанная и аргументированная типология публичной речевой культуры. Согласно этой типологии, в речевом искусстве действуют две системы стандартов (парадигма красноречия и парадигма драматизма) и пять типов (концептуальных моделей): три основных и два модифицированных. К основным типам (концептуальным моделям) относятся: 1) риторический, 2) психолого-реалистический, 3) условно-театральный. К модифицированным типам (концептуальным моделям) относятся: 1) модификация психолого-реалистического и условно-театрального типов с особым вниманием к раскрытию и во-

площению сенситивных ценностей; 2) модификация психолого-реалистического и условно-театрального типов с особым вниманием к раскрытию и воплощению идеациональных ценностей. Вышеназванные типы выступают как синхроническое (то есть сосуществующее), гомогенное множество. Как и явления публичной речевой культуры, так и образцы речевого искусства связаны между собой одним архетипом, в качестве которого выступает речевое искусство античности. Инвариантами служат две системы стандартов – парадигма красноречия и парадигма драматизма. Все образцы речевого искусства, так или иначе, соотносятся с одним или с несколькими из названных типов публичной речевой культуры. Классифицировать образец речевого искусства в соответствии с той или иной системой стандартов и определить его принадлежность к типу позволяют выявленные отличительные признаки.

Таким образом, анализ речевого искусства как репрезентанта культуры составляют: 1) выявление и аргументация отличительных признаков образца речевого искусства; 2) установление принадлежности образца речевого искусства к типу публичной речевой культуры (концептуальной модели); 3) сопоставление образца речевого искусства с системой стандартов; 4) соотнесение образца с художественными направлениями в культуре и искусстве, сложившимися традициями и действующими тенденциями развития в речевом мастерстве.

Сформулированные позиции следует рассматривать как некие ориентиры в анализе речевого искусства. Каждая из них должна служить начальным тезисом разбора образца речевого искусства и, как всякий тезис, предполагают развитие, аргументацию, уточнение и т.д. Лишь в этом случае осмысление образцов речевого искусства в опоре на предложенный анализ может быть продуктивным.

*Сорока Иван Иванович,
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

Г. КРІСТІ ПРО ПІДТЕКСТ

Крісті Григорій Володимирович (1908–1973) – російський радянський режисер, педагог, театрознавець. З 1933 р. – режисер Оперного театру ім. К. С. Станіславського. З 1935 р. – педагог Оперно-драматичної студії ім. К. С. Станіславського, перетвореної у 1943 р. в

Оперно-драматичний театр, де працював режисером (1943–1949), поставив ряд оперних і драматичних вистав. Брав участь у виданні праць К. Станіславського. Власні твори: «Робота Станіславського в оперному театрі» (М., 1952); «Виховання актора школи Художнього театру» (М., 1962); «Виховання актора школи Станіславського» (М., 1968) та ін.

Працюючи педагогом в Оперно-драматичній студії разом з К. Станіславським, Г. Крісті був свідком створення і перевірки системи, в якій вперше в історії театру були глибоко розроблені питання сценічної теорії, методу і артистичної техніки, які становлять у сукупності цілісне вчення про акторську творчість. Це вчення отримало широку світову популярність як «система Станіславського», мета якої – допомогти акторові втілити на сцені «життя людського духу» ролі через живі, художньо правдиві образи. Заради цієї мети К. Станіславським шукалися засоби її практичного здійснення, створювалася театральна педагогіка. Згодом ці практичні й теоретичні постулати були висвітлені Г. Крісті в його науковому посібнику «Виховання актора школи Станіславського» в 1968 р. У контексті нашого дослідження цей посібник важливий, зокрема, в питанні подальшої розробки учнями К. Станіславського проблем культури мови і, особливо, підтексту. Розглянемо, що ж нового в розумінні і трактуванні підтексту пропонує автор.

Г. Крісті стверджує, що один і той же текст, одні й ті ж образні бачення набувають абсолютно протилежного *емоційного забарвлення* в залежності від обставин, від особистого досвіду, біографії і життєвих устремлінь кожного з оповідачів. Не тільки досвід минулого, але й перспектива на майбутнє змушує кожного по-різному оцінювати одні й ті ж явища життя. Саме різне *ставлення* до одних і тих же подій породжує конфлікт між дійовими особами. Саме від *ставлення* народжується емоційне забарвлення в оповідача та проявляється в підтексті, додаємо ми.

Автор продовжує: «Оцінка явищ і образів дійсності як реальних, так і уявних залежить в кінцевому рахунку від **надзавдання діючої особи**» (*виділення наше – І. С.*) [1, с. 165]. Далі робиться висновок, що «для здійснення словесної дії **недостатньо створити яскраву і змістовну «кінострічку бачень»**, потрібно ще визначити **ставлення** до неї **у відповідності з надзавданням** зображуваної особи. Тоді утворюється, за визначенням К. Станіславського, «внутрішньо відчуте «життя людського духу ролі, яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи та оживляючи їх». В театральній практиці це внутрішнє життя ролі, що виправдовує промовляння тексту, отримало найменування **«підтекст»**. К. Станіславський ставить знак

рівності між підтекстом і наскрізною дією ролі. Він говорить: «Те, що в області дії називають наскрізною дією, то в області мови ми називаємо підтекстом»; «Сенс творчості у підтексті. Без нього слову нічого робити на сцені. В момент творчості слова – від поета, підтекст – від артиста» (*виділення наші – І. С.*) [1, с. 165–166].

Ми ж наполягаємо на тому, що при словесній дії ніяка «кінострічка бачень» не може бути яскраво і змістовно задіяна і використана. Визначальним є саме *ставлення* мовця до предмету розповіді *згідно надзавдання* його образу. Підтверджує нашу тезу наступне протиріччя у автора. «Щоб утримати себе на лінії підтексту при кожному повторенні творчості, потрібно всякий раз переглядати створену в уяві «кінострічку бачень», з якою цей підтекст пов'язаний. Поєднуючи ці два поняття, Станіславський увів в театральний ужиток термін ілюстрований підтекст. Ілюстрований підтекст не є ілюстрований текст, тобто образне бачення самих вимовлених слів. **Це бачення, що виражають справжні думки, почуття і наміри діючої особи**» (*виділення наше – І. С.*) [1, с. 166]. Отже, за автором; ілюстрований підтекст – це бачення, що *виражають* справжні думки, почуття і наміри діючої особи. Напрошується логічне питання: як можуть бачення *виражати* абстрактні речі (думки, почуття, наміри)? Бачення можуть *породжувати*, а не виражати їх. А от підтекст саме їх і виражає. І те, що автор заперечує, насправді саме таким і є. Ілюстрований підтекст – це ілюстрований текст, тобто образне бачення самих вимовлених слів. Поєднуючи два поняття у «кінострічку бачення», тобто бачення і підтекст, автор саме цим поєднанням підтверджує їхню пряму залежність. Підтекст, породжений баченнями (ілюстрований підтекст), являє собою образно-емоційне *ставлення* до уявного бачення.

Далі митець, говорячи про все той же ілюстрований підтекст, вказує на зовсім іншу його сутність. «Слова нерідко служать **прикриттям, маскуванню дійсних помислів і прагнень**, і в цьому випадку **ілюстрований підтекст** може перебувати у прямому протиріччі з текстом» (*виділення наше – І. С.*) [1, с. 166]. За автором, слова нерідко служать прикриттям, маскуванню **дійсних помислів і прагнень** (тобто надзавдання), і в цьому випадку ні про який ілюстрований підтекст (тобто бачення) вже не йдеться, тут автор говорить виключно про *підтекст надзавдання*, або *підтекст прихованого значення*, як ми його визначаємо. І тут же: «Саме в цій якості підтекст виявляється найбільш рельєфно і тому найбільш зручний для вивчення» [1, с. 166]. «Зручний для вивчення» – тобто зрозумілий в загально відомому значенні, як **підтекст – прихованого значення слів**, – стверджуємо ми, цілком погоджуючись.

Література

1. Кристи Г. В. Воспитание актера школы Станиславского / Г. В. Кристи. – М. : Искусство, 1968. – 453 с.

*Ужинський Михайло Юрійович,
старший викладач Рівненського державного
гуманітарного університету
(Україна, м. Рівне)*

SOUND DESIGNER – ГЕНЕЗА ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ У КІНОМИСТЕЦТВІ

Звуковий образ у кінематографії – це категорія, котра вживається щодо визначення всієї образної системи фільму, вираженою у звукових елементах або її окремих фрагментах. Основою для створення звукового образу в кіно та його звукового рішення є образотворчий ряд, загальна композиційно-драматична основа кінострічки. Окремо взятий звуковий образ складається зі звукових елементів, котрі створюють у глядача уяву про об'єкти, події, характер персонажів. Професія «дизайнер звуку» в кіноіндустрії нараховує багато десятиліть. Потреба в фахівцях з роботи зі звуком з'явилася на найперших етапах розвитку звукового кіно, особливо великих обертів це набуло у США. Перші *дизайнери звуку* працювали задовго до того, як з'явилася професія звукорежисер, тим більше, саунд-дизайнер.

У в 1933 р. відомий звукооператор і музичний редактор Мюррей Співак (Murray Spivak) застосував новаторські ідеї обробки звуку під час створення невластивих голосів і шумів фантастичних персонажів. У фільмі «Кінг Конг» ревіння величезної фантастичної мавпи, створене М. Сіваком для саунд-трека цієї картини, багатократно підсилювало враження від перегляду кінокартини. Для більш реалістичного ревіння він об'єднав рик лева, перезаписаний на удвічі меншій швидкості, та ревіння тигра, відтвореного у зворотному напрямку. Інші звуки Кінг Конга (дихання, уркотіння) майстер «виготовив» з мегафонного запису власного голосу, перезаписаного із затримкою швидкості відтворення.

Подальші розробки (1930–1940 рр.) нових виразних можливостей звуку втілювалися в мультиплікації. Звукові рішення режисерів Уолт Діснея (Walt Disney), Дьюса Батлера (Daws Butler) та ін. на багато років визначили вектор розвитку екранного мистецтва, а звукові прийоми, задіяні у той час, використовуються дизайнерами звуку і в наші дні.

Про звуковий дизайн, як форму специфічної технічної й творчої діяльності, вперше було згадано в титрах у кінострічці «Апокаліпсис сьогодні», де згадується новий вид діяльності як «дизайн звуку», а в якості дизайнера вказаний Уолт Мерч (Walter Murch), котрий зробив великий внесок для становлення звукового дизайну як професії. Саме він популяризував часто сьогодні використовуваний дизайнерами звуку і звукорежисерами *уорлдайзинг* (worldizing) – техніку обробки шумових ефектів, за допомогою якої сигнал, записаний з мінімальним віддзеркаленням реверберації, відтворюється через акустичні системи та перезаписується у приміщенні з іншою акустиккою, набуваючи нових тембральних характеристик під впливом власного відлуння. Уорлдайзинг використовується для обробки звукошумових ефектів, музичних фрагментів та допомагає зробити звучання більш органічним і природним без використання штучної реверберації.

Не менш відомий в американській кіноіндустрії дизайнер звуку, звукорежисер, продюсер, сценарист Бен Бертт (Ben Burt) почав свою творчу кар'єру, коли нова хвиля зацікавленості глядачів до фільмів у жанрі наукової фантастики стимулювала необхідність експериментів зі звуком та спроб звукооператорів і звукорежисерів працювати на новому рівні, озвучуючи вигаданих екранних персонажів. Після запрошення на роботу над к/ф «Зіркові війни» він узяв потрібну звукотехніку й об'їхав з нею багато великих зоопарків, записуючи там найрізноманітніші крики тварин; також відвідав аеродроми й військові бази, фіксуючи звук літаків і механізмів, збирав безліч додаткових «деталей» для фільму.

Улюбленою технікою роботи Бертта стала технологія накладань звукошумових фактур – леєрінг (англ. layering), яку він використовував, щоб моделювати тембр фантастичних створінь і промислових об'єктів. Оригінальність створювалася за рахунок накладання декількох звуків з різними тембрами. Леєрінг передбачає розділення частотного діапазону кінцевого фінального звучання на функційні ділянки. Наприклад, замість того, щоб обробляти один звук, можна підібрати декілька різнохарактерних звуків і сумістити їх, попередньо обробивши кожен з них окремо. Одноставним рішенням американських та європейських фахівців з кінозвуку Бен Бертт вважається «батьком сучасного звукового дизайну».

Нове покоління дизайнерів звуку сьогодні використовує цифрові технології. Яскравим представником є Гері Рідстром (Gary Rydstrom) – фахівець у галузі звукового дизайну, сценарист і режисер короткометражних фільмів, працював звукорежисером над стрічками «Термінатор 2: Судний день», «Титанік», «Парк Юрського періоду», «Врятува-

ти рядового Райана» та іншими. Він намагався через звук якомога більше підсилити емоції глядача завдяки особливим виразним методам.

Рідстром використовує техніку накладання звуків і технологію збагачення тембру – *світенінг* (англ. *sweetening* – «підсвітлювач») це процес «підмішування» до звуку першоджерела різномірних звукових фактур і шумів, котрі після з'єднання підсилюють виразність первинного звуку. Так, використовуючи звуки тварин – ревіння лева, виття койотів, кувікання свиней, шипіння змій у якості «підсолоджувала», він ефективно створив оригінальний шум відкритого полум'я, де всі ці компоненти робили його більш «живим» й «агресивним». Для створення звуку страшного чудовиська великих розмірів (тиранозавра) був записаний низькочастотний рик алігаторів, після цього, уповільнивши відтворення, звукорежисер отримав низький звуковий гул. Додавши до нього синтетичні низькочастотні гармоніки, було змодельовано звуковий ефект, який не залишав байдужим жодного глядача. Гері Рідстром вигадав техніку моделювання звуків для фантастичних об'єктів та персонажів, котрою до цієї пори користуються дизайнери звуку у всьому світі.

Звукорежисери які працювали для кінематографа і ввели нове визначення *Saund Designer* («дизайнер звуку»), були відмічені нагородами Американської академії кіномистецтва «Оскар», преміями Британської академії кіно й телевізійних мистецтв (*BAFTA Film Award*) та «Золота планка» (*Golden Reel Award*), також американською телевізійною премією «Еммі» (*Emmy Award*) – за кращий звук, звуковий дизайн, цифровий монтаж, монтаж звукових ефектів.

*Ус Андрей Вячеславович,
заведующий лабораторией, преподаватель
Харьковской государственной академии культуры и искусств
(Украина, г. Харьков)*

ОСОБЕННОСТИ ТРАНСЛЯЦИИ НА ВИДЕОЭКРАНЫ МАССОВЫХ ЭСТРАДНО-ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ И ПРАЗДНИЧНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ

В современном художественном пространстве процесс развития информационных (мультимедийных, проекционных, аудиовизуальных) технологий происходит столь активно, что их возможности, востребованные многими видами художественного творчества, становятся безграничными. Организация пространства сцены неразрывно связана с но-

выми достижениями науки в техническом оснащении концертных площадок. Доминирующее средство выразительности приобретает световое художественное оформление, использование в эстрадно-театрализованных постановках различных видов видеопроекции и экранов.

Подобная творческая работа требует соответствующих технических возможностей сценической площадки и дополнительного, дорогостоящего оборудования. Специфика использования современного проекционного оборудования дает возможность большого выбора как плоскостных (экранных) проекций, так и проекций, направленных на лед или арену, на водяной занавес или дым, на стены помещения в котором происходит сценическое действие или на окружающие сцену здания, если оно проходит на открытой площадке. Чаще всего, *на мероприятии на экраны проводится видеотрансляция самого мероприятия*, и ее основная задача – крупные планы происходящего на сцене, визуальное представление почетных гостей, городского руководства, ветеранов, показ зрителей в зале или на площади, их реакций и эмоций. Важным фактором при этом является расстановка видеокамер и их расстояние от сцены, что влияет на выбор оптики для камер. Развлекательной программе и выступлениям придается более значимый и яркий вид. Люди в зале получают возможность лучше видеть происходящее, особенно это актуально для тех, кто далеко расположен или сидит боком/спиной. Есть возможность на крупных планах разглядеть лица артистов или какие-нибудь интересные детали выступления. Количество камер зависит от задач и количества объектов трансляции: 1) трансляция 1 камерой: общий/крупные планы/гости в зале; 2) трансляция 2 камерами: общий + крупный планы/гости в зале; 3) трансляция 3 камерами: общий + средние + крупные планы с разных ракурсов/гости в зале/укрупнения на детали; 4) трансляция 4 камерами: общий план + средний план + крупный план + гости в зале/детали.

При трансляции с двух и более камер необходимо использование видеомикшера и работа грамотного режиссера трансляции. В трансляцию могут быть включены: 1) сигнал с одной или нескольких камер; 2) видеоконтент / видеоролики с мероприятия; 3) рекламные видеоролики; 4) слайды презентаций лектора; 5) заставки, титры, логотип; 6) аудиодорожка синхронного перевода или комментатора.

Использование дополнительных специальных съемочных средств позволяет режиссеру трансляции существенно обогатить картинку в экране. Так, применение операторского крана дает возможность делать пролеты камеры над зрительным залом или

собралшимися на площаді зрителлями, а слайдер дозволить виконати красиву проїзду перед першими рядами почетних гостей или вдоль сцени, как бы проворачиваясь вокруг центрального исполнителя.

Технические средства, являясь одной из красок в палитре режиссера современного эстрадного представления, помогают ему создавать атмосферу праздничности, возвышения над будничной, повседневной жизнью, давая возможность аккумулировать внимание зрителей, пробуждая в них положительные эмоции, способствуя активному восприятию художественного замысла. Рычаг управления массовым вниманием находится в руках у режиссера, задача его – использовать этот рычаг для успеха шоу, сосредоточения внимания зрителей, в конечном итоге – пробуждения в зрителях положительных эмоций и даже воспитания зрительской массы. И технические средства оформления эстрадно-массового представления, безусловно, входят в арсенал средств, с помощью которых режиссер решает эту задачу.

*Шлемко Ольга Дмитрівна,
кандидат мистецтвознавства, професор Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

МАРІЯ ЗАНЬКОВЕЦЬКА І ГУЦУЛЬСЬКИЙ ТЕАТР

У зв'язку із відзначенням цього року 160-річчя від дня народження Марії Заньковецької виникає нагальна потреба по-новому оцінити постать геніальної української артистки. Важливо продовжувати дослідження не лише акторської творчості М. Заньковецької, а й показати її як людину, яка безмежно любила свою уярмлену Україну, допомагала всім, хто потребував її допомоги. Предметом нашого дослідження є саме безкорислива фінансова й моральна допомога М. Заньковецької в організації гастролей Гуцульського театру до Російської імперії. Дослідники творчості М. Заньковецької та Гуцульського театру обмежувались переважно стислим переповіданням у різних варіаціях згадки Г. Хоткевича про цей факт, вміщеної у другому томі двотомного видання його творів (1966), упорядкованого Ф. Погребенником. Автор цих рядків у своїх працях вже торкалася цієї проблеми, однак варто зупинитись на її висвітленні більш детально.

Г. Хоткевич створює в 1910 р. у гірському селі Красноїллі (тепер – с. Красноїлів Верховинського р-у Івано-Франківської обл.) Гуцульський

театр, куди набирає сповнену сил і енергії талановиту молодь і ставить перед нею неймовірно-фантастичне завдання: підкорити своїм самобутнім мистецтвом світ. У вересні 1913 р. письменник отримує дозвіл цензурного відомства царської Росії на постановку чотирьох своїх п'єс: «Гуцульський рік», «Практикований жовнір», «Непросте», «Довбуш». Отже, в разі організації гастролей Гуцульського театру в межах Російської імперії він мав змогу винести на суд глядача різноплановий репертуар. Однак на перешкоді здійснення цих планів постало фінансове питання.

«І от коли всі наші “патріоти”, – згадує Г. Хоткевич, – до яких я звертався, стали на лихварських позиціях – а скільки мені? – Марія Костянтинівна побачила, що тут не ходить о зиск і відізналася як тільки можна найщиріше, віддавши все, що в неї було. Я не знаю слів, якими описують такі рухи людської душі, й знов кажу – низько хилу чоло й коліна перед Марією Костянтинівною Заньковецькою. І коли наша суспільність знала Марію Костянтинівну як велику артистку, то нехай знають, що у цієї великої артистки була й велика душа, що йшла назустріч рідній справі, якою б малою та справа не була і яким би безнадійним не був поворот вложений туди коштів» [1, с. 570].

М. Заньковецька мала можливість познайомитись з гуцулами під час свого перебування в Галичині на початку грудня 1905 р. Саме в цей час в Коломиї відбувалося свято Гуцульщини, на яке запросили М. Заньковецьку, М. Садовського і трупу театру товариства «Руська Бесіда», в якому вони тоді працювали. Після виступу з вітальним словом цих двох знаних корифеїв українського театру легіні «почали танцювати на сцені і взяли в коло Марію Костянтинівну. Славетна актриса сяяла від радості, а кругом неї легені під звуки цимбалів, скрипки, сопілки вихором викручували «аркана» [...] Здавалось, якась стихія збудилася з віковичного сну і задавить Марію Костянтинівну, а вона стояла життєрадісна і підбадьорювала легенів. Ті, розійшовшись, на команду заводила «Раз прибий» так щиро стукнули, що зі стелі почала відпадати штукатурка» [2, с. 133].

Ввечері гуцули нагородили М. Заньковецьку та інших учасників вистави «Наймичка» бурхливим аплодисментами та квітами, провели містом. Завершилось свято під звуки гуцульських трембіт. «Здавалось, вся Гуцульщина перекликалася й співала, – згадує актор І. Рубчак, – здавалось, велетенські простори, гори, полонини і доли поєднані одною луною, одною великою думкою. І Марія Костянтинівна під враженням цього всього була якась ніби не своя – раз весела, то знов задумана. «Дивний народ ці гуцули, – говорила вона. – Скільки завзя-

ття в тих легенів, в їхньому вихровому танку, в їхніх вигуках і пісні. Якась дивна мова, і ноша, і звичаї, і взагалі все. Одначе серце чує, що все те рідне й дороге» [2, с. 134].

Отож, коли Г. Хоткевич, бажаючи організувати зарубіжні гастролі Гуцульського театру, звернувся по допомогу до М. Заньковецької, остання, мабуть, згадала свої зустрічі з гуцулами в Коломиї і знову її серце відчуло, що «все те рідне й дороге». Щоб добути гроші для Гуцульського театру, М. Заньковецька 6.10.1913 р. доручає Г. Хоткевичу закласти у державному банку її коштовності, серед яких, зокрема, значились: браслет з перлами, брошка з сапфірами, медальйон з рубіном, емальований годинник з діамантом [3].

У праці «Марія Заньковецька. Легенда української сцени» (1988), підготовленій Музеєм Марії Заньковецької, зокрема, зазначається: «Але доля розпорядилася так, що почалася світова війна, і Хоткевич не одержав грошей, а артистка втратила свої коштовності» [4, с. 42]. Таке твердження не відповідає дійсності. Так, у листі до М. Заньковецької, відправленому, очевидно, з Москви, Г. Хоткевич повідомляє, що під заставу коштовностей отримав в державному банку на вигідних умовах позичку в сумі 750 руб. При цьому письменник наголошує, що банк надійний і кошти надано під «всього 6%, а не 24% як в звичайних ломбардах. Та й строк довгий – аж рік» [5]. В іншому листі до М. Заньковецької Г. Хоткевич зазначає: «Гроші, які Ви мені позичили, пішли на гуцульську справу, яку знищила війна цілком, зоставивши мене в буквальному сенсі слова без сорочки. Вернути Вам тих 700 р. не міг [...] Але довг зостається довгом – і от тільки тепер я можу його Вам вернути. Я не знаю коли Ви викупили свої речі, отже не знаю скільки я мушу заплатити процентів; тому прошу сказати подательці сього листа суму, яку Ви виплатили в банк» [6]. Отже, маємо документальне підтвердження того, що Г. Хоткевич все ж таки отримав позичку під заставу коштовностей. Дивно, що Музей Марії Заньковецької не має копій згаданих листів або ж не відає про їхнє існування. Проте документального підтвердження щодо повернення Г. Хоткевичем згаданих коштів М. Заньковецькій ми не маємо. Можемо лише припустити, що письменник свій борг повернув. Проте викупляти закладені коштовності довелося самій М. Заньковецькій до завершення річного строку.

Однак частково мрія Г. Хоткевича про гастролі Гуцульського театру до Росії все ж таки збулася. Так, до Харкова на початку березня 1914 р. прибуло з Галичини шість осіб – акторів згаданого театру

та майстрів гуцульських художніх промислів, які одночасно з роботою в гуцульській майстерні підготували під керівництвом Г. Хоткевича концертну програму «Гуцульський вечір», з якою з великим успіхом виступали в Харкові. Наприкінці березня 1914 р. Г. Хоткевич виїхав разом з гуцулами в гастрольну подорож до Москви. Вибагливий московський глядач захоплено сприйняв виступи гуцулів. «Фурор – надзвичайний» [7, арк. 106], – писав про ці виступи Г. Хоткевич. Гуцулами зацікавились вчені, провідні діячі культури. На вулицях другої столиці імперії барвистий одяг гуцулів привертав увагу, їх фотографували, з ними спілкувалися. «Вся Москва збіглася дивитись на гуцулів, – згадує Г. Хоткевич. – Фотографували нас і спереду, і з боків, і ззаду» [7, арк. 106].

У липні 1914 р. гуцули здійснили гастрольну подорож з концертною програмою до Одеси, де їх застала Перша світова війна. З величезними труднощами Г. Хоткевич з гуцульськими артистами добрались до Харкова, де гуцулів як австрійських підданих оголосили військовополоненими. Саме війна стала на заваді перевезення з Гуцульщини до Харкова ще восьми акторів Гуцульського театру та майстрів гуцульських художніх промислів, що дало б змогу відновити вистави і здійснити гастрольні подорожі до Москви, Петербургу та інших міст Російської імперії.

Гастролі концертної групи Гуцульського театру до Москви та інших міст Російської імперії стали набутокм історії українського театру. Однак важливо усвідомити, що цієї важливої сторінки історії національного театру могло б і не бути, якщо б не безкорислива допомога М. Заньковецької.

Література

1. Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності / Г. Хоткевич // Твори : У 2 т. / вступ. ст. та приміт. Ф. Погребенника. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 2. – С. 501–578.
2. Рубчак І. Д. В Галичині / І. Д. Рубчак // Вінок спогадів про Заньковецьку. – К. : Мистецтво, 1950. – С. 129–137.
3. Заставне доручення М. Заньковецької на ім'я Г. Хоткевича. 6 жовтня 1913 р. – Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, від. рукоп. фондів, ф. 62, спр. 147.
4. Марія Заньковецька. Легенда української сцени / Музей Марії Заньковецької. – К. : Вид-во «Бібліотека українця», 1998. – 119 с.
5. Лист Г. Хоткевича до М. Заньковецької. – Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України, від. рукоп. фондів, архів М. Заньковецької, спр. 6491.
6. Лист Г. Хоткевича до М. Заньковецької. – Там само. – Спр. 6495.

7. Хоткевич Г. [Театр гуцульський]. – Там само. – Архів Г. Хоткевича, спр. 6081.

Питання мистецької та загальної педагогіки

*Аніщенко Олена Валеріївна,
доктор педагогічних наук, доцент,
старший науковий співробітник
Інституту педагогічної освіти
і освіти дорослих НАПН України
(Україна, м. Київ)*

ОСОБИСТІСНА ЗОРІЄНТОВАНІСТЬ ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ОСВІТІ ДОРΟΣЛИХ

Навчити людину вчитися, працювати, співіснувати, жити є пріоритетними завданнями освіти. На сучасному етапі розвитку педагогічної науки і практики набули актуальності проблеми використання різноманітних навчальних технологій в освіті дорослих. Ці проблеми передусім пов'язані з соціально-економічним аспектом життя й зумовлені процесом розвитку соціально-економічних відносин, галузей науки і освіти.

Із урахуванням того, що позиція дорослих у процесі навчання є специфічною (це позиція творця своєї освітньої діяльності, яка визначає і зміст, й організацію навчання), реалізація педагогічних технологій передбачає необхідність забезпечення певних умов. Зокрема, йдеться про варіативність освіти дорослих і випереджувальний характер програм додаткової освіти; відповідність змісту освітніх програм потребам розвитку нових і новітніх технологій; гнучкість освітніх програм, що забезпечують індивідуалізацію навчання та оперативну переорієнтацію у професійній діяльності; упровадження інформаційних технологій і поступове формування єдиного інформаційно-освітнього простору галузі; розробку та впровадження спеціальних тренінгів (алгоритмів) з опрацювання цілей, завдань, прогнозів компетентних рішень у професійній діяльності індивіда (ситуативне навчання); наявність у різноманітних освітніх програмах спеціальних освітніх блоків соціально-психологічних знань, що сприяють адаптації дорослих учнів до сучасних соціальних явищ [1].

Технології навчання дорослих мають ґрунтуватися на методологічних принципах гуманістичної, особистісно орієнтованої парадигми освіти і враховувати зміст сукупності принципів андрагогічного підходу, а також положення, вимоги процесу педагогічного проектуван-

ня [2]. Водночас особистісно орієнтоване навчання ґрунтується на принципах суб'єктності, співпраці, співтворчості, розвитку. У зв'язку з цим доцільно акцентувати увагу на певних вимогах до особистісно орієнтованих технологій в освіті дорослих:

- виклад матеріалу навчальний матеріал має забезпечувати виявлення змісту суб'єктного досвіду дорослого, зокрема досвід його попереднього навчання;
- у підручнику (або педагогом) має бути спрямованим не лише на розширення обсягу знань, структурування, інтегрування, узагальнення предметного змісту, а й на постійне перетворення набутого суб'єктного досвіду кожного дорослого;
- у процесі навчання необхідне постійне узгодження суб'єктного досвіду дорослих із науковим змістом здобутих знань;
- активне стимулювання дорослих до самооцінної освітньої діяльності, зміст і форми якої мають забезпечувати кожному можливість самоосвіти, саморозвитку, самовираження під час оволодіння знаннями;
- конструювання та організація навчального матеріалу, який дає можливість дорослому вибирати його зміст, вид та форму у розв'язанні завдань;
- виявлення та оцінка способів навчальної роботи, якими користується дорослий учень самостійно, стабільно, продуктивно;
- необхідність забезпечення контролю, оцінювання не лише результату, а головним чином процесу учіння;
- освітній процес має забезпечувати побудову, реалізацію, рефлексію, оцінку учіння як суб'єктної діяльності.

Нам імпонують обґрунтовані О. Пехотою [3, с. 34] основні завдання особистісно орієнтованої освіти. Науковець зазначає, що серед них чільне місце посідають такі: розвиток індивідуальних пізнавальних здібностей кожного; максимальне виявлення, ініціювання, використання, «окультурювання» індивідуального (суб'єктного) досвіду; допомога особистості у самопізнанні, самовизначенні й самореалізації замість культивування попередньо заданих якостей; формування культури життєдіяльності особистості, яка уможливить продуктивність повсякденного життя. Звідси випливає, що найвищою метою особистісно орієнтованих систем і технологій є формування культури життєдіяльності особистості.

Викладене вище, а також результати аналізу наукового доробку В. Резвцова [4, с. 18] дозволяють стверджувати, що особистісно орієн-

товане навчання в освіті дорослих характеризується певними закономірностями, серед яких – взаємозв'язок і взаємозалежність результатів педагогічного процесу від «включеності» учнів у цей процес; взаємозв'язок ефективності особистісно орієнтованого навчання та несуперечності інтересів суб'єктів навчальної діяльності; взаємозумовленість формування у дорослих ставлення до навчального процесу, успішності у ньому та особистісної орієнтованості педагогічного процесу.

Таким чином, особистісно орієнтовані технології в освіті дорослих за своєю сутністю мають бути адаптивними, що передбачає узгодження всіх їхніх складових (цілей, змісту, методів, способів, засобів навчання, форм організації пізнавальної діяльності учнів, діагностики результатів та ін.), максимальне урахування індивідуальних особливостей, культурно-освітніх потреб тих, хто навчається.

Література

1. Капитанская А. К. Особенности образования взрослых / А. К. Капитанская [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://ipk.admin.tstu.ru/sputnik/index/str/elektron_bibliot.files/Jornal/Vio_30/cd_site/Articles/art_2_5.htm. – Загол. з екрану. – Мова рос.
2. Кукуев А. И. Сущностные характеристики технологии обучения взрослых / А. И. Кукуев // Образование. Наука. Инновации: Южное измерение. – Ростов-на-Дону : ИПО ПИ ЮФУ. – 2007. – № 2. – С. 96–100.
3. Освітні технології : навч.-метод. посіб. /за заг. ред. О. М. Пехоти. – К. : А.С.К., 2001. – 256 с.
4. Резвцов В. Д. Комплексная диагностика в педагогическом процессе как средство реализации личностно-ориентированного подхода: автореф. дисс. ... канд. пед. Наук : 13.00.01 / В. Д. Резвцов. – Ярославль, 2003. – 20 с.

*Бошук Галина Анатольевна,
кандидат педагогических наук, доцент
Краснодарского государственного
университета культуры и искусств
(Россия, г. Краснодар)*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБУЧЕНИИ МУЗЫКАНТОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ

Одним из факторов реализации интеграционных процессов в вузах России и стран СНГ является интенсификация применения новых информационных технологий, что отвечает требованиям Болонской декларации. Согласно статье 18 Федерального закона «Об образова-

нии в Российской Федерации», учебные заведения в реализуемых ими образовательных программах должны активно применять интернет-технологии. В настоящее время идет активный поиск приемов и методов обучения, которые с помощью компьютерных технологий позволяют повысить эффективность учебно-воспитательного процесса в вузе. В то же время возможности использования информационных технологий в системе музыкального образования только изучаются и имеют огромные перспективы.

О повышении роли интернет-технологий говорят требования к обязательным дисциплинам, прописанным в ФГОС ВПО. Так, в стандартах направления подготовки 073100.62 «Музыкально-инструментальное искусство», 071600.62 «Музыкальное искусство эстрады» в качестве обязательной прописана дисциплина «Современные информационные технологии», в качестве предмета по выбору вузом реализуется предмет «Музыкальная информатика». Средства информационных технологий отличаются от традиционных средств обучения в музыкальном образовании. Так как вузы культуры и искусств имеют дело в первую очередь со звуковой средой, то речь идет об использовании мультимедийных технологий. Мультимедиа (multimedia) – это современная компьютерная информационная технология, позволяющая объединить в компьютерной системе текст, звук, видео, графическое изображение и анимацию. Одной их областей применения мультимедиа является интерактивное обучение - обязательная технология, также прописанная в ФГОС ВПО. Например, при подготовке бакалавров музыкально-инструментального искусства уроки, проводимые в интерактивных формах, должны составлять не менее 40% аудиторных занятий. Преподаватели вуза разрабатывают и используют в учебно-воспитательном процессе мультимедийные продукты учебного назначения: курсы лекций, электронные учебные и учебно-методические пособия, учебные презентации, мультимедийные учебники. Электронные учебники и пособия по дисциплинам учебного плана разработаны с учетом дидактических принципов обучения и отвечают требованиям к мультимедийным средствам обучения, в них учитываются, прежде всего, дидактические свойства интерактивности, что позволяет строить тактику использования пособий в зависимости от уровня владения студентами материалом, мотивации студентов, степени заинтересованности в предмете и т.д.

Внедрение в учебный процесс мультимедийных технологий расширяет границы обучения, делает его более эффективным и раз-

нообразным, меняет роль студента – в процессе урока из пассивного слушателя он превращается в активного участника. Так, при разработке и внедрении в учебный процесс электронного учебного пособия «Введение в специальность» для студентов по направлению подготовки «Музыкально-инструментальное искусство», профилю Фортепиано, учитывался уровень контингента, степень подготовленности студентов, а также прошлый опыт традиционного преподавания данной дисциплины. Использование новых информационных технологий позволяет осваивать дисциплины учебного плана на ином качественном уровне: лекция сопровождается нотными примерами, аудио- и видео-концертами выдающихся исполнителей мира, приложениями в виде статей ведущих музыкантов-исследователей, учебных изданий, публикуемых в интернете, фильмами о пианистах, мастер-классами. Информационные технологии помогают решить проблему интенсивности и насыщенности урока, делая обучение более информативным, разнообразным, эмоциональным, запоминающимся, что положительно сказывается на результате обучения и воспитания. Студенты более заинтересованы при погружении в учебный курс, используют ресурсы нотных библиотек в интернете, участвуют в круглых столах, организованных по заданным темам преподавателем, пишут эссе. Повышается эффективность самостоятельной работы студентов, у них появляется возможность знакомиться с творческими, методическими трудами пианистов-практиков, познавать большой объем новой музыки в лучшем качестве, сравнивать исполнительские интерпретации, решать педагогические задачи. Помимо теоретических вопросов на экзамен выносятся музыкальная викторина, предназначенная для проведения проверки знания фортепианной (и не только) музыки, что значительно облегчает работу по организации и проведению экзамена.

Опыт преподавания дисциплины с использованием новых информационных технологий позволил выявить следующие трудности: недостаточность специальной подготовки преподавателей для использования мультимедийных средств в учебном процессе, недостаток необходимого технического и методического обеспечения. Для решения перечисленных проблем периодически проводятся курсы повышения квалификации в области новых информационных технологий для преподавателей вуза. Внедрение компьютерных технологий в образовательный процесс в вузах культуры и искусств актуально, перспективно и объективно необходимо.

*Клюев Александр Сергеевич,
доктор философских наук, профессор
Российского государственного педагогического
университета им. А. И. Герцена
(Россия, г. Санкт-Петербург)*

МУЗЫКОЗНАНИЕ СЕГОДНЯ: НАПРАВЛЕНИЕ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ

Прежде всего, отметим, что мы различаем понятия «музыказнание» и «музыковедение». Мы предлагаем свое философское истолкование музыки – с позиции *синергетики*.

Отличительной особенностью системы, находящейся на последующем уровне эволюции материи, от существующей на предыдущем уровне, является более совершенная в качественном отношении организация этой системы, обусловленная, прежде всего, интеграцией, упорядоченностью и т.д. элементов, входящих в систему предыдущего уровня.

Поскольку системно-эволюционное развертывание мира осуществляется как сложный многомерный и нелинейный процесс, возможно его различное теоретическое моделирование. Мы полагаем, мир (включая в него человека) можно рассматривать как эволюционирующую метасистему, эволюция которой осуществляется за счет последовательной смены составляющих ее систем: природы («неживой», «живой»), общества, культуры, искусства (в целом), музыки. Иначе говоря, эволюцию метасистемы мира можно представить как эволюционное движение: природа («неживая» – «живая») – общество – культура – искусство – музыка, где «живое» оказывается аттрактором «неживого», общество – природы, культура – общества, искусство – культуры и, наконец, музыка – искусства. При этом музыка, будучи аттрактором искусства, тем самым оказывается «предельным аттрактором» – суператтрактором системно-развивающегося мира. Обратимся к более детальному рассмотрению указанного эволюционного движения мира и, прежде всего, к эволюции внутри природы: «неживая» – «живая».

Итак, существует эволюция материальных форм в рамках природы («неживая» – «живая»). Вместе с тем, природа, как целостное системное образование, сама эволюционирует и в качестве эволюци-

онирующего образования подготавливает появление общества, тоже целостного системного явления.

Очевидно, что общество возникает с появлением человека, которое, в свою очередь, обусловлено формированием в природной биологической среде у представителей предшествующего человеческого обществу семейства гоминид феномена, именуемого «сознание». В этом смысле, действительно, *общество оказывается аттрактором природы.*

На определенном этапе своего эволюционного становления и в соответствии с предложенной нами моделью эволюции мира: природа – общество – культура – искусство – музыка, общество, будучи целостным системным образованием, генерирует возникновение культуры, также целостной системы.

Как указывалось выше, возникновение общества было подготовлено появлением человека, точнее, – человеческого сознания. Очевидно, что эволюция общества связана с развитием человека, его психики. Известно, что свидетельством более высокого уровня развития психической организации человека служит возникновение в ее структуре, помимо сознания, сверхсознания (надсознания). Будучи источником творческого «озарения», интуиции, человека, его сверхсознание, максимально реализуясь, обеспечивает результативность творческой деятельности человека, причем в различных областях: искусстве, науке, философии и других. Поскольку эти области, в целом, образуют сферу культуры, максимальная выявленность сверхсознания человека свидетельствует о перерастании общества в процессе его эволюции в культуру. Следовательно, *культура выступает в роли аттрактора общества.*

Определенным этапом эволюции культуры становится искусство, также как и ранее названные формы развивающегося мира, представляющее собой целостное явление. Возникает вопрос: почему в нашей конструкции именно искусство – последующая за культурой ступень системно-эволюционного движения мира, ведь в культуре, помимо искусства, содержатся (и в этом плане способны стать этапами ее эволюции) наука, философия и др.? Эта своеобразная «воля культуры к искусству» – результат дальнейшей эволюции человека. Поясним сказанное.

Как мы видели, переход от природы к обществу в процессе эволюционного становления мира был обеспечен возникновением человека – человеческого сознания. Дальнейшее эволюционное движение от общества к культуре было связано с развитием человека, его психики: рождением в структуре человеческой психики феномена сверх-

сознания. Таким образом, мы можем предположить, что последующий эволюционный скачок культуры должен быть связан с дальнейшим совершенствованием психической организации человека. В каком направлении оно должно осуществляться?

Вновь обращаясь к законам синергетического миропредставления, можно сказать, что человеческая психика есть своеобразная система. Поскольку одним из условий развития системы является усиление интеграционных процессов, протекающих в ее структуре, то и развитие человеческой психики, как системы, должно отвечать этому принципу. По нашему мнению, дальнейшее эволюционное становление, совершенствование психики человека манифестируется интеграцией в ее структуре подсознания, сознания и сверхсознания, определяющей образование самосознания человека.

Полагаем, что именно искусство и есть то, что выявляет интеграционное слияние подсознания, сознания и сверхсознания человека, т.е. выявляет самосознание человека в структуре его психической деятельности, а значит, именно искусство есть то, что следует за культурой в процессе эволюционного развертывания мира. В свете вышесказанного, очевидно, что *искусство – аттрактор культуры*.

Этапом эволюции искусства (искусства вообще) становится музыка, подобно всем рассмотренным системам эволюционирующего мира представляющая собой системное образование. Музыка оказывается наиболее интегрированным (синтезированным и пр.), т.е. – наиболее совершенным воплощением искусства в целом. С чем это связано? Причина такого положения – дальнейшая эволюция психики человека, вызванная новым этапом усиления протекающих в ней интеграционных процессов, в данном случае – интеграцией самосознания, ведущей к обретению подлинного (глубинного) «Я». С такой интеграцией самосознания – подлинным «Я» – мы и встречаемся в музыке, вследствие чего музыка оказывается наиболее совершенным образцом искусства.

*Крюкова Александра Іванівна,
кандидат педагогічних наук, доцент Луганського
національного університету імені Тараса Шевченка
(Україна, м. Луганськ)*

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ЯК ТЕХНОЛОГІЯ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ

Музичне мистецтво як форма суспільної свідомості має відносно самостійні закономірності розвитку, які мають безпосередній вплив на людину та досліджуються в межах мистецтвознавства. Ці закономірності являють теоретико-методологічне обґрунтування як музичної педагогіки, так і технологій музичного виховання особистості. Об'єктно-суб'єктний зв'язок поміж мистецтвом та особистістю визначають теоретичні концепції музикознавців – Б. Асаф'єва, В. Медушевського, Є. Назайкінського, К. Ручьєвської, завдяки яких теорія музичних інтонацій (Б. Асаф'єв), теорія комунікативної функції музики та багатофункціонального соціокультурного значення музичного мистецтва (В. Медушевський), теорія музичних та немусичних джерел музичних інтонацій (К. Ручьєвська) й теорія зовнішніх і внутрішніх умов сприймання (Є. Назайкінський) розкривають об'єктивні можливості музичного мистецтва впливати на художньо-естетичний розвиток особистості. У межах виділених теорій проблеми художньо-естетичного моделювання засобами музичного мистецтва аналізуються у психолого-педагогічних й мистецтвознавчих дослідженнях (Ю. Афанасьєв, О. Рудницька, В. Медушевський, Ю. Соколовський), що уможливило визначити художньо-естетичне моделювання у якості технології музичного виховання особистості.

Запропонована нами технологія художньо-естетичного моделювання має такі структурні складові: 1) моделювання семантики музичної мови, зміст якого визначають поза музичні, життєві джерела музичних інтонацій; 2) моделювання музичного руху, зміст якого складають емоції, почуття, психічні стани людини; 3) моделювання художнього віддзеркалення мови людини; 4) моделювання сюжетно-тематичного розвитку музичних образів. Основними принципами створення художньо-естетичних моделей є принципи послідовності, творчої активності суб'єкта, ускладнення, зв'язку з життям.

Процес моделювання семантики музичної мови визначають її поза музичні інтонаційні джерела, які мають життєве походження. Умовно можна запропонувати такі групи музичних інтонацій, що мають життєве походження: 1) інтонації, художня образність яких віддзеркалює природні явища, 2) інтонації, художність яких виражає образ людини, її дії, почуття, мову, психічний стан; 3) інтонації, які віддзеркалюють фантастичний, непізнаний світ. Прикладами інтонаційних джерел, образність яких віддзеркалює природу, можуть стати такі: музична картина завірюхи (М. Римський-Корсаков, опера «Снігурка», вступ); наближення ранкового світанку, схід сонця, що освіт-

лює землю яскравим світлом (Й. Гайдн, «Пори року»). Приклади інтонаційних джерел, які відображують людину, її дії, почуття, мову, можна навести такі: народні веселощі (Р. Шуман, IV симфонія, фінал); залізна поступ (Г. Берліоз, I симфонія, «Фантастична»); бато-жіння, шмагання Ісуса (Й. С. Бах, «Страсті по Іоанну», патетична арія «О, зласкався!»); манірні поклоніння майбутньої графині (Д. Чимароза, «Тайний шлюб»). Моделі семантики музичної мови базуються на зв'язку мови мистецтва із внутрішнім світом людини, їх зміст немов би поєднує елементи психіки зі звуковою презентацією мистецтва. Моделювання семантики музичної мови передбачає проектування музичних знаків на знайомі явища дійсності (явища природи, образ людини, почуття, фантастичні явища) й обумовлює таку внутрішню активність суб'єкта, яка забезпечить його діяльність зі знаковими операціями. Отже цей тип моделювання відбувається у внутрішньому плані музичного сприйняття й зовнішнє виявлення має у творчих вправах, асоціативних знахідках.

Другим типом художньо-естетичного моделювання є моделювання музичного руху, зміст якого визначають емоції людини. Основу модельованих емоцій складають життєві емоції людини, асоціативні уявлення, й суб'єктивні психічні стани. Організація цього типу моделей передбачає такі вимоги: 1) опосередкування відображених музикою емоцій внутрішньому світу людини; 2) виділення значущості окремих деталей у засобах музичної виразності для передачі характеру емоцій; 3) розрізнення часових меж життєвих та музично-художніх емоцій; 4) диференціація і розвиток означених емоцій. Моделювання емоцій здійснюється за допомогою рухів, пластики, характер яких залежить від певних емоцій. Формування вмінь моделювання музичних емоцій базується на принципі емоційної синхронізації, що обумовлює проектування механізмів музичних образів, які заражають, на людину. У зміст музичного матеріалу, запропонованого для створення моделей, доцільно виділити емоції добра, любові, радості, мужності. Цей тип моделювання надає можливостей за допомогою руху або фізичної дії пропустити кожен емоцію через свою індивідуальну модель. Отже, моделювання емоцій виховує сприймання через художній образ емоцій людини, а в найтонших нюансах музичної емоції вловлювати рухи власної душі.

Змістом третього типу художньо-естетичного моделювання є моделювання людського мовлення. На основі сприйняття й аналізу виразних інтонацій мови людини у фрагментах музичних творів

створюються умови для моделювання виразних інтонацій власного мовлення. Послідовність створення цих моделей така: 1) прослухавши фрагмент музичного твору, що відображає виразність мовлення, доцільно подумки зіставити музичне мовлення з природним, людським; 2) виділити художнє заострення характерних рис мелодії мови, її ритму, визначити загальний малюнок звуковисотності, виразність стрибків, акцентів; 3) диференціювати різні художні відтінки музичної мови; 4) визначити ситуацію, або «жанр» втілення такого мовлення в життєдіяльність – створення форми музичного спілкування: діалог, монолог, передача дій, настроїв та інше.

Оснoву організації четвертого типу художньо-естетичного моделювання сюжетно-тематичного розвитку музичних образів складає реалізація принципу музичної драматургії. Цей тип моделювання враховує закономірності сценічної майстерності у такій послідовності: інтерпретація музичного тексту, виділення значеннєвої ідеї твору, його сюжетної лінії; визначення музичної характеристики персонажів, тобто виявлення логіки емоційних відносин між музичними персонажами; розподіл ролей, проектування типів взаємин музичних персонажів на особистісні характеристики. Сюжетно-тематичне моделювання має синтетичний характер, й поєднує попередні типи художніх моделей.

*Макина Анна Владимировна,
кандидат искусствоведения, доцент
Пермской государственной академии
искусства и культуры
(Россия, г. Пермь)*

ФЕНОМЕН ХОРОВОЙ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ В ДЕТСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Хоровая театрализация – одно из самых востребованных направлений современного хорового искусства. За последнее столетие воздействие на художественную практику законов зрелищных форм искусства приобрело обширное значение. Музыка вступает в союз с самыми разными визуальными формами, открывая новые сферы для композиторского и исполнительского творчества. Элементы театра, приносимые в хоровое исполнение, дают импульсы, направляющие фантазию слушателя на восприятие зрительных образов, пе-

реводящие музыкальные образы в зримые для наиболее яркого и рельефного воплощения образного смысла произведения.

Сочетание элементов пения, музыки, танца, театра, литературы соответствует идеям полихудожественного воспитания. Хоровое творчество, обладающее богатейшими воспитательными достоинствами, а именно демократичностью, глубокой наполненностью и нравственностью содержания, способностью к огромному эмоциональному воздействию, усиливается в данной интегративной форме за счет игровой природы театральной деятельности.

Принципы хоровой детской театрализации тесно перекликаются с принципами оперного театра: костюмированность, пение наизусть, координация пения и движения, актерское мастерство и т. п. Обратимся к некоторым принципам пространственно-сценических решений хорового театра, которые в большей и меньшей степени используют хоровые коллективы.

1) Новая интерпретация хоровой фактуры традиционных произведений, в частности, пространственно-динамическая дифференцированность хоровых партий, отход от принципов равновесия групп хора. Здесь можно выделить: хоровые эффекты приближения-удаления (последовательный выход или уход партий хора); пространственное выделение той или иной партии хора в сольных фрагментах или произведениях, где одна из партий солирует на протяжении всего произведения (одна из партий на авансцене и т. д.); использование эффектов «эхо» (солист или партия, ансамбль из хора отделяются от основного коллектива и располагаются за хором, за кулисами, в конце зрительного зала).

2) Нетрадиционная расстановка групп хора. При сохранении плоскостного размещения хора на сцене вносятся некоторые изменения, диктуемые драматургией сочинения: широкое расстояние между певцами хора; поквартетная расстановка партий хора; сценическое противопоставление друг другу мужской и женской групп хора; игровое, сценическое противопоставление групп хора, чисто музыкальное взаимодействие между группами хора и отдельными исполнителями; свободное размещение хористов или хоровых партий в пространстве станков – создание «картинки-фотографии».

3) Отказ от условности сценической рамы, освоение пространства сцены и зрительного зала. В данный тип входит: отход от использования станков; использование простых движений в исполнении (хлопки, щелчки, топот и т. д.); использование в исполнении микрофонов или радио-гарнитуры и других технических достижений

современности; костюмированность; использование декораций; использование эффектов света (сценического освещения).

Нередко дирижер, кроме хормейстерской работы выполняет и функцию режиссера-постановщика. При создании небольших сценических композиций такое объединение ролей возможно, однако при постановке более крупных сочинений необходимо участие режиссера. Личность певца характеризуется певческо-актерским комплексом, состоящим из различных видов интонации: певческая интонация, подразумевающая особую вокальную выразительность, интонация звукового слова и актерская интонация. Еще одна составляющая интонационного комплекса – «интонация жеста». Пение, соединенное с мимикой певца, с его выразительным взглядом, насыщают исполнение, наполняют его особым смыслом.

Вовлечение учащихся в театральную-хоровую деятельность осуществляет решение многих художественно-педагогических задач: раскрытие музыкальных и актерских способностей; преодоление чувства страха сцены; освоение сценического пространства; освоение собственного индивидуального пространства: познание собственных возможностей и их развитие в процессе моделирования художественного образа в сочетании звука, движения, слова; отработка вариантов ролевого поведения; приобщение к новым трактовкам музыкального образа хорового сочинения театральными средствами; развитие сценических навыков в хоровой деятельности; формирование мотивационно-ценностного отношения к учебной работе и концертно-исполнительской деятельности.

Руководители многих детских хоровых коллективов включают в программы классические сочинения, интерпретируя их в духе хорового театра. Среди них – Муниципальный академический хор «Млада» г. Пермь, хор «Садко» ДМШ № 10 г. Пермь, Академический хор «Акварель» г. Нефтеюганск, хор «Акварель» ДМШ им. П. И. Чайковского» г. Таганрог, хоровая капелла мальчиков и юношей «Колокольчик» г. Киев, ансамбль «Радонежские колокольчики» православного храма преподобного Сергия Радонежского и многие другие. Оригинальность их концертных программ определяют использование микрофонов, широкого расстояния между певцами хора, костюмированность, световые эффекты, сценическое движение, пластика, использование реквизита, мизансцены, элементы театрализации.

Таким образом, театральные элементы обогащают музыкальное произведение, углубляют эмоциональные переживания зрителя,

наделяють образы визуальной конкретностью, выявляют новые грани содержания хоровых сочинений.

*Мартинюк Тетяна Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання
Переяслав-Хмельницького державного педагогічного
університету імені Григорія Сковороди
(Україна, м. Переяслав-Хмельницький)*

ПРО ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЗМІСТУ НАСКРІЗНОЇ ПРОГРАМИ «МІЙ ЗАПОРІЗЬКИЙ КРАЙ»

Сучасна українська національна система виховання ґрунтується як на досягненнях рідного народу, його культурно-історичних традиціях, так і на кращих здобутках інших народів світу, бо український народ є не тільки творцем самобутнього національного, але й активним співавтором світового досвіду виховання. В цьому аспекті є надзвичайно актуальним досвід регіональної мистецько-виховної роботи викладачів системи позашкільної освіти, зокрема Запорізького міського Палацу дитячої та юнацької творчості. Упродовж 7 років в установі з успіхом в аспекті національного та регіонального виховання підлітків краю використовується наскрізна програма «Мій Запорізький край», укладена методистом О. Г. Мамулькіною. Програма розрахована на дітей від 12 до 17 років і передбачає: охоплення різнопланової діяльності – моделювання молодіжного одягу, українську вишивку, вишивку бісером, розпис по тканині, в'язання на спицях, декоративно-прикладне мистецтво, українське літературознавство, природно-історичне краєзнавство; об'єднання різних напрямів виховання, які передбачені виховною системою палацу, зокрема естетично-емоційний, моральний, патріотичний, екологічний; поєднання різних підходів до навчання й розвитку особисте і дитини – колективний та індивідуальний.

До змісту програми включено теми, які подають можливість дітям засвоїти особливості культури, ремесел та мистецтв рідного Запорізького краю. Зокрема, це матеріальна і духовна культура народів, що мешкають на території Запорізької області; природні та культурні ландшафти; народні промисли і ремесла рідного краю; особливості архітектури народів, які мешкають на території Запорізької області; особливості одягу народів регіону; українські календарні свята, традиції, звичаї та обряди. Практичний блок програми охоплює творчі зустрічі з майстрами народно-ужиткового мистецтва та митцями усіх видів мистецтв, що представлені на Запоріжжі, екскурсіями

до музеїв міста. Естетико-світо-глядною, виховною цінністю програми вважаємо можливість глибокого занурення до краєзнавчого матеріалу; пізнання традицій, що склалися в регіоні в історичній ретроспективі та сучасності; оцінювання регіональної специфіки народного та професійного мистецтва сьогодення.

Викликає зацікавленість розділ II програми «Природні та культурні ландшафти Запорізької області», де природний ландшафт представлений як середовище, в якому розвивається людство, в якому всі компоненти природи взаємодіють та взаємопов'язані між собою. Коли людина починає активно впливати на компоненти ландшафту, природний ландшафт стає культурним. Культурний ландшафт отримує можливості до саморегуляції, коли людина зменшує господарський тиск на компоненти природи. Авторка розглядає геокультурний образ степу; символи, знаки регіонального ландшафту та культури – балки, байраки, вербу, липу, березу, клен, калину, вишню, явір, терен, горобину та квіти як предмети повсякденного вжитку. «Зараз людина почала замислюватися над гармонійним поєднанням себе і природи після багатьох століть відокремлення себе від неї. Відомо, що людина енергетично пов'язана з природним середовищем землі, де народилася, звідки прийшла в життя. Воно дарує життєві сили, очищує й скресає з серця живий вогонь творчого натхнення» [1, с. 15].

Учні Запорізького міського Палацу дитячої та юнацької творчості, що навчаються за програмою О. Г. Мамулькіної «Мій Запорізький край», щороку з успіхом демонструють свої творчі роботи на міських, обласних та всеукраїнських виставках. Вони осяяні патріотизмом, любов'ю до рідного краю, а через це – й до України.

Національна система виховання містить в собі ті компоненти, які відповідають культурно-історичним здобуткам нації, її перспективам розвитку, матеріальним і духовним цінностям і характеризуються єдністю, цілісністю, взаємозалежністю і взаємозв'язком всіх своїх складових. Провідні ідеї буття українського народу проймають всю національну систему виховання, інтегрують її компоненти в культурно-історичне ціле, цілісну систему. Система виховання ґрунтується на ідеях національного світогляду, філософії, ідеології, охоплює ідейне багатство народу, його морально-естетичні цінності, трансформовані в засобах народної педагогіки, народознавства, принципах, формах і методах організації виховного впливу на молодь. Досвід регіональної мистецько-виховної роботи викладачів системи позашкільної освіти, розглянутий на прикладі наскрізної програми «Мій Запорізький край», сприяє впровадженню в життя ідеалів національного виховання.

Література

1. Наскрізна програма «Мій Запорізький край» / [укл. О. Г. Мамулькіна]. – Запоріжжя, 2009. – 24 с.

*Остапенко Наталія Ігорівна,
аспірантка Ніжинського державного
університету імені Миколи Гоголя
(Україна, м. Ніжин)*

ПОНЯТТЯ «МЕТОДИЧНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ» У КОНТЕКСТІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

Одним з важливих завдань сучасної мистецької освіти є підготовка висококваліфікованих фахівців, зокрема вчителів музики. Результат ефективної підготовки майбутнього кваліфікованого вчителя музики залежить від викладача музичних дисциплін, його професійних і педагогічних здібностей, і, насамперед, методичної підготовки.

Багато аспектів методичної підготовки студентів вищих навчальних педагогічних закладів висвітлено у науковій літературі. Ученими встановлено співвідношення фахових знань і вмінь у професійній підготовці майбутнього вчителя музики, визначено шляхи її вдосконалення; обґрунтовано педагогічні умови й апробовано численні методики формування готовності до різноманітних видів музично-педагогічної діяльності [2, с. 13].

Проблеми фахової та методичної підготовки вчителя музики висвітлено в працях Е. Абдулліна, Л. Арчажникової, Г. Дідич, Л. Коваль, Л. Масол, О. Олексюк, О. Отич, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької та ін.; у дисертаційних дослідженнях, що присвячені проблемам професійного становлення вчителів мистецьких дисциплін, зокрема, досліджено теоретико-методичні основи професійної підготовки вчителя музики (Я. Сверлюк), професійно-особистісне становлення майбутнього вчителя музики (А. Петелін); визначено основні підходи щодо сутності процесу методичної підготовки майбутнього вчителя музики (Л. Бамбурова, Н. Гажима, Р. Джердімалієва, О. Кулинкович, Л. Матвєєва, В. Яконюк та ін.). У дослідженнях О. Апраксиної, Л. Матвєєвої, І. Немикіної, О. Щолокової та ін. підкреслюється важливе значення педагогічної практики для забезпечення якісної методичної підготовки майбутнього вчителя музики.

Зазначимо, що методична підготовка розглядається як основа для налагодження взаємозв'язків між різними навчальними дисциплінами та педагогічною практикою; як засіб розвитку окремих скла-

дових професійної підготовки студента (професійної активності, професійного мислення, самостійності, творчих якостей тощо).

У своїй праці І. Боднарук трактує методичну підготовку майбутнього вчителя музики як навчальний процес, що забезпечує оволодіння студентами методами та прийомами музично-виховної роботи з учнями. Така підготовка передбачає наявність методичних знань, розвиток методичних умінь і навичок, сформованість професійно-значущих якостей особистості. Методична підготовка включає в себе комплекс суспільно-політичних, психолого-педагогічних, фахових дисциплін, методику музичного виховання та педагогічну практику. Особливості такої підготовки зумовлюються специфікою уроку музики як уроку мистецтва, а також можливістю протягом усіх років навчання здійснювати систематичний педагогічний вплив на студентів з метою озброєння їх комплексом знань, умінь і навичок методичного характеру [1, с. 8].

В системі методичної підготовки найефективніше реалізуються основні напрямки педагогічної діяльності вчителя музики: конструктивний, виконавський, комунікативний, творчий, організаційний та дослідницький. Наукове осмислення даних напрямків дозволило встановити, що в змістовному плані методична підготовка майбутнього вчителя музики включає в себе не тільки сукупність методичних знань, умінь і навичок, а й сформованість професійно-значущих якостей особистості, таких як: музичність, любов до дитини, емпатія, артистизм, музично-педагогічна інтуїція, музичне мислення, динамізм особистості, емоційно-професійна усталеність тощо [1, с. 8].

Якість підготовки сучасного фахівця значною мірою визначається тим, на якому рівні він мислить, наскільки володіє методологією науки та її методами. Тому професійна підготовка майбутнього вчителя музики, яка здійснюється, зокрема, в процесі вивчення методики музичної освіти, має орієнтуватися на творче ставлення до цього процесу, спрямовуватися на розвиток у студентів методологічної культури, яка включає в себе рефлексивне осмислення різноманітних явищ музично-педагогічної дійсності. Інтерес до питань методології методики музичної освіти сприяє осмисленому навчанню професії, усвідомленню студентами набутих знань і умінь з позиції їх значущості для професійної діяльності [2, с. 19].

Методична підготовка майбутнього вчителя музики повинна включати в себе знання завдань освіти з навчального предмета, глибокого і всебічного знання навчальних програм, підручників і навча-

льних посібників з фаху; знання теоретичних основ викладання предмета і методів дослідження; фундаментального володіння методикою викладання; здійснювати методичну переробку матеріалу і методів науки у матеріал і методи викладання; вміння залучити до навчання; вміння пробуджувати і розвивати інтерес до предмета; володіння сучасними технічними засобами навчання.

Таким чином, методична підготовка майбутнього вчителя музики – це процес забезпечення студентів методами та прийомами музично-виховної роботи; розвитку у них методологічної культури; оволодіння сукупністю методичних знань, умінь і навичок, методикою музичного виховання та педагогічною практикою.

Методична підготовка здійснюється протягом усього періоду навчання з урахуванням особливостей спеціалізацій та їх поєднання при підготовці вчителя музики.

Література

1. Боднарук І. М. Педагогічні умови оптимізації методичної підготовки майбутніх вчителів музики в процесі педагогічної практики : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. – К., 2006.

2. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти : навч.-метод. посібник. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – 640 с.

*Павленко Олексій Миколайович,
кандидат педагогічних наук, доцент
Ніжинського державного
університету імені Миколи Гоголя
(Україна, м. Ніжин)*

ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ВМІНЬ ДЖАЗОВОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ

Сучасні трансформаційні процеси в освітньому просторі спрямовані на формування висококваліфікованого, конкурентоспроможного фахівця, здатного в майбутній професійній діяльності реалізувати свій творчий потенціал. Проблема творчості як перетворюючої людської діяльності, заснованої на глибоко гуманістичних принципах, постає з особливою гостротою. У галузі мистецької освіти проблема формування вмінь джазової імпровізації педагога-музиканта набуває особливої значущості.

У науковій літературі проблеми навчання джазу та джазової імпровізації педагога-музиканта висвітлено у працях Б. Бриліна, В. Дряпіки, О. Жаркової, Ю. Козирева, О. Курильченко, Н. Попович, А. Пчелінцева, О. Хижко та ін.

Розроблена методика формування вмінь джазової імпровізації передбачає три етапи її реалізації: репродуктивний, продуктивний, креативний. Перший етап (репродуктивний) спрямований на формування стійкого інтересу та позитивного ставлення до джазового музикування, оволодіння комплексом знань про мистецтво джазу, здатності розуміти знакову природу джазової імпровізації. На цьому етапі важливим є закріплення набутих теоретичних знань про способи створення джазової імпровізації за допомогою репродуктивних завдань та практичних вправ.

Пріоритетна форма навчання – лекційно-семінарські та лабораторні заняття. На репродуктивному етапі провідними є такі методи: словесні (бесіда, лекція, семінарське заняття, розповідь, пояснення), наочні, проблемні завдання, аналіз джазового музичного матеріалу.

Метою другого етапу (продуктивного) є розширення та поглиблення знань про різноманітні способи створення джазової імпровізації, формування вміння практично застосовувати творчі ідеї під час джазового музикування, збагачувати слуховий та виконавський досвід за допомогою прослуховування та виконання джазових соло, аналізувати продукти власної творчої діяльності.

Застосування музично-творчих, проблемних завдань та практичних вправ спрямоване на поетапне формування в студента музично-педагогічного профілю вмінь джазової імпровізації. Даний етап характеризується формуванням у педагога-музиканта власних поглядів на створення музичного матеріалу, внесенням елементів нового під час музикування, самостійним пошуком шляхів розв'язання проблем і труднощів, що виникають. Це в свою чергу сприятиме стимулюванню творчої активності особистості, активізації її слухової сфери, фантазії, уяви.

Пріоритетна форма навчання на другому етапі – індивідуально-практичні та індивідуально-групові заняття. Основними *методами* розвитку вмінь джазової імпровізації на другому етапі визначено: аналіз; джазове мелодико-фігураційне, ритмічне, мотивне, гармонічне варіювання; створення джазового акомпанементу; планування джазової імпровізації; практичні джазові вправи; творчі завдання; художньо-психологічна підтримка.

Третій етап (креативний) передбачає реалізацію набутих знань про джазове мистецтво, вмінь джазової імпровізації у формах педагогічної практики (розповідь, бесіда, лекції-концерти, концерти та ін.). Цьому етапу властивий самостійно-творчий підхід до вибору музичного матеріалу для музикування, застосування прийомів та способів створення джазової імпровізаційної горизонталі та вертикалі, реалізація джазово-імпровізаційної компетенції студента в умовах майбутньої педагогічної та музично-виконавської діяльності. Є можливість творчо самовиразитися в умовах музично-педагогічної практики завдяки застосуванню різноманітних форм роботи, осмислити результати власної музично-творчої діяльності. Провідними методами на цьому етапі є такі: педагогічні бесіди, практичний показ, творчі завдання, групове джазове музикування, оцінювання, самоаналіз творчої діяльності.

Ефективному формуванню вмінь джазової імпровізації педагога-музиканта сприятиме комплексне дотримання таких педагогічних умов: забезпечення позитивної мотивації до застосування джазової імпровізації у фаховій підготовці; діалогова співтворчість викладача і студента в процесі навчальної діяльності; урахування індивідуальних можливостей майбутнього педагога-музиканта під час навчання джазової імпровізації.

Дієвість поетапного формування вмінь джазової імпровізації педагога-музиканта визначено шляхом порівняльного аналізу рівнів сформованості досліджуваної ознаки у студентів контрольної та експериментальної груп. Позитивна динаміка у рівнях сформованості вмінь джазової імпровізації студентів експериментальної групи засвідчила ефективність запропонованої експериментальної методики.

*Попович Наталія Михайлівна,
кандидат педагогічних наук, доцент, докторант
Київського університету імені Бориса Грінченка
(Україна, м. Ужгород)*

РОЛЬ ВИКОНАВСЬКОЇ АКТИВНОСТІ У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНО-ОСОБИСТІСНОГО ДОСВІДУ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Проблема формування професійно-особистісного досвіду майбутніх фахівців є закономірним відображенням тих суперечностей, що виникають між зростаючими вимогами до якості фахової підготовки майбутнього вчителя музики й усталеною практикою навчання у вузі;

між теоретичною та виконавською підготовкою студентів і їх здатністю реалізувати набуті знання та вміння у професійній діяльності; між необхідністю формування готовності майбутнього вчителя музики до інструментально-виконавської діяльності і відсутністю в системі професійної підготовки відповідного методичного забезпечення.

Особливості розвитку творчої особистості майбутніх вчителів музики у процесі професійної підготовки розглядали В. Григор'єва, Н. Гузій, О. Олексюк, О. Отич, О. Рудницька, С. Сисоєва, О. Щолокова та ін.; взаємодія теоретичної і практичної підготовка студентів вищих педагогічних навчальних закладів розглядається у дослідженнях О. Абдуліна, А. Бойко, А. Бондар, В. Краєвського, А. Петрова та ін.

Професійна підготовка майбутніх вчителів музики розглядається нами як така, що спрямована передусім на розвиток творчої особистості, розмаїття її самореалізації, нестандартності, вміння молодого фахівця реалізувати власний креативний потенціал у кожній освітній ситуації.

Враховуючи, що головним результатом процесу інструментально-виконавської підготовки у вищих навчальних закладах освіти є успішна особистість вчителя музики, здатна творчо відтворювати науково-методичні та організаційні вимоги суспільства на основі тих знань, які вона здобула у вищому навчальному закладі, основними показниками цього чинника можна вважати впровадження соціально значущих ініціатив та інноваційних нововведень, мобільність реагування на соціальні запити, трансляція власних і світових досягнень у сучасний мистецько-педагогічний простір.

Виконавству властиві три масштабні рівні творчого процесу. Застосовуючи семіотичний аналіз до вивчення структури виконавського процесу, доведено, що перший пов'язаний з усвідомленням виконавцем змісту окремих мотивів та інтонацій на основі розкриття їх семантичного значення. Другий – з переведенням семантичної конкретизації в художнє узагальнення. Третій – із завершенням перших двох і оформленням певного драматургічного задуму виконавця.

Суб'єктивне трактування засобів музичної і виконавської виразності відповідно до жанрово-стильової специфіки музичного твору зумовлює індивідуалізацію манери виконання, формування власного виконавського стилю майбутнього фахівця. Освоєння специфіки стильових різновидів музичного мистецтва, аналіз своєрідності композиторського стилю, характерних музичних і виконавських засобів виразності сприяють поглибленню емоційного відгуку, емоційно-естетичних почуттів і переживань студентів, вихованню відчуття ху-

дожньої міри, розширенню їхніх музично-слухових уявлень, художньо-творчих знань, що свідчить про ефективність формування професійно-особистісного досвіду.

Для поглиблення розуміння студентами характерних музичних та виконавських засобів виразності застосовується метод цілісного аналізу музичного твору. Це дає змогу поставити перед студентами ряд аналітико-творчих завдань: проаналізувавши нотний текст, визначити його стилістичну характеристику, основні складові музичної форми твору; вказати на засоби музичної та виконавської виразності, застосовані у творі, виявити їхній вплив на емоційно-естетичне сприйняття художньої образності твору.

Поряд із методом ескізного опрацювання різностильових музичних творів важливу роль відіграє також метод поєднання глибокого аналізу нотного тексту з творчо-виконавським опрацюванням твору на рівні особистісної його інтерпретації, що сприяє розвитку готовності майбутніх вчителів музики до свідомої естетичної творчості.

На основі власних емоційно-естетичних почуттів і переживань, художнього осмислення й узагальнення результатів цілісного аналізу твору майбутні фахівці формулюють професійне оцінне судження, що вимагає індивідуально-творчої самостійної роботи кожного студента й зумовлює поглиблення їх професійно-особистісного досвіду.

*Редя Валентина Яківна,
доктор мистецтвознавства, професор
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

ПРИКЛАДНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО: ПРО АКТУАЛЬНІСТЬ НАПРЯМУ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ МУЗИКОЗНАВЦІВ

Думка про актуальність означеного напрямку у фаховій підготовці сучасних музикознавців, звичайно, не нова. Про необхідність розвитку саме прикладних – практичних аспектів діяльності «посередників» між музичним мистецтвом і соціумом (а це і є, за великим рахунком, функція музикознавця) писав ще Б. Асаф'єв, наголошуючи роль фахівців у вихованні музичних смаків широких верств населення [1].

Кожен вид мистецтва вимагає «готовності до сприйняття» художнього твору (літературного, живописного, театрального, музично-

го), породжуючи специфічний тип художньої рецепції. Музика – мистецтво звуків, «найвищий еталон ширості» (Н. Міхалков), має унікальний вплив на людину: вона є тим каналом, через який навіть на підсвідомому рівні формується духовність людини. Саме тому, з нашої точки зору, музикознавці, як «повноважні представники» музичного мистецтва, професійні мистецькі «гіди», інструментом і кінцевим продуктом діяльності яких є *слово про музику*, несуть особливу відповідальність за підготовку тих «каналів комунікації», які б відкривали реципієнтам магічну силу музики, виховували в людей художньо-естетичний смак, пробуджували високі почуття.

Вітчизняне музикознавство, ґрунтовно розробляючи науковий та педагогічний напрями, майже ігнорує практичну, одну з найважливіших у системі мистецтва сферу діяльності – музично-просвітницьку. Переломити таку ситуацію дуже важливо й абсолютно можливо, і той факт, що далеко не кожний дипломований музикознавець (що цілком природно) стає науковцем або викладачем, свідчить про важливість підготовки спеціалістів-музикознавців прикладного профілю.

У статті «Що таке прикладне музикознавство?» Т. Куришева, формулюючи призначення прикладного музикознавства як «вихід думки про музику у художню культуру в цілому» [2, с. 160], визначає його основні вектори: ознайомлення (просвітництво, популяризація, пропаганда), оцінка (критика, журналістика), розповсюдження (видавнича справа, аудіо- та відеовиробництво, теле- та радіокомунікації). Йдеться про лекторську роботу і музичну журналістику, підготовку анотацій для концертних програм, співпрацю з засобами масової інформації (анонси концертів тощо), створення пізнавальних музичних програм на радіо й телебаченні, підготовку науково-популярних видань. Список можна продовжувати: музиканти, як правило, «запрограмовані» на універсальну професійну діяльність, і креативний фахівець, який дійсно розуміє сенс і мету своєї роботи, завжди знайде оптимальні шляхи для її досягнення.

Музикознавці з консерваторською освітою, які у процесі навчання займаються музичною критикою, мають бібліографічну, редакторську (включаючи радіо і телебачення), лекторську практику, отримують основи для можливості професійної реалізації у різних напрямках. Але й на Заході, і в Росії давно вже опікуються спеціальною підготовкою «музикознавців для всіх» (на відміну від науковців і викладачів). У музичних вищих навчальних закладах відкриті спеціалізовані кафедри: прикладного музикознавства, музичної журналістики, музичного

менеджменту (у галузі академічної музики) – відбувається становлення інституту серйозної публічної музикознавчої практики.

У НАКККіМ ще до недавнього часу відбувалася підготовка фахівців з унікальної спеціалізації «музикознавець-експерт» (експертиза музичних інструментів, стародруків тощо). Для студентів, які не мали базової спеціальної середньої освіти за спеціальністю «теорія музики», викладалася дисципліна «Вступ до музикознавства», з метою введення майбутніх фахівців до світу професійної діяльності. У межах навчального плану були розроблені авторські робочі програми з предметів «Музична критика», «Арт-журналістика», «Основи лекторської практики» – усі практичні курси повністю забезпечувалися необхідним навчально-методичним комплексом, а методика їх викладання передбачала активну, систематичну творчу діяльність студентів. Це дозволяло на належному рівні готувати майбутніх музикознавців до різносторонньої практичної діяльності, більш того – вже у процесі навчання давало можливість проявити себе і у якості лектора (студентська філармонія, виступи у загальноосвітніх школах і т. ін.), і у статусі музичного журналіста, музичного критика (у вузівській газеті «Гаудеамус» протягом декількох років існувала сторінка «Відкриваємо світ музики», де вміщувалися матеріали, безперечно, актуальні для виховання музично-естетичних смаків сучасного студентства). На жаль, на сьогодні фактично всі ці курси скасовані. Поза будь-яким сумнівом, це аж ніяк не сприяє ні рівню фахової підготовки спеціалістів, ні привабливості вузу для потенціальних абітурієнтів – кожен з них зацікавлений, насамперед, у розширенні своїх практичних професійних обріїв, а не у «повторенні пройденого» під час навчання на виконавському відділі музичного училища (основний контингент наших абітурієнтів) або на музично-педагогічному факультеті вузу (якщо йдеться про другу вищу освіту).

У світлі гуманістичної освітньої парадигми ХХІ століття проблема підготовки спеціалістів-музикознавців просвітницького напрямку, які б відповідали високим стандартам сучасного фахівця, спрямованого на контакти з публікою, із засобами масової інформації, здатного володіти як пером, так і яскравим просвітницьким словом, існує і повинна вирішуватися. Перш за все, цілеспрямованою підготовкою музикознавців з розширеним комплексом знань саме у галузі публічної практичної діяльності. Прогалина, що утворилася в системі професійної підготовки музикознавців в Україні, потребує адекватного заповнення.

Література

1. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1973. – 142 с.
2. Курышева Т. Что такое прикладное музыковедение? / Татьяна Курышева // Музыкальная академия. – 1993. – № 4. – С. 160–163.
3. Мельник Л. О. Інтерпретаційні парадигми музичної журналістики / Л. Мельник // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – 2011. – № 2 (11). – С. 24–30.

*Ткаченко Наталія Миколаївна,
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ФАКТОР ВИХОВАННЯ ДУХОВНО РОЗВИНЕНОЇ ОСОБИСТОСТІ

Сьогодні не існує однозначного визначення поняття «духовність». Під духовністю розуміють: високу загальну культуру, довершену моральність, багату чуттєво-емоційну сферу, здатність піднятися над буденним в ім'я вищої мети, глибоку віру в Бога, співвіднесення своїх вчинків з вищою об'єктивною совістю. До духовності можна віднести й дії людини, її вчинки, життя. Традиційними складовими духовності є істина, добро і краса. Досягнення духовності – головне завдання, поставлене перед людиною у житті.

Проблему формування духовності вивчали відомі просвітителі минулого (зокрема, П. Могила, Ф. Прокопович, І. Огієнко та ін.), видатні педагоги (С. Русова, К. Ушинський, В. Сухомлинський та ін.), які вважали основою духовності християнську мораль, що виховує найцінніші риси особистості. Питання виховання Людини, Особистості, як духовної цінності, є вічним в педагогічній науці; відмінність людини від усіх істот полягає в наявності духовності, у розвитку інтелектуальних здібностей, здатності до творчості, до моральних та естетичних переживань. Саме емоційна насиченість визначає високу духовність людини як найвитонченішої, найпрекраснішої частки мікрокосмосу. Сьогодні внаслідок радикальних змін соціально-етичних орієнтирів в житті українського суспільства все більше починає панувати байдужість, відсутність співчуття, співпереживання, милосердя, самопожертви. Одним із дієвих засобів розвитку духовності молодшої людини, виховання її естетичних смаків та почуття прекрасного є музичне мистецтво, зокрема хорова музика. Вида-

тний український філософ Григорій Сковорода вважав пісню одним із найкращих засобів духовного оновлення людини, адже саме в пісні відбито світогляд і світорозуміння народу на кожному етапі його історичного розвитку, його морально-естетичні норми, смаки та ідеали.

Духовна сутність хорового співу закорінена в первинності гуртового, обрядового співу, де він виконував функцію колективної молитви – звернення одухотвореної громади людей до вищої моральної сили, при вільному вияві духовної сутності кожного із них. Наші предки розглядали хор як один з інструментів духовного зростання нації. Естетичні, духовно – моральні ідеали, закладені в пісні, благотворно впливали на багато поколінь. Тому, не випадково, що саме хоровий спів є першоджерелом української національної музичної культури. Хорова музика, виступаючи у ролі потужного і впливового явища в загальнонаціональній культурі, завжди відігравала унікальну роль у справі становлення та розвитку духовної культури народу, сприяла пробудженню національної самосвідомості. Хоровий спів є універсальним засобом структурування внутрішнього світу людини, гарантією його духовного оновлення.

До аналізу сутності хорового співу, виявлення його виховних можливостей звертались такі геніальні музиканти-педагоги, як М. Дилецький, Д. Бортнянський, М. Вериківський, Ф. Колесса, М. Леонтович, К. Стеценко, В. Верховинець, П. Козицький, К. Пігров, П. Муравський – всі вони вважали, що хор має велику силу емоційного впливу на людину, відкриває шлях духовного її зростання, допомагає виплекати в кожному юнакові паростки добра й краси, привести людину до джерел народної творчості й народної мудрості.

Хорове виконавство, як добра українська традиція колективного музикування, – найбільш посильний і доступний вид творчості. Природно, чим вище рівень живого виконання, тим глибшою і повнішою є насолода від нього, а значить сильнішим буде його вплив на формування і розвиток духовних потреб самих виконавців. Хорове виконавство несе широку освітню функцію, активізуючи психічну діяльність, виховуючи пам'ять, почуття, артистичність, виразність, співтворчість, співпереживання, уяву, творче мислення. Хорове виконавство розвивається під впливом трьох домінант: передусім, це – репертуар, його художність, спрямованість, змістовність; по-друге, диригент-хормейстер – головний наставник, що формує духовність молодшої людини; і, нарешті, сам хоровий колектив як формуюче середовище в процесі виконавства.

Однією з суттєвих умов формування духовності є народна та класична музика. Народна пісня, в якій зручна та мелодійна інтонація збіга-

ється з глибоким текстом, широтою мелодичної фрази, яскравою виразністю образів, сприяє процесу пізнання національних традицій та звичаїв. Класична музика, як еталон смаку, являє собою єдність форми та змісту, гармонійну ясність та довершеність, глибину втілення почуттів. Сучасна хорова музика відзначена яскравими музичними образами природи, краси людських взаємин. Сучасна гармонія, ритм виступають додатковим стимулом для виникнення позитивних емоцій. Хоровий репертуар повинен задовольняти духовні потреби й інтереси людини, зачіпати їхні почуття, переживання. Висока художність репертуару, його оптимістичний характер виховують у людини творчу активність, життєрадісність.

Величезна роль у хоровому виконавстві належить особистості керівника хору, його духовність, культура, ерудиція, артистизм, висока професійна підготовка. Людина народжується двічі – фізично і духовно, як геніально писав Г. Сковорода. Біля духовної колиски стоїть наставник-учитель, який прищеплює душі людини високі моральні якості. Основним простором вияву моральних цінностей виступають міжособистісні взаємини, водночас моральні цінності виражають сутність ставлення людини до самої себе. Наприклад, це стосується ставлення до хорового мистецтва, до пісенної творчості як засобу самореалізації особистісного розвитку. Головний моральний і духовний компонент цього феномену полягає в тому, що залучення до виконання найкращих зразків класичної спадщини і народної творчості, сучасної вітчизняної та зарубіжної хорової музики та доброзичливі, товариські стосунки між учасниками хору є невичерпним джерелом духовного збагачення людини.

Топилко Олег Васильович,

*начальник науково-дослідного відділу музейних програм і проектів
Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника*

Топилко Наталія Євгенівна,

*провідний науковий співробітник
Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника*

(Україна, м. Київ)

**ДЕЯКІ АСПЕКТИ МУЗЕЙНОЇ ПЕДАГОГІКИ (З ДОСВІДУ
РОБОТИ НАУКОВО-ДОСЛІДНОГО ВІДДІЛУ МУЗЕЙНИХ
ПРОГРАМ І ПРОЕКТІВ НАЦІОНАЛЬНОГО КИЄВО-
ПЕЧЕРСЬКОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА)**

Зміни, що відбуваються у світовій музейній справі, спонукають музейників по-новому розглядати музейний предмет, розробляючи і впроваджуючи у практику новітні інтерактивні форми роботи. Сьогодні, в епоху посиленого розвитку найсучасніших технологій, цей напрямок дослідження є досить актуальним. Знайомство з найважливішими сторінками історичного минулого сприяє всебічному розвитку людини як цілісної особистості, і в першу чергу, підростаючого покоління. Тому музейна педагогіка є перспективним напрямком освіти, а музеї стали дієвим інструментом її розвитку. Метою даної статті є визначення ролі і значення інтерактивних методів музейної педагогіки, зокрема музейних студій в культурно-освітній діяльності Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Сьогодні музейна педагогіка – це наука, яка здійснює передачу культурного досвіду на основі міждисциплінарного та поліхудожнього підходу через педагогічний процес в умовах музейного середовища. Мета музейної педагогіки полягає у сприйнятті та розвитку творчих здібностей учня, де в умовах організації навчально-виховного процесу одним із головних суб'єктів творчої діяльності є дитина. Ми розуміємо, що музейна педагогіка – складова загальної педагогічної системи, але у порівнянні зі шкільною, у неї є свої відмінності. Музей не має тих організаційних важелів школи, які стають фактором певного стимулу чи примусу до навчання. У свою чергу, музейна педагогіка має свої специфічні особливості й спрямована не стільки на здобуття одиниць знань, скільки на пробудження цікавості до певних тем, парадигм, культурних явищ. У музеї повинна діяти специфічна система, поза сумнівом психологічно точно розрахована і дієва [1, с. 7]. Від професійного рівня музейних педагогів залежить трактування музейних предметів як певної ознаки конкретно історичного часу, реального свідка подій.

Музейна педагогіка є одним із основних напрямів діяльності в царині вивчення і популяризації історико-культурної спадщини, над яким працює Києво-Печерський заповідник. Унікальні архітектурні пам'ятки, предмети фондів колекцій – це ті опори нашої історії, які дозволяють набути не тільки відповідні знання, але і виховувати у молодого покоління громадянську позицію, патріотизм, повагу до християнських традицій. Усталеними формами у культурно-освітній роботі музеїв є лекції, екскурсії, музейні уроки, семінари. Всі вони здебільшого мають пасивну функцію відносно відвідувача, оскільки провідна роль у цій роботі завжди залишається за лекторами та екскурсоводами. Але, якщо ми говоримо про учнівську молодь як споживача музейного

продукту, то повинні розуміти, що на сучасному етапі це зовсім інший рівень сприйняття. Музейники сьогодні мають потужну конкуренцію поміж мультимедійних носіїв, різноманітних перфоменсів, інсталяцій.

Завдання, над яким ми працюємо сьогодні, це розвиток здатності сприймати музейну інформацію, навчити розуміти мову музейного предмета, сформувати ціннісне ставлення до культурного надбання та прищеплювати бажання спілкування з музейними цінностями. Необхідною умовою для реалізації цих завдань є створення музейниками умов для найбільш ефективної роботи з аудиторією різної вікової категорії. Незамінним у випадку роботи із молоддю є використання новітніх інтерактивних технологій.

Найбільш ефективною методикою на сьогодні у практиці роботи Києво-Печерського заповідника є організація роботи музейних студій. Цілі музейної студії лежать у кількох площинах. Передусім, опанувати музейні зразки вітчизняної та світової культури через власні творчі зусилля. Також зробити дієвим духовно-культурний потенціал, що зберігається в музеях України; допомогти вихованцям навчитися орієнтуватися у складних ситуаціях сучасного соціокультурного життя.

Ми розглядаємо музейні студії як певну дієву альтернативу будь-яких інших методик у роботі з аудиторією. Частково у нашому розумінні – це повернення до першоджерел, оскільки слово «музей» походить від давньогрецького «мусейон», що означає – святилище муз. Музейні студії мають за основу активну творчу діяльність саме юних студійців. Особливості роботи студії, яка різниться від подібних інших заходів, – це те, що навчання здійснюється через гру. Ігрова ситуація дозволяє виявити та реалізувати внутрішні творчі резерви та робить процес навчання максимально ефективним. Гра як навчальний метод компенсує інформаційне перевантаження, дозволяє відбутись психічній саморегуляції. Оскільки, змінюється мотивація навчання і смислова сфера того кого навчають в процесі гри, то позитивно змінюється і сам процес навчання. Гра як метод має: 1) розважальну функцію (створює сприятливе середовище і перетворює навчання із нудного заходу на захоплюючу пригоду); 2) навчальну функцію (розвиває вміння та такі навички, як пам'ять, увага, асоціативне мислення, здатність освоювати та осмислювати інформацію різної модальності); 3) комунікативну функцію (вміння створювати емоційний контакт); 4) креативну функцію (здатність до індивідуальної творчості).

Заняття у студіях проводяться у форматі модулів і семінарів. Всякий зміст наступних модуль-семінарів, окрім початкового, фор-

мується у залежності від попередніх досягнень, з урахуванням індивідуальних набутків студійців [1, с. 54].

Наш незмінний девіз – пізнання музейних зразків через власну творчість. Під цим ми розуміємо, що учні є не просто об'єктом, для якого проводяться музейні заходи, а рівноправним учасником. Такий підхід має на меті виховувати в учнівській аудиторії звичку до самостійного мислення. Тож відповідний напрям студійної роботи, коли пізнання йде через ігри та власні творчі прояви, наближає музей до його першоджерел – Музей знову стає святилищем муз.

Яскравим результатом діяльності музейних студій у Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику є щорічне культурно-мистецьке дійство «Музей ХХІ століття» та Всеукраїнський музейно-педагогічний фестиваль «Мій рідний край». Юні дослідники засвоюють та переосмислюють набуті під час роботи студії знання та виражають їх у малюнках, літературних та музичних творах, що і стає для них певною інтелектуальною власністю.

Ми намагаємося сприяти тому, щоб для учасників музейних студій нові культурні знання переставали бути чимось архаїчним, а навпаки – ставали власними переосмисленими творчими досягненнями на ниві вивчення історико-культурної спадщини. Сьогодні учнівська молодь в Україні віддає перевагу сучасним джерелам інформації (Інтернет, мультимедійні видання, віртуальні виставки), тож постає необхідність модернізувати форми роботи. Шукаючи своє місце в сучасному соціокультурному середовищі, професійні та освітянські музеї мають розширювати сферу і масштаби науково-освітнього впливу, залучати передовий світовий досвід та ширше анонсувати власну діяльність.

Тож, слід координувати діяльність конкретних музеїв та освітянських закладів, продовжувати і поглиблювати вже існуючу співпрацю у форматі «школа – музей», що має певні здобутки і перспективу.

Література

1. Музейна педагогіка – синтез досвіду : методичні матеріали / [авторі-упорядники: Горовий А. В., Топилко О. В., Лучук Т. Є., Завадська О. А.]. – К. : НВЦ «Пріорітети», 2012.

Щербініна Ольга Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент Ніжинського
державного університету імені Миколи Гоголя
(Україна, м. Ніжин)

КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК КОМПОНЕНТ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Процес інформатизації і комп'ютеризації суспільства зумовив трансформацію звичних уявлень відносно шляхів вдосконалення змісту та форм сучасної освітньої системи. Сьогодні в освітніх стандартах вищої професійної освіти одним із змістовних компонентів підготовки фахівців вважаються комп'ютерні технології.

В навчальних закладах художньо-педагогічного профілю реорганізацію навчального процесу спрямовано на забезпечення широкого застосування інформаційних технологій, які сприятимуть професійній адаптації спеціаліста в сучасному освітньо-інформаційному просторі. Зорієнтовані на інтенсифікацію навчально-виховного процесу, сучасні інформаційні технології розширюють арсенал методичних засобів, апелюючи до візуалізації знань, індивідуалізації навчання, моделювання процесів і явищ, збільшення обсягу інформації завдяки використанню мультимедіа, урізноманітненню форм самоконтролю, тренування і самопідготовки, поглиблення міжпредметних зв'язків за допомогою інтеграції інформаційної та предметної підготовки студентів.

Інформатизація та комп'ютеризація освітнього простору дали поштовх для появи нового виду навчальної літератури – електронного навчального видання (ЕНВ), який можна розглядати як додатковий навчально-методичний засіб, що дозволяє методично правильно організувати самостійну роботу студентів над матеріалом, розвинути їх вміння та навички. У зв'язку з цим важливим аспектом застосування сучасних інформаційних технологій є вибір програмного засобу, який відтворює певне предметне поле, де реалізується технологія вивчення відповідної навчальної дисципліни, функціонально підтримуються різні види освітнього процесу.

Слід зазначити, що впровадження інформаційних технологій в систему мистецької освіти потребує врахування певних особливостей, зумовлених зверненням до емоційної сфери людини, розвиток якої є неповторним, унікальним, суб'єктивним характером засвоєння навчально-виконавського матеріалу, нерідко індивідуальною формою організації навчального процесу. До найбільш вживаних програмних засобів відносять електронні підручники, програми-тренажери, контролюючі засоби (тести), інформаційно-довідкові (енциклопедії), демонстраційні (слайди, відео), учбово-ігрові.

Важливим напрямком інтенсифікації навчання в мистецьких закладах стало використання мультимедіа. Презентації, виконані в PowerPoint, сьогодні виступають невід'ємним компонентом навчального процесу, супроводжуючи лекційні курси, дозволяючи зробити їх змістовнішими, яскравішими, видовищними. Зорієнтованість мультимедіа на багатоаспектне висвітлення різних процесів та явищ зумовило також доцільність застосування цих засобів при створенні навчально-методичних матеріалів, призначених для забезпечення теоретично-методичної підготовки та загально-художнього розвитку фахівця.

Невід'ємною складовою навчального процесу є форми контролю і самоконтролю студентів. Перевіреними практикою контролюючими засобами стали різноманітні комп'ютерні тести, вікторини, завдання ігрового характеру. В системі мистецької освіти такі форми контролю спроможні охопити широке коло питань в галузі теорії, методики та практики навчання.

З розвитком інформаційних технологій вагомого значення набувають програми, за допомогою яких можна здійснювати освітні завдання. Чисельність та розмаїття представлено на ринку програмного забезпечення надає широкі можливості для забезпечення навчального процесу з урахуванням педагогічних цілей та рівня комп'ютерної грамотності студента-користувача.

Стислий огляд означеної проблеми дозволяє зробити висновок, що використання комп'ютерних технологій в процесі підготовки фахівців мистецького профілю активізує вирішення художньо-педагогічних завдань, а доступність комп'ютерної техніки, багатофункціональність програмного забезпечення та варіативність форм та змісту навчального процесу створюють сприятливі умови для художньо-творчого розвитку студентів, підвищуючи соціальний статус мистецької освіти.

Культура, мистецтво, художньо-інформаційні технології: дослідницькі практики молоді

*Акулова Євгенія Володимирівна,
магістрант Харківської
державної академії культури
(Україна, м. Харків)*

ЕТАПИ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУПРОВОДУ ВИСТАВИ В СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ

Інформаційний супровід вистави – це варіант інформаційного забезпечення, що застосовується при створенні та реалізації вистави як комерційного продукту. За ринкових відносин важко уявити успіх вистави без професійної роботи з її просування. Людина, яка займається питанням просування вистави, повинна мати певні якості та таланти, бути обізнана не лише в рекламних питаннях та PR-послугах, а й розуміти специфіку галузі театрального мистецтва. Це може бути театральний менеджер, адміністратор або режисер, тобто *автор* інформаційного супроводу вистави.

Інформаційний супровід триває протягом всього процесу створення та прокату вистави. Умовно його можна поділити на два етапи: інформаційний супровід та просування вистави в допрокатний період та у період прокату вистави. Перший етап, що розгортається на самому початку роботи над виставою, – включення в репертуар та її затвердження – носить, переважно, інформаційний характер. Завдання автора інформаційного супроводу – донести до потенційної глядацької аудиторії інформацію про постановку, а також залучити до її подальшого створення спонсорів та меценатів. Він повинен тісно спілкуватись із творцями спектаклю та мати глибокі знання про творчий задум, що реалізується. Тут доречна така діяльність як поширення інформації про виставу на сайті театру, публікації анонсів в газетах, журналах та їх трансляція на радіостанціях та телеканалах, інтерв'ю.

Наступний крок – робота з просування вистави на ринку театральньо-видовищних послуг. Починаються рекламні компанії та PR-акції. Інформація про виставу та її подальше життя активно передається у ЗМІ. Потенційна глядацька аудиторія активно інформується про дату та час прем'єри. Від масштабності та професійності розробленої рекламної компанії напряму залежить кількість зацікавлених

глядачів. Використовуються такі канали розповсюдження інформації як теле-радіо віщання, афіші, банери, рекламні листівки, Інтернет (більш детальна інформація на сайті театру, на театральних форумах, email-розсилки, спам та ін.).

Другий етап інформаційного супроводу розпочинається після прем'єри вистави. Автор інформаційного супроводу слідкує за реакцією громадськості на виставу: відгуками театральних критиків, форумами та Інтернет-блогами, статтями та критикою в театральних журналах, реакцією та висловленнями окремих, обізнаних в театральній справі, осіб, що мають авторитет та вплив на думку громадськості.

Не можна недооцінювати й перших глядачів, які, в свою чергу, поділяться враженнями з оточуючими. Так зване «сарафанне радіо» має дуже великий вплив у всіх сферах діяльності, і, тим паче, в театральному просторі, адже вистава – продукт духовного, а не матеріального виробництва. Зібрана інформація про відгук громадськості на прем'єру допомагає зробити висновки щодо успіху проведеної рекламної компанії та інших заходів з просування вистави, знайти сильні та слабкі сторони та відкоригувати концепцію інформаційного супроводу згідно з отриманими результатами.

На кожному з цих етапів процес інформаційного супроводу вистави відбувається по різному. Його специфіка залежить, переважно, від вмінь та досвіду автора інформаційного супроводу та від політики театру – творця вистави.

*Грiбiнчук Ганна Юрiївна,
магістрант Харківської
державної академії культури
(Україна, м. Харків)*

ТЕХНІЧНІ ЗАСОБИ В ОФОРМЛЕННІ МАСОВИХ СВЯТ ТА ВИСТАВ: ПЕРШІ ФАХІВЦІ «СЦЕНІЧНИХ ЧУДЕС»

З найдавніших часів свято супроводжує життя людей. Створення та проведення масових свят та вистав неможливе без застосування технічних засобів та звернення до наукових досягнень кожного історичного періоду – від Стародавньої Греції та Древнього Риму до наших днів. Наприклад, сучасні архітектори та фахівці в галузі акустики захоплюються тим, як були спроектовані римські амфітеатри: при величезних масштабах споруд текст, що читався актором на сцені,

було ідеально чути практично в будь-якій точці зорового «залу». Такого ефекту сьогодні домогтися вкрай важко, глибокі акустичні «ями» звукорежисери і звукооператори виявляють навіть у серйозних, відомих всьому світу залах.

Перші у світовій історії масові вистави комерційного характеру – бої гладіаторів – сформували нові форми масових видовищ, пов'язаних з технічними інноваціями, такими як «навмахії», реконструкції знаменитих морських битв минулого, які влаштовувалися на затоплених аренах амфітеатрів за участю справжніх кораблів і величезної кількості учасників.

У середньовічній Європі цікавими з точки зору використання технічних досягнень були містерії – масові майданні самодіяльні вистави, у яких брали участь сотні людей. Містерії розвинули театральну техніку, затвердили в народі смак до театру, підготували деякі особливості ренесансної драми. Відомо про неймовірну складність технічних пристосувань, що використовувалися в той час для підготовки містерій, в яких брали участь численні художники, машиністи і теслі.

В містеріальному театрі суперництво цехів зумовило поступовий перехід від аматорських постановок містерій до професійних: наймалися фахівці, які займалися пристроєм сценічних чудес (їх так і називали – «conducteurs des secrets» – «керівники секретів»); кравці, які за рахунок цехових організацій шили сценічні костюми; піротехніки, які розробляли ефектні трюки тортур у пеклі і пожеж у день страшного суду тощо. Для здійснення загального керівництва та координації дій сотень виконавців призначався «conducteur du jeu» – «керівник гри» – прообраз нинішнього режисера-постановника. Підготовча робота, тобто репетиційний період, якщо казати сучасною мовою, тривала кілька місяців.

В епоху Відродження почало формуватися мистецтво сценографії. Декорації з плоских стали архітектурно-перспективними. Їх малювали на полотнах, натягнутих на рами. Декораціями разом з машинерією, бутафорією і костюмами займалися найвідоміші художники того часу. Італійський художник Джорджо Вазарі, згадуючи деяких середньовічних художників називає їх творцям театральних «чудес».

Слід відзначити і складну з технічної точки зору сценографію російського театру XVIII століття. Наприклад, в Останкінському театрі графів Шереметьєвих над сценою розташовувалося верхнє машинне відділення театру. Тут знаходилися містки, по яких в ході дії вистави пересувалися робітники сцени, кілька комор, за допомогою яких під-

німали і опускали завісу, падуги – частини декорацій над сценою, задник, а також машини для створення різноманітних шумових ефектів. Доречі, до нашого часу добре збереглися дві з них – «машина грому» і «машина дощу». Всі технічні пристосування були створені майстрами-кріпаками на чолі з самим графом Н. П. Шереметьєвим. Вони придумали також систему трансформації театральної зали в бальний.

Таким чином, з найдавніших часів, і, більшою мірою, у середньовічному театрі почали виникати предтечі численних творчих і сучасних технічних театральних професій: сценографи, постановники трюків, костюмери, піротехніки тощо. Саме вони надалі стали визначати зовнішній вигляд масових розваг.

*Кірдеєва Майя Олексіївна,
студентка Криворізького
національного університету
(Україна, м. Кривий Ріг)*

ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТУ ТОМАСА УІЛКСА В КОНТЕКСТІ АНГЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Епоха Відродження на сучасному етапі є достатньо досліджуваною. Нам відомі фундаментальні праці таких видатних музикознавців, як Т. Ліванової, В. Конен, Р. Грубера та багатьох інших, які висвітлюють саме музичне мистецтво даної епохи. Але поряд з цим все ж деякі сторінки залишаються ніби «у тіні» – не занадто розкриті, висвітлені. До таких сторінок належить постать Томаса Уїлкса як яскравого композитора англійської школи епохи Відродження. Будучи сучасником одного з геніальних драматургів світового класу, найбільшої й найзагадковішої постаті в історії театру – Вільяма Шекспіра, Томас Уїлкс, в свою чергу також привніс непересічний особистий внесок в золотий фонд англійського музичного мистецтва. В порівнянні з іншими національними школами, що з'явилися на творчому горизонті, починаючи з XIV до XIX ст., англійська школа суттєво вирізняється поміж іншими. Крім Г. Пьорсела та Б. Бріттена, історія не залишає нам таку кількість композиторів, яку мають Італія, Франція та Нідерланди. Це і обумовило звернення у нашій роботі до творчості Томаса Уїлкса.

Англійське Відродження відкрило одну з найблискучіших сторінок в історії європейської та світової культури. Особливості англійського гуманізму визначили і характер музичної культури Англії. Це

був час діяльності таких значних композиторів Англії, як Вільям Берд, «три великих Т» (Тавернер, Талліс і Тай); час розквіту англійської мадригалу, нового передового тоді монодичного складу (група англійських новаторів – Джон Даулент, Вільям Берд, Томас Морлей, Джон Уїлбай і Томас Уїлкс).

Англія в XVI ст. створила свій мадригал, абсолютно не подібний до італійського. Він уникнув відстороненого тематизму і надмірно витончених виразних засобів, які були вразливим місцем сміливих і оригінальних італійських мадригалістів. Творці мадригалу в Англії, хоча дотримувалися модних у той час надуманих словесних текстів, додали музиці своїх творів теплоти інтонацій, емоційної чуйності, ясності та витонченої простоти всіх елементів форми. Вони писали мадригали-любовні виливи, мадригали-жанрові картини й пейзажі, мадригали-філософські сентенції, іноді навіть молитви. Музика чуйно слідувала за текстом вірша, передаючи його загальний настрій, нерідко звукописом відтворюючи деталі поетичного образу.

Томас Уїлкс, чия професійна кар'єра розвивалася в один з найбільш впливових періодів в історії музики Англії, безсумнівно, є одним з її кращих композиторів. Як і у Пьорсела, у нього була жива уява і любов до експериментів. Ніде видатні музичні здібності Уїлкса не проявилися більш ніж в його чотирьох збірниках мадригалів, які з'явилися між 1597 і 1608 роками, і в його урочистих гімнах.

Уїлкс мав найбільш невгамовну, дослідницьку музичну уяву, що доходить до крайнощів в межах одного мадригалу, а також великий людський досвід, який музично виражався в діапазоні від безтурботних застільних пісень, до «обтяжених» шедеврів, таких як «O care, thou wilt dispatch me». З ним звільняєшся від одержимості Петрарки любов'ю до жінок. Замість цього присутній цілий спектр складності образів – від «Криків Лондона», «Нових Уелфлітських устриць», дзвінкої веселості «На рівнинах», до найбільш неперевершених драматичних з мадригалів – «Туле, період космографії» і «Андалузський купець».

У музиці Уїлкса, як і у Морле, велике місце займають образи ліричного плану. Але Уїлкс також є художником драматичної і живописної «програмної» музики. Його мова відрізняється гармонійної яскравістю, барвистими звуконаслідуваними зворотами. Він застосовує хроматизми в мадригалі, змагаючись з Лука Маренціо і навіть з Монтеверді в пристрасній виразності.

Легко зрозуміти обурення Джозефа Кермана, пов'язане з відсутністю сучасного інтересу до мадригалів Уїлкса, коли він писав: «Сус-

пільство, яке може дозволити пропасти даремно таланту такого роду, в той час як процвітають поети, яких краще всього відразу забути, на-вряд чи можна вважати здоровим з музичної точки зору». Тим не менш, Уїлкс, безумовно, є найбільш парадоксальною фігурою серед англійських мадригалістів і одним з найбільш цікавих і талановитих англійських композиторів свого часу.

Для музично-теоретичного аналізу був взятий блискучий мадригал «As Vesta was from Latmos hill descending», який був опублікований в збірнику Т. Морлі «Тріумфи Оріани» (1601 р.), в який увійшли 25 мадригалів 23 різних композиторів, усі присвячені загадковій «Оріані». Більшість вчених вважають, що Оріана – це міфологічний епітет королеви Єлизавети I. Таким чином, у нашому дослідженні ми провели науково-дослідницьку роботу і, проаналізувавши мадригал «As Vesta was from Latmos hill descending», зробили ряд висновків про найбільш характерні стилістичні риси творчості Т. Уїлкса як в контексті англійської композиторської школи, так і європейського музичного Ренесансу в цілому.

*Кобзий Катерина Павловна,
студентка Луганского национального
университета имени Тараса Шевченко
(Украина, г. Луганск)*

МАССОВАЯ ВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И ТЕНДЕНЦИИ ЕЕ РАЗВИТИЯ

Социально-исторические трансформации общества меняют устоявшиеся рамки творческих процессов. Появление современных концептуальных художественных парадигм требует исследования этих новых форм и принципов творчества, осмысления исторического развития. Сегодня, во времена «высоких технологий», информатизация общества меняет отношение ко многим традиционным культурным парадигмам, открывает новые творческие горизонты и системы социальной коммуникации.

Общая панорама культуры XXI века очень разнообразная. Еще сегодня у человечества сохранились свойства древней культуры охотников и собирателей, которые являются носителями традиционной архаичной культуры. Но часть человечества, преодолев расстояние между пракультурой и настоящим, достигла

стадии глобального информационного сообщества. Поэтому будущее уже не представляется без модернизации информационных систем и технологий. Информационное обеспечение разветвленной информационной инфраструктуры сегодня является базовым компонентом при экономической, политической, образовательной и художественной деятельности. Компьютерная революция – глубокий и разносторонний поворот в развитии человечества, что связано с ростом производительных сил, широким использованием техники и науки в производстве. Этот этап развития человечества характеризуется тем, что завершается становление техногенной (постиндустриальной) цивилизации, в недрах которой образуется то, что сегодня называют информационным обществом. На наших глазах история человечества становится глобальной. Вполне понятно, что в результате мощного развития, современная глобализированная культура влияет на архаичную культуру многих народов мира. В этих условиях актуальность исследования коммуникативно-информационных технологий приобретает значение стратегических приоритетов для государств, которые стремятся к интеграционным процессам.

Развивая системы коммуникации, Украина приобщается к мировому информационному полю, которое становится объединяющим фактором современного развития человечества. Поэтому характер отношений между технологическими и культурно – социальными составляющими этого процесса влияют на стандартизацию форм коммуникационной среды. Такие процессы становятся доминирующей формой современной культуры, поскольку информационно-коммуникативное поле становится средой, которая корректирует мировосприятия и мотивации человеческого сообщества. Ни один из художественных артефактов не лишен смыслового, а значит, информационного контекста [2, с. 14].

Искусство постепенно меняет свои традиционные средства и функции. Доминирующим критерием художественного авангарда становится связь с высокими технологиями. Безусловно, техника сопровождает человека на протяжении почти всей истории, но благодаря колоссальному научно-техническому «прорыву» в наше время возникает необходимость понимания современных реалий влияния информационных технологий на искусство.

Увеличение объема информационного поля уже само по себе способствует его визуальной организации. Можно утверждать следующее: информация, которая приобрела визуальный облик,

считывается и усваивается быстрее, чем другие формы информационного кодирования. Так называемый «месседж» или авторское эмоциональное послание, которое с помощью визуальных образов (визуальной информации), легко преодолевает языковые барьеры между разными людьми, формирует общее информационное пространство единого культурного поля [4, с. 99].

Одним из самых интересных объектов таких дискурсивных практик стала послевоенная визуальная культура и ее составляющие. При этом для исследования выделяются две одновременно действующие тенденции ее функционирования: как визуальной массовой культуры и как индивидуальной культурно-визуальной практики. Функционирование визуальной массовой культуры в новейший период истории рассматривается как в рамках концепций социокультурного пространства массовой культуры, так и в разрезе концепций массовой коммуникации и концепций трансформации субъекта.

Концепции социокультурного пространства массовой культуры фокусировали свое внимание на механизмах функционирования визуальной массовой культуры в конкретном социокультурном пространстве. Появление концепций массовой коммуникации была актуализировано когнитивной составляющей визуальной массовой культуры. В рамках концепций трансформации субъекта визуальной массовой культуры исследуется процесс возникновения как новых по типу общественных сообществ, ориентированных на массовое потребление визуального, так и новых типов создателей массового визуального продукта.

Фиксируя разные форматы проявлений национальной идентичности и попыток ведущих СМИ сформировать аудиторию, не обозначенную проявлениями национальной идентичности, исследователи культурологического направления считают, что современные СМИ являются прекрасными инструментами для создания и поддержания так называемых «воображаемых сообществ», или как указывалось – «телесообществ» [1, с. 5]. Относительно воздействий глобализованного масс-медийного пространства и национальной идентичности, то существует два тезиса: глобализация СМИ разрушает национальную идентичность аудитории СМИ [3, с. 99], и глобализация СМИ и защита национальной идентичности – это элементы одной системы, которые усиливают друг друга [1, с. 8].

Итак, визуальная культура создает для современного человека сложную знаковую структуру, язык чувств, систему образов, которые

упорядочивають її щоденну комунікацію, визначають орієнтири її фізичної і духовної життя. Це духовний, чуттєво-інтелектуальний досвід людини, складний комплекс духовних пошуків, чуттєвих насмаженій, самоограничень, інтелектуальних устремлень, потребностей в творчестві, познанні, який є визначаючим в мотивації сучасної людини.

Литература

1. Бондаренко С. Комунікативне поле постмодерного мистецтва / С. Бондаренко // НАОМА: дослідницькі та науково-методичні праці. – 2007. – № 14. – С. 5–9.
2. Захаров А. В. Традиційна культура в сучасному суспільстві / А. В. Захаров // Соціологічні дослідження. – 2004. – № 7. – С. 14–19.
3. Костина А. В. Народна, елітарна і масова культура в сучасному соціокультурному просторі: структурно-типологічний підхід / А. В. Костина // Обсерваторія культури. – 2006. – № 5. – С. 99–100.
4. Масова культура: навч. посібник / К. З. Аюпян, А. В. Захаров, С. Я. Кагарлицька і др. – М., 2004. – 398 с.

*Літченко Євгенія Вікторівна,
магістрант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОЗАПИСУ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ

Класична музика ніколи не втрачає своєї актуальності, будучи основою всієї світової музики. Вона охопила собою всі століття людської історії і залишається незмінно популярною й в сучасному світі.

Музична класика (від лат. classicus – зразковий) – музичні твори, які відповідають найвищим художнім вимогам, поєднуючи глибину, змістовність, ідейну значимість із досконалістю форми. В цьому сенсі поняття «класична музика» не обмежено якими-небудь історичними або національними рамками. Вся музика, яку ми називаємо класичною, написана для виконання в акустичних умовах концертних залів.

У ті часи, коли ця музика створювалась, звукорежисерів ще не було, і про баланс і правильний звук дбали архітектори, майстри з виготовлення інструментів, композитори та виконавці. Виконуючи класичну симфонію, диригент завжди в змозі створити комфортне для слухачів звучання, адже при створенні партитури композитор стежив за тим, щоб жоден з компонентів ансамблю або оркестру не заважав іншим.

У теорії звукорежисури колективи, які виконують класичну музику, відносяться до природно збалансованих ансамблів і часто не потребують зміни існуючого балансу шляхом подальшого зведення. Багато інструментів грають одну партію (тобто, дублюють одне одного), домагаючись тим самим природного акустичного звукопідсилення більш тихих інструментів у порівнянні з більш гучними. Таким чином, завданням «класичного» звукозапису є спроба знайти звук, максимально наближений до «живого» сприйняття слухачем в акустиці концертного залу. Тому основною умовою правильного звучання для запису збалансованого складу є хороша акустика приміщення, в якому виконується твір.

При послідовному записі кожний з елементів фактури записується по черзі в студії під фонограму, що подається у навушники. Кожен з музикантів вписує свою партію на точно визначене місце, і, якщо не потрапив з першого разу, може спробувати ще раз спочатку або підхлювати із зручного місця. При зведенні на кожній доріжці записаний лише звук «свого» інструмента, тому динамічна обробка, частотна корекція і всі інші операції не впливають на звуки, записані на інших доріжках. Відповідно, можливе втручання будь-якого рівня, що обмежується лише художніми завданнями і фантазією звукорежисера.

При одночасному записі всі музиканти знаходяться в студії і грають разом, тому неминуче взаємопроникнення звуків різних інструментів на «чужі» мікрофони. При зведенні звукорежисер стикається з такою проблемою, як обмежені можливості обробки звуку кожної доріжки, адже втручання у звучання одного інструменту неминуче буде впливати на звук «сусідів», що потрапили в його мікрофон під час запису.

При роботі з суто класичними складами зведення не настільки різноманітне по використовуваним можливостям; воно спирається на більш тонкий підбір балансу між мікрофонами чи групами мікрофонів, філігранну роботу з треками солістів, боротьбу з виконавськими шумами. Тут необхідно враховувати, що «відведення» звуку доріжок через шуми можуть міняти загальний баланс і план. Як вже було сказано, при одночасному записі звук від кожного інструменту виявляється записаним не тільки на свій мікрофон, але й на інші. Прибираючи з міксу інструменти, які, здавалося б, в даний момент не звучать, ми також приберемо і звуки сусідніх інструментів, що приходять на їх мікрофони, присутні на доріжках, і грають чималу роль в утворенні музичних планів і тембрів в остаточній сумі.

Інтерес до класичної музики ніколи не вичерпається, адже її можливості безмежні. Тому в роботі із класичною музикою в сучасних

концертних залах і студіях звукозапису неможливо обійтись без звукорежисера-професіонала, звукорежисера-митця.

*Новак Валерія Михайлівна,
студентка Харківської державної
академії культури
(Україна, м. Харків)*

ФЕСТИВАЛЬ МОНОДРАМ «МАРІЯ»

Народна артистка України Лариса Кадирова – актриса із гона корифеїв національної сцени. Її акторські здобутки мають величезний вплив на сучасне покоління творчої молоді. Слідуючи своїм життєвим принципам, артистка завжди рухається вперед. Відкриваючи у собі нові таланти, Лариса Миколаївна презентувала мистецькій громаді України Міжнародний фестиваль монодрам «Марія», засновником та автором концепції якого стала у 2004 році. Фестиваль «Марія» проводиться щорічно в другій половині вересня у м. Києві.

Мета Фестивалю – плекання, культивування і презентація можливостей універсальної мови театру; вшанування пам'яті першої Народної артистки України Марії Заньковецької; популяризація кращих світових здобутків виконавської майстерності жінок-актрис; розвиток професійної виконавської майстерності актрис українського театру; сприяння активній інтеграції українського театру до світового театрального процесу.

Актриси не лише з України, а й з інших куточків світу отримали можливість проявити свій талант у жанрі монодрами, поділитися власними театральними пошуками та здобутками, а також побачити нові мистецькі форми, технічні прийоми, режисерські рішення та почерпнути життєдайне натхнення від зіграних іншими акторками вистав.

«Марія» не обмежується лише показом театральних вистав, тому щороку фестиваль присвячується знаменній даті української або світової культури. В його рамках проводяться також прес-конференція для засобів масової інформації, міжнародна наукова конференція, круглий стіл «Сучасні виміри акторської майстерності», художні тематичні виставки, майстер-класи, творчі зустрічі. Завдяки цим заходам є можливість ближче познайомитися з іноземними гостями, що презентують національне мистецтво на фестивалі, поділитися власними досвідом і повчитися у своїх колег.

Особливою родзинкою фестивалю є виступи Лариси Кадирової з авторськими моновиставами: Г. Маркес «Посаг кохання», З. Хшановський, Л. Кадирова «Сара Бернар», А. Казанчян «Бути...» та ін. Її творчість – своєрідний «майстер-клас» філігранної акторської техніки, яку бачить глядач. Починаючи з 2004 р., вже пройшло десять фестивалів. Щороку фестиваль присвячено певній тематиці або приурочений відомим мистецьким діячам. Наприклад, у 2007 р. фестиваль був приурочений 125-ій річниці театру корифеїв, у 2008 р. – 80-ій річниці від дня народження Гарсія Маркеса, а 2009 р. був ознаменований 200-річчям від дня народження Гоголя.

На Фестивалі уповні вирує ідея театру, як центру – наукового, дослідницького, лабораторного. Кожен фестиваль відкриває нові імена поетів, філософів, акторів, людей великої жертвовної долі, які вчать не тільки ставити самим собі запитання, але й підключати всіх оточуючих до високої духовної напруги, дають зрозуміти, що можна змінити хід колеса буття незалежно від того, чи ти позитивний холерик, чи песиміст-меланхолік. Камерна сцена прояснює Людину наче рентгеном, виявляє мотиви вчинків, слів, жестів, просто талант актора, його культуру у ставленні до професії, його вміння синтезувати власний стиль з життєдайною енергією.

*Одинцов Юлиан Константинович,
магістрант Національної академії
руководящих кадров культури и искусств
(Украина, г. Киев)*

МРИДАНГА: ИСТОРИЯ ПРОИСХОЖДЕНИЯ И ОСОБЕННОСТИ КОНСТРУКЦИИ

Мриданга – индийский ударный музыкальный инструмент (барабан), распространен в основном в Южной и Восточной Индии. Название происходит от сочетания санскритских слов «Мрида» («глина» или «земля») и «анг» («тело»). Самое древнее упоминание о Мриданге встречается задолго до начала нашей эры. В надья-шастре он упоминается как самый основной ритуальный барабан. Там он описан самым подробнейшим образом. Описано даже то, как готовить и накладывать речную глину на мембраны Мриданги. Само название «Мриданга» является нарицательным для всех основных барабанов.

Мриданга имеет корпус, форма которого является очень древней и обладает совершенной акустикой. По сторонам корпуса расположены мембраны. С одной стороны находится маленькая мембрана, которая называется дайан, на ней извлекаются звуки высокого тона. С другой стороны – большая мембрана, которая носит название «байан», с ее помощью извлекают низкие басовые звуки. Эти мембраны соединяют кожаные ремешки и поддерживают их в постоянно натянутом виде. На мриданге можно извлечь 108 разнообразных звуков. Особенно сладки глубокие «булькающие» звуки на большой стороне. Эти звуки воздействуют на воздушные потоки в теле и радуют сердце.

При изготовлении мридангов используют разные материалы. Это влияет на его амплитудно-частотную характеристику, на его звучание и тембр, а также на тонкости эксплуатации и хранения. Классическая Мриданга изготавливается из глины, индийскими мастерами, что следует из самого названия инструмента. Мембраны этих мридангов сделаны из очень тонкого пергамента (особым образом обработанной коровьей или буйволиной кожи животных умерших естественной смертью). Каждая мембрана состоит из двух или даже трех пергаментных мембран, наложенных друг на друга. Кроме того, на наружный слой мембран наносится особый состав из глины, особого камня и риса для лучшего резонанса. При изготовлении мембраны натягиваются с оптимально рассчитанным усилием так, чтоб они не провисали, но и не были слишком тугими, так как это может вызвать слишком высокое звучание и усложнит извлечение некоторых звуков. Кроме того берется в расчет способность сырой кожи при высыхании уменьшаться. Мембраны глиняного Мриданга очень чувствительны, что позволяет играющему извлекать необходимые звуки, не прилагая больших усилий. Последние пару десятков лет, в Америке изготавливают Мриданги с корпусами из стекловолокна и пластика, а мембраны – из пластика. Это практичные инструменты, так как они не боятся влаги и на них можно играть даже во время дождя. Их корпуса не слишком легкие и не слишком тяжелые. Они не столь требовательны при хранении. Их мембраны также достаточно чувствительны, как и пергаментные. В Манипуре также делают Мриданги из металла и дерева, но лучше всего звучит Мриданга, сделанная из глины.

В индуистской религиозной традиции гаудия-вайшнавизма мриданга почитается как один из восьми священных инструментов, и в Индии ей проводят обряд поклонения. Существует специальная молитва, обращенная к этому священному инструменту: «Я с почтением склоня-

юсь перед Мридангой, проявленной в своей духовной форме, она исполнена сладчайших вкусов и обладает тысячами замечательных качеств».

Согласно священным писаниям история появления Мриданги в этом мире такова: Господь Кришна, никогда не расстающийся со своей флейтой, решил низойти на Землю в облике Шри Чайтаньи Махапрабху, чтобы научить людей петь святое имя Бога. Когда флейта узнала об этом, она стала плакать: «О Господь, я никогда не расставалась с Тобой. Почему же Ты хочешь бросить меня сейчас?» Господь Кришна ответил: «Не волнуйся, Я возьму тебя с Собой, но в другом виде». Так флейта Господа Кришны превратилась в мридангу. Именно поэтому её звук является таким притягательным для сердца людей. Левая сторона мриданги олицетворяет безграничную силу и мощь Господа, правая – высокая и сладкая сторона – олицетворяет энергию наслаждения Господа. Корпус мриданги – это сам Господь, а 32 ремешка, соединяющих две стороны инструмента, – это 32 слога Харе Кришна мантры, состоящей из имен Бога. Этот инструмент предназначен для прославления Господа.

Мриданга является барабаном стиля «Карнатак». Однако его можно использовать для игры и в некоторых других стилях. При обучении игре на этом инструменте ученики повторяют разнообразные учебные мантры, состоящие из слогов, соответствующих ударам на инструменте. Существуют несколько традиционных школ игры на этом удивительном инструменте. Для звукозаписи мриданги используются три микрофона. Два микрофона ставятся на небольшом расстоянии от каждой мембраны, под острым углом. Третий же располагается посередине корпуса барабана направленный на него. Расстояние и угол расположения микрофонов могут варьироваться для нахождения наилучшего снятия звука.

*Осадча Олександра Анатоліївна,
магістрант Харківської державної
академії дизайну і мистецтв
(Україна, м. Харків)*

ХРИСТІЯНСЬКІ РЕМІНСЦЕНЦІЇ В АРТ-ПРОЕКТАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ 2000-х рр.

Протягом тисячоліть мистецтво і релігія є одними з базових категорій культури, що тісно пов'язані між собою. Власне кажучи, поширеною серед дослідників є теза про генезис різних форм творчості з культової обрядовості прадавнього світу. Мистецтво часто сприй-

малося як одна з форм містичного досвіду, релігія ж повсякчасно послуговувалася художнім інструментарієм задля підсилення власного комунікативного аспекту. Та секуляризаційні процеси, що почалися ще на початку Нового Часу й досягли свого апогею в ХХ ст., внесли розкол у цю усталену систему. Тим не менш, вже від кінця ХІХ ст., фахівці фіксують регулярні «спалахи релігійності», що приймають різноманітні форми – від неохристиянства до захоплення окультними, магічними практиками.

Перша декада ХХІ ст. засвідчила, що ми вступаємо в період чергового «релігійного відродження»: спрагли за життєствердною, вітальною енергією, яку несе Сакральне, сучасні художники все частіше звертаються до власної духовної спадщини, зокрема, до християнських традицій. Показовим є той факт, що інтерес до останніх охопив не тільки майстрів живопису, скульптури, графіки, а й такого виду візуального мистецтва як інсталяція.

Безумовно вагомим джерелом, що вплинуло на формування естетики об'єктів, що створювалися українськими представниками contemporary art, стала багатовікова історія церковного мистецтва (як католицького, так і православного). Саме воно розвинуло до найвищого рівня прийоми ієротопії (термін Олексія Лідова) – створення священного, «іконічного» середовища, яке за допомогою живопису, архітектури та музики транслює певні змісти (релігійні ідеї) та необхідний емоційний стан. Таке комплексне застосування просторових та часових видів мистецтва часто зустрічається й у інсталяціях, тому цілком природно, що вітчизняні автори, при зверненні до християнської тематики, оперують аналогічним інструментарієм.

Так, прикладом безпосереднього запозичення, цитації культових об'єктів є проект одеситки Оксани Мась «Погляд у вічність» (2010). Це монументальне панно, на якому з дерев'яних писанок викладено фрагмент барочної ікони кінця ХVІІ – початку ХVІІІ ст. «Богородиці Єлеуса» Івана Рутковича – очі Діви Марії. Аналогічний підхід спостерігається й у відомій інсталяції художниці «Post-vs- Proto-Renaissance», що представляла Україну на Венеційському бієнале 2011 року. На цей раз з писанок було викладено гігантську копію (92x134 м) Гентського вівтаря братів Ван Ейків. В обох випадках Оксана Мась позичає пластичну трактовку оригіналів, підсилюючи її заміною техніки зображення з олійного живопису на мозаїку та трансформацією їх масштабу, просторових співвідношень. Новий погляд на образи доповнюється й символізмом, адже основний матеріал –

писанки – являються символами переродження, воскресіння, надії, що розширює концептуальне наповнення об'єктів.

Принципово інший шлях втілення біблійного образу демонструє Степан Рябченко в роботі «Благословляюча рука» (2012–2013), яка експонувалась в Мистецькому Арсеналі на виставці «Велике і Величне». Неонова інсталяція зображує десницю, що простягнута вниз із хмари в жесті двоперсного благословення. На відміну від попередньої ситуації, цей митець, орієнтований на новітні медіа, відмовляється від реплік канонічних зразків. «Головна діюча особа» проекту – потужне сьйво, що підкреслює легку графічність малюнка, утвореного неоновною конструкцією. Воно стає альтернативою позолоті, різьбленню, які надають величі й ошатності храмовому оздобленню, але сприймаються як данина традиції після радикальних змін урбаністичного середовища.

Включення реципієнта в простір власного «впливу» – вміння, які зодчі та художники-монументалісти вже давно розвинули при зведенні сакральних споруд. Послугуючись інакшим інструментарієм, тим не менш, сучасне актуальне мистецтво так само прагне інтерактивності, діалогу на рівні тілесності, сприйняття простору. Тому львівський майстер Микола Мовчан, працюючи над проектом «Таємна вечеря» (2010), доповнив живописне полотно на однойменній відомий сюжет дванадцятьма скульптурами апостолів. Весь задум пронизаний ідеєю руху: від композиції картини, побудованої на гіпертрофованій перспективі до вимушеності глядача обходити експозицію по колу, аби роздивитися всі скульптури. Замкнений характер інсталяції дозволяє створити відчуття відмежованості від буденного, профанного. За інтерпретацією самого автора, «...12 скульптур, які висять нерухомо, у позі Христа, з опущеними руками, розслаблені, вони стали символом віри, символом апостолів, які отримали прощення, мученицькою смертю наблизилися до Христа, тому спокійні». Кульмінацією стає момент, коли виходячи, глядач мимоволі повторює рух Юди на зображенні навпроти дверей.

Яскравим прикладом наслідування ієротопічних рішень християнських культур є інсталяція Миколи Коломійця «Різдво» (2010). Присвячений проблемі абортів, цей об'єкт імітує вівтарний та передвівтарний простору церкви. Ящик із медичними інструментами та свічки на ньому відсилають нас до влаштування православного вівтаря – престолу й семісвічнику. Колажний диптих обабіч них виконує одну з функцій іконостасу як вівтарної перегороди, певного маркованого місця, точки поєднання світу дольного та горнього.

Попри незначну (у співвідношенні до загальної кількості створених арт-об'єктів) кількість робіт останніх років, що апелюють до біблійних образів, сюжетів чи символів, більшість з них стають знаковими, викликаючи подекуди значний резонанс. Пласт православної, католицької культури молоді автори використовують, як самодостатній предмет уваги і творчого дослідження, так і як сферу, дотичну до багатьох гостросоціальних питань («Моя особиста релігія» М. Шубіної, «Щеплення» Р. Тремби). Прагнення до суб'єктивного підходу у розкритті проблеми, звернення до індивідуальності, екзистенційного досвіду кожного глядача, вписує ці інсталяції у русло пост-постмодерну із його орієнтацією на гуманістичні ідеали.

*Прокопчук Наталія Олександрівна,
магістрант Харківської державної
академії культури
(Україна, м. Харків)*

ПРИЧИНИ ВИНИКНЕННЯ ЯПОНСЬКОГО ТЕАТРУ БУТО

Розгляд історичних подій і етичних представлень в контексті культурного формування суспільства в післявоєнній Японії, в якому складалося становлення театру буто, дає можливість адекватно і глибоко зрозуміти витoki і специфіку цього виду мистецтва. Осмислення появи даного напрямку слід розпочати з аналізу ситуації переходу класичного японського мистецтва, яке формується під впливом культури США і формує нову, так звану «споживчу» культуру у кінці 50-х – початку 70-х рр. ХХ ст. Перехідність, виявляючи свою здатність бути самостійною одиницею суцього, відкриває новий вимір художнього, де художня середовище є невід'ємною частиною соціально-політичної та економічної областей і виявляє здатність до вираження змісту соціальних практик без втрати власної ідентичності. Своїми бажаннями людина моделює свої відносини і залежності відображаючи їх засобами художньої мови, пропонуючи свого роду естетичне вирішення багатьох питань сучасності. Йдеться про трансформаційні процеси, що відбуваються в Японії з кінця ХІХ століття і аж до Другої світової війни, коли японці у всіх галузях життєдіяльності прагнули наслідувати європейцям і американцям. По суті, в період реставрації імператорського правління японці намагалися відмовитися від самих себе, і в завзятті європеїзації ледь не були втрачені надбання традиційної культури.

Продукування нових моделей художньої реакції на події стає маніфестацією нового типу мислення. Такий являється ідея критика Ханада Кетеру про створення нового музично-танцювального театру, який міг би відродити нестримну енергію Кабукі. Цю думку підхоплює Тацуми Хідзіката, повертаючи в японський танець хтонічне світовідчуття Кабукі. А його основа – криваве і еротичне народне видовище. Серед молодого інтелігенції в цей період якраз відроджується інтерес до власних витоків. І, таким чином, новим стає, те, що півстоліття пригнічувалося і вважалося немодним і несучасним.

Естетичне, покладене в основу нового театру, починає регулювати соціальні практики, стаючи носієм особливої пластичної моделі реального. За словами Тацуми Хідзіката, було – це «повстання» тіла, вибух уяви плоті. В розумінні західної культури, рухи в було негарні, майже страхітливі, виконавець рухається на напівзігнутих ногах, перенісши центр тяжіння вниз. І це – «звільнений» естетичний код, закладений в рухах танців Кабукі. Продовжуючи традицію маски в японському театрі, актор у було, одягаючись у білий грим, перевтілюється в медіума. У відмінності від пантоміми було не має сюжету, але натомість має малюнок, продиктований бажанням тіла рухатися так, а не інакше. Відмінність між двома цими, здавалося б спорідненими напрямками в мистецтві в тому, що у пантомімі змальовують ситуацію або предмет, а у було – проживають.

За словами самих виконавців, суть було полягає далеко не в зовнішньому вигляді артиста. Істотним можна вважати лише те, в якому ступені виконання відповідає філософії і естетиці було. В ньому немає стрибків і обертань. Більш того, іноді в було немає взагалі ніяких рухів. Було властива спотворена, розсіяна пластика, а рухи нібито розпадаються в просторі. У танці є присутньою нарочита сповільненість, внутрішня зосередженість артиста і спокійна споглядальність. Тіло стає об'єктом головного акценту у було. Тіло - це межа між зовнішнім світом і внутрішнім. До внутрішнього світу ми можемо віднести емоційні переживання, поетичні стани, страхи, сні і інше сокровенне, що є в нас.

Так, зі звичайного протесту проти божевільного запозичення чужих для національної культури цінностей і засобів, театр було перетворився на «філософію мистецтва». Сучасний театр було синтезує багатовікові шукання в сфері художнього життя людського духу, знаходить їм своє тлумачення, вибираючи те, що сьогодні якнайповніше відповідає політичним і громадським запитам суспільства.

*Радовська Ольга Григорівна,
магістрант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Україна, м. Київ)*

ДО ПИТАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ПОРТРЕТУ ЗВУКОРЕЖИСЕРА

У наш час сама значимість професії звукорежисера відходить на задній план в сфері навчання та освіти. За останні роки з'явилося дуже мало літератури, присвяченої даній професії та професійним вмінням і навичкам студента, їх вдосконаленню під час роботи в сфері концертної звукорежисури, шоу-бізнесу, телебачення, кіно та радіо. Якими всебічно розвинутими якостями в галузі мистецтва повинен володіти абітурієнт вступаючи у мистецькі виші, щоб в кінцевому результаті отримати якісну освіту та конкурентно спроможній професійний рівень?

Для мистецького розвитку студента бажаний спрямований показ здобутків вітчизняних чи іноземних еталонів якості в сфері культури, моніторинг сучасних тенденцій для розширення світогляду студента. Важливим є також розвиток творчих здібностей студентів. Життя в інформаційну епоху стає все різноманітнішим і складнішим, воно вимагає від людини не шаблонних, звичних дій, а рухливості й гнучкості мислення, швидкої орієнтації та адаптації до нових умов, творчого підходу до вирішення проблем. Творчі здібності слід визнати найістотношою частиною інтелекту, а завдання їх розвитку – одним з найважливіших завдань у вихованні сучасності, адже всі культурні цінності, накопичені людством, – результат творчої діяльності людей.

Важко переоцінити і важливість формування у студентів професійної самосвідомості. Формування та визначення самосвідомості здійснюється до допомогою професіоналізму, професійної майстерності, професійних здібностей, професійного мислення, професійної придатності. Естетичний розвиток та розвиток творчих здібностей засобами музичного мистецтва, становлення професійної самосвідомості – це основні ланки професійного становлення звукорежисера. Він повинен орієнтуватися в музичному просторі (починаючи від витоків музичної культури до новинок в сфері музичного простору), а також різних стилях і жанрах; володіти знаннями з теорії музики та інструментознавства; грати на музичних інструментах. Виховуючи звуко-

режисера, необхідно акцентувати увагу на естетиці свого народу, пропагуванні народної музики, народної пісні.

Професія також передбачає тісну співпрацю з інструментальними колективами та вокалістами, що вимагатиме від звукорежисера комунікативних, психолого-педагогічних, менеджерських навичок.

*Тесля Валерия Валентиновна,
магистрант Харьковской государственной
академии культуры
(Украина, г. Харьков)*

ВАРВАРА КАРИНСКАЯ И ГОЛЛИВУД

Жизнь многих дизайнеров моды и художников по костюмам была связана с Голливудом. Не обошла судьба стороной и Варвару Каринскую, которая принадлежит к славной плеяде мировых художников-модельеров, творивших в искусстве балета и кино в XX веке. В Голливуде 1930–1940 гг., как и сегодня, продюсеры были заинтересованы в активной продаже товара, под названием «кино». Отличие данной продажи состояло лишь в том, что это были времена Великой депрессии, и каждый цент приходилось зарабатывать в жесткой конкуренции с другими студиями. Именно в эту пору снимается большое количество костюмированных фильмов, в которых неважно «как» и «когда», главное, чтобы красиво. Зрелищность являлась оберткой этого товара.

Варвара Каринская за свою работу в Голливуде создала костюмы для 55 фильмов. Но тут важна одна оговорка: чаще всего она одевала не всю картину, как это делают современные художники по костюмам, а одну героиню, и именно женщину. Звезду. Например, Ингрид Бергман в роли Жанны Д, Арк. В 40-х гг. Бергман сыграла роль Жанны в бродвейской постановке об Орлеанской девице по пьесе Максвелла Андерсона. Успех спектакля подтолкнул режиссера Виктора Флеминга снять фильм по этой пьесе. Ему удалось гармонично совместить символизм, средневековую военную героиню и драматические элементы.

Крупнобюджетная постановка, ставшая во всем мире главным кинособытием 1949 года, пользовалась одновременно всеобщей популярностью и служила, гармоничным и логичным завершением творческого пути режиссера, посвятившего себя созданию красочных

зрелищ, образительного ряда без комплексов и подтекстов. Если цвета фильма сюрреалистичны и порой вычурны, портрет Жанны и описание ее роли в истории стремятся к определенному биографическому реализму и конкретике. Стараниями Ингрид Бергман Жанна предстает перед нами здоровой, бодрой, лучистой; в ее человеческой святости, насколько возможно, нет ничего мистического. Картина была номинирована на семь Оскаров, один из которых получила Варвара Каринская – за лучшие костюмы к фильму (1949).

Те фильмы, в создании которых принимала участие Варвара Каринская, делали большую кассу. Она любила простые изящные силуэты, а также ткани с интересными фактурами, первая в кино начала использовать креп, атлас и шелковый шифон тафта и муар, потому что тафта и муар были слишком шумными для звукового кино. В её необычных одеяниях блистали не только Ингрид Бергман, но и легендарные Марлен Дитрих, Вивьен Ли, Джуди Гарланд, Гарри Купер. Дитрих блистала и в одеяниях Каринской в фильме «Кисмет» (1940). А спустя четыре года после получения Оскара за костюмы Жанны Д'Арк, Каринская была вновь номинирована на эту же премию за костюмы к фильму Ч. Видора «Ганс Христиан Андерсен» (1952).

Кинорежиссеры без рук и фантазии Варвары Каринской обойтись не могли и называли её «скорой помощью» съёмочной площадки. Работа рядом с Варварой Каринской была величайшей практикой для любого дизайнера одежды – и опытного, и неопытного. Она не просто одевала киногероев, она создавала вместе с режиссерами другую реальность эстетику, мир. Своими костюмами Варвара Каринская усиливала режиссерскую драматургию фильма.

*Торушанко Ірина Ігорівна,
магістрант Харківської державної
академії культури
(Україна, м. Харків)*

ОСОБЛИВОСТІ ПІДБОРУ ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ СТУДЕНТІВ-АКТОРІВ

Одним із найважливіших аспектів вокального виховання студентів-акторів драми є підбір репертуару. При підборі вокального репертуару слід враховувати індивідуальні особливості учня, як голосові, психічні, вокально-технічні та виконавські якості, так і наявність му-

зичної освіти. Зважаючи на це, в процесі навчання потрібно використовувати загальновідомі методи навчання, важливі вокально-педагогічні принципи, такі як принцип особистісного підходу до студента-актора, поступового і послідовного підвищення труднощів для належного розвитку вокальних якостей, принцип вдалого поєднання вокально-технічних та художніх сторін виконання.

Виховання співака потребує щоденних занять протягом багатьох років. Для акторів драматичного театру володіння голосом у такій мірі не є основним. Студент повинний навчитися органічно переходити від мови до співу, навчитися існувати у музиці. Для цього необхідно вивчити правила музичної мови, ознайомитися з жанрами вокальних творів. Перш ніж рекомендувати той чи інший твір, його музичний і літературний тексти повинні бути ретельно проаналізовані. Студент-актор буде намагатися опанувати вокальним матеріалом лише в тому випадку, якщо музика і поетичний текст по справжньому хвилюють його, якщо з'явиться потреба поділитися з публікою своїми думками і почуттями. Для цього тема, ідея твору, його філософська спрямованість повинні бути зрозумілі і близькі виконавцям, а музика – порушувати і піднімати їх емоційний тонус.

Протягом року слід розучити не менше п'яти-шести сольних творів, різноманітних за формою і жанром, контрастних за змістом, один-два ансамблів і хор. Одним з перших кроків роботи над текстом є вміння впливати на слухача словом, тобто прагнення оволодіти словесною дією. Для цього потрібно добре засвоїти, про що йдеться у творі, до кого звертатися і заради якої мети слід його виконувати. Відповісти на ці запитання допоможе логічний аналіз тексту. За допомогою педагога, а потім і самостійно, студенти визначають тему, ідею, основні події, так само як і надзавдання, наскрізну дію, об'єкт уваги, підтекст і т. д.

Аналогічним чином здійснюється аналіз музики. При розборі будови музичного твору, увага учнів звертається на основні та другорядні епізоди, на межі музичних фраз, на відповідність музичного та літературного текстів. Необхідно вказати також на сенс пауз, цезури та динамічних відтінків, на розвиток мелодії і характер акомпанементу, на значення кульмінації. Відчути, зрозуміти і засвоїти жанр, форму і стиль досліджуваних творів допоможе знайомство з їх музично-поетичною образністю, інтонаційно-ритмічними особливостями, а також характерними художніми засобами виконання.

Акторам притаманне гарно розвинуте образне мислення. Літературний текст, в якому укладені ідея та зміст вокального твору, конкретизує образне бачення, тим самим полегшуючи акторам вокально-виконавську задачу. Процес розучування твору зі словами протікає із залученням найрізноманітніших сфер діяльності організму, що свідчить про єдність розвитку музично-мистецьких та вокально-технічних засобів виразності. Твори, повинні сприяти, поряд з розвитком музичних даних, вихованню елементів акторської техніки і психотехніки, таких, наприклад, як чітка і правильна вимова, виразна інтонація, спілкування з партнером, творча уява і фантазія, здатність чути темп та ритм вистави. Це дає підстави вважати вокальний матеріал з літературним текстом найбільш дієвим засобом музичного виховання студентів-акторів.

*Чезина Марія Олексіївна,
магістрант Харківської державної
академії культури
(Україна, м. Харків)*

ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДУ РОБОТИ М. В. ГІЛЯРОВСЬКОГО НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВИ «КОРОЛЬ ЛІР»

Не раз Михайло Васильович Гіляровський звертався до творів Шекспіра, і український драматичний театр ім. Марії Заньковецької не був винятком. На цей раз Михайло Гіляровський поставив виставу «Король Лір». Вона відрізнялась від класичного трактування Шекспіра, але саме за це вистава набула великого успіху.

Своєрідним фокусом, який прикув увагу глядача до вистави, виявилось застосування одного з елементів «епічного», розповідного театру. Сама вистава починається незвично, а саме з виходу Глостера, який говорить один з пізніших своїх монологів: «Оці затемнення сонця не віщують нам добра, любов холодне, дружба ламається, брати не хочуть знатись, по містах заколоти, по селах розбрат, у палацах панує зрада й руйнація, розбиваючи наш спокій, товаришують нам до могили». Винісши монолог Глостера на початок дії, режисер не лише підкреслив залежність трагедії Ліра від умов, на які натякає монолог, вказую-

чи тим самим на її узагальнюючий, а не «приватний» характер, але й одразу підкреслив філософський зміст п'єси.

Погляд на твір Шекспіра с точки зору його неперехідного загальнолюдського значення став ключем режисерської концепції вистави, обумовивши й доволі ризиковані скорочення тексту (дві частини сценічного варіанту замість традиційних п'яти дій), і свідоме переакцентування деяких мотивів п'єси. Зокрема, режисер майже не приділяє уваги такому істотному аргументові трагедії Ліра, як його королівський деспотизм та самодурство, наголошуючи на трагедії запізнілого відродження Ліра, як людини. Разом з тим він залишається нещадним до дочок Ліра, «золотих гадюк» Гонерільї та Регани, до цинічного батьковбивці Едмунда, свідомо переяскравляючи їх образ, аби з більшою силою розкрити жахливу сутність людського падіння.

У пошуках сценічних засобів для втілення «Короля Ліра» режисер знайшов гарячого прихильника в особі талановитого художника М. Кипріяна. Цілком відмовившись від побутової правдоподібності сценічних конструкцій, художник запропонував ескіз декорації, підпорядкованій спробі відновити на українській сцені сам принцип інтелектуального театру Шекспіра як театру поетичного. Вирішення в дусі шекспірівського театру, художнє оформлення львівського «Короля Ліра» повністю синхронізується з режисерським задумом зосередити в цій виставі увагу глядача на думці й слові драматурга, на вчинках людей.

Дуже цікаво розтлумачив образ короля режисер постановник. В образі Ліра, створеного Гіляровським домінує гуманне начало. Скоро він зрозуміє помилковість свого вчинку і з сумом буде говорити про це образа, якої задає йому Гонерілья, вражає його не тільки, як батька, скривдженого дочкою, вона сприймається, як перше страшне розчарування у людині.

Отже трагедія Ліра – це в повній мірі трагедія втраченого довір'я, він боїться втратити віру в благородство людини до кінця, тому так тихо, наче потай, розповідає Регані про підступність Гонерільї. Але ще удар – і тоді туманиться мозок, бо не сила йому збагнути всю глибину підлоти і зради. Лір не може жити без віри в людину.

Боляче й наполегливо шукає Лір правди і поступово починає розуміти, що не в царських палатах її треба шукати, – вона тут, серед гнаних та знедолених. Тому так пильно прислухається він до слів блазня, прагнучи збагнути їх зміст, так уважно слухає Едгара. І ви-

знання Ліра, що мало він думав про бідних, звучить. Як органічний висновок всього ним пережитого.

Михайло Гіляровський наприклад, утверджує саму природу театру, його яскраву театральність. Навіть тоді, коли зовні спектакль скупий, як «Король Лір», то в центрі стоять психологічні зіткнення героїв, але виставу не назвеш камерною. У ній джерелом б'є яскрава театральність. Вона в загострені характерів, масштабності драматичного накалу, пристрастей, в романтичній експресії. Різко визначені контрасти, нервово, поривчата пластика, напружений ритм. Почуття та думки героїв укрупнені, підкреслені музикою, рухом, світлом. Шкода тільки, що подеколи в художню стилістику вривається прямолінійність мізансцен, натуралістичний грим.

В виставах М. В. Гіляровського присутня поетика символізму, за що він став відомий в Україні та за її межами.

ЗМІСТ

Мистецький простір: минуле та сучасність

Алфьорова З. І.

Чи можливо відтворити і зберегти традиційні візуальні коди в сучасному культурному просторі? 3

Бедирханов С. А.

Этнопоэтическое сознание лезгинского народа в социокультурном контексте 1920–1980-х годов 5

Гонка О. В.

Про інституційну основу музичної культури Запорізько-Дніпро-петровського регіону другої половини ХХ – початку ХХІ століть 7

Демещенко В. В.

Особливості розвитку авторського кіно в Україні: сучасність та перспективи .. 9

Довгань О. В.

Особливості формування модернізму в культурно-мистецькому просторі 13

Дорохіна Л. О.

Хорове мистецтво в культурно-історичному контексті Чернігівщини на початку ХХ століття 15

Зосім О. Л.

Категорія «сакральне» у сучасній мистецтвознавчій та культурологічній науці .. 17

Карельська Є. В.

Суб'єктний прошарок музичної культури Дніпропетровщини 90-х рр. ХХ – початку ХХІ століть як наукова проблема 20

Кожуховский А. Н.

Применение современных инновационных технологий в процессе изготовления архитектурного макета 22

Колос Д. М.

Постмодерністські тенденції в українських фільмах радянського періоду 24

Коновалова И. Ю.

Личность композитора в дискурсе современного искусствоведения 26

Масич О. В.

Музыка Ф. Шуберта как выражение драматургической идеи фильма 29

Михальчук В. В.

Українська державна культурна політика в галузі образотворчого мистецтва в другій половині ХХ століття (на прикладі діяльності Дирекції художніх виставок України) 32

Моженко М. В.

Майбутнє телебачення 35

Морєнова М. І.

Фільм-катастрофа: гносеологічний аспект 37

Морозова О. О.

Розміщення реклами на телебаченні: технологічні та інформаційні аспекти ... 40

Оленєв О. А.	
Антропологія соціальних мереж: критика цифрової сучасності	42
Павельчук І. А.	
Інспірації імпресіонізму в практиці Олекси Шатківського в період варшавського навчання 1931–1939-х років	45
Паріс О. А.	
Діяльність Євгена Цегельського у контексті національно- культурного відродження Галичини 1930-х рр.	47
Первишева І. Б.	
Феномен міжкадрово-внутрішньокадрового монтажу в сучасному екранному мистецтві	50
Пискарева І. Н.	
Основные цели и задачи разработки проектов художественного декорирования и дизайна предметов быта	51
Погребняк Г. П.	
Технологія дистрибуції авторського кіно: до постановки проблеми	53
Полехина Е. А.	
«4’33’’»	56
Романенкова Ю. В.	
«Обратная сторона титанизма» современного арт-пространства	58
Рябуха Н. А.	
Феномен звукового образу мира в контексте современного мироощущения ...	64
Собкович О. С.	
Виставкова діяльність художніх об’єднань та товариств Києва в дзеркалі художньої критики міста початку ХХ ст.	67
Собкович О. С.	
Живопис Петра Холодного 1900–1912 рр.	69
Станіславська К. І.	
«Пиріжок» і «порошок»: до питання розвитку поетичної творчості в Інтернеті ..	71
Супрун О. В.	
Особенности «шопенівського напрямку» в польському джазі	73
Трофимчук О. П.	
Проблема використання візуальної деталі у побудові драматургії екранного твору	76
Чупріна Н. В.	
Вінтаж як тенденція сучасної індустрії моди	79
Шак Т. Ф.	
Музыка как компонент анимационного фильма (на материале творчества режиссера Г. Бардина)	82
Шумакова С. Н.	
О сущностных основах современного отечественного циркового искусства ...	84
Юрченко К. С.	
Образ Богородиці Страждальної в українському сакральному мистецтві ХVІІІ ст.: бароко та класицизм	87

Режисура та звукорежисура: мистецтво, освіта, технології

Барнич М. М.

Обманщик як прототип актора. 90

Грищенко В. І.

Мультимедіа в освіті та культурі 92

Грушецький Я. І.

Театр ляльок України. Пастки «закритого простору» 95

Канівець І. А.

Варіативність у режисурі екранного твору як нова мистецька технологія у сучасному культурному просторі 97

Козлин В. І.

Современные методы обучения сольфеджио для развития музыкального слуха будущего звукорежиссера 100

Косінова О. М.

Оптимізація формування естетичної складової професійної підготовки майбутніх спеціалістів засобами театральної творчої діяльності 101

Куц Є. В.

Інтерфейс музичного інструменту: до визначення поняття 104

Лазарєв С. Г.

Кореляція розвитку технологій і еволюції електронної музики 106

Лачко О. Ю.

Енвайронмент – новаторська театральна практика ХХ століття 108

Маковець І. М.

Органічна режисура масового театралізованого дійства Бориса Шарварка 110

Матушенко В. Б.

Пролог та епілог сучасного сценарію масових свят 113

Набоков Р. Г.

Жанрова різноманітність масових форм театрального мистецтва 115

Прокопова Н. Л.

Культурно-исторический подход в анализе речевого искусства 118

Сорока І. І.

Г. Крісті про підтекст 120

Ужинський М. Ю.

Sound designer – генеза звукового образу у кіномистецтві 123

Ус А. В.

Особенности трансляции на видеоэкраны массовых эстрадно-театрализованных и праздничных мероприятий 125

Шлемко О. Д.

Марія Заньковецька і гуцульський театр 127

Питання мистецької та загальної педагогіки

Аніщенко О. В.

Особистісна зорієнтованість педагогічних технологій в освіті дорослих 131

Бошук Г. А.	
Использование информационных технологий в обучении музыкантов исполнительских направлений	133
Клюев А. С.	
Музыкознание сегодня: направление подготовки специалистов	136
Крюкова О. І.	
Художньо-естетичне моделювання як технологія музичного виховання особистості	138
Макина А. В.	
Феномен хоровой театрализации в детском коллективе	141
Мартинюк Т. В.	
Про виховний потенціал змісту наскрізної програми «Мій Запорізький край» ..	144
Остапенко Н. І.	
Поняття «методична підготовка майбутнього вчителя музики» у контексті фахової підготовки	146
Павленко О. М.	
Етапи формування вмінь джазової імпровізації педагога-музиканта у фаховій підготовці	148
Попович Н. М.	
Роль виконавської активності у формуванні професійно-особистісного досвіду майбутнього вчителя музики	150
Редя В. Я.	
Прикладне музикознавство: про актуальність напряму у фаховій підготовці музикознавців	152
Ткаченко Н. М.	
Хорове виконавство як фактор виховання духовно розвиненої особистості ...	155
Топилко О. В., Топилко Н. Є.	
Деякі аспекти музейної педагогіки (з досвіду роботи науково-дослідного відділу музейних програм і проектів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника)	157
Щербініна О. М.	
Комп'ютерні технології як компонент сучасної мистецької освіти	160

Культура, мистецтво, художньо-інформаційні технології: дослідницькі практики молоді

Акулова Є. В.	
Етапи інформаційного супроводу вистави в сучасному театральному процесі...	163
Грїбінчук Г. Ю.	
Технічні засоби в оформленні масових свят та вистав: перші фахівці «сценічних чудес»	164
Кірдеєва М. О.	
Штрихи до портрету Томаса Уїлкса в контексті англійського Відродження ..	166
Кобзий Е. П.	
Массовая визуальная культура и тенденции ее развития	168

Літченко Є. В.	
Особливості звукозапису класичної музики	171
Новак В. М.	
Фестиваль монодрам «Марія».....	173
Одинцов Ю. К.	
Мриданга: история происхождения и особенноси конструкции	174
Осадча О. А.	
Християнські ремінсценції в арт-проектах сучасних українських митців 2000-х рр.	176
Прокопчук Н. О.	
Причини виникнення японського театру буто	179
Радовська О. Г.	
До питання професійного портрету звукорежисера	181
Тесля В. В.	
Варвара Каринская и Голливуд	182
Торушанко І. І.	
Особливості підбору вокального репертуару для студентів-акторів	183
Чежина М. О.	
Особливості методу роботи М. В. Гіляровського на прикладі вистави «Король Лір»	185

Підписано до друку 1.04.2014. Формат 60x84^{1/16}
Друк офсетний. Умовн. др. арк. _____. Тираж 50 прим. Зам. _____

Видавець і виготовлювач
Друкарня Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Адреса: 01015, Київ–15, вул. Лаврська, 9
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 2544 від 27.06.2006.