VISNYK OF THE LVIV UNIVERSITY

ВІСНИК ЛЬВІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Series Art Studies

Серія мистецтвознавство

Issue 14

Випуск 14

Published since 2001

Видається з 2001

Ivan Franko National University of Lviv

Львівський національний університет імені Івана Франка

2014

Засновник: ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Друкується за ухвалою Вченої Ради Львівського національного університету імені Івана Франка

Свідотво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації Серія КВ № 14625-3596Р від 30 жовтня 2008 р.

Чотирнадцятий випуск "Вісника Львівського університету" серії "Мистецтвознавство", що упорядковано та підготовано до друку на факультеті культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, приурочено 50-річчю від дня заснування Народного ансамблю пісні і танцю "Черемош" Львівського національного університет імені Івана Франка. Приуроченість видання зумовила і його зміст, більшість студій присвячена питанням хореографічного мистецтва, у працях авторів Вісника розкрито питання історії та теорії народного танцю. До Вісника також увійшли статті з проблем філософії мистецтва, музикознавства, етномузикології, вперше введено розділ "Педагогіка".

The fourteenth volume of "Art Studies Series" of "Lviv University's Visnyk", which is prepared by the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko Lviv National University, dedicated to 50th anniversary of founding of the Ensemble of Folk Singing and Dancing "Cheremosh" of Ivan Franko Lviv National University. The peculiarities of the edition led to its content. Most articles of the issue concern the actual problems of choreology, the history and theory of folk dance. Other interests of the authors of the volume deals with the urgent question in the field of the art philosophy, musicology, ethnomusicology. For the first time the volume includes the "Pedagogy" chapter.

Редакційна колегія:

академік АМУ, д-р мистецтвознавства, проф. І. Безгін, канд. мистецтвознавства М. Гарбузюк, академік НАМУ, проф., народний артист України Б. Козак, д-р мистецтвознавства, проф., заслужений діяч мистецтв України О. Козаренко (гол. ред.), д-р мистецтвознавства Н. Корнієнко, д-р мистецтвознавства, проф. Ю. Медведик (заст. гол. ред.), академік АМУ, д-р мистецтвознавства, проф. Л. Міляєва, член-кореспондент АМУ, д-р мистецтвознавства, проф. В. Овсійчук, канд. мистецтвознавства В. Пасічник (відп. секретар), академік АМУ, канд. мистецтвознавства, проф. Р. Пилипчук, проф., декан факультету журналістики М. Присяжний, д-р мистецтвознавства, проф. О. Цалай-Якименко, канд. мистецтвознавства Р. Яців.

Professor *O. Kozarenko* – Editor-in-Chief,
Professor *J. Medvedyk* – Assistant Editor,
V. Pasichnyk – Managing Editor.
Відповідальний за випуск *Олександр Козаренко*

Адреса редакційної колегії:
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, кім. 16,
79602 Львів, Україна
тел.: (38) (032) 2394197
e-mail: fkultart@franko.lviv.ua

Address of Editorial board:
Ivan Franko National University of Lviv
18, Valova Str., room 16,
UA-79602 Lviv, Ukraine
tel.: (38) (032) 2394197
e-mail: fkultart@franko.lviv.ua

www.lnu.edu.ua/faculty/web_kultura/Visnyk_Cult-Arts/indexe.html

Редактор У. Крук
Технічний редактор С. Сеник
Коректор Н. Галечко

Адреса редакції, видавця і виготовлювача:
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції. Серія ДК № 3059 від 13.12.2007 р.

Формат 70х100/16
Ум. друк. арк. 26
Тираж 100 прим. Зам.

© Львівський національний університет імені Івана Франка, 2014

З НАГОДИ 50-РІЧЧЯ
НАРОДНОГО АНСАМБЛЮ
ПІСНІ І ТАНЦЮ "ЧЕРЕМОШ"
ЛЬВІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

"Черемош", 1965 рік

“Черемош”, 2004 рік

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 5–8
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 5–8.

Ф І Л О С О Ф І Я М И С Т Е Ц Т В А

УДК 7.01: 78.085.7(=161.2) (477.-25)“Черемош”

СЦЕНІЧНИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ “ЧЕРЕМОШУ”: МІЖ АВТЕНТИКОЮ ТА АРТИФІЦІЙНИМ МИСТЕЦТВОМ

Олександр КОЗАРЕНКО

Кафедра філософії мистецтв,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000
тел.: (+38032) 239 42 99, e-mail: patronira@gmail.com

Розглянуто явище сценічного фольклоризму як способу сучасної презентації народного мистецтва. Зроблена спроба окреслити специфіку “ансамблів пісні і танцю” як рудименту естетики соціалістичного реалізму, і, водночас, форми спротиву ідеологічному тоталітаризмові та “новому культурному імперіалізмові”.

Ключові слова : сценічний фолькльоризм, ансамбль пісні і танцю, канон, соціалістичний реалізм, “культурний імперіалізм”.

П’ять десятиліть існування народного ансамблю пісні і танцю “Черемош” Львівського національного університету імені Івана Франка – достатня історична перспектива, щоб спробувати збагнути його феномен, і не тільки “в царині національного та культурно-освітнього виховання молоді” (як подано в титулі ювілейної науково-практичної конференції 11–12 листопада 2013 року). Це час, достатній не тільки для особистих рефлексій кількох поколінь його учасників (зібраних у книзі “«Черемошу» грають хвилі”, спеціально виданої до ювілею), розмірковувань його “отців-фундаторів” (як у мемуарах 23-річного керівника ансамблю Олега Голдрича “Муза мого життя”, що також презентована в тракті ювілею). Це – найближча крайня часова межа, що прийнята в науці для об’єктивного дослідження предмета, оприлюднення всіх можливих матеріалів (часом “незручних”, але таких, що вже “не болять” тим особам, яких торкаються), час необхідного “відчуження” від об’єкта дослідження, щоб побачити його ніби “з боку”, час постановки проблемних (а часто “проклятих”) запитань, на які немає однозначних відповідей… Спробую кілька таких запитань поставити (передовсім, собі) і запропонувати, хоча б у першому наближенні, віднайти можливі версії відповідей.

1. Який образ української культури у світі? (до якого певною мірою причетний “Черемош”)?
2. Який вміст у цьому образі фольклорної складової?
3. Який вплив автентичного осердя на формування фольклорної традиції, особливо в часи глобальних геополітичних і соціокультурних змін у бутті народу?

© Олександр Козаренко, 2014

4. Чи вичерпним і достатнім є фольклорний первень національного образу світу (за Г. Гачевим) для адекватного самовияву особистості сучасної людини (із вкрай ускладненим внутрішнім світом)?

5. Яке місце фольклорної традиції у національному та культурно-освітньому вихованні молоді у вищій школі сучасної України?

Як початок дискусії, ставимо питання – що таке "народний ансамбль пісні і танцю "Черемош"? Іван Вакарчук зазначив: "Черемош" став осередком національного духу, який був своєрідним викликом тодішньому тоталітарному комуністичному режиму, "ковтком свіжого повітря" для спраглих до рідного слова молодих творчих сил" [2, с. 214]. З цими словами солідаризується Олександр Масляник (а з ним і сотні учасників "Черемошу", частина спогадів яких увійшла до цитованої книги) : "у творчості "Черемошу" звичайна коломийка чи нехитра співанка, колоритний субетнос стають витоком пізнання сутності усієї української нації" [5, с. 214]. Здавалося б, усе зрозуміло. Та чи не має ця намацальна вірогідність (зрештою, підтверджена людськими долями її творців) певного "подвійного дна"? Адже автентична фольклорна традиція, до якої так демонстративно апелюють цитовані автори, не знає такого утворення, як "ансамбль пісні і танцю", вона не знає і гуртового співу Західної України – про це однозначно пише Філарет Колесса: "Народна пісня на Лемківщині і взагалі у західній групі українських музичних діалектів гомофонна" [4, с. 401–408]. Чим же тоді є багатоголосне виконання принципово одноголосних народних пісень (часто, сольних), творення великих виконавських складів (яких народ не знав!)? Згадуються слова Дж. Фрезера: "Втративши своє високе призначення, не сприймаючись більше як урочисті обряди, від пунктуального виконання яких залежить гаразд і саме існування громади, воно (тобто, т. зв. "фольклорне" виконавство у нашому випадку – *О. К.*) опуститься до рівня карнавалів, пантомім і розваг" [6, с. 305]. Розваг і карнавалів для кого? – чи не для компартійної номенклатурної еліти, яка свого часу позаганяла "трудящі маси" у "колгоспи" художньої самодіяльності, які своїм ура-патріотичним псевдомистецтвом повинні були переконувати ті ж "маси", що у правильності вибраного партією шляху (в тому числі, і розвитку мистецтва) не може бути сумніву, що "мистецтво – нарешті! – належить народові"?! Яке мистецтво (чи, часом, не сурогат під псевдофольклорною "обгорткою")? Якому народові (чи дійсно вільному, який у такий спосіб виявляє "буяння" творчих сил; чи уярмленому, який жив максимою Лесі Українки – "щоб не плакать, я сміялась")?!

Чи не був образ "танцюючої та співаючої України", який склався в національному мистецькому каноні Романтизму, штучно "протягнений" партідеологами вже в модерну добу, точніше, в добу утвердження сталінського тоталітаризму (коли й постали перші "ансамблі пісні і танцю"), щоб виродитись у принизливу "шароварщину" безкінечних творчих звітів, декад національного мистецтва тощо? Дослідник Всеволод Задерацький точно підмітив: "соціалістичний реалізм всеохопно сприяв "замкненості" наскрізь заідеологізованих національних культур. Така культура завжди була гостро національна, та тільки в етнографічному сенсі" [3, с. 11]. Тобто, зведення національного до етнографічного (яке, зрештою, не передбачало глибокого вивчення традиційних обрядів української культури, як "священного відтворення у внутрішньому світі людини" всезагальних цінностей, про що пише Ольга Бенч [1, с. 7]), перетвореним так акцентованого етнографічного у принизливе "видовище масової культури, за пасивне споглядання якого люди

платять гроші" [1, с. 7], призвело до заглади глибинних національних підвалин у таких вторинних сценічних формах презентації фольклорних традицій, якими стали численні "ансамблі пісні і танцю" радянських часів. То що ж – "пріч із ними!", як колись вигукував І. Франко?!

Відповісти на це питання не так просто. Передусім, любов, якою огорнули народ хор імені Г. Верьовки, Черкаський народний хор, Закарпатський народний хор, а з ними і "Черемош", не дозволяють відкинути цей досвід як згори накинений у добу тоталітаризму. Очевидно, йдеться про якусь іншу форму побутування фольклорної традиції, що всупереч глобальним соціокультурним зсувам у екзистенції народу, як трава крізь асфальт, пробивала собі життєвий простір. Яскравий приклад – фольклор лемків, який після виселення цілого народу зі своїх історичних земель, єдину форму дальшого існування знайшов у "сценічному фольклоризмі" ансамблів "Лемковина" та ін. Цьому прислужився і львівський університетський "Черемош", який після втрати лемками природного середовища існування, став у найскрутніші часи творення "нової історичної спільноти" – радянського народу" чи не єдиним осередком плекання – хай у новій, не зовсім відповідній до автентичної традиції, сценічній формі побутування – етнічної культури Західної України. І тут варто віддати належне його творцям і керівникам – а особливо Олегу Голдричу, з іменем якого пов'язані найбільші мистецькі злети "Черемошу". Саме завдяки його смаку вдалося "не образити" автентичної традиції сценічною формою презентації. Творений Голдричем "сценічний фольклоризм", що був закорінений у глибоке знання і постійне "занурення" у природне середовище побутування фольклору, був ніби "підсилений" професійним хореографічним вишколом (подібні явища сучасного "фольклорного професіоналізму" демонстрували і музиканти-інструменталісти – зокрема Петро Терпелюк, Іван Арсенич, Василь Попадюк та інші. Давно визнаний як плідний "композиторський фольклоризм", особливо в добу постмодернізму у творчості композиторів "нової фольклорної хвилі").

І останнє. Традиції "Черемошу" (а з ним і сценічного фольклоризму як артифіційного мистецтва) мають шанс на виживання в умовах сучасного глобалізованого світу. Як не дивно, але це може стати своєрідною формою спротиву новому – американізованому – "культурному імперіалізмові". Болючий пошук самототожності – як окремої людини, так і цілих народів – тільки загострився у XXI столітті. І пошук відповідей на виклики історії (за Дж. Тойнбі) українська нація може знайти саме у плеканні – хай сценічному! – своєї фольклорної традиції як "відтворення у внутрішньому світі людини (розшарпаної сьогоденням. – *О. К.*) миттєвостей творення Усе єдиного Світу" [1, с. 7].

Список використаної літератури

1. *Бенч О.* Традиції української культури // Український світ. – Київ, 1997, № 4–7. – С. 7.

2. *Вакарчук І.* Післяслово // "Черемошу" грають хвилі". – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2013.

3. *Задерацкий В.* Культура и цивилизация: искусство и тоталитаризм // Советская музыка. – Москва : 1990, Вип.9. – С. 11.

4. *Колесса Ф.* Декілька слів про мелодії народних пісень з Підкарпатської Русі / Ф. Колесса // Музикознавчі праці. – Київ : Накова думка, 1970. – С. 401–408.

5. *Масляник О*. Післяслово / О. Масляк // “Черемошу” грають хвилі. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2013.

6. *Фрезер Дж.* Золотая ветвь : Исследование магии и религии / Дж. Фрезер. – Москва, 1996.

Стаття надійшла до редколегії 20.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

THE STAGE FOLKLORISM OF THE “CHEREMOSH”: BETWEEN AUTHENTIC AND ARTIFICIAL ART

Olexandr KOZARENKO

Department of philosophy of art,
Lviv National Ivan Franko University
str. Valova, 18, Lviv, Ukraine, 79000
tel.: (+38032) 239 42 99, e-mail: patronira@gmail.com

The article reviews the phenomenon of stage folklorism as a way of modern presentation of folk art. The specific of “ensembles of singing and dancing” as rudiment of socialist realism’s aesthetics and, at the same time, the way of resistance against ideological totalitarianism and “new cultural imperialism” is also analyzed in the article.

Key words: stage folklorism, ensemble of singing and dancing, canon, socialist realism, “cultural imperialism”

СЦЕНИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ “ЧЕРЕМОША”: МЕЖДУ АВТЕНТИКОЙ И АРТИФИЦИОНАЛЬНЫМ ИСКУССТВОМ

Олександр КОЗАРЕНКО

Кафедра философии искусств,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Валовая, 18, Львов, Украина, 79000
тел.: (+38032) 239 42 99, e-mail: patronira@gmail.com

Рассмотрено явление сценического фольклоризма как способа современной презентации народного искусства. Сделана попытка определить специфику “ансамблей песни и танца” как рудимента эстетики социалистического реализма, и одновременно формы сопротивления идеологическому тоталитаризму и “новому культурному империализму”.

Ключевые слова: сценический фолькльоризм, ансамбль песни и танца, канон, социалистический реализм, “культурный империализм”.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 9–18
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 9–18

УДК 7.049.1-028.7-021.143(477.83-25:438.26)“2010/2012”

AUDIOSFERA MIAST: PROJEKT BADAŃ PORÓWNAWCZYCH WROCŁAWIA I LWOWA

Robert LOSIAK

Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytetu Wrocławskiego

Запропонована стаття представляє проект порівняльного дослідження аудіосфери Вроцлава та Львова – двох центральноєвропейських міст, що мають подібне значення і соціокультурний потенціал і які, при цьому, багато в чому відрізняються своїми аудіосферами. Вміщені в статті приклади звукових явищ, що демонструють відмінності й особливості обох міст, здобуті внаслідок теренових досліджень, які провів автор під час візитів до Львові упродовж 2010–2012 років. Слід зазначити, що результати мають поки вступний характер і вимагають подальшого, поглибленого дослідження, проект якого представлений у цьому тексті.

Ключові слова: звукова сфера міста, звуковий образ міста, Львів, Вроцлав, компаративістичні студії.

1. Raymond Murray Schafer, twórca szkoły badawczej pejzażu dźwiękowego, pierwszy projekt badań audiosfery miasta rozpoczął w 1972 roku. Dotyczył on kanadyjskiego Vancouver. Grupa Schafera skupiona na Simon Frazer University prowadziła nagrania i dokonywała analiz środowiska dźwiękowego Vancouver, zwracając szczególną uwagę za przeobrażenia zachodzące pod wpływem współczesnych zmian technologicznych. W interpretacji pejzażu dźwiękowego miasta Schafer posługiwał się kategorią dźwięków znaczących (tzw. soundmarks) – wskazując dominujące w audiosferze, a równocześnie istotne w sensie społecznym zjawiska foniczne; opisywał także przykłady dobrego i złego projektowania akustycznego (acoustic design) w przestrzeni miejskiej. Rezultaty badań w postaci nagrań i komentarzy opublikowano w 1973, otwierając drogę do powstania szeregu kolejnych projektów badań środowiska dźwiękowego, prowadzonych w ramach programu WSP (*World Soundscapes Project*)[1].

Od momentu zainicjowania badań nad pejzażem dźwiękowym, miasto jak przedmiot analiz znalazło się w centrum uwagi badaczy, stanowiąc bogaty materiał służący refleksji nad przemianami współczesnego środowiska akustycznego – refleksji szczególnie ważnej z punktu widzenia idei ekologicznych, jakie stały u podstaw tych badań. Nietrudno dowieść, że właśnie w środowisku miejskim zachodzą pod tym względem najbardziej dynamiczne przeobrażenia, a jednocześnie, że audiosfera współczesnego miasta kształtuje w przeważającym stopniu społeczną świadomość foniczną. Cel podejmowanych projektów Schafera był zdefiniowany poznawczo, jako wnikliwe rozpoznanie i

[1] Więcej na temat działalności szkoły R.M. Schafera w języku polskim: M. Kapelański, Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod banderą szkoły pejzażu dźwiękowego, Muzyka 2/2005.

© Robert Losiak, 2014

udokumentowanie zjawisk występujących w miejskim środowisku dźwiękowym, a także praktycznie, postulatywnie – co najlepiej odzwierciedla kategoria acoustic design.

Podejmując współcześnie problem badań nad pejzażem dźwiękowym miasta, jaki zawiera się w prezentowanym tu projekcie studiów porównawczych audiosfery dwóch miast środkowoeuropejskich, Wrocławia i Lwowa[2], należy zwrócić uwagę na powyższe inspiracje, które stoją u jego podstaw. Na podkreślenie zasługują zwłaszcza te elementy programu szkoły R. Murraya Schafera, które bezpośrednio wiążą się z koncepcją metodologiczną proponowanych i częściowo prowadzonych już badań. Stanowią je, po pierwsze, kategoria "pejzażu dźwiękowego", po drugie, myślenie o audiosferze miasta w perspektywie tzw. społeczności akustycznej, po trzecie wreszcie, komparatystyczny charakter wielu Schaferowskich analiz. Pojęcie "pejzażu dźwiękowego" (soundscape), fundamentalne dla myśli Schafera, było już wielokrotnie omawiane i komentowane[3]. Dla potrzeb niniejszego tekstu koniecznym wydaje się jedynie przywołanie definicji wyjaśniającej, że pojęcie to określa środowisko dźwiękowe ze względu na sposób postrzegania go przez odbiorcę, zakłada zatem subiektywizm obrazu audiosfery, będący naturalnym skutkiem obecności i działania człowieka w środowisku jego otoczenia. Badacze pejzażu dźwiękowego nie odwołują się zatem do "obiektywnych", mierzalnych fizykalnie przejawów akustycznych danego środowiska dźwiękowego, lecz biorą pod uwagę sposób, w jaki to środowisko jest zauważane i waloryzowane przez znajdujących się w nim ludzi, w tym także samych badaczy. Punktem odniesienia dla analizy audiosfery staje się więc człowiek przebywający w danym środowisku, człowiek z jego aparatem percepcyjnym, ale także z kulturowo kształtowaną wrażliwością i świadomością foniczną oraz – należy dodać – foniczną "podświadomością", albowiem kontakt ze środowiskiem dźwiękowym zawiązuje się często na poziomie nieświadomym, jako proces przyswojenia czy też zadomowienia w pewnej przestrzeni, miejscu, środowisku działania. Jest więc doświadczeniem, które opisać można bardziej jako podświadome odczuwanie, niż świadoma, celowa percepcja. Dlatego często dopiero sytuacja konfrontacji z audiosferą obcą – jaką stwarza np. okazja podróży – staje się możliwością nawiązania świadomego kontaktu ze środowiskiem dźwiękowym, które zostaje wówczas dostrzeżone i rozpoznane jako obce, odmienne od znanego z własnej codzienności.

2. Dla przybysza z Wrocławia moment pierwszego kontaktu ze Lwowem to przede wszystkim doświadczenie wizualne, związane z obrazem architektury i układu urbanistycznego tego miasta. Jest to wrażenie intensywne, wywołujące zachwyt i swego rodzaju zaskoczenie (pomimo rozpowszechnionej wiedzy na temat historycznego i kulturowego znaczenia Lwowa czy znanego faktu, że lwowska starówka wpisana została na listę dziedzictwa UNESCO). W tej pierwszej konfrontacji z miastem, jego audiosfera nie wydaje się ani tak atrakcyjna, ani tak znacząca, choć jej obecność nawet dla niespecjalnie wnikliwego odbiorcy może być od razu zauważona. Dla wrocławianina odmienność środowiska dźwiękowego Lwowa wiąże się w pierwszej chwili przede wszystkim z intensywnością dynamiczną i spiętrzeniem różnorodnych odgłosów ruchu ulicznego: samochodów, tramwajów, autobusów. Ruch uliczny wydaje się tu głośniejszy

[2] Badania te zostały zainicjowane przez Pracownię Badań Pejzażu Dźwiękowego przy Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego w 2010 roku w ramach współpracy Uniwersytetów we Wrocławiu i Lwowie.

[3] Por. m. in. R. Losiak, Miejskie pejzaże dźwiękowe. Z projektu badań nad audiosferą w doświadczeniu odbiorczym, w: A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz (red.) Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań, Wrocław 2007.

i gęstszy, także bardziej przenikliwy – jest w nim bowiem więcej niż we Wrocławiu dźwięków metalicznych: zgrzytów, pisków, chrzęstu i stuku. Nietrudno dociec przyczyn tej sytuacji, wskazując na stan techniczny wielu pojazdów, zwłaszcza transportu publicznego. Z tego powodu można też wielokrotnie z upodobaniem przysłuchiwać się pracy silników lwowskich autobusów i małych busów (tzw. "marszrutek"). W obrazie dźwięków komunikacyjnych miasta istotne znaczenie odgrywa też, wszechobecny w centrum i niezmieniony z uwagi na swą zabytkową wartość, bruk. Ta kwestia zwraca tu uwagę, choć mieszkańcowi Wrocławia nie jest przecież obca; także on zna dobrze odgłos toczących się kół samochodowych po wybrukowanej jezdni. Trzeba natomiast dłuższego czasu i głębszego zanurzenia się w zakamarki miasta, by docenić rozległość dźwiękowej skali oraz foniczne niespodzianki, jakie zastawia na uważnego słuchacza lwowski bruk. Różnorodność użytego materiału (kamienia)oraz form jego ułożenia, jest we Lwowie zapewne większa niż we Wrocławiu. Przekłada się to na doznania dźwiękowe.

Unikalnie zachowany układ urbanistyczny Lwowa sprawia, że ulice w starej części miasta są wąskie i niedostosowane do obecnej skali ruchu komunikacyjnego. Ruch samochodowy zwłaszcza w okresach szczytu jest więc bardzo wolny, pojazdy stoją w długich, niekończących się korkach, wobec których bezsilna staje się sygnalizacja świetlna. Konsekwencją tego jest też znacznie częstsze niż we Wrocławiu używanie klaksonów samochodowych. A może to także kwestia odmiennego temperamentu lwowskich kierowców?

3. Porównawcze badania audiosfery, jakie postuluje i w pewnym zakresie realizuje szkoła Schafera, wydają się szczególnie inspirującą metodą poznawczą, która zakłada analizę danego środowiska dźwiękowego w kontekście jego podobieństw i różnic wobec innych, analogicznych miejsc i środowisk. Taki porównawczy sposób orientacji w otoczeniu dźwiękowym wynika zresztą, jak się wydaje, z naturalnej zasady procesu percepcyjnego, rozpoznania nowego, nieznanego środowiska. Stąd też pojawia się spontanicznie w wielu opisach czy wspomnieniach dźwiękowych, jako wyraz żywej, subiektywnej relacji odbiorcy. Także przekaz jego dźwiękowej pamięci. Ciekawym przykładem może być tu passus z artykułu programowego Murraya Schafera "Muzyka środowiska" – fragment poświęcony audiosferze morskich wybrzeży, w którym autor odwołuje się porównawczo do przykładów Morza Północnego na plaży w Ostendzie oraz Adriatyku w okolicach Triestu jako dwóch odmiennych typów brzmienia, jakie powstaje na styku lądu i morza. Opisy te, wyraźnie osadzone w osobistych doświadczeniach autora, są przekazem dźwiękoobrazów miejsc słuchanych i widzianych, nie unikają przy tym poetyckich, plastycznych metafor[4]. Podobnie porównawczy charakter opisów zawiera "Argentyński krajobraz dźwiękowy", tekst będący osobistą relacją Schafera z trzytygodniowego pobytu w Buenos Aires w listopadzie 1994 roku. Dostrzegając swoistość pejzażu dźwiękowego tego miasta, badacz odwołuje się tu do swoich doświadczeń fonicznych z innych miejsc świata. Te nie pozbawione poczucia humoru, błyskotliwe relacje ze stolicy Argentyny, wiązane są z obserwacjami obyczajowości, stylu życia mieszkańców – stanowią więc szczególnego rodzaju sprawozdania, w których rzeczywistość dźwiękowa poddawana jest interpretacji uwzględniającej konteksty społecznej, kulturowej, a także ekonomicznej odmienności[5].

[4] R. M. Schafer, Muzyka środowiska, tłum. D. Gwizdalanka, "Res Facta" nr 9 (1982).

[5] Oto dla przykładu dwie charakterystyczne próby zaczerpnięte z tego pamiętnika:

Klaksony argentyńskie – to czyste samochwalstwo. Wycie silników także. W dodatku silniki są znacznie głośniejsze niż w samochodach północnoamerykańskich. Nie spotyka się automatycznych skrzyń biegów albo

Wspomnieć wreszcie należy o programowych założeniach badań porównawczych nad pejzażem dźwiękowym, jakie zawiera się w konkretnych projektach badawczych, takich jak np. "Five Village Soundscapes" – badania podejmujące analizę dźwiękową pięciu wybranych europejskich wsi, z Niemiec, Szkocji, Szwecji, Włoch i Francji. Projekt ten, zrealizowany w ramach programu WSP w 1975 roku, został powtórzony przez fińską grupę badaczy w tych samych miejscach po 25 latach i uwzględnia także aspekt zmian dźwiękowych, jakie zaszły w obserwowanych środowiskach z upływem czasu[6]. Badania porównawcze nad pejzażem dźwiękowym dotyczyć więc mogą nie tylko aspektu przestrzennego, ale i czasowego, zmian zachodzących w środowisku dźwiękowym zarówno w wymiarze cyklicznych (np. dobowych czy sezonowych) rytmów, jak i w szerszej skali przemian historycznych.

Pomysł badań porównawczych audiosfery Wrocławia i Lwowa narodził się spontanicznie, jako reakcja na subiektywnie odczute wrażenie odmienności fonicznej obu miast. W istocie więc wyrasta z doświadczenia subiektywnego, i tego subiektywizmu nie neguje. Stąd jedną z ważniejszych reguł metodologicznego postępowania, założoną w proponowanym projekcie, jest subiektywna obecność badacza w środowisku dźwiękowym goszczącego go miasta. Badacz rejestrujący audiosferę dokonuje obserwacji uczestnicząc w przestrzeni miasta i życiu codziennym jego mieszkańców. Zasada obcości jest tu podstawową sytuacją, która sprzyja audytywnemu zaskoczeniu i buduje relację otwartości wobec nieznanego, nowego środowiska. Badania terenowe, oparte na rejestracji fonicznej i wideofonicznej oraz opisie na wzór pamiętnika dźwiękowego, zakładają samodzielność działania badacza w terenie, to znaczy, że nie jest on oprowadzany po mieście przez jego mieszkańców i nie sugeruje się w swych wędrówkach ich opiniami czy sugestiami[7]. Prowadzący badania sami określają miejsca z ich punktu widzenia interesujące fonicznie, tworzą subiektywną mapę brzmieniową miasta i katalog dźwięków charakterystycznych, oryginalnych, zaskakujących.

4. Z katalogu dźwięków Lwowa (notatki z badań terenowych):

1. Odgłos zahaczania kół samochodowych o odstające metalowe elementy torowisk tramwajowych, m.in. na ul. Iwana Franki.

2. Kurantowa melodia towarzysząca sygnalizacji świetlnej na przejściach dla pieszych w rejonie Prospektu Swobody (m.in. na skrzyżowaniu z ulicą Doroszenki).

3. Świdrujący odgłos starej maszyny do produkcji waty cukrowej w skansenie "Gaj Szewczenki".

4. Wystrzały korków szampana towarzyszące orszakom weselnym w sobotnie popołudnie w Parku Stryjskim.

---

klimatyzacji; okna są pootwierane, rzadko natomiast słyszy się radio w samochodzie. (…) W Kanadzie, gdy tylko nadchodzi lato, połowa samochodów przeistacza się w huczące puszki z opryskliwymi fanatykami rapu i rocka. Tu zaś ludzie hulają z pomocą przekładni biegów zamiast gałki radia.

Argentyński zwyczaj zabierania na spacer psów całymi grupami. Młodzi ludzie oferują takie usługi właścicielom psów. Wyprowadzają 10–15 psów uwięzionych wzdłuż jednej smyczy, maszerujących we względnej zgodzie, dopóki kot nie przetnie drogi; wtedy cała harmonia wyparowuje, a ulica napełnia się zwielokrotnionym przez pogłos chaosem wszelkich odmian warczenia, ujadania, skowytu, parskania, ziajania. (R.M. Schafer, Argentyński krajobraz dźwiękowy, tłum. A. Zielińska, Monochord vol. VIII–IX, Poznań-Toruń 1995, s. 24–25).

[6] K. Helm, M. Kytö, B. Truax, H. Uimonen, N. Vikman / R.M. Schafer, Acoustic Environments in Change & Five Village Soundscapes, TAMK University of Applied Sciences, 2010.

[7] Nie dotyczy to jednak problemu badań nad recepcją audiosfery miasta - o czym niżej.

5. Melodia marsza towarzysząca zapowiedziom odjazdów niektórych pociągów na dworcu kolejowym "Lviv".

6. Klikanie ręcznie ustawianych czasomierzy szachowych podczas amatorskich rozgrywek na deptaku przy Bulwarze Swobody.

7. Elektroniczny kurant zegarowy oznajmiający południe w budynku przy ulicy Hercena `(melodia z filmu "Love story").

8. Donośny odgłos metalowych schodów prowadzących na Wysoki Zamek.

9. Odgłosy ręcznie wykonywanych prac budowlanych oraz głośne rozmowy robotników prowadzonych pomiędzy parterem a 9. kondygnacją nowo budowanego wieżowca w dzielnicy Sychów.

10. Turkoczący metaliczny odgłos starej karuzeli z Wesołego Miasteczka w Parku Chmielnickiego.

11. Poranne szuranie tradycyjnych mioteł z witek brzozowych na wielu chodnikach i jezdniach w śródmieściu.

12. Wszechobecny odgłos damskich szpilek na bruku w rejonie Starego Miasta (słyszany w rejonach zamkniętych dla ruchu kołowego).

5. Istnieją przesłanki obiektywne, które porównanie audiosfery Wrocławia i Lwowa czynią uprawnionym i uzasadnionym. Stanowią je istotne podobieństwa obu miast: ich wielkość i ranga, znaczenie na administracyjnej, komunikacyjnej, gospodarczej i kulturowej mapie swoich krajów. Lwów jest miastem liczącym dziś około 760 tysięcy mieszkańców. Pod względem liczby ludności jest więc większy od Wrocławia, jednak nie na tyle, by było to zauważalne jako dostrzegalna zmiana jakościowa. Oba miasta pełnią funkcję regionalnych centrów, skupiających życie naukowe, kulturalne i administracyjne województw. Lwów, podobnie jak Wrocław, jest ważnym węzłem kolejowym i drogowym, posiada międzynarodowy port lotniczy, nowoczesny stadion, wybudowany – tak jak wrocławski – w związku z odbywającymi się w 2012 roku mistrzostwami Europy w piłce nożnej, rozbudowaną strukturę miejskiej komunikacji (oprócz tramwajów i autobusów, tworzą ją także charakterystyczne mikrobusy, tzw. "marszrutki" oraz 11 linii trolejbusowych). Podobnie jak Wrocław, Lwów jest dużym ośrodkiem akademickim, posiadającym około 20 wyższych uczelni. To bardzo istotny czynnik demograficzny, mający wpływ na audiosferę miasta, obraz której w znaczący sposób kształtuje aktywna obecność młodych ludzi. Ważnym aspektem społecznym, determinującym środowisko dźwiękowe miasta jest także życie religijne jego mieszkańców. Pod tym względem Lwów, w którym dominuje wyznanie grekokatolickie oraz prawosławne (różnych obrządków) znacząco różni się od Wrocławia z przeważającym udziałem wyznania katolickiego.

Biorąc pod uwagę przestrzenną rozległość miasta, można odnieść subiektywne wrażenie, że Wrocław jest miastem większym. Potwierdzają to dane statyczne, wg których administracyjne określona powierzchnia Wrocławia jest ponad połowę większa niż Lwowa, a wynikająca stąd gęstość zaludnienia – prawie dwukrotnie mniejsza[8]. Równie istotna dla analizy audiosfery jest informacja wskazująca na znaczący wzrost liczby mieszkańców współczesnego Lwowa w stosunku do przedwojennej (w 1939 roku Lwów liczył tylko 300 tysięcy ludzi). Z kolei liczba ludności Wrocławia dopiero niedawno osiągnęła wartość równą przedwojennej (600 tysięcy). Oznacza to ważne różnice w ukształtowaniu przestrzeni miejskiej: we Lwowie, wokół stosunkowo nierozległego i zwartego architektonicznie śródmieścia powstały ogromne nowoczesne

[8] Lwów: powierzchnia 171 km2, gęstość zaludnienia: 4298 os/km2. – Wrocław: powierzchnia 293 km2, gęstość zaludnienia: 2160 os/km2.

osiedla mieszkaniowe, dzięki czemu powierzchnia miasta w ciągu ostatnich dziesięcioleci uległa dwukrotnemu powiększeniu. Śródmiejskie założenie urbanistyczne Wrocławia charakteryzuje się natomiast większą rozległością, jest za to mniej zintegrowane, do czego przyczyniły się w ogromnym stopniu działania wojenne. Badając wpływ ukształtowania przestrzennego miasta na jego obraz dźwiękowy, zwłaszcza w kontekście tzw. klimatu akustycznego, trudno pominąć ten istotny i łatwo dostrzegalny fakt.

Równie ważne dla podejmowanej analizy jest uwzględnienie warunków przyrodniczo-geograficznych Wrocławia i Lwowa. Oba miasta leżą prawie na tej samej szerokości geograficznej; występujące stosunkowo niewielkie różnice klimatyczne wynikają z wpływu klimatu bardziej kontynentalnego we Lwowie i przejściowego – we Wrocławiu. Średnie roczne temperatury obu miast są zbliżone, natomiast pod względem ilości opadów Lwów przewyższa Wrocław, co potwierdzałoby subiektywne odczucia mieszkańców i przyjezdnych, że Lwów jest miastem deszczowym[9].

Lwów położony jest na wyżynie. Ukształtowanie terenu jest tu wyraźnie zróżnicowane, a otaczające miasto wzgórza dochodzą do wysokości 400 m npm (przy średniej wysokości 296 m npm). Wrocław natomiast jest miastem nizinnym, położnym na wysokości ok. 100 – 150 m npm i prawie całkowicie pozbawionym wyraźnych wzniesień. Przez Lwów przepływa niewielka rzeka Pełtwia, w dodatku w obszarze śródmieścia jest ona zamknięta, przeprowadzona podziemnym kanałem. Pod tym względem Wrocław, przez który przepływa łącznie 6 rzek (w tym Odra, tworząca na obszarze ścisłego centrum miasta liczne odgałęzienia i wyspy), bardzo różni się od Lwowa, co skutkuje odmiennością także w sferze dźwiękowej.

Historyczna zabudowa centrów obu miast wykazuje istotne podobieństwa: środek wyznacza Rynek z odchodzącymi wąskimi uliczkami i licznymi wieżami kościołów. W szerszym obszarze śródmieścia dominuje XIX-wieczny układ urbanistyczny i architektura kamienic z tego okresu. Widoczna gołym okiem różnica między obu miastami polega na tym, że lwowskie śródmieście stanowi zwartą, jednolitą strukturę, podczas gdy wrocławskie niesie wyraźne ślady wojennej przeszłości w postaci wyburzonych fragmentów lub nowoczesnych plomb.

6. Przestrzeń Lwowa sprzyja nasłuchiwaniu miasta z różnych planów i perspektyw. Nietrudno w związku z tym odnieść wrażenie dwoistości pejzażu dźwiękowego tego miasta – wrażenie, które chyba w takim stopniu nie dotyczy doświadczenia Wrocławia. Pierwszy plan dźwiękowy Lwowa to obraz miasta słyszanego z bezpośredniej perspektywy ulic i placów śródmieścia: miasta stłoczonego, gęstego, gwarnego, intensywnego brzmieniowo. Taki odbiór Lwowa wynika nie tylko z dojmującego odczucia nieustannego ruchu i pośpiechu, bliskości ludzi i pojazdów. Wynika także z charakterystyki śródmiejskiego układu urbanistycznego; sprzyja mu wąskość ulic i chodników otoczonych równym szeregiem kamienic. Ciągła i zwarta zabudowa powoduje, że długie i kręte lwowskie ulice stają się tunelami akustycznymi, potęgującymi odgłosy komunikacyjne miasta, od których jedynym wybawieniem wydaje się wejście do bram, podwórek, za grube mury budynków.

To doświadczenie foniczne Lwowa skonfrontować można z odbiorem miasta postrzeganego i słuchanego z otaczających miasto wzgórz, jak Park Wysoki Zamek z kopcem Unii Lubelskiej czy Gaj Szewczenki. Przechodząc w górę ponad zabudowania miasta, szybko wchodzimy w obszar dźwięków przyrody, wieczorami ogarnia nas

[9] Średnie roczne ilości opadów: Lwów – 660 mm, Wrocław – 588 mm.

poczucie panującej tu ciszy. Jest ono, rzecz jasna, względne: wokoło słychać ptaki, szumią drzewa, a w ciepłe dni włącza się rozległy szelest świerszczy. Wejście na szczyt stwarza perspektywę nie tylko wizualnej panoramy miasta, ale też jego panoramy dźwiękowej, w której zaciera się intensywne brzmienie ulic; słychać szerokopasmowy pomruk miasta z wybijającymi się tu i ówdzie punktami dźwiękowymi: dzwonami kościołów, sygnałami karetek i długo wybrzmiewającym od strony północnej odgłosem sygnałów pociągów oraz piszczącym dźwiękiem ich hamowania w rejonie stacji kolejowej Podzamcze. Miasto dźwięczy i milczy u naszych stóp, i jest to wrażenie, którym napawać można się długie chwile.

We Wrocławiu sposobność słuchania miasta z wysokości wiąże się jedynie z możliwością znalezienia się na wysokich kondygnacjach budynków czy np. udostępnionych do zwiedzania wież kościelnych. Taka perspektywa, choć interesująca, przynosi jednak oczywiste ograniczenia przestrzenne; nie daje możliwości słuchowego ogarnięcia całego miasta (czy przynajmniej większej jego części), a jedynie wybranego fragmentu. W pewnym zakresie ciekawą perspektywę fonicznego oddalenia od miasta stwarza rzeka (Odra) i związana z nią możliwość słuchania Wrocławia z drugiego brzegu.

7. Jak twierdzi Murray Schafer, badania nad audiosferą miasta wymagają uwzględnienia kontekstu społecznego, zrozumienia faktu, że środowisko dźwiękowe, pozostając w zwrotnej relacji wobec społecznego porządku, kształtuje określoną dźwiękowo wspólnotę (acoustic community). We wstępie do swojej najważniejszej książki "The Tuning of the World", Schafer określa z tego powodu swą działalność badawczą jako pracę zorientowaną socjologicznie, zaś reprezentowaną przez siebie dyscyplinę definiuje jako "naukę o dźwiękach i ich powiązaniu z życiem i społeczeństwem"[10].Wskazując charakterystyczne przykłady dźwięków dominujących w tradycyjnych społecznościach europejskich, Schafer wymienia przede wszystkim dzwony kościelne i kuranty zegarowe, a także hejnały miast. Niezależnie od ich funkcji komunikacyjnej, obecność tego rodzaju dźwięków w przestrzeni miasta miała, jak twierdzi autor, znaczenie społecznie integrujące. Pojawiając się w określonej sekwencji zdarzeń powszedniego i świątecznego dnia, oraz w oczekiwanym miejscu, stanowiły orientację w czasie, jak i przestrzeni; ich obecność oznajmiała obywatelom, że znajdują się wewnątrz strefy bezpieczeństwa, jakie stanowi ich miasto, a przewidywany porządek dnia nie został zakłócony. Dźwięki społecznie ważne sprzyjały istotnej potrzebie zadomowienia w mieście, komunikowały, organizowały życie miasta w wymiarze wspólnotowym[11].

Pytanie, w jakim stopniu te lub inne zjawiska foniczne pozostają współcześnie dźwiękami społecznie czy kulturowo ważnymi, pozostaje otwarte, jakkolwiek nie ulega wątpliwości, że znaczące przemiany środowiska dźwiękowego nie mogły pozostać bez wpływu na przeobrażenia w tym zakresie. Być może jest tak – jak twierdzi np. Schafer – że współcześnie już nie dzwon kościoła czy hejnał, ale sygnał ratunkowy i klakson samochodu stały się dźwiękami orientacyjnym dla mieszkańców miast i dominującymi w miejskim pejzażu dźwiękowym. Wskazywać by to mogło na istotną degradację kulturową audiosfery, gdyż tego rodzaju dźwięki poza bezpośrednią funkcją komunikacyjną nie odnoszą się do żadnych głębszych przekazów. Problem ten jednak wymaga wnikliwej

[10] Cytat za: M. Kapelański, Koncepcja „Pejzażu dźwiękowego"(Soundscape) w pismach R.Murraya Schafera, praca magisterska napisana pod kierunkiem Prof. M. Gołąba w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999

[11] Problem ten poruszony został bliżej w tekście R. Losiak, Recepcja dźwięków świątyń we współczesnym krajobrazie fonicznym miasta, w: S. Bernat (red.), Niematerialne wartości krajobrazów kulturowych, Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego PTG Nr 15, Sosnowiec 2011.

analizy, uwzględniającej nie tylko bezpośredni obraz dźwiękowy miasta, ale także jego recepcję, sposób postrzegania i waloryzowania audiosfery przez mieszkańców. W istotny sposób komplikuje to sytuację badawczą, ale wydaje się nieodzowne, jeśli nauka o pejzażu dźwiękowym miałaby pozostawać żywą refleksją humanistyczną.

Stawiając pytanie o obecność dźwięków dominujących w przestrzeni fonicznej Lwowa i Wrocławia, nie możemy zatem poprzestać na analizie opartej na obserwacjach terenowych dokonywanych przez samych badaczy, choć zebrane tą drogą materiały wydają się godne uwagi, zwłaszcza jeśli dotyczą środowiska dźwiękowego obcego dla uczestnika badań. Konieczne wydaje się tu otwarcie na różnego rodzaju sytuacje spotkań z mieszkańcami miasta, zarówno w formie prowadzenia spontanicznych rozmów, jak i zaplanowanych wywiadów czy ankiet, a także obserwacji zachowań ludzi w miejscach publicznych, w których to zachowaniach niejednokrotnie przejawia się ich stosunek do dźwięków w mieście. Nie wszystkie bowiem zjawiska, które należałby włączyć do analizy problemu recepcji audiosfery, znajdują artykulację w bezpośrednich wypowiedziach respondentów ankiet i wywiadów[12].

8. Przełomowym momentem w dźwiękowym odbiorze Lwowa okazało się napotkanie grupy starszych (w większości) ludzi, śpiewających patriotyczne ukraińskie pieśni w pobliżu pomnika Tarasa Szewczenki przy Prospekcie Swobody. Sytuacja ta, która wzbudziła tyleż zdumienia, co podziwu estetycznego, wyczuliła na ów szczególny wymiar dźwiękowości Lwowa, nieznany na taką skalę wrocławianinowi. Wkrótce okazało się, że tego rodzaju zdarzenia uliczne obserwować można we Lwowie często i tylko do pewnego stopnia tłumaczy je polityczny czy społeczny kontekst protestu lub manifestacji, w jakim się odbywają. Przysłuchując się z dużym upodobaniem tej i podobnym sytuacjom (poniekąd nawet w nich uczestnicząc), dla obserwatora zauważalne stało się głębokie zaangażowanie śpiewających; zaangażowanie nie tyle lub nie tylko polityczne czy patriotyczne, ale przede wszystkim muzyczne. Dostrzec w nim można było wielką potrzebę i radość śpiewu, zakorzenioną, jak można przypuszczać, w ludowej tradycji ukraińskiej, a także w tradycji religijnego śpiewu cerkiewnego, którego obecność w kościołach lwowskich (i wokół nich) jest równie zauważalna i w równej mierze wzbudzająca podziw.

Śpiew w miejscach publicznych, słyszany wielokrotnie w różnych kontekstach (nie tylko polityczno-patriotycznym i religijnym, ale artystycznym, a także jak najbardziej towarzyskim) i w różnych miejscach (na trotuarach, w Rynku, w przejściu podziemnym, w parkach, w restauracji, na placu budowy), wydaje się jednym z kluczowych zjawisk dźwiękowych wskazujących na odmienność audiosfery Lwowa w konfrontacji z Wrocławiem. Stwierdzenie, że stanowi on zjawisko dźwiękowo dominujące także w sensie Schaferowskiej "acoustic community", wymagałoby jeszcze weryfikacji poprzez analizę problemu recepcji, jednak jego istotne znacznie w doświadczeniu słuchowym miasta wydaje się niepodważalne. Spontaniczna i naturalna obecność śpiewu w przestrzeni publicznej miasta odnosi się także do zjawiska, które w analizie audiosfery Lwowa należałoby potraktować odrębnie, a mianowicie ulicznego muzykowania. Tak jak w wielu innych miastach Europy, we Lwowie nie brakuje zarobkujących na ulicach wokalistów i instrumentalistów. Obserwując ich obecność i sposób zachowania odnieść

[12] Ankiety takie przeprowadzono pilotażowo wśród studentów Uniwersytetu Iwana Franki we Lwowie we wrześniu 2011 roku. Pytania dotyczyły m.in. dźwięków kojarzących się respondentom ze Lwowem, ulubionych dźwiękowo miejsc w mieście, a także dostrzeżonych zmian w obrazie dźwiękowym Lwowa w ostatnich latach.

można jednak wrażenie, że w wielu przypadkach aspekt finansowy jest tu tylko pretekstem wobec rzeczywistej potrzeby i radości wykonywania muzyki.

9. Niniejszy artykuł, oparty po części na subiektywnej relacji autora z badawczych pobytów we Lwowie, stanowić ma w swym założeniu pretekst dla podjęcia dalszych, bardziej zaawansowanych badań porównawczych audiosfery Wrocławia i Lwowa. Autor opracowania zdaje sobie sprawę, że nie wypowiedziane zostały tu wszystkie ważne problemy, jakie wynikają z postawienia zagadnienia audiosfery miast w kontekście porównawczym. Przede wszystkim zaś nie zostało dotąd postawione wprost być może najważniejsze pytanie, które porównanie takie czyni znaczącym problemem w perspektywie kulturoznawczej: w jakim stopniu owa odmienność pejzażu dźwiękowego Lwowa i Wrocławia jest kwestią swoistości dźwiękowej każdego z tych miast, a w jakim wynika z różnic kulturowych o szerszym podłożu – w szczególności faktu, że oba miasta są zamieszkane przez ludność odmiennej narodowości i przynależności państwowej. Odpowiedź na to pytanie wymagałaby oczywiście wprowadzenia szerszego kontekstu, stając się zaczynem analiz porównawczych audiosfery miast polskich i ukraińskich. Już teraz jednak powiedzieć można, że kwestia ta z pewnością dotyczy przynajmniej jednej, ważnej determinanty, czynnika różnicującego brzmieniowo oba miasta, a mianowicie języka, jakim porozumiewają się ich mieszkańcy. Brzmienie mowy jest zazwyczaj pierwszym doświadczeniem słuchowym, jakie staje się naszym udziałem w nowym, obcym nam środowisku; równocześnie jest doświadczeniem, które dość szybko słuchowo asymilujemy. Znaczenie brzmienia mowy mieszkańców dla kształtowania obrazu dźwiękowego miasta jest do tego stopnia oczywiste, że łatwo je pominąć w analizie audiosfery, tracąc tym samym z pola widzenia ważny aspekt problemu. Dostrzegając brzmienie języka uświadamiamy sobie, jak istotną rolę w kształtowaniu audiosfery pełnią sami ludzie - ich aktywna, ekspresyjna obecność w przestrzeni miasta; znaczenie może mieć tu zarówno melodia mowy, jak i sposób wypowiedzi, ekspresja głosu, które – jak wynika m.in. z obserwacji poczynionych we Lwowie – w znaczący sposób wpływają na klimat dźwiękowy miasta. Pod tym względem autor tekstu poczynił pewne obserwacje dotyczące Polaków i Ukraińców. Wymagają one jednak jeszcze weryfikacji i być może staną się przedmiotem kolejnego opracowania.

Стаття надійшла до редколегії 15.12.2013
Прийнята до друку 23.04.2014

AUDIOSFERA CITIES. THE PROJECT IS A COMPARATIVE STUDY OF WROCLAW AND LVIV

Robert LOSIAK

The paper presents a comparative research project about the sound area of Wroclaw and Lviv – two Central European cities that have similar socio-cultural values but at the same time are very different in their “sounding”. The sound examples in the article, gathered during author’s field work in Lviv during 2010-2012 demonstrate the differences and peculiarities of both cities.

It should be noted that the results are introductory and require further in-depth research project that is presented in this text.

Key words: sound area of the city, the sound image of the city, Lviv, Wroclaw, comparative studies.

АУДИОСФЕРА ГОРОДОВ. ПРОЕКТ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ВРОЦЛАВА И ЛЬВОВА

Роберт ЛОСЯК

Предлагаемая статья представляет проект сравнительного исследования аудиосферы Вроцлава и Львова – двух центральноевропейских городов, имеющих сходное значение и социокультурный потенциал и которые, при этом, во многом отличаются своими аудиосферамы. Содержащиеся в статье примеры звуковых явлений, демонстрирующие различия и особенности обоих городов, полученные в результате пространственного исследований, которые провел автор во время визитов во Львове в течение 2010–2012 годов. Следует отметить, что результаты имеют пока вступительный характер и требуют дальнейшего, углубленного исследования, проект которого представлен в этом тексте.

Ключевые слова: звуковая сфера города, звуковой образ города, Львов, Вроцлав, компаративистические студии.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 19–28
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 19–28

УДК 78.013-021.143:2-583

MUZYKA I MEDYTACJA: O TECHNIKACH EKSTAZY

Izolda TOPP

Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytetu Wrocławskiego

Медитація релігійного досвіду і методів екстазу, як форми медитації, засновані на концепції музики як гармонії світобудови (наприклад, грецької ідеї музики сфер, християнського Логосу або ОМ як космічного звуку в буддизмі і індуїзмі). У цьому сенсі вимови або артикуляції звуки/слова розкривають космічний сенс, як участь у світовому Творінні. Мірча Еліаде відрізняє дві моделі медитації, як архаїчної духовної техніки: екстазі, які складаються в прискореному ритмі дихання (Шаманізм) і енстазі – коли ритм дихання є навмисним (буддизм). Обидва пов'язані з пошуком універсальної гармонії.

В історії європейської культури ідея про музику сфер була замінена естетикою та функціональним виміром як музичний феномен. Музика Нью Ейдж і популярна музика (реп) можуть бути визнані, як сучасні приклади архаїчної техніки медитації або ілюстрації процесу втрати/спрощення почуття в модерному і постмодерному часі.

Ключові слова: музика, медитація, гармонія сфер, звук, екстаз, естетика, європейська культура.

Wydawać by się mogło, że rozważanie, czym jest muzyka dla medytacyjnego skupienia, które stanowi drogę do sacrum, prowadzi przede wszystkim do rozpoznania funkcji muzyki. Do opisania sposobu, w jaki kształtuje ona doświadczenie, "wprowadza umysł w stan sprzyjający przeżyciu religijnemu", a co w istocie sprawia, że praktyka muzyki odrywa się "od głębszych treści związanych z faktem jej istnienia"[1]. Że muzyka podporządkowana medytacji staje się jedynie techniką, środkiem do celu ulokowanego w innym obszarze niż jej swoistość, a co Jamie James określał jako ideał muzyki. Ale to właśnie lektura Muzyki sfer Jamesa przekonuje najbardziej o mylności takiego przekonania.

Nie chodzi przy tym o to, by zaprzeczyć "skuteczności" muzyki w jej oddziaływaniu na ludzki intelekt czy emocje, jej uzdrowicielskiej czy terapeutycznej roli. Podważać świadectwo Jamblicha, który relacjonował: "Spośród czynów Pitagorasa opowiada się i o tym, że kiedyś [graną] przez fletnistę pieśnią w rytmie spondejskim ugasił gniew pijanego młodzieńca z Tauromenion, który przyszedłszy nocą do kochanki, z powodu rywala chciał podpalić bramę. W taki stan podniecenia wprawiła go bowiem grana na flecie pieśń frygijska"[2].

Wypada raczej zapytać o podstawy tej skuteczności muzyki, którą za Claudem Lévi-Straussem nazwać można skutecznością symboliczną. A to prowadzi do pytania o powiązania między musica mundana, musica humana i musica instrumentalis,

[1] J. James, Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku Wszechświata, przeł. M. Godyń, Wyd. Znak, Kraków 1996, s. 19.

[2] Tamże, s. 38.

© Izolda Topp, 2014

wyróżnianymi przez Boecjusza w ślad za pitagorejczykami. Do tego, co rozpoczyna kosmiczna wizja muzyki sfer, by poprzez platoński "wynik naśladowania boskiej harmonii realizowanej w ruchach śmiertelnych"[3] wyrazić się w grze na instrumentach (wśród których może być także ludzkie ciało). To powiązanie musica mundana, musica humana i musica instrumentalis – oczywiste w świetle orfickiego mitu o wędrówce w zaświaty przez sfery niebieskie, czyli przez muzyczną oktawę – w odczarowanym kosmosie, którego jedność wydaje się należeć do minionej opowieści i nie stanowi wezwania dla doświadczenia, najczęściej dziś budzi zdziwienie bądź wydaje się rodzajem estetycznego wyboru poromantycznego artysty. W konsekwencji muzyka widziana współcześnie przede wszystkim w perspektywie musica instrumentalis może służyć medytacji, być wykorzystywana podczas obrzędu i wspomagać działania rytualne, ale sama nie jest traktowana jako kosmiczny porządek, lecz jako uwznioślający i artystycznie odrębny kulturowy fenomen. W takiej sytuacji medytacja i muzyka zyskując rodzaj samodzielności zapoznają związek wzajemnej przynależności, którego źródła tkwią w kosmogonii.

1. Harmonia sfer i doskonałość początku

Kosmos wyobrażany na podobieństwo olbrzymiej liry; brzmienie, które wydają poruszające się planety - to ilustracja pitagorejskiej wizji, nazwanej później przez Boecjusza musica mundana. W niej świat jest harmonicznym porządkiem, który opisują liczbowe zależności. Muzyka sama stanowi ten porządek, jest właściwym światu sposobem istnienia, którego rozpoznanie ma charakter mistycznej inicjacji. Ale medytacja prowadząca do zjednoczenia z sacrum nie oznacza zasłuchania. W religijnych kosmologiach, które sięgają po obraz Kosmosu jako muzycznej harmonii czy też jako pradźwięku, tak różnych jak judeochrześcijaństwo, islam, hinduizm czy buddyzm, wyraźnie zaznacza się, że dźwięk, który dał początek aktowi stworzenia, jest dźwiękiem abstrakcyjnym. Jego wibracje są "zbyt subtelne, by mogły być słyszalne dla materialnego ucha", można jedynie usłyszeć go "wewnętrznym zmysłem pośród głębokiej medytacji"[4].

W Upaniszadach powiedziano: "Przez dźwięk wchodzimy w ciszę. Głos Brahmy jest w OM. Na końcu OM jest cisza"[5]. Cisza stanowi zatem formę kosmicznej jedności, w niej zwarte są wszystkie dźwięki, to musica mundana religii Wschodu, wciąż poszukiwane w medytacji jego brzmienie. W tym znaczeniu odzwierciedleniem harmonii sfer czy pogrążenia się w ciszy jest musica humana: "niesłyszalna, nieustająca muzyka wytwarzana przez każdy ludzki organizm, a wyrażająca się przede wszystkim w harmonijnym (lub nieharmonijnym) współbrzmieniu między ciałem a duszą"[6], potwierdzenie antropokosmicznej natury człowieka.

Tę harmonię w tradycji chrześcijańskiej uobecnia Jezus jako ucieleśnienie Logosu – połączenie czystego rozumu, muzycznych proporcji i Boskiego słowa. Jak pisał o Jezusie jako pieśni Klemens Aleksandryjski: "Ułożył w harmonijny porządek zarówno makrokosmos, jak i mikrokosmos, człowieka, jego duszę i ciało, grając i towarzysząc Bogu przy wtórze wielogłosowego instrumentu w ludzkiej postaci"[7].

---

[3] J. James, Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku Wszechświata, przeł. M. Godyń, Wyd. Znak, Kraków 1996, s. 58.

[4] The Sufi Message, vol. VIII, s. 37–38 cyt. za: H. J. Witteveen, Sufizm – Religia Uniwersalna, Kraków 2000, s. 169.

[5] Za: A. Strumiłło, Nepal, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987, s. 34.

[6] J. James, Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku Wszechświata, przeł. M. Godyń, Wyd. Znak, Kraków 1996, s. 37.

[7] Klemens Aleksandryjski cyt. za: tamże, s. 76.

Muzyka sfer, którą odzwierciedla stworzenie i człowiek jako antropokosmos, to zatem uobecnienie doskonałości początków, która w tradycji judeochrześcijańskiej pojawia się wraz ze Słowem – Logosem. Ze Słowem, które częściej zwykło się traktować jako wyraz mądrości bądź woli Boga, co stanowi przedmiot sporu uczonych kabalistów, niż jako trud wypowiedzenia, uchwycenia i nadania kształtu, kreującej świat artykulacji. Słowo, które składa się z liter, wyrażających także liczby oraz tchnienia, to słowo, którego brzmienie rozlega się na początku i w początku[8].

Rytm utworu muzycznego, który podąża za słowem, naśladując sposób mówienia u starożytnych Greków, owa antyczna muzyczna melorecytacja[9] czy też zakaz używania instrumentów muzycznych w prawosławnej liturgii, by na skutek kosmicznej katastrofy nie doszło do rozdzielenia dźwięków i słów[10], zachowuje zawartą w obrazie Logosu antropokosmiczną jedność. Dążenie do jej osiągnięcia jest wspólne niezwykle zróżnicowanym praktykom medytacyjnym, wypracowanym w ciągu wieków głównie w środowiskach zakonnych Europy i Orientu. Ich rozpowszechnienie i popularyzacja w nowych ruchach religijnych XX. stulecia z jednej strony sprzyja podtrzymywaniu świadomości znaczenia kosmologicznych koncepcji dla indywidualnych duchowych poszukiwań, z drugiej nader często traktuje te koncepcje jako narracje czy ideologie stanowiące uzasadnienie dla zautonomizowanych wobec swojego sakralnego zakorzenienia technik oddychania czy rytmizacji ciała. Muzyka staje się narzędziem, a rytuał przechodzi w rytualizację, nie tylko na skutek estetycznej emancypacji muzyki jako sztuki czy też utylitarnego jej wykorzystywania w terapii dźwiękiem[11], ale w związku z wewnętrznymi przemianami, jakim podlegają współcześnie religie. Niezwykle intensywne stało się bowiem poszukiwanie uniwersalnego, przekraczającego granice poszczególnych kultur, duchowego doświadczenia, co sprzyja traktowaniu samej religii jako rytuału bądź widzenie w rytuale metody samodoskonalenia. Warto o tym przypomnieć i dlatego, że dziś zainteresowanie muzyką medytacyjną, choć często odwołuje się do koncepcji kosmicznej harmonii lub pradźwięku, przybiera postać indywidualnej drogi odbywanej poza systemami religijnymi, z których te koncepcje kosmosu się wywodzą.

2. Świat jest dźwiękiem

Poszukiwanie kosmicznej harmonii wydaje się być jedną z ważniejszych idei okultyzmu i ruchów o synkretycznym, łączącym różne tradycje religijne charakterze, których intensywny rozwój rozpoczyna się u progu XX. wieku[12]. Należy do nich uniwersalny sufizm jako ponadwyzaniowa technika duchowa. Jego podstawy sformułował urodzony w

[8] Zob. I. Topp, Słowo jako symbol, [w:] A. Grzegorczyk, M. Grzywacz, R. Koschany (red.), Fenomen słowa, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 47–58.

[9] G. Agamben (Profanacje, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006) wskazuje, że pojęcie parodii w najdawniejszym rozumieniu, zanim stało się synonimem prześmiewczego odwrócenia, oznaczało w starożytnej Grecji "zerwanie naturalnej więzi łączącej muzykę i język, oderwanie śpiewu od mowy, a więc również mowy od śpiewu" (s. 53–54), początek procesu rozpadu świata, który rozpoczyna zerwanie związku między muzyką i logosem.

[10] Zob. P. Evdokimov, Prawosławie, przeł. J. Klinger, IW PAX, Warszawa 1986

[11] Nie tylko przemieszanie uproszczonych koncepcji szamanizmu, tao, chrześcijaństwa, judaizmu, islamu, religii Indian etc., opis „dźwięków do medytacji", ale też specyfikację cech głosu, który ma wskazywać określone problemy zdrowotne (np. „pogrubiony" ton, z wolną i ospałą artykulacją cechować ma osoby cierpiące na migrenę lub mającą mdłości) oraz ćwiczenia np. na śpiew leczący rany znajdziemy w popularyzatorskim poradniku O. Dewhurst-Maddock, Terapia dźwiękiem. Jak osiągnąć zdrowie poprzez muzykę i śpiew, przeł.J. Renk, wyd. Studio Astropsychologii, Białystok 2001.

[12] Zob. M. Eliade, Okultyzm a świat współczesny, przeł. I. Kania, [w:] tegoż, Okultyzm, czary, mody kulturalne, wyd. Oficyna Literacka, Kraków 1992.

Indiach Hazrat Inayat Khan, założyciel Międzynarodowego Zachodniego Zakonu Sufi[13]. Kosmogoniczna koncepcja, według której świat rozpoczyna się od wypowiedzianego przez Boga Słowa, w interpretacji sufizmu uniwersalnego przedstawiana jest następująco: "Wszechświat składa się z różnego rodzaju wibracji. Szczególne znaczenie, tak dla świata, jak i dla życia ludzkiego, posiadają wibracje dźwięku. Są to wibracje niezwykle subtelne i dlatego też najbliższe duchowi. Pierwsze stadium aktu stworzenia, zwane Wahdad, w którym to świadomość wyłoniła się z Absolutu, można by określić jako świadomość dźwięku"[14]. Bez wątpienia ta kosmogoniczna koncepcja ma związek z praktyką medytacyjną tradycyjnych szkół islamskiego sufizmu, w których powtarzanie imion Boga łączy się z kontrolą oddechu, co zestawić można ze wspomnianą wcześniej jednością Słowa i tchnienia w judeochrześcijańskim obrazie stworzenia świata.

Do Inayata Khana nawiązuje w swojej książce o charakterystycznym tytule *The World is Sound. Music and the Landscapes of Consciousness*[15] Joachim-Ernst Berendt. Niemiecki jazzman i autor radiowych audycji poświęconych muzyce przedstawia w niej obraz dążącego do harmonii wszechświata, opierając się w znacznej mierze na filozoficznej koncepcji Hansa Kaysera, nazywanego w kręgach bliskich New Age mistrzem pitagoreizmu XX. wieku (20th Century Pythagorean Master). Kayser nie tylko uznawał, że harmonia w naturze i w muzyce opiera się na tych samych podstawach, że opis relacji między muzyką i matematyką umożliwia zrozumienie powiązań między tonami (dźwiękami) a liczbami, ale wierzył, że wiedza o harmonii Wszechświata została zagubiona i że to właśnie stało się przyczyną rozdziału nauki i ducha. Jego sformułowana w latach dwudziestych ubiegłego wieku koncepcja, wyłożona w pracy *Akróasis. The Theory of World Harmonics*[16] miała służyć zbudowaniu pomostu pomiędzy nimi, ponownemu związaniu materii i duszy.

Taki cel wydaje się stawiać przed sobą także Berendt, gdy w prowadzonych przez siebie audycjach radiowych prezentuje muzyczne obrazy Kosmosu i drogi osiągania antropokosmicznej harmonii. Ich zbiór, wydany pod tytułem: *Die Welt ist Klang. Nada Brahma*[17] zestawia ze sobą fragmenty muzyczne pochodzące z różnych czasów i kultur, religii i części świata[18], traktowane jako ilustracja jedności kosmicznej. To synkretyczne ujęcie, które pozwala ulokować koncepcję Berendta w ramach szeroko rozumianego New Age, oznacza poszukiwanie tego, co w tych tradycjach uniwersalne, nie ma jednak

[13] Zakon powstał w Stanach Zjednoczonych, w 1910 roku (Sz. Beźnic, Przegląd nowych ruchów religijnych w Polsce, [w:] E. Barker, Nowe ruchy religijne, wyd. Nomos, Kraków 1997, s. 305–306).

[14] H. J. Witteveen, Sufizm – Religia Uniwersalna, Kraków 2000, s. 168.

[15] Do pracy tej, wydanej w 1983 roku w Ameryce (wyd. niemieckojęzyczne: Die Welt ist Klang – Nada Brahma Hörwerk mit Beiheft, 1988) wstęp napisał Fritjof Capra, autor Tao fizyki. Przedstawienie równoległości między współczesną fizyką a mistycyzmem Wschodu. J.-E. Berendt (1922-) redaktor muzyczny, w Polsce znany jest głównie jako historyk jazzu.

[16] Akróasis to greckie słowo oznaczające słyszenie. Warto przywołać też tytuł kolejnej książki Kaysera, do którego – jak się wydaje – bezpośrednio nawiązał Berendt: The Sound of the World. An Introduction to Harmonics in a Series of Lectures, Zurich 1946.

[17] J-E. Berendt, Die Welt ist Klang. Nada Brahma, Network Medien-Cooperative.

[18] Na płycie znajdują się w cz. I: muzyka uniwersalnego sufizmu Ali Akbar Khana i Ustad Villayat Khana, śpiewy tybetańskich mnichów, fragmenty Mesjasza Haendla, śpiewów gregoriańskich, Mszy h-moll Jana Sebastiana Bacha, utworów Petera Michaela Hamela, Pink Floyd, Ben Webstera, Johna Coltrane'a, Santany, Don Cherriego, Duke'a Ellingtona, muzyka z Bali i z brazylijskiego rytuału Macumba. W cz. II: Olivier Messiaen, japońska muzyka Koto z okresu Edo, muzyka plemienia Bantu z południowej Afryki, Claudio Monteverdi, Ludwig van Beethoven, Ravi Shankar, Hozan Yamamoto, Ligeti, Johann Sebastian Bach, Terry Riley, Peter Michael Hamel, Paul Horn.

charakteru psychoterapeutycznego, cechującego większość nurtów muzycznych Ery Wodnika. W nich muzyka ma "współkreować ludzkie środowisko", ułatwiać osiągnięcie wewnętrznego spokoju, stanowi tło działań relaksacyjnych i medytacji rozumianej jako samodoskonalenie[19].

Natomiast *Die Welt ist Klang* to ilustrowany muzycznie wykład o pramaterii i harmonii Kosmosu, choć może zamiast ilustrowany muzycznie należałoby powiedzieć: zawierający muzyczne uobecnienia kosmicznej harmonii. Już we wprowadzeniu Berendt sięga po koncepcję hinduskiej kosmogonii: "Nada Brahma to prasłowo stanowiące podstawę hinduskiej duchowości. Nada w sanskrycie oznacza dźwięk, Brahma to jedno z najważniejszych bóstw hinduskich obok Siwy i Wisznu. Nada Brahma oznacza więc po pierwsze dźwięk jest Bogiem. Ale Brahma oznacza nie tylko Stwórcę, ale i Stworzenie, oznacza to, co Bóg stworzył, oznacza Świat, Kosmos. Znaczenie formuły Nada Brahma oznacza więc nie tylko: dźwięk jest Bogiem oraz Bóg jest dźwiękiem; oznacza także: Świat jest dźwiękiem oraz dźwięk jest Światem"[20].

To w perspektywie kosmogonii tak pitagorejskiej, jak judeochrześcijańskiej, islamskiej, buddyjskiej czy hinduskiej, wydobywanie dźwięku jest aktem tworzenia bądź uczestniczenia w tworzeniu świata, uzasadniając związek muzyki i medytacji. Śpiew mnichów buddyjskich oparty na świętym znaku OM, identyfikowanym z Absolutem, stanowi mantrę, formułę medytacyjną angażującą i wprawiającą w ruch i wibrację całe ciało – od głowy, przez ramiona do stóp. W artykulacji prasłowa OM poprzez aktywność przepony, ruchy warg i języka ujawniają się dźwięki alikwotowe, wydobywane głosem całe akordy (pojedynczy mnich może śpiewać nawet do 6 dźwięków), co oddaje złożoność i zróżnicowanie świata w jego harmonicznym współbrzmieniu. Podobny charakter w tradycji chrześcijańskiej mają – uznawane przez Berendta również za mantry, choć ich medytacyjny charakter współcześnie bywa zapomniany[21] – słowa AMEN, ALLELUJA i KYRIE ELEISON. W tym duchu podkreślał podobieństwa technik medytacji Wschodu i Zachodu, zwracając uwagę na rolę oddechu, jezuicki teolog Hans Waldenfels, gdy wskazywał na "tzw. modlitwy Jezusa, litanie, w ogóle wszystkie krótkie powtarzające się modlitewki (jak np. akty strzeliste) i wyraźne wprowadzenia do trzech rodzajów modlitwy w ignacjańskiej książeczce ćwiczeń duchowych" jako na chrześcijańskie "in-spiracje", "wdychanie i wydychanie świata", w których odzwierciedla się "całościowy charakter człowieka"[22]. Tym bowiem, co wydaje się wspólne muzycznym praktykom medytacyjnym – mimo ich odmienności, związanej z wielością kontekstów kulturowych w jakich funkcjonują – jest doświadczenie antropokosmicznej jedności związane z artykulacją dźwięku. Wibracje ciała, towarzyszące wydobywaniu, a zatem stwarzaniu dźwięku, czynią ciało nie tylko instrumentem, ale samym rozbrzmiewającym mikrokosmosem[23]. W tym znaczeniu ciało jest symbolem całego człowieka.

---

[19] Zob. hasło Muzyka Nowej Ery [w:] S. Bednarek, W. Bockenheim, J. Jastrzębski (red.), New Age. Encyklopedia Nowej Ery, Warszawa 1996, s. 247–249.

[20] J. E. Berendt, Die Welt…, dz. cyt., ścieżka dźwiękowa wykładu, przekład R. Losiak (maszynopis w posiadaniu autorki).

[21] Jest to efekt procesu, który Waldenfels (Medytacja na Wschodzie i na Zachodzie, przeł. A. Bronk, wyd. Verbinum, Warszawa 1984) nazwał „intelektualizacją pobożności chrześcijańskiej", przeciwstawianiem ascezy i mistyki, w wyniku czego „mistrzowie życia duchowego stawali się bardziej retorami, mówiącymi o życiu duchowym iż nauczycielami wprowadzającymi i kierującymi na drogach życia" (s. 8–9).

[22] Tamże, s. 19–23

[23] Antrokosmiczność ciała rozpoznawana jest w językach słowiańskich, które miejsce artykulacji i wybrzmiewania dźwięków określają jako niebo, podniebienie (I. Topp, Słowo jako…, dz. cyt.).

3. Rytm kosmosu i archaiczne techniki medytacji

Transgresja rytmu własnego ciała, jego przyspieszenie w szamanizmie i spowolnienie w jodze to dwie wyróżniane przez Mircea Eliadego archaiczne techniki medytacji. Szamanizm związany jest z ekstazą, przekroczeniem uwarunkowania cielesnością w transie, "magicznym locie" szamana, tej "podróży mistycznej", podczas której dochodzi do połączenia trzech sfer świata: ziemi, nieba i piekła. Warto podkreślić, że Eliadowskie określenie: "technika ekstazy" nie oznacza mechanicznych środków osiągania transu, lecz doświadczenie, w którym mistyka, magia i religia współistnieją i wzajemnie się przenikają. W tym znaczeniu doświadczenie ekstatyczne jest uniwersalne, a zarazem przybiera zmienne, historyczne formy w ramach określonych wierzeń. Podobnie zatem jak w przypadku wspominanych wyżej pitagoreizmu, judeochrześcijaństwa, islamu, buddyzmu czy hinduizmu, także w szamanizmie śledząc związek muzyki i medytacji wypada odwołać się do kosmologii. Eliade tak to ujmuje: "ekstaza szamańska może być uważana za odzyskanie kondycji ludzkiej sprzed upadku", jest "reaktualizacją mitycznego illud tempus, w którym ludzie mogli in concreto komunikować się z Niebem"[24].

Ten powrót do początku w szamanizmie syberyjskim wiąże się z rolą bębna jako instrumentu o magiczno-religijnym charakterze. Jest on wykonany ze zwierzęcej skóry, co poza jego funkcjonalnością, czyli możliwością wydobywania dźwięków, Eliade łączy z przemianą samego szamana w zwierzę totemiczne – mitycznego przodka klanu[25]. Bęben, jego forma, rytuały towarzyszące jego wykonaniu i wygrywany na nim rytm, pozwalają na osiągnięcie jedności kosmicznej, na kontakt ze światem duchowym i "magiczny lot" szamana[26]. Sam bęben, choć nie zawsze umieszczony jest na nim kosmiczny ideogram, czyli graficzny obraz porządku świata, "przedstawia mikrokosmos z jego trzema sferami – Niebem, Ziemią, Piekłem – i równocześnie wskazuje środek, dzięki którym szaman urzeczywistnia przerwanie poziomów i ustala łączność z górnym i dolnym światem"[27]. Bębnienie powoduje przyspieszenie rytmizacji ciała szamana, co dodatkowo wzmacnia jego ekstatyczny taniec, obrazujący poszukiwanie osi świata. "Głos duchów" i "niezwykła koncentracja, wywołana przez długi okres bębnienia" decyduje o magii muzycznej tego instrumentu. Nie tylko bęben, ale i inne przedmioty, pozwalające na wydobycie z nich dźwięku, podczas seansu szamańskiego nabierają magiczno-religijnego charakteru: "tam, gdzie bęben zastępowany jest przez łuk […], mamy do czynienia z instrumentem muzyki magicznej […]: nie znajdujemy strzał, a łuk używany jest jako instrument jednostrunowy"[28].

Zarówno szamanizm, jak i joga są uznane przez Eliadego za archaiczne tradycje medytacyjne, lecz podstawowa różnica między nimi wiąże się z tym, że "joga nie jest techniką ekstazy, wręcz przeciwnie, dąży do absolutnej koncentracji w celu enstazy"[29]. Klasyczna joga indyjska[30] przedstawia kolejne stadia wycofywania się z życia w celu

[24] M. Eliade, Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy, przeł. K. Kocjan, PWN, Warszawa 1994, s. 487, 499.

[25] "Podczas obrzędu «ożywiania» szaman musi opowiedzieć o życiu zwierzęcia-bębna: śpiewa o swym wzorcowym modelu, pierwotnym zwierzęciu, które stanowi początek jego plemienia" (tamże, s. 177).

[26] "Bębnienie na początku seansu szamańskiego, mające na celu wezwanie duchów i «zamknięcie» ich w bębnie szamana stanowi wstęp do podróży ekstatycznej" (tamże, s. 179).

[27] Tamże, s. 179.

[28] Tamże, s. 181.

[29] M. Eliade, Joga. Nieśmiertelność i wolność, przeł. B. Baranowski, wydawnictwo???. Warszawa 1984, s. 370.

[30] Klasyczna joga indyjska. Jogasutry przypisywane Patańdżalemu i Jogabhaszja czyli komentarz do Jogasutr przypisywany Wjasie, przeł. L. Cyboran, PWN, Warszawa 1986.

osiągnięcia całkowitej autonomii. Zwalnianie oddechu aż po jego zatrzymanie – czemu służy także powtarzanie mistycznej sylaby OM – umożliwia doświadczenie zjednoczenia z kosmosem poprzez własne ciało[31], które przekształca się w kosmiczny ideogram. Ten sposób osiągania antropokosmicznej jedności, opróżnienie umysłu z jakiejkolwiek treści i uspokojenie ciała przekształca człowieka w rodzaj pudła rezonansowego, w którym wibruje kosmiczny pradźwięk. W upaniszadzie Majtri napisano: "Kiedy się zatka uszy za pomocą kciuków, słyszy się dźwięk przestrzeni wewnątrz serca i to zjawisko przybiera siedem form: (jest jak) brzmienie rzeki, dzwoneczka, miedzianego kubka, koła wozu, skrzeku żaby, deszczu albo słowa w osłoniętym miejscu. Kiedy się przekroczy ten dźwięk o określonych cechach, zatraca się w nieprzejawionym Brahmanie, w Dźwięku najwyższym"[32]. W upaniszadzie Nadabindu znajdujemy zaś opis zjawisk słuchowych, które towarzyszą ćwiczeniom jogi. Przy stopniowym zwalnianiu oddechu najpierw pojawia się dźwięk, który tłumi wszelkie hałasy pochodzące ze świata zewnętrznego, następnie gwałtowne i przenikające się dźwięki (podobne do szumu oceanu, grzmotu, wodospadu), które "później przybierają strukturę muzyczną (jak bębna marala, dzwonu, roku) i wreszcie to, co się słyszy, staje się bardzo delikatne (jak dźwięk winy, fletu, pszczoły)", aż do stanu, w którym jogin przestaje odczuwać ciepło i zimno, nie zna radości ani cierpienia i nie odbiera żadnego dźwięku[33]. Dźwięk i cisza świata stają się tym samym.

Choć zatem ekstaza i enstaza, szamanizm i joga w opisie Eliadego stanowią odmienne typy medytacyjnych praktyk tym, co im wspólne, jest transformacja rytmu własnego ciała, jego przyspieszenie lub spowolnienie, które w obu przypadkach otwiera je na doświadczenie pitagorejskiej muzyki sfer, na kosmiczny pradźwięk, od którego zaczął się świat.

4. Mechaniczny trans w rytmie rapu

Podsumowując rozważania o historycznych losach idei muzycznego kosmosu, James pisał: "Podobnie jak inne wielkie tematy cywilizacji zachodniej – idea Boga czy idea sprawiedliwości – tak i to pojęcie muzycznego kosmosu nie wydaje już owoców w świecie, który jest o wiele bardziej przywiązany do tu i teraz, który wierzy już tylko w to, co zna. A jednak właśnie dziś, gdy nauka rzeczywiście pozwala słyszeć ścieżkę dźwiękową kosmosu – w postaci szumów i pisków zbieranych przez radioteleskopy – jakże tęsknimy za ciszą"[34]. Ta tęsknota nie wydaje się jedynie pragnieniem uspokojenia zmysłów, lecz wciąż obecnym poszukiwaniem nieskończonej ciszy niebiańskich przestrzeni, która zatrważa i urzeka. Na paradoks zakrawa, że w czasach, gdy myślenie o kosmiczności świata uchodzi za epistemologiczny przeżytek i modernistyczną naiwność, próby "wcielenia" harmonii sfer w indywidualnym doświadczeniu nie tylko są ponawiane, ale wydają się charakteryzować sposób uczestnictwa w muzyce w świecie popkultury.

Współczesne zainteresowanie zjawiskami transowymi wiąże się bowiem z muzycznymi fascynacjami i w nich się realizuje. Koncepcja szamanizmu wywarła

[31] "Przekształcić chaos biomentalnego życia świeckiego w kosmos – odnajduje się to dążenie we wszystkich technikach psychofizjologicznych, od asany po ekagratę. (…) Nie można uzyskać wyzwolenia ostatecznego bez poznania poprzedzającego go etapu „kosmizacji"; nie można przejść bezpośrednio od chaosu do wyzwolenia. Fazę pośrednią stanowi „kosmos", a więc urzeczywistnienie rytmu na wszystkich poziomach życia biomentalnego" (M. Eliade, Joga….,dz. cyt., s. 112).

[32] M. Eliade, Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy, przeł. K. Kocjan, PWN, Warszawa 1994, s. 140.

[33] Tamże, s.146

[34] J. James, Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku Wszechświata, przeł. M. Godyń, Wyd. Znak, Kraków 1996, s. 242.

znaczący wpływ na pokolenie "zbuntowanej młodzieży" Zachodu lat sześćdziesiątych, a sam Eliade podkreślał "ważną rolę perkusji (a więc i bębna) w różnych nurtach nowoczesnej, mniej lub bardziej poważnej muzyki. Owo wiązanie bębna z kontemplacją muzyki, rytmu z ekstazą estetyczną, w której fantastyczne i rzeczywiste miesza się przekraczając granice ustalone przez intelekt, jest istotną częścią świeckich rytuałów kultury masowej"[35] – zauważa jeden z jej badaczy. Związek muzyki, słowa i ruchu przywoływany bywa także po Woodstock w charakterystyce młodzieżowej muzyki. Opis "pięknej sztuki rapowania" posługuje się metaforyką, która przywodzi na myśl antyczną melorecytację, gdy o raperze i "danym mu darze słowa" Richard Shusterman pisze: "Ta estetyka boskiego, a zarazem cielesnego natchnienia przypomina platońskie ujęcie poezji i jej odbioru jako ciągu boskiego szaleństwa poczynającego się od boskich muz i przechodzącego od artysty i wykonawcy do publiczności". A jednocześnie historyczne źródła rapu i rodzaj ekstatycznego doświadczenia, jakie Shusterman z nim dostrzega, łączy z "metafizyką religii afrykańskiej"[36]. Rolę perkusji i techniki cięć-przejść, służącej podtrzymywaniu rytmu, wiąże z ruchem aktywizującym ciało, integrującym ciało i dźwięk, bowiem "rap wyraźnie powstał jako muzyka do tańca, którą można rozkoszować się przez ruch, nie zaś wyłącznie przez samo słuchanie"[37]. Na związek muzyki i ciała, który wyraża się w tanecznym ruchu, wskazują też opisy techno: "Ruchy tancerzy będących w transie […] są konwulsyjne, raptowne, poddają się jednak całkowicie rytmowi uderzeń komputerowego bębna […]. Stan ten bliski jest religijnej euforii"[38]; "Ciało, balansując, szuka nieustannie swojego środka ciężkości. Taka sytuacja trwa nieprzerwanie kilka, niekiedy kilkanaście godzin"[39]. Zatrzymanie czasu, poszukiwanie osi świata, ekstaza – taka charakterystyka z pewnością należy do języka, którym opisuje się doświadczenie religijne, choć usytuowanie rapu czy techno w takiej perspektywie budzi zasadnicze, wielokrotnie już zgłaszane, wątpliwości.

Eliade przedstawiając różne formy szamanizmu wskazywał na "wypaczone" jego praktyki, na "mechaniczne środki osiągania transu (narkotyki, taniec do wyczerpania, «opętanie»)", które skupiają się na "rozpaczliwym pragnieniu «przeżycia». to znaczy «doświadczenia» na płaszczyźnie cielesnej tego, co w obecnej kondycji ludzkiej dostępne jest już tylko na płaszczyźnie ducha"[40]. Zapewne tę chęć "doświadczenia in concreto symbolizmu i mitologii" odnaleźć można także we współczesnych tanecznych transach, a nawet wziąć pod uwagę próbując zrozumieć powody dzisiejszej fascynacji ciałem i cielesnością[41]. Warto także zauważyć, że współczesne praktykowanie transu odróżnia od spotykanych wcześniej w historii religii mechanicznych środków osiągania ekstazy to, że sama mitologia z reguły traci w nich swoje transcendentne zakorzenienie na rzecz poszukiwania autentyczności i tożsamości w granicach własnego ciała, autonomizowanego wobec dawnej antropokosmicznej jedności.

[35] S. Tokarski, Eliade i Orient, Wrocław 1984, s. 103.

[36] R. Shusterman, Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 282–283.

[37] Tamże, s. 264–265.

[38] T. Szendlak, Technomania. Cyberplemię w zwierciadle socjologii, Toruń 1998, s. 78.

[39] A. Bełkot, Ponowoczesne formy ludyczności: techno, [w:] J. Grad, H. Mamzer (red.), Ludyczny wymiar kultury, „Człowiek i Społeczeństwo", vol. XXII, Poznań 2004, s. 62.

[40] M. Eliade, Szamanizm…, dz. cyt., s. 487–488.

[41] Przybiera ona postać mody kulturowej w znaczeniu, jakie nadał temu określeniu Eliade: „Moda kulturalna niezależnie od swej obiektywnej wartości jest czymś bardzo znamiennym: powodzenie pewnych idei lub ideologii objawia nam sytuację duchową i egzystencjalną wszystkich tych, dla których owe idee bądź ideologie stanowią coś w rodzaju soteriologii" (Tenże, Okultyzm, czary, mody kulturalne, Kraków 1992, s. 9).

Oszołomienie rytmem dziś częściej niż z rytuałem, który przybrał formę indywidualnej inicjacji, wiąże się z zabawą[42] i to z tymi jej postaciami, które bliższe są Turnerowskiej liminoidalności czy Schechnerowskiemu rozigraniu, przesłaniając sakralne korzenie zabawy. Z drugiej strony same rytuały magiczno-religijne podlegają muzealizacji i estetyzacji, przekształcane w podlegające ochronie dziedzictwo, funkcjonując w ramach festiwalowych czy folklorystycznych widowisk czy stając mniej lub bardziej egzotyczną atrakcją turystyczną[43].

Dziś pytanie o związki muzyki i medytacji wydaje się nader odległe od kosmogonicznych źródeł, które stanowiły o jedności musica mundana, musica humana i musica instrumentalis. Złożyły się na to zróżnicowane procesy, które zmieniły tak sposób rozumienia medytacji, jak i muzyki.

Стаття надійшла до редколегії 15.12.2013
Прийнята до друку 23.04.2014

THE MUSIC AND THE MEDITATION AS TECHNIQUE OF ECSTASY

Izolda TOPP

Meditation as a religious experience and techniques of ecstasy as forms of meditation are based on the concept of music as harmony of the Universe (such as Greek idea of music of the spheres, Christian Logos or the OM as cosmic sound in Buddhism and Hinduism). In this meaning pronunciation or articulation of sounds/ words reveal the cosmic sense as a participation in World Creation. Mircea Eliade distinguished two patterns of meditation as an archaic spiritual technique: an ecstasy, which consist in accelerated rhythm of breathing (Shamanism) and enstasy – when the rhythm of breathing is deliberated (Buddhism). Both are connected with searching the universal harmony.

In the history of European culture the idea of music of the spheres was replaced by aesthetic and functional dimension of musical phenomenon. Music in New Age movement and some kind of popular music (rap) can be recognized as contemporary examples of archaic technique of meditation or an illustration of the process of losing/ simplifying senses in modern and postmodern times.

Key words: music, meditation, harmony of the spheres, sound, ecstasy, aesthetics, European culture.

---

[42] Zob. A. Bełkot, Ponowoczesne…, dz. cyt. oraz tamże G. Filipiak, Muzyka – zabawa i oszołomienie.

[43] Tańczący derwisze w rytuale sema naśladujący ruchy ciał niebieskich i kontemplujący imiona Allacha, wystąpili w 1992 roku na Międzynarodowym Festiwalu Oratoryjno-Kantatowym Wratislavia Cantans. Rok 2007 był ogłoszony przez UNESCO rokiem Mevlany Rumi – założyciela zakonu, a w ofercie wycieczek do Turcji obejrzenie tańca derwiszów stanowi jeden z atrakcyjniejszych punktów programu. Prezentacja ginących rytuałów to cel powołanego przez Grzegorza Brala we Wrocławiu w 2005 roku „Brave Festiwal – przeciw wypędzeniom z kultury". Kolejne jego edycje nosiły tytuły: Magia głosu, Głosy Azji, Zatopione Pieśni, Rytuał zaczyna się w Afryce, Wszystkie modlitwy świata, Zaklinacze, Maska. To przykłady procesów muzealizacji i estetyzacji muzyki związanej z rytuałem, których zasięg i mechanizmy warte byłyby osobnej analizy.

МУЗЫКА И МЕДИТАЦИЯ, КАК ТЕХНИКИ ЭКСТАЗА

Изольда ТОПП

Медитация религиозного опыта и методов экстаза, как формы медитации, основанные на концепции музыки как гармонии мироздания (например, греческой идеи музыки сфер, христианского Логоса или ОМ как космического звука в буддизме и индуизме). В этом смысле произношения или артикуляции звуки/слова раскрывают космический смысл, как участие в мировом Творении. Мирча Элиаде отличает две модели медитации, как архаической духовной техники: экстази, которые складываются в ускоренном ритме дыхания (Шаманизм) и енстази – когда ритм дыхания является преднамеренным (буддизм). Оба связаны с поиском универсальной гармонии.

В истории европейской культуры идея о музыке сфер была заменена эстетикой и функциональным измерением как музыкальный феномен. Музыка Нью Эйдж и популярная музыка (рэп) могут быть признаны, как современные примеры архаической техники медитации или иллюстрации процесса потери/упрощения чувства в модерном и постмодерном времени.

Ключевые слова: музыка, медитация, гармония сфер, звук, экстаз, эстетика, европейская культура.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 29–35
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 29–35.

УДК 791.83.01:03

ЦИРКОВЕ МИСТЕЦТВО: АСПЕКТ ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНОЇ СФЕРИ ОСОБИСТОСТІ

Світлана ШУМАКОВА

Кафедра теорії та історії культури,
Харківська державна академія культури,
Бурсацький узвіз, 4, Харків, Україна, 61057
тел.: 063 649 57 12, e-mail: svetlana.klr@mail.ru

Досліджено аспекти впливу циркового мистецтва на формування і розвиток внутрішнього світу особистості. Проблематика взаємозв'язку мистецтва й особистості становлять перманентний науковий інтерес. Розглянуто феномен циркового мистецтва в контексті духовно-естетичної сфери особистості. Виявлено його сутність, значущість із позиції засобів особливо актуальної в цей момент гармонізації відносин зі світом і зі самим собою, обґрунтовано духовно-естетичні можливості циркового мистецтва. Розкрито, що механізми існування й еволюції циркового мистецтва, відбиваючи "урочистість здатностей", персоніфікують культурний потенціал глядача шляхом засвоєння духовного досвіду і ціннісних орієнтирів цирку.

Ключові слова: циркове мистецтво, духовність, естетичне виховання, формування морально-естетичних основ особистості, світоглядні установки і орієнтири.

У сучасному світі відбуваються процеси системної модернізації різних сфер життя суспільства. Ці процеси охопили і світ мистецтва, виводячи в авангард і підкреслюючи особливу значущість впливу мистецтва на людину. Всезагальність естетичного виховання є важливим принципом формування морально-естетичних основ особистості, що впливають на затвердження світогляду і переконань. Розвиток образного мислення – один із домінантних векторів естетичного виховання, суть якого в розкритті внутрішнього глибинного сенсу одиничного явища через сприйняття його цілісного образу і розуміння образів-узагальнень, що містяться в ньому. Усе людське сприйняття символічне – усі структурні властивості суть узагальнення [1, с. 274]. Сприйманий окремий об'єкт символічно заміщає цілу категорію об'єктів; сприймана нами дійсність через її істотні ознаки реалізується у витворах мистецтва і створюваних мистецтвом "абстрактних" характеристиках. Знання, що отримуються про навколишню дійсність через органи чуття, не дають змоги дізнатися, якою є природа об'єктів зовнішнього світу. Сприйняття не може обмежитися фіксацією образів, охоплених органами чуття, воно шукає структуру. По суті, сприйняття і є не що інше, як виявлення структури, яка вказує на елементний склад об'єкта і його внутрішні взаємозв'язки. Саме в результаті відкриття структури на світ з'являється витвір мистецтва – не просто виразна копія об'єкта, а форма, породжена сприйняттям художника. Сприйняття і мислення взаємодіють, доповнюючи один одного. У розвитку художнього образу твору, який

© Світлана Шумакова, 2014

постає однією з форм образного мислення, сконцентрована інформація про явища навколишнього світу [1, с. 274–275].

Художнє мислення вибудовує систему пізнання, яка сприяє прищепленню захоплення мистецтвом і формуванню потреби в ньому. Надалі усі нові знання оформлюються в міцну систему уявлень про місце, роль або значення того чи іншого явища, що його викладає і представляє мистецтво [12, с. 102–103].

Мистецтво як форма світогляду за всіх часів істотно впливало на розвиток суспільства і людини, орієнтуючись на формування внутрішнього світу особистості. Проблематика взаємозв'язку особистості і художнього твору завжди цікавила і продовжує цікавити науку.

За силою свого емоційного впливу на реципієнта і наповненістю загальнолюдським сенсом у складній системі мистецтв вирізняється сучасне циркове мистецтво, сутнісне призначення якого – дивувати і захоплювати, демонструючи людську досконалість, красу тіла і майстерність [3, с. 2]. Домінуючий вектор орієнтованості циркового мистецтва – формування вигляду людини загалом, соціальна його роль – вплив на людину всебічно, в усій повноті її духовної природи, яка розвиває цілісність особистості. Ефективність впливу засобами цирку пов'язана зі здатністю зачіпати різні сфери особистості: емоції, почуття, інтелект, моральні погляди і переконання, впливати на світогляд, у чому, власне, і криється дослідницький інтерес до нього, що відображений у статті.

Актуальність визначеної проблематики обумовлена недостатньою дослідженістю в науковому дискурсі циркового мистецтва як засобу естетичного виховання і формування морально-естетичних основ особистості, необхідністю виявлення потенціалу цирку в зазначеному контексті, що й визначає мету цієї статті.

Дослідження спирається на праці теоретиків-циркознавців (В'ячеслава Барінова, Сергія Макарова, Володимира Сергуніна та ін.), праці філософів мистецтва (Юрія Борєва, Мойсея Кагана), науковців у галузі вивчення аспектів специфіки мистецтва, зокрема естетичного (Андрія Бурова, Леоніда Столовича), пізнавального (Анатолія Калінкіна, Миколи Скурту) і виховного (Валентина Толстих), а також праці з "емоційній" теорії мистецтва (Лева Виготського).

Естетичний розвиток особистості стосовно мистецтва залежить від рівня художнього сприйняття і здатності оцінити витвір мистецтва. "Сприйняття – це віддзеркалення предметів і явищ у сукупності їх властивостей і частин при безпосередній дії їх на органи чуття" [14, с. 195]. Сприйняття концентрує матеріал процесу пізнання, далі на вищому когнітивному рівні мислення розпочинає його обробку, воно без мислення було б даремне, мисленню без сприйняття не було б над чим роздумувати [1, с. 154].

Виділяючи форми художнього мислення (конструктивну, образотворчу, декоративну), вчені стверджують, що форми, майже не існуючи у вичлененому, невзаємопов'язаному вигляді, формують середовище людського життя, її духовно-емоційний стрижень – морально-естетичні позиції та ідеали, орієнтованість реагування на ті чи інші явища життя [11; 12]. Синтез ціннісних орієнтирів – світоглядних, моральних, естетичних – окреслює людську духовність.

При цьому теоретик циркового мистецтва В. В. Сергунін визначає сьогодення культури: "Якщо судити про стан культури, враховуючи її затребуваність населеням, естетичні сподівання і переваги, ми очевидно, живемо у стані після «кінця світу». Словосполучення, майже постійно вживані в коментарях спеціалістів до

проведеного опитування «криза моралі», «культурна катастрофа», «духовний колапс»" [14, с. 66].

Гуманітарний, точніше духовний розвиток особистості, формування естетичних і моральних її якостей значною мірою визначаються емоційною основою, здатністю бачити і розуміти прекрасне в навколишньому житті, залученням до мистецтва. Виховання моральних якостей особистості ґрунтується на розумінні й освоєнні моральних цінностей, що становлять сучасну загальнолюдську мораль, готовності людини до усвідомленого залучення до процесу власного морального розвитку.

Важливим джерелом розвитку, емоційного й естетичного удосконалення, формування і корекції ціннісних орієнтацій особистості постає морально-естетичне виховання, формування у кожної людини потреби відповідати загальноприйнятим моральним нормам. Важливе місце в процесі морально-естетичного виховання особистості займає мистецтво, яке дає змогу людині реалізувати свої можливості, залучити його до накопиченого людством досвіду, загальнолюдських інтересів і устремлінь.

Морально-естетична сфера особистості є інтеграційною властивістю, що забезпечує позицію людини в ситуаціях морального вибору, естетичне сприйняття явищ дійсності, усвідомлене ставлення до життя в усіх його проявах, удосконалення навколишнього світу на основі моральних і естетичних цінностей [7, с. 58].

Глибинне пізнання зв'язків у сфері духовного життя людини визначає, як згадувалося вище, мистецтво – ядро і головний засіб естетичного сприйняття. Циркове мистецтво специфікується особливою емоційно-образною характеристикою віддзеркалення дійсності. Основні концепції мистецтва вітчизняної науки (пізнавальна, виховна, естетична) повністю не відображають його сутности, їх підхід до розгляду специфіки циркового мистецтва крізь призму однієї з функцій не виявляє істинну його природу. Припустимо, що специфічні особливості цирку зможе відобразити спроба єдиної основи його тлумачення.

Кожен історичний етап розвитку культури виразно розкриває феномен циркового мистецтва, який створює для свого глядача "іншу реальність" – світ життєвих перипетій, виражених спеціальними образно-символічними засобами цирку. У цьому світі є актуальними проблеми естетики і духовності, відбиті в домінантному художньому образі сучасного циркового мистецтва – досконалій людині. Залучення до згаданого світу, самовираження і самопізнання в ньому становлять одну з потреб людської душі. Цирк говорить з реципієнтом мовою своїх образів, виявляючи істотний характер явищ багатогранного і багатобарвного світу, передусім у контексті гармонізації цілісної особистості.

Специфіку циркового мистецтва визначає пріоритет емоційної складової образності його природи, яка викликає сплеск емоцій і почуттів реципієнта: вплив обумовлює властива цирку іманентна здатність збуджувати почуття естетичної насолоди. Циркове мистецтво відбиває "урочистість здібностей" у злитті з красою тіла циркового артиста, іншими словами, естетично повторно створює або наново відкриває цілісну людину з погляду законів краси, збагачуючи її природу і виразно прославляючи [2, с. 19]. Отже, відзначимо, цирк творить естетичну потребу не лише розуміти і відчувати прекрасне, але й вносити його до життя.

Циркове мистецтво, святкове за своєю суттю, заперечує "прозу дійсності" з її банальними сторонами, залучаючи глядача до особливого натхненного світу, в якому глядач знаходить своєрідну проекцію своїх переживань. Як художня

форма відтворення життя, циркове мистецтво робить об'єктивно можливою трансформацію почуттів, емоцій людини, примушуючи неприборкані пориви проявлятися в опромінюючому почутті захвату, у польоті фантазії, пом'якшуючи "грубість" інстинктів, і таким способом глядач естетично опановує свою внутрішню стихію та гармонізує її.

Циркове мистецтво художньо втілює систему світоглядних і естетичних цінностей, що обумовлюють його виховну функцію. За своєю природою воно чуже повчанню, припису, його метою є створення цирковими засобами образного ореолу навколо позначених орієнтирів. Глядач, актуалізуючи, засвоює цінності, надаючи їм власні інтерпретації. Отже, споглядаючи й інтерпретуючи, глядач долучається до процесу співтворчості, яка впливає на розвиток особистості.

Циркове мистецтво по-своєму ексцентрично передає навколишню дійсність. Одна і та ж реальність різними своїми сторонами схоплюється і, відповідно, відбивається виразними засобами різних мистецтв, що обрамляють смислове ядро цирку – трюк. Синтез безлічі мистецтв, у якій визрів сучасний цирк, обумовлює колоритність, деяку рельєфність його художніх образів. Переважаючим началом в естетичному полі цирку є те, що в центрі його уваги завжди залишається устремління до образу красивої, внутрішньо наповненої, що реалізує свій потенціал, людини, для якої навіть неможливе може стати реальним. Іншими словами, основою є розвиток вищих людських якостей, що ушляхетнюють розум і серце. Мова виразності цирку зумовлює для реципієнта вторгнення роздумів про згадану досконалість, що набувають на манежі цілком явних контурів, у повсякденне життя.

Майстри манежу, щодня ризикуючи життям, розширюють межі доступного людині. Циркове мистецтво, як "глибокий знавець людської природи", що віртуозно володіє трюковою лексикою, за допомогою своїх специфічних рис, зокрема, "сутнісної автентичності" [2] (адже в цирку неможлива халтура; трюки, особливо пов'язані з ризиком для життя, неможливо виконувати "впівноги"), життєствердної орієнтованості, ексцентричності образів тощо, обумовлює досягнення балансу між внутрішнім і зовнішнім світом глядача, розкриваючи в художньому втіленні постійне прагнення до зростання.

Вбираючи в себе віками карнавальні форми, фольклорні й етнографічні риси і традиції, концентруючи досвід безлічі поколінь, циркове мистецтво творить свою ціннісну систему людського життя. Еволюційна історія циркового мистецтва демонструє, що розвивали цирк, формували нові жанри, стилістично ускладнювали і синтезували з класичними мистецтвами у формі художньої поліфонії подорожуючі, в сучасній ситуації – гастролюючі циркові артисти, які здавна передавали між країнами і народами, між поколіннями й епохами ціннісні орієнтири.

Ексцентричність, властива цирку – не просто форма, а особливий художній зміст, що розкриває усю владу людини і над простором, і над тваринним світом, і над власним тілом, і над своїми почуттями. Ексцентричність – розширення сфери свободи людини і свідчення її безмежної влади над усім світом, як певне формування дійсності за законами краси.

Підводячи підсумки, зазначимо: художня концепція цирку розкривається його знаковим засобом – трюком, оформленим образотворчо-виразними засобами, певним аудіовізуальним рядом, який постає обрамленням трюкового змістовно- і формотворного начала циркових художніх образів. Яскраво представлене в цирку

образне сприйняття навколишнього світу посилює емоційну основу пізнання й отримання ціннісних установок, що сприяють духовному оформленню особистості.

Можна сформулювати, що механізми існування й еволюції циркового мистецтва стверджують, що розвиток духовної, цілісної і всебічної, естетичної і моральної сфери особистості є постійним джерелом будівничої творчості цирку, який збагачує і посилює емоційну основу особистісного пізнання. Засвоюючи духовний досвід, ціннісні орієнтири, які транслює циркове мистецтво, глядач персоніфікує отриманий культурний потенціал як свій власний, як багатство свого "я". Змістовні критерії циркового мистецтва обумовлюють здійснення особою саморефлексії і знаходження свого місця в житті і суспільстві.

Список використаної літератури

1. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм: пер. с англ. Г. Е. Крейдлина. – М. : Прометей, 1994. – 352 с.

2. *Баринов В. А.* Художественно-образная структура циркового искусства : монография / В. А. Баринов. – М. : МГУКИ, 2005. – 192 с.

3. *Баринов В. А.* Эстетические эмоции в художественно-образной структуре циркового искусства: автореф. дис. на соиск. научн. степ. канд. философ. наук: спец. 09.00.04 "Философская антропология, философия культуры" / В. А. Баринов. – М. : МГУ, 2009. – 15 с.

4. *Борев Ю. Б.* Эстетика / Ю. Б. Борев. – М. : Высшая школа, 2002. – С. 411.

5. Буров А. М. Эстетическая сущность искусства / А. М. Буров – М. : Искусство, 1956. – 292 с.

6. *Выготский Л. С.* Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1986. – 341 с.

7. *Зауторова Э. В.* Нравственно-эстетическое воспитание личности с позиции экзистетциального подхода / Э. В. Зауторова : Мат-лы науч.-практ. заочн. интернет-конф. под науч. ред. М. И. Рожкова – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013. – С. 57–61.

8. *Зауторова Э. В.* Ситуации морального выбора в нравственном развитии личности (на материале ситуаций из художественных произведений) Э. В. Зауторова. – Вологда : ВИПЭ ФСИН России, 2013. С. 68–74.

9. *Каган М. С.* Начала эстетики / М. С. Каган. – М. : Искусство, 1964. – 218 с.

10. *Калинкин А. Т.* Эстетический идеал, искусство, познание / А. Т. Калинкин. – М. : МГУ, 1983. – 119 с.

11. *Макаров С. М.* Театрализация цирка / С. М. Макаров. – М. : Либроком. – 288 с.

12. *Неменский Б. М.* Мудрость красоты: О пробл. эстет воспитания: Кн. для учителя; 2-е изд., перераб. и доп. / Б. М. Неменский. – М. : Просвещение, 1987. – 253 с.

13. *Неменский Б. М.* Изобразительное искусство и художественный труд: прогр. / Б. М. Неменский, Н. А. Горяева. – М. : Просвещение. 2010. – 67 с.

14. Общая психология. Под ред. В. В. Богословского и др. 3- е изд., перераб. и доп. – М. : Просвещение, 1981. – С. 195.

15. *Сергунин В. В.* Современный цирк. Поиск смыслов / В. В. Сергунин // Рroцирк. – 2005. – № 5. – С. 66-69.

16. *Скурту Н. П.* Искусство как познание / Н. П. Скурту. – Кишинев : Штиинца, 1988. – 73 с.

17. *Столович Л. Н.* Философия красоты / Л. Н. Столович. – М. : Политиздат, 1978. – 118 с.
18. *Толстых В. И.* Искусство и мораль / В. И. Толстых. – М. : Политиздат, 1973. – 440 с.

Стаття надійшла до редколегії 20.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

CIRCUS ART: THE ASPECT OF PERSONALITY'S SPIRITUAL AND ESTHETIC SPHERE

Svitlana SHUMAKOVA

Department of Theory and History of Culture,
Kharkiv State Academy of Culture,
Bursatskyi Uzviz 4, Kharkiv, Ukraine, 61057
tel. 063 649 57 12, e-mail: svetlana.klr@mail.ru

The article touches upon the aspects of effect that the circus art has on the formation and development of personality's inner world. The problem of interrelation between the art and personality represents a permanent scholarly interest. The phenomenon of circus art within the context of personality's spiritual and esthetic sphere was reviewed. Its essence and significance from the viewpoint of instruments of harmonizing relationships with the world and oneself that currently attains the contemporary importance have been outlined, and spiritual and esthetic potential of the circus art has been substantiated. It was shown that the circus art existence and evolution mechanisms, while reflecting the 'triumph of abilities', personify the spectator's cultural potential via digestion of the circus's spiritual experience and value-related benchmarks.

Key words: circus art, spirituality, esthetic upbringing, formation of personality's moral and esthetic principles, worldview-related guidelines and benchmarks.

ЦИРКОВОЕ ИСКУССТВО: АСПЕКТ ДУХОВНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СФЕРЫ ЛИЧНОСТИ

Светлана ШУМАКОВА

Кафедра теории и истории культуры,
Харьковская государственная академия культуры,
Бурсацкий спуск 4, Харьков, Украина, 61057
тел. 063 649 57 12, e-mail: svetlana.klr@mail.ru

Затронуты аспекты влияния циркового искусства на формирование и развитие внутреннего мира личности. Проблематика взаимосвязи искусства и личности представляет перманентный научный интерес. Рассматрено феномен циркового искусства в контексте духовно-эстетической сферы личности. Выявлено его сущность, значимость

с позиции средств особенно актуальной в настоящий момент гармонизации отношений с миром и с самим собой, обосновано духовно-эстетические возможности циркового искусства. Раскрыто, что механизмы существования и эволюции циркового искусства, отражая “торжество способностей”, персонифицируют культурный потенциал зрителя через усвоение духовного опыта и ценностных ориентиров цирка.

Ключевые слова: цирковое искусство, духовность, эстетическое воспитание, формирование нравственно-эстетических основ личности, мировоззренческие установки и ориентиры.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 36–43
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 36–43.

УДК 7.012:001.891

АНАЛІЗ РОЛІ МОДЕЛЬЄРІВ ТА ДИЗАЙНЕРІВ У ФУНКЦІОНУВАННІ ІНДУСТРІЇ МОДИ

Наталія ЧУПРІНА

Кафедра художнього моделювання костюма,
Київський національний університет технологій та дизайну,
вул. Немировича-Данченка, 2, 01011, Київ, Україна
тел.: 8 (044) 256-29-33, e-mail: chouprina@ukr.net

Розглянуто соціальний процес становлення ролі модельєра, а також окреслено, як і що вони роблять і виробляють, як одержують популярність і підтримують свою репутацію. Визначено, яке співвідношення таланту особистості та соціальної підтримки формує значення модельєра як символу модної індустрії. Визначено причини того, чому теорія моди відмовляється від ідеї художника-творця і розглядає модельєрів як учасників соціальних взаємовідносин у сфері моди.

Ключові слова: мода, модне співтовариство, модельєри та дизайнери, кутюрьє, індустрія моди, ескізер моди, модний одяг, модні тенденції, висока мода, прет-а-порте.

Усі суб'єкти модного співтовариства об'єднані загальними цінностями, які, проте, допомагають людям досягати своїх індивідуальних цілей. Кожен учасник переслідує власні цілі, яких неможливо досягти поза системою, виконує особливу роль у роботі всієї системи й одержує вигоду від своєї участі. Становлення модельєра – результат діяльності всіх учасників системи, а не тільки індивідуальний талант окремої людини. Можна розглядати модне співтовариство з погляду визначення ролі людей, які входять до нього та чиї колективні дії і створюють систему та правила життя співтовариства. Саме завдяки цій співпраці і виникає мода. Всі частини системи, кожна з яких наділена власними прихованими і явними функціями усередині цього інституту, є взаємозалежними. Але жодна з цих частин не є унікальною і незамінною у процесі створення моди. Те, що всі інститути і дизайнери були об'єднані системою в єдине ціле, забезпечило Парижу статус столиці моди. У багатьох організаціях влада зосереджена в руках невеликої кількості людей. Наприклад, представники правлячої еліти майже завжди мають загальну культуру і мобілізуються, формально і неформально, – спільно захищають свою позицію і використовують її з вигодою для себе та свого інституту. Відповідно, французькі дизайнери моди, користуючись перевагою, яку надає їм визнаня Парижа, виконують роль авторитетів і виробляють загальновизнаний стандарт естетики зовнішнього вигляду.

Успіх і популярність модельєра неможливо пояснити винятково його талантом і видатними творчими здібностями; щоб з'ясувати, як він одержує офіційне визнання як дизайнер моди – творець, необхідно розуміти формальну структуру модного співтовариства. У сфері моди поняття творчого генія так само невловиме

© Наталія Чупріна, 2014

і розпливчате, як і в будь-якому іншому виді художньої діяльності, але традиційно і цілком правомірно вважається, що виготовлення модного одягу потребує особливих умінь. Більшість професіоналів у галузі моди, які володіють правом проголошувати модельєра творцем, наголошують, що для отримання такого звання претендент має бути наділений такими якостями, як новаторство і вроджений талант. Володіють модельєри вродженим талантом чи ні? Обдарованість сама по собі не забезпечує отримання ними високого статусу, який визнають у всьому світі. У кожній людині живе потреба творити і в кожному дрімають творчі задатки, але щоб діяння людини були визнані творчим актом, а результат її роботи – продуктом творчості, в дію повинні вступити особливі зовнішні сили. Взагалі, концепція творчого генія вимагає найретельнішого вивчення. Дослідження інституційних чинників у соціальному процесі становлення модельєра допоможе відшукати відповідь на непросте питання про природу творчості.

До помилкових належить широко розповсюджена думка про те, що будь-який великий витвір мистецтва врешті-решт знаходить своє визнання, бо великі майстри – володарі видатного таланту – створюють витвори мистецтва, наділяючи їх універсальними естетичними якостями, які є частиною універсальних цінностей людської культури. Цей підхід не бере до уваги соціальні процеси і середовище, в якому перебувають творці. Як приклад можна згадати японських дизайнерів, які з 1970 року користуються в Парижі високою репутацією і без аналізу творчості яких будь-яка робота з історії французької моди була б неповною. Вони стали відомими й отримали можливість творити в Парижі не тільки завдяки своєму творчому генію [5, с. 92–101]. Якби талант цих дизайнерів прямо залежав від їхнього успіху і престижу, то вони могли б залишатися в Японії: адже, якщо слідувати загальновизнану теорію, де б творці не перебували, вони все одно неминуче потрапили б у поле офіційних авторитетів світу моди. Париж – найбільший “символічний капітал” [2, с. 106–110], яким може володіти модельєр, особливо, якщо він не належить до західної культури, оскільки вважається, що мода – це первинно західне поняття. Модельєри, визнані французькою системою моди, одержують символічну перепустку в будь-яку країну світу і гарантію того, що більше ніхто не посміє засумніватися в їхній репутації. Подібний шлях вибрали і молоді японські модельєри. Те, як вони використовують з вигодою для себе французьке модне співтовариство і як визнання у Франції впливає на їхній статус у Японії, може послужити темою для окремого дослідження.

На підставі викладеного вище можна з легкістю розвінчати міф про модельєра як про геніального творця, який існує поза будь-якими соціальними умовами. Зазвичай, у наукових дослідженнях моди інституційну структуру, що оточує феномен моди, просто не брали до уваги. Аналіз роботи дизайнерів, особливо представників японського авангарду моди, допоможе виявити критерії, якими користуються офіційні авторитети моди у процесі оцінювання діяльності модельєрів-новаторів. Вважається, що відомих дизайнерів спочатку вирізняє творчий підхід і якісь особливі здібності.

Проте тільки схвалення визнаними авторитетами модного співтовариства забезпечує модельєрові статус людини творчої. Ключове значення в цьому процесі має тип організаційної структури системи на момент вступу до неї дизайнера. Як приклад можна навести Рей Кавакубо – представницю авангардних японських модельєрів, яка застосовує унікальні методи для втілення своїх абстрактних концепцій у тканинах. Матеріальні результати праці – не головний критерій в процесі виявлення творчого генія.

Система повинна називати модельєрів творцями, бо без них вона втрачає сенс свого існування. При розгляді поняття «творчий геній» необхідно використовувати і поняття новизни, оскільки це дві сторони однієї медалі. Те, що офіційні авторитети світу моди вже колись бачили, не вважається новим, а отже, не може характеризуватися як творче. Але тут постає питання: новим для кого?

Мистецтвознавець Джанет Уолфф робить поняття творчості центральною темою своєї книги. Вона розглядає мистецтво, керуючись традиційним поняттям "художник/автор", чия творча незалежність зводиться до деяких соціальних, економічних та ідеологічних координат. Аналітичну систему, котру розробила Уолфф, використовуємо у цьому дослідженні для вивчення зв'язку між структурою і творчістю, які, як здається на перший погляд, протистоять одне одному, але насправді є взаємозалежними. На думку дослідника, творчість не дається зверху і не є універсальним поняттям: це продукт соціальної системи. Те, що модельєри засвоїли в процесі усвідомлення соціуму, вони виражають за допомогою тканин, які потім матеріалізуються в одяг. Проте все це не має жодного стосунку до визначення ступеня творчих умінь модельєра, бо тільки система може зробити його творцем [12, с. 126–134].

Поняття про художника як про унікального і геніального індивідуума довго домінувало в історії, а його поява належить до часу виникнення в Італії та Франції купецького класу і розповсюдження гуманістичних ідей у філософії та теософії. Часто вважається, що художник – це самотня фігура, що стоїть поза будь-якими соціальними інститутами. Так само і модельєрів вважають обдарованими від природи. Дуже часто люди упевнені, що той або інший законодавець моди наділений рисами художника – художника одягу, що він, як усі художники, талановитий від народження, адже відчуттю одягу не можна навчити: або людина обдарована цим, або ні. Теорія моди кидає виклик такому розумінню роботи модельєра.

Будучи частиною системи моди, дизайнер спочатку досягає "легально-раціонального" панування, а потім вимушений діяти відповідно до правил і норм цієї системи. Потім система моди забезпечує йому харизматичне панування – легендарний статус великого модельєра. Це зворотний варіант теорії панування Макса Вебера [11, с. 109–116], згідно з якою харизматичне панування передує легально-раціональному. Аналогічно, панування системи породжується пануванням модельєрів. Харизматичне панування засноване на особистих якостях лідера: люди підкоряються йому, оскільки вірять у його екстраординарні здібності.

Отже, легітимність харизматичного правління ґрунтується на вірі в магічні сили, на одкровеннях і культі особи. Іншими словами, харизматичне панування не вимагає наукових або фактичних доказів надприродних проявів таланту; воно потребує тих елементів, які привернули б послідовників і допомогли зберегти харизму. Це призводить до виникнення ієрархічних відносин між тими, хто наділений винятковими здібностями, і тими, хто ними не володіє. Система стратифікації є наслідком суперництва за становище в суспільстві. Харизматичне панування "великого" модельєра ратифікують і навіть породжують інститути модного співтовариства.

Нерідко як даність приймають твердження про те, що справжній модельєр повинен досконало володіти технічними прийомами шиття одягу і володіти такими якостями:

• природженим відчуттям кольору, гармонії;

• умінням організовувати частини в єдине ціле, комбінувати різні і схожі матеріали;

• відчуттям ритму.

Проте, якщо вивчити, якою мірою модельєри безпосередньо беруть участь у процесі дизайну і виготовлення одягу, стає ясно, що ступінь їхньої участі може бути дуже різним залежно від політики компанії і переваг самого модельєра. Опис професії модельєра виявляється вельми розпливчастим, а значить, постає питання про те, наявність яких саме творчих здібностей необхідна дизайнеру.

Модельєри займаються тим, що моделюють одяг. Чи означає це, що вони тільки роблять ескізи і малюють? Якщо так, то в чому відмінність між модельєром і ескізером? Один із найбільших дизайнерів та кутюрьє XX століття Поль Пуаре замовляв ескізи своїх моделей ескізеру. У чому ж тоді полягала робота самого П. Пуаре? Він утілював свої ідеї в тканині, а це означає, що він володів необхідними навичками і знав усе про конструювання одягу. Але чи стосується такий опис професії до всіх модельєрів? Відомо, що ні Рей Кавакубо [8, с. 58–64], ні Коко Шанель [9, с. 72–104] не мали ніякої професійної освіти, але водночас вони обидві належать до найбільших модельєрів в історії моди. Висновок напрошується сам собою: єдиного формального визначення поняття навичок модельєра не існує. Тоді як же оцінюють його роботу? Враховуючи які принципи? Лаконічне формулювання цього питання пропонує Вера Зольберг: “У центрі всієї полеміки про природу мистецтва – як в самому світі мистецтва, так і в надзвичайно складній галузі, соціології, що є дотичною до мистецтва, – лежить проблема творця, особи, або образу художника. Чи має значення, хто створює твір? Як людина, що створює що-небудь, стає художником? Чи працює художник сам по собі або є частиною якогось співтовариства?” [13, с. 241].

Раніше кравців-модельєрів оцінювали по тому, як і які фасони вони створювали. Мадлен Віонне, віддана в 11 років в учнівство до кравчині, багато працювала, поступово завойовуючи собі репутацію, і в 1912 році відкрила свій власний будинок моди [7, с. 118–126]. Саме вона винайшла крій по косій – метод розкрою тканини по косій лінії. Алікс Гре, відома як Мадам Гре, винайшла складну техніку плісировки, яку майже нікому, окрім неї, не вдалося відтворити. У сьогоднішній моді в центрі уваги є не одяг або процес його виготовлення, а модельєр, який може створювати або відтворювати для споживачів шикарні, привабливі образи. Наприклад, Іссей Міяке – японський дизайнер, який влаштувався в Парижі і відомий застосуванням нових та інноваційних тканин, працює разом із креативним дизайнером з текстилю Макіко Мінагава, який утілює в матеріалі абстрактні концепції Міяке.

За іронією долі ті модельєри, які майстерно оволоділи технологіями пошиття чоловічого і жіночого одягу, не досягли успіху в бізнесі і розорилися, оскільки в індустрії моди акценти поступово змістилися у бік створення іміджу. Не зважаючи на те, що Шанель погано розумілася на виготовленні одягу, її ім’я звучить по всьому світу і донині, а згадки про Віонне і Мадам Гре залишилися лише на сторінках історії моди і майже невідомі на сучасному ринку модного одягу. Сьогодні зоряний статус модельєра виявляється важливішим за ті практичні уміння, якими він володіє.

Телебачення, радіо, газети, журнали і кіно часто шанують як силу, що офіційно визнає зміни в моді, та навіть створює моду, оскільки вони дуже інтенсивно і вибірково висвітлюють одні модні тенденції чи ігнорують інші. Їх основна роль у сучасній системі моди полягає в стимулюванні змін у моді: вони займаються

демонструванням тих нових модних моделей, які носять окремі індивідууми або цілі групи, що мають статус законодавців мод.

Найжорсткіша ієрархія модельєрів існує у французькому модному співтоваристві. Модельєрів паділять на класи:

• кутюрьє, які створюють високу моду;

• модельерів, котрі займаються створенням прет-а-порте;

• корпоративних модельєрів, які працюють у компаніях, зайнятих у масовому виробництві одягу.

Таке розділення з'явилося з початком інституціоналізації моди. Символічна межа відокремлює модельєрів, що належать французькій системі моди, від тих, хто перебуває поза нею. Члени французької системи моди займають домінуюче положення, при цьому кутюрьє стоять на верхній сходинці, а дизайнери розташовуються нижче. Саме ці дві групи модельєрів можуть стати головним предметом досліджень, бо вони є основними гравцями в цьому бізнесі. Мода забезпечує безперебійне функціонування системи домінуючих і підлеглих позицій у межах суспільного устрою. До того ж, вона ідеологічна, оскільки є частиною процесу, у процесі якого певна соціальна група (в цьому випадку, модельєри) встановлює, підтримує і відтворює позиції влади і відношення панування і підпорядкування. Позиції панування і підпорядкування виглядають природними й узаконеними не тільки для тих, хто домінує, але і для тих, хто займає підлегле положення. Мода і засіб виразу моди (одяг) сприяють тому, що нерівність соціального економічного статусу виглядає цілком легітимною, а отже, і прийнятною. Законна причина виключення тих модельєрів, які залишаються поза системою, полягає у тому, що їм бракує таланту і творчих здібностей.

На думку Антоніо Грамши, про існування гегемонії можна говорити за ситуації, коли певні соціальні групи або їх частини, що займають домінуюче становище, користуються своїм соціальним пануванням, бо їх влада справляє враження законної і відповідно сприймається суспільством. Він стверджує, що правлячий клас або група розпоряджаються не тільки власністю, але і, що ще важливо, засобами формування віри в реальність. Відповідно, французька гегемонія в моді вважається даністю і не береться під сумнів. Проте професіонали в галузі моди та інститути, що входять до системи, цілеспрямовано докладають зусиль до збереження всієї структури і свого панування в ній. Гегемонія – вічна битва, яка вимагає постійних переговорів, примушує знову і знову вступати в бій і перемагати на незліченних полях битви [4, с. 205–216]. Модельєри, які перебувають усередині системи, яка володіє структурою гегемонії, забезпечують собі привілейоване положення і статус, що дають їм змогу дистанціюватися від інших модельєрів, котрі, займаючись тією ж діяльністю і виконуючи ті ж завдання, не можуть похвалитися аналогічним соціальним або символічним капіталом. Межа, що розділяє ці різні групи модельєрів, розділяє і споживачів, одні з яких купують от-кутюр, а інші – одяг масового виробництва.

Інституціоналізація моди у Франції призвела до розділення модельєрів на дві групи, так само, як і розмежувала споживачів новітньої моди і тих, хто копіює стиль іншого класу [6, с. 541–558], [10, с. 198–205]. Відповідно, модельєри, що перебувають усередині системи, яких можна назвати кутюрьє, підтверджують свій статус, постійно беручи участь у регулярних показах мод, які виконують ритуальну функцію відтворення і посилення символічного значення моди, що багато

в чому нагадує систему релігії, яку описав Дюркгейм [3, с. 204–241]. Проте це розділення є цілком демократичним, довільним і гнучким, причому не тільки серед споживачів, але і серед модельєрів. Завдяки інституціоналізації, мода, що колись була прерогативою еліти, стала демократичною та доступною широким масам. Інституційні інновації справили вплив на процес визнання нових модельєрів і нових стилів. Вони призвели до інституціоналізації елітного одягу як от-кутюр і прет-а-порте. Крім того, нещодавно з'явилася демі-кутюр – нова категорія, покликана привернути і долучити молодих модельєрів до групи кутюрьє.

Теорія моди не сприймає романтичного уявлення про модельєра як про генія, який підноситься над суспільством завдяки своєму великому обдаруванню. Теорія моди відмовляється від ідеї художника-творця і розглядає модельєрів як учасників соціальних взаємовідносин у сфері моди.

Не можна сприймати роль художника як єдиного творця твору. Це було б рівноцінним списанню з рахунків багатьох інших людей, зайнятих у процесі виробництва цього продукту, і багато соціально значущих процесів виявилися б непоміченими. Як пояснює Дж. Уолфф, "традиційна концепція художника-творця розглядає людину зовні її інституційних зв'язків, тоді як насправді становлення художника відбувається саме в результаті дії соціальних і культурних процесів" [12, с. 134]. Подібно і Говард Беккер стверджує, що "художник-одинак стає командним гравцем, який працює спільно з багатьма іншими людьми" [1, с. 209]. Згідно з моделлю процесу художнього виробництва, яку запропонував Беккер, відмінність між актом створення і актом сприйняття художнього твору майже стирається.

Отже, прийняття модельєрів у члени інституалізованої системи моди – найважливіша доленосна подія їхнього життя; з моменту прийому в члени синдикату їхня діяльність та їхні моделі оцінюють як творчі витвори. Творчість – це свого роду результат процесу "маркування". Відповідно, людина не народжується творцем, але стає ним, тобто одержує статус творчої особи.

Список використаної літератури

1. *Becker H. S.* Art Worlds / H. S. Becker. – Berkeley : University of California Press, 1982. – 305 p.

2. *Bourdieu P.* Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste / P. Bourdieu; translated by R. Nice. – Cambridge : Harvard University Press, 1984. – 286 p.

3. *Durkheim E.* The Elementary Forms of Religious Life / E. Durkheim. – NY : Free Press, 1965 [1912]. – 274 p.

4. *Gramsci A.* Antonio Gramsci: Further Selections from the Prison Notebooks / A. Gramsci ; translated by D. Bothman (ed.). – London : Laurence and Wishart, 1975. – 287 p.

5. *Kawamura Y.* Fashionology: An Introduction to Fashion Studies / Y. Kawamura. – NY : Berg, 2005. – 177 p.

6. *Simmel G.* Fashion / G.Simmel // The American Journal of Sociology. – 1957 [1904] – LXII, 6, May. – P. 541-558

7. *Steele V.* Women in Fashion: Twentieth-Century Designers / V. Steele. – NY : Rizzoli International Publications, 1991. – 253 p.

8. *Sudjic D.* Rei Kawakubo and Comme des Garcons / D. Sudjic. – NY : Rizzioli, 1990. – 126 p.

9. *Tobin S.* The Foundations of Chanel Empire / S. Tobin // Chanel: The Couturiere at Work / A. de la Haye, S. Tobin (eds). – Woodstock, NY : Overlock Press, 1994. – 274 p.

10. Veblen T. Economic Theory of Women's Dress / T. Veblen // Popular Science Monthly. – 1894. – 46. – P. 198–205

11. Weber M. The Theory of Social and Economic Organization / M. Weber. – Oxford : Oxford University Press, 1947. – 352 p.

12. Wolff J. The Social Production of Art / J. Wolff/ - NY : New York University Press, 1993. – 259 p.

13. Zolberg V. Constructing a Sociology of the Arts / V. Zolberg. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990. – 317 p.

Стаття надійшла до редколегії 15.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

ANALYSIS OF ROLE OF COUTURIER AND DESIGNERS IN FUNCTIONING OF THE FASHION INDUSTRY

Natalia CHOUPRINA

Department of artistic design of suit,
Kiev national university of technologies and design
str. Nemyrovycha-Danchenka, 2, Київ, Україна, 01011
tel.: 8 (044) 256-29-33, e-mail: chouprina@ukr.net

In this article attention is spared to the social becoming role of designer, and also to the determination of what they do and produce to get popularity and support the reputation. It is determined in work, what correlation of talent of personality and social support forms the value of designer as character of fashion industry. Certain reasons that, why the theory of fashion renounces idea of artist-creator and examines designers as participants of social mutual relations in the field of fashion.

Key words: fashion, fashionable concord, couturier and designers, industry of fashion, fashion sketcher, fashionable clothes, fashion tendencies, high fashion, prêt-a-porter.

АНАЛИЗ РОЛИ МОДЕЛЬЕРОВ И ДИЗАЙНЕРОВ В ФУНКЦИОНИРОВАНИИ ИНДУСТРИИ МОДЫ

Наталья ЧУПРИНА

Кафедра художественного моделирования костюма,
Киевский национальный университет технологий и дизайна
ул. Немировича-Данченка, 2, Київ, Україна, 01011,
тел.: 8 (044) 256-29-33, e-mail: chouprina@ukr.net

Уделено внимание социальному процессу становления роли модельера, а также определению того, как и что они делают и производят, как получают популярность и поддерживают свою репутацию. В работе определено, какое соотношение таланта личности и социальной поддержки формирует значение модельера как символа модной индустрии. Определены причины того, почему теория моды отказывается от идеи художника-творца и рассматривает модельеров как участников социальных взаимоотношений в сфере моды.

Ключевые слова: мода, модное содружество, модельеры и дизайнеры, кутюрье, индустрия моды, ескизер моды, модная одежда, модные тенденции, высокая мода, прет-а-порте.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 44–51
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 44–51.

УДК 747.643:643.3

ЄВРОПЕЙСЬКІ ДИЗАЙНЕРСЬКІ ШКОЛИ ТА ЇХ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ КУХОННОГО СЕРЕДОВИЩА У МІСЬКОМУ ЖИТЛІ XX СТОЛІТТЯ

Юлія СТРУТИНСЬКА

Кафедра дизайну та теорії мистецтва,
Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника
вул. А.Сахарова 34А, м. Івано-Франківськ, Україна
тел.: +38 (0342) 52-34-30

Розглянуто становлення та розвиток дизайн-освіти у Європі протягом XX століття. Висвітлено вплив європейських мистецьких шкіл та їх представників й засновників на формування міського житла та кухонного середовища як його неодмінної складової, керуючись дослідженнями численних українських та зарубіжних дослідників.

Ключові слова: дизайн, кухонне середовище, освіта, школа, простір.

Сфера проектної діяльності, зайнята художнім проектуванням елементів предметного наповнення середовища, в якому перебуває людина, що створені методами індустріального виробництва – це промисловий дизайн. Його можна розглядати як виняткове явище в проектній культурі, що започаткувало проектну діяльність, яка отримала в XX столітті назву дизайн; вона і є своєрідною комбінацією поміж прикладним мистецтвом та прикладною наукою для поліпшення ергономіки та естетики виробу, архітектури, функціональності та зручності використання продукту.

Дослідженнями у цій галузі займалися численні українські та європейські вчені, культурологи, мистецтвознавці, історики тощо, а саме Роджер Білкліф [7], Лябуше Уварова [5], С. Шумега [6], С. Михайлов [3], Ренато Де Фуско [4], В. Даниленко [1], В. Аронов, Г. Курьерова, В. Даниляк, Н. Космолінська, Ч. Мак-Каркодейл [2], Е. Лазарєв, О. Нестеренко, С. Рибалко, Г. Руубер, В. Сидоренко, Е. Тоялве, М. Яковлєв, Лариса Тананаєва, Генріх Гацура, І. Бартенєв, тощо.

На рубежі віків, XIX–XX століття, швидкими темпами відбувалося зближення предметної творчості, образотворчого та прикладного мистецтв; про це свідчать численні погляди європейських та американських художників щодо питання взаємовпливу всіх видів пластичних мистецтв між собою. Ці трактування призвели до радикальних змін у культурно-освітній галузі Європи; відповідно, культурний рух супроводжувався створенням місцевих національних мистецьких шкіл, майстерень, об’єднань, груп, лабораторій, що своєю чергою спонукало до освоєння нових матеріалів та технік, які використовували у практиці сучасного будівництва та дизайну. Центром цього культурно-мистецького руху на європейському континенті була Франція, Бельгія, згодом Німеччина, Голландія, Італія та інші європейські країни.

© Юлія Сьрутинська, 2014

Однією з найвпливовіших та найстаріших у Європі була школа мистецтв у Шотландії "Державна школа дизайну" ("Glasgow Gowernment School of Design"), що заснована 1845 року; найвідомішим випускником якої був шотландський архітектор, художник-модерніст початку XX століття, єдиний родоначальник новомодного європейського стилю модерн у Великобританії, де повсюдно наприкінці XIX – початку XX століття панував неоромантизм – Чарльз Ренні Макінтош, котрий за словами Т. Ховарда, "... набуває вміння висловити певну ідею за допомогою чисто символічних засобів" [7, с. 123, 234].

Створюючи не лише архітектуру, а й меблі, Ч. Р. Макінтош часто нехтував "правдою матеріалу", яку надзвичайно цінували послідовники Уільяма Морріса та британського руху "Мистецтв та ремесел" ("Art's and Craft's") 1870–1880-х років; до прикладу, забарвлення його знаменитих білих меблів, що повністю, завдяки кольору приховували природну текстуру дерева, а характер деталей був абсолютно не пов'язаний з механічними властивостями деревини – природні властивості матеріалу, так би мовити придушувалися художньою волею майстра, що творила форму, погодившись з абстрактним ідеалом краси й за словами самого Чарльза Макінтоша "…неоромантична природність змінюється тут декадентською штучністю" [7, с. 134].

Наприкінці XIX століття у Німеччині, у 1880-х роках, навколо видання "Сучасне мистецтво" ("Zeitgenössische Kunst" засноване у Брюсселі 1881 року) згуртувалося об'єднання художників під назвою "Двадцять" [2, с. 123–125]. Найяскравішим представником нових тенденцій XX століття, ідеології та практики нової художньої промисловості був його учасник, бельгійський художник та архітектор Анрі ван де Вельде, котрий вважав, що необхідним є замінити "безцільове образотворче мистецтво розумною (практичною) красою" [3, с. 126–127]. Він був представником так званого "абстрактного" модерну, характерною рисою якого була утилітарна конструкція без флористичного декору, проте з чітким, лінійним, динамічним орнаментом.

У 1901 році А. ван де Вельде при "Школі прекрасних мистецтв" у Веймарі організував "Експериментальні художньо-промислові майстерні", на основі яких була заснована "Вища школа будівництва та конструювання" знана у дизайн-освіті як "Баухаус" [8, с. 2–3].

Творчість А. ван де Вельде демонстративно нетрадиційна та підкреслено космополітична, що одразу відрізняє спадщину великого бельгійського майстра від неоромантичного напряму модерну: "Моя мета вище простих пошуків нового; йдеться про підстави, на яких ми будуємо свою роботу і хочемо затвердити новий стиль", – писав А. ван де Вельде. На його думку, плин часу вимагав створення нового стилю – символічної мови художніх форм: "Я намагаюся вигнати із декоративного мистецтва все те, що його принижує, робить безглуздим; й замість старої недолугої символіки, яка втратила будь-яку ефективність, я хочу затвердити нову і настільки ж неминущу красу" [6, с. 3].

У Німеччині нові течії проникли у мистецтво та архітектуру в 1900 році, разом з одним із перших об'єднань художників і промисловців постали "З'єднані майстерні" у Мюнхені під керівництвом Ріхарда Рімершмідта, Германа Обрістома, Августа Енделема, Карла Берчема та Бруно Пауля. У 1907 році вони об'єдналися з заснованими у 1899 році "Дрезденськими майстернями" у межах "Німецького художньо-промислового союзу" [3, с. 345–348].

Щодо Австрії, то до вирішення завдань зближення предметної творчості та образотворчого мистецтва приступив австрійський архітектор модерну Отто Вагнер, спільно з художниками "Віденського сецесіону" він розробив геометричний орнамент з прямих ліній, прямокутників та кіл [4, с. 56]. "Поєднання збідненої простоти з розкішшю" становило одну із особливостей виробів представників цього напряму, зокрема Йозефа Гофмана та Коломана Мозера, які у 1903 році заснували знамените вищезгадане художньо-промислове підприємство "Віденські майстерні", де працювали австрійські художники Густав Клімт, Дагоберт Пехе та інші [3, с. 234].

Не менш впливовим у дизайні та архітектурі початку XX століття було об'єднання художників та архітекторів, з одного боку, й промисловців, комерсантів, фінансистів та політиків – з іншого, у "Дойче Веркбунд" (1907–1931 років), що мало на меті трансформацію промислового виробництва шляхом поєднання мистецтва, індустрії та ремесел.

Засновником та головним теоретиком "Дойче Веркбунд" став чиновник міністерства торгівлі Пруссії, архітектор за освітою, Герман Мутезіус – шанувальник творчої діяльності Уільяма Морріса та Чарльза Ренні Макінтоша, у роботах яких він першим побачив форми, що найбільше відповідали вимогам масового виробництва (з погляду початку XX століття). Авторитет нового об'єднання підвищувало й те, що до нього приєдналися такі визначні в архітектурі того часу постаті, як Анрі ван де Вельде та Пітер Беренс. У період 1910–1914 років значну роль у цьому русі відігравали Вальтер Гропіус та Бруно Таут [3, с. 123–130].

У творчому доробку архітектора Г. Мутезіуса спостерігається строга, наукова об'єктивність, відмова від будь-яких зовнішніх прикрас та декору, а форма, чітко відповідає своїй меті; він констатував: "докорінне перетворення цілей у виробництві, що вимагають самостійного формування предмета".

У міжвоєнний період (1919–1939 роки) провідна роль у мистецтві та ремісництві переходить до Голландії, де група молодих прогресивних художників, архітекторів та проектантів під керівництвом Тео ван Дусбурга, об'єднавшись, видавала журнал "Стиль", висвітлювала та утверджувала принципи нової інтерпретації простору: "архітектурну форму він мислить не у вигляді замкнутого об'єму, а як складну просторову структуру, яка утворена площинами, що взаємно пересікаються" [3, с. 56–57]. Структура будинку зведена до комбінації елементарних архітектурних форм, що складаються з прямих ліній, горизонтальних та вертикальних елементів, що забарвлені у червоний, синій та жовтий кольори; це так званий "кубо-конструктивізм".

Французький період панування на арені архітектурної творчості припадає на 1917 рік; рік початку творчої діяльності французького архітектора, теоретика архітектури та дизайнера Ле Корбюзьє, який всю свою увагу приділяв проблемі раціональної конструкції житлового будинку, застосовуючи у будівництві залізобетон. Його практична діяльність опиралася на три основні положення: стандарт, меблі та предмети домашнього вжитку. Він стверджував, що так звані "металеві меблі" існують вже давно, проте їх застосовували лише в різних громадських установах, і лише зараз вони прийшли в житло, ставши частиною житлового середовища – шафою, стільцями, столами тощо; Ренато де Фуско у своїй книзі так писав щодо творчих надбань Ле Корбюзьє: "традиційні меблі це минуле, оскільки настала нова епоха меблів та інтер'єру" [4, с. 147].

Застосування стандартних одиниць у проектуванні секційних шаф-ємкостей, Ле Корбюзьє вперше представив у павільйоні "Еспрі нуво" на Міжнародній виставці

декоративного мистецтва у Парижі в 1925 році; це була все ще недосконала спроба відокремити одне приміщення від іншого за допомогою шаф-перегородок, що складалися зі стандартних паралелепіпедів на прямих ніжках з металевих труб. Вже у 1935 році на Брюсельській виставці він експонував типову модель квартири молодої людини.

Щодо культурно-мистецької ситуації у Німеччині після війни, то важливим етапом послідовного розвитку нового покоління архітекторів та художників-конструкторів стала діяльність заснованого німецьким архітектором та теоретиком архітектури Вальтером Гропіусом у 1919 році у Веймарі (з 1925 року у Дессау) навчального закладу, архітектурно-мистецького об'єднання Німеччини – "Баухаус". Ще у роки війни В. Гропіус розробив програму експериментальної школи-майстерні, покликаної, за його словами, "подолати прірву, яка лежала між реальністю та ідеалізмом". Саме тут він та його наступники проповідували культ геометричних форм й функціональності, а у дизайні застосовували змішування різноманітних прийомів та технік [8, с. 67–68].

Теоретична та практична діяльність школи відіграла важливу роль в утвердженні принципів раціоналізму у світовій архітектурі та дизайні інтер'єру XX століття та становлення сучасного художнього конструювання загалом. Основні мотиви, звичайно, геометричні: прямокутник, квадрат, витягнутий прямокутник, коло; просторові мотиви: асиметричні форми, витягнуті лінії та діагоналі; основні особливості стилю: надміру велика кількість світла, високі стелі, дизайн у горизонтальній площині, єдиний вертикальний елемент це вузьке вікно, що виконує функцію освітлення сходів.

Вироби баухаусу повинні були відкрити нову еру в облаштуванні житлового середовища; і В. Гропіус зробив це на своєму прикладі, побудувавши зразковий будинок із плоским дахом. Оснащення будинку – підлоги облицьовані лінолеумом, меблеві гарнітури та фурнітура з металевих трубок, що було шокуюче простим, проте надзвичайно функціональним.

"Розвінчування буржуазної розкоші" було програмною метою піонерів байхаузу. З предметів побуту шляхом "усунення всього непотрібного" виникали типові моделі інтер'єрів. Так було започатковано промислове серійне виробництво [8, с. 67–68].

Напружені пошуки нових конструктивних рішень, часто несподіваних та сміливих, особливо характерними були у меблевому виробництві, яке характеризувалося лаконічними, чіткими та геометричними формами, відсутністю орнаментації, що надавало виробам зручності, простоти та досконалості; у конструкції стільців та крісел використовували принципи перетину площин. Ергономічні та естетичні стільці зі сталевих трубок Марселя Брюєра або Людвіга ван дер Роє з вигнутими рамками у вигляді букви Х, смужками з хромованої сталі, шкіряними подушками та брезентом на сидіннях і спинці, вважаються класикою модерну і, на думку Марселя Брюєра, це, так звані "апарати сьогоднішнього життя", які повинні бути гігієнічними, недорогими та розбірними.

З'являються меблі нового типу "трансформери", наприклад, складні столи, що складаються один в іншій, збірно-розбірні табуретки; наприклад, столи Дж. Альберса, які поміщаються один в одному, зі стільницями з кольорового скла, для яких характерні спрощена форма та функціональність, легко впізнавані чисті кольори.

Творці стилю баухаус сповідували єдиний принцип функціональності, прагнучи максимально ефективно використовувати простір, саме тому природним елементом

інтер'єру стали вбудовані (вмонтовані) шафи, що володіють великою ємністю та дають змогу робити приміщення просторішим. Робоче місце на кухні також опинилося під пильною увагою дизайнерів.

В Італії 1940–1950-х років ідеї школи "Баухаус" відобразилися в архітектурі раціоналізму; в США зародився так званий "інтернаціональний стиль" завдяки еміграції багатьох викладачів цієї школи; швейцарська мистецько-реміснича школа 1950-х років копіювала багато ідей випускників "Баухаусу" особливо щодо комунікативного дизайну.

Проте, найяскравішим явищем 1950–1960-х років у дизайн-освіті, все ж було "Вище училище дизайну" в Ульмі (Німеччина), як спадкоємець школи "Баухаус" яке заснував Макс Білль 1953 року, й було, як пише В. Даниленко "безкомпромісним продовженням мистецьких традицій баухаусу" [1, с. 123, 234].

Незважаючи на перешкоди, які виникали на шляху дизайнерів та засновників "Ульмської школи", вони дали потужні імпульси до розбудови дизайнерської освіти в багатьох країнах" [3, с. 234–245].

Щодо США, то у Нью-Йорку в 1969 році утворилася проектна група "Сайт" ("SITE"), як міждисциплінарний союз однодумців, до якого входили архітектори, дизайнери, скульптори, філософи, письменники, художники тощо. Її лідером був Джеймс Вайнс, скульптор за освітою, викладач дизайну в Парсонс-скул ("Person's School") у Нью-Йорку.

У 1970-х роках "Сайт" виконало на замовлення фірми "Бест" декілька проектів універмагів, що повинні були стимулювати "спілкування" будівлі з покупцями, збільшуючи прибутки фірми. Символіка їхніх проектних рішень була сповнена метафорами, двозначністю, породжувала багатозначність тлумачень, балансуючи між архітектурою та дизайном, скульптурою та графікою, філософією та рекламою.

У 1973 році члени різних груп радикального дизайну об'єдналися навколо журналу "Casabella", директором якого був Алессандро Мендіні. Згодом усе зумовило організацію у Флоренції в 1974 році "Global Tools" – школи-лабораторії радикальної архітектури, проектування та дизайну, метою якої був розвиток й дослідження непромислових способів виробництва, просування індивідуальної творчості. На основі цієї школи було відкрито декілька майстерень (лабораторій), які розвивали підхід до так званого дизайну "зроби сам" та навчали потенційних прикладних характеристик технічних матеріалів, щоб завдяки творчості об'єднати звичайних людей та професійних дизайнерів у єдиний дизайн-процес.

Друга хвиля так званого антидизайну, початок розвитку ідеї формування способу життя за допомогою дизайну (а не навпаки, що було традиційно для дизайну), поклав А. Гуерреро, який у 1976 році заснував творчу студію в Мілані під назвою "Алхімія", яка об'єднувала групу італійських дизайнерів-проектувальників, зайнятих "створенням образу XX століття". Вони розпочинали свій шлях з реклами існуючих об'єктів та проектів перетворення існуючих речей і дійшли до усвідомлення своєї мети: "матеріалізації неіснуючих об'єктів та створенню речей, про які майже неможливо міркувати".

У "новому дизайні" творчі натхненники "Алхімії" робили акцент на психології, яка так само важлива для дизайнера, як фізіологія та ергономіка. Вони прагнули відійти від ортодоксального професіоналізму, йти в ногу з розвитком моди та масових устремлінь, вважаючи, що в дизайні можливо поєднувати цінності

масової свідомості зі своєрідністю індивідуального бачення дизайнера. Основними учасниками першої експозиції "Баухаус-колекція" в 1979 році були Е. Соттсасс, А. Мендіні, А. Бранци та інші.

Промисловий дизайн як самостійна проектна дисципліна зароджувався в надрах архітектури; люди, які стояли біля його витоків – Уільям Морріс, вищезгаданий Герман Мутезіус, Пітер Беренс, німецький художник та архітектор функціоналізму, прихильник використання у будівництві скла та металу, один з основоположників сучасного дизайну та "Мюнхенського сецессіон" й німецького "Векбунду" – мали архітектурну освіту та розпочинали свою практичну діяльність винятково як архітектори, проте продовжили його не так односторонньо [5, с. 125].

У 1910–1920-х роках естетика машин значно вплинула на модерністичну архітектуру та інтер'єр загалом, а стилістика "хай-теку" 1970–1990-х років привнесла у проектування чи то інтер'єру, чи архітектури, чи містобудування образ промислових технологій кінця XX століття. Завдяки цьому, архітектурі та промисловому дизайну належала вирішальна роль у формуванні навколишнього предметно-просторового середовища.

До прикладу, роботи дизайнерів "нової хвилі" (студій "Мемфіс" або "Алхімія") формально відповідали безсумнівній функціональності, що створювалася виключно індустріальними методами [3, с. 223].

Початок XX століття – час становлення нових художніх стилів, при цьому нова естетика не обмежилася сферою "чистих мистецтв" – живопису, скульптури, графіки тощо. У пошуках нових сфер творчості художники звернулися до промислових об'єктів; своєю чергою промисловці усвідомили реальну користь від участі художника в процесі створення продукції.

Щодо кухонного середовища, то стилістика "Баухаусу", діяльність Ле Корбюзьє, Бруно Таута, Вальтера Гропіуса, Маріанни Брандт, Міс Людвіг ван дер Роє, Германа Мутезіуса та інших представників дизайну, архітектури та мистецтва XX століття безповоротно вплинули на планування кухонного середовища міського житла.

Творча діяльність Ч. Р. Макінтоша подарувала нам дерев'яні меблі, забарвлені у колір, котрий повністю приховує природну текстуру деревини (такий прийом часто застосовують у сучасному меблевому виробництві особливо кухонних гарнітурів), що своєю чергою було певною філософією – придушення художньою волею майстра, що творить форму.

Геніальний модерніст Анрі Ван де Вельде став засновником нового стилістичного напряму у модерні, що не був перенасичений декором та "недолугою старою символікою", також діяльність Г. Мутезіуса у "Дойче Веркбунд" за "залізними" законами формоутворення на користь матеріалу та конструкції, школа В. Гропіуса з його культом геометричних форм, функціональності та "розвінчування буржуазної розкоші" стали одними з передумов появи сучасних кухонних меблів у стилях хай-тек, функціоналізм, мінімалізм, конструктивізм, еклектики сучасних стилів тощо.

Список використаної літератури

1. *Даниленко В. Я.* Майбутнє європейського дизайну: Чехія, Польща, Україна / Даниленко В. – Харків : Колорит, 2007 – 197 с. : іл.

2. *Мак-Каркодейл Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней / Ч. Мак-Каркодейл. – М. : Искусство, 1990. – 295 с. : ил.

3. *Михайлов С.* История архитектуры. Утопия и реальность. История дизайна / С. Михайлов. – М. : Стройиздат, 1989. – 435 с. : ил.

4. *Ренато Де Фуско Ле-Корбузьє* – дизайнер. Мебель 1929; [пер. с итал. И. Пантыкина, з англ. И. Ильф]. – М. : Советский художник, 1986. – 202 с.

5. *Ушерова Л.* Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. Стекло / Л. Ушерова. – Прага : Артия, 1988. – 496 с. : ил.

6. *Шумега С. С.* Дизайн / С. Шумега. – Київ : Центр навчальної літератури, 2004. – 289 с.:іл.

7. *Billcliffe R.* Charles Rennie Mackintosh. The complete furniture. Furniture drawings and interior design / R. Billcliffe. – Taplinger : Pub. Co., 1979. – 252 p. : il.

8. Gropius W. Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar / W. Gropius/ – Weimas, 1919.

Стаття надійшла до редколегії 20.03.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

EUROPEAN DESIGN SCHOOL AND THEIR ROLE IN SHARING NTHE ENVIROMENT IN THE KITCHEN URBAN HOUSE TWENTIETH CENTURY

Yulia STRUTYNSKA

Department of Theory of Art and Design,
Precarpathian University named after V. Stefanik
str. Sakharova, 34A, Ivano-Frankivsk, Ukraine
tel.: +38 (0342) 52-34-30

The article talks about the formation and development of design education in Europe during the twentieth century. Highlights the impact of European art schools and their representatives and founders of the formation of urban housing and kitchen environment as an important component of many research guided Ukrainian and foreign researchers.

Key words: design, kitchen environment, education, school, designer space.

ЕВРОПЕЙСКИЕ ДИЗАЙНЕРСКИЕ ШКОЛЫ И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ КУХОННОГО ПРОСТРАНСТВА ГОРОДСКОГО ЖИЛЬЯ XX ВЕКА

Юлия СТРУТИНСКАЯ

Кафедра дизайна и теории искусства,
Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника
ул. А.Сахарова, 34А, г. Ивано-Франковск, Украина
тел.:+38 (0342) 52-34-30

Рассмотрено становление и развитие дизайн образования в Европе в течение XX века. Освещено влияние европейских художественных школ и их представителей и учредителей на формирование городского жилья и кухонной среды, как важной составляющей, руководствуясь исследованиями многочисленных украинских и зарубежных исследователей.

Ключевые слова: дизайн, кухонная среда, образование, школа, пространство.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 52–56
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 52–56

Х О Р Е О Л О Г І Я

УДК 37; 792.8; 793.3

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ У РОЗДУМАХ ОЛЕГА СЕМЕНОВИЧА ГОЛДРИЧА

Олександр ПЛАХОТНЮК

Кафедра режисури та хореографії
Львівський національний університет імені Івана Франка.
вул. Наукова, 50/37, м. Львів, Україна, 79060
тел.: (+38032) 263-84-42, (+38066) 738-94-13, e-mail: vidlunnya@gmail.com

Розглянуто мистецькі погляди на хореографічне мистецтво України у діяльності хореографа, педагога, хореолога, Заслуженого працівника культури України Олега Голдрича, проблематику фахової і мистецької підготовки керівників хореографічних колективів.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, хореографічний колектив, хореологія, керівник аматорського (самодіяльного) колективу, хореограф-педагог, хореографічна лексика, український танець, балетмейстер, естрадний танець, сучасна хореографія.

Олег Семенович Голдрич (12.11.1938–01.10.2008 роки життя) провідний митець України, один із фундаторів професійної освіти для хореографів на Західній України, автор низки науково-методичних посібників, деякі з них видані двічі. Вато зазначити його праці, як “Барви Карпат” (1999 р.) [12], “”Черемош” на Американському континенті” (2000) [2], “Методика роботи х хореографічним колективом” (2002, 2007) [4, 5], “Пісні отчого дому” (2002) [13], “Хореографія” (2003, 2006) [10 ,11], “Музична хрестоматія” (2004) [7], “Танцюймо разом” (2006) [8], “Методика викладання хореографії” (2007) [3], “Ансамбль “Підгір’я” на Атлантиці” (2007) [1], “Муза мого життя” (2008) [6], “Улюблені пісні Олега Голдрича” (2010) [14], дві останні праці видані вже посмертно за сприянням Олега Кузика.

Олег Семенович ставив високі вимоги як до себе, так і до викладачів, котрі мають навчати майбутніх хореографів, артистів балету, керівників хореографічних колективів, з цього приводу він виловлювався: “Щоби викладати в училищі культури, необхідно стати добрим спеціалістом – не тільки знати бездоганно свій фах, але бути обізнаним в багатьох напрямках знань, літературі, історії та особливо культури й мистецтва” [6, с. 116].

Вагоме значення у професійному формуванні майбутніх спеціалістів виділяв ансамблевій формі навчання студентів, ще у 1962 році на основі тодішнього Львівського училища культури було задумано створення ансамблю народного танцю. О. Голдрич вважав, “що окрім доброї теоретичної підготовки повинна бути ще і сценічна практика. Саме вона, на мій погляд та переконання, дає досвіт сценічної культури виконання, неповторної емоції від успішного виступу і вдячності глядачів, хвилювання і сльози під час невдач” [6, с. 117]. Він добре розумів, що

© Олександр Плахотнюк, 2014

організація такого ансамблю потребує підтримки від адміністрації будь-якого вищого навчального закладу, оскільки, щоб студенти мали можливість удосконалювати свою майстерність, потрібно мати і відповідні умови, відповідного рівня керівника, лідера, тобто, того, хто може повести за собою молодь, і відповідне приміщення – великий балетний зал, щоб водночас можна було зібрати всіх студентів, і забезпечення костюмним фондом. Не завжди є змога все це втілити в життя: "Керівництво училища не могло збагнути, що такий колектив вимагає дуже багато організаційної уваги, відповідного приміщення та грошей на костюми" [6, с. 118], "… що повинен бути відповідний оркестр, необхідно закупити костюми на кожний танець. І тоді, напевне ми мали б в училищі хороший ансамбль танцю" [6, с. 125]. Важко тут не погодитися з автором цих слів. Це проблема і сьогодні не завжди вирішується у спеціалізованих вищих навчальних закладах, причин можна назвати безліч: відсутність фінансування, педагогічних годин для керівника, концертмейстера, та найбільше, що дивувало мене, у ще не такому великому педагогічному досвіді це нерозуміння того, що не можна виховати хорошого митця тільки за партою чи в репетиційному залі, справжній митець формується перед глядачем, а для цього часом варто і навчальний процес відкоригувати й у навчальні плани внести відповідні зміни. Тим більше зараз, коли вищим начальним закладам дано право самостійно вирішувати низку питань з фахової підготовки спеціалістів і відповідно є можливість коригувати і вносити зміни навчальних планів, програм відповідно до специфіки фаху, вимог часу.

У своїй статті "Тіні забутих танців" [9] за результатами перших зборів членів Хореографічної спілки України 28 січня 2004 року О. Голдрич висловив свої настанови керівникам хореографічних колективів, які були присутні. У них він звернув увагу як на організацію танцювального ансамблю, так і на підбір репертуару, як на особисті якості керівника-хореографа, так і на його професійні навички, як на підбір музичного матеріалу, так і на костюми виконавців танцю, культуру носіння національного костюма і поведінки під час виступу на сцені.

Зосереджуючись на музичному оформленн1 хореографічних творів О. Голдрич закликав до використання рідного фольклорного матеріалу, акцентував на якості фонограмного забезпечення "звертав увагу "дешеві" фонограми до танців у багатьох колективів області та гігантоманією деяких керівників. Адже "совєтський" час минув і ми повинні повернутися обличчям до фольклору, по-новому вивчати та пропагувати свій рідний танець" [9].

Дуже боляче і близько до серця сприймав Олег Семенович ті помилки, неточності, які допускають керівники та хореографи-постановники аматорських колективів при створенні нових композицій, не допускати поверхневого, не можна починати роботу над номером без глибинного дослідження вибраного матеріалу як основи для нових номерів, тут він наголошував "аби навчити дитину народного танцю, треба досконало знати танцювальну лексику того чи іншого народу (мова йде про український танець), окрім танцювальної мови, треба знати й народно-сценічний костюм, народну музику, народні обряди та багато інших потрібних компонентів, а також малюнок танцю, його драматургію та образ" [9]. Велике значення має думка, закладена у мистецькій твір, бо навіть най простіший танець для дітей має нести у собі якийсь сенс, не можна опускатися до "квадратної" форми танцювання: "Деякі керівники колективів навіть не намагаються працювати над танцювальною програмою, а переходять до вивчення "підтанцьовок" співакам, вони у них "ліплять" усе, що знають, що можна та чого не можна, зрозуміло, що так легше працювати, з

них тоді знімається всяка відповідальність постановника окремого танцювального номера, бо це ж не танець" [9].

Праця керівника танцювального ансамблю, хореографа, балетмейстера, викладача дуже важка і відповідальна, бо в наших руках виховання свідомої, освіченої, культурної, порядної молоді, а шукати "легких" грошей у хореографії це хибний шлях. Це видно з діяльності декількох аматорських колективів, що скерували свою діяльність на сучасну хореографію, при чому не маючи ніякого професійного, освітнього багажу знань з цього фаху або ж в іншому випадку взяли участь у модних телевізійно-танцювальних проектах, таких як "Майданс", "Танцюють всі", "Україна має талант" та інші, були на декількох "разових" майстер-класах з сучасного танцю, які досить часто проводять не провідні майстри сучасного хореографічного мистецтва, а такі ж учасники попередніх проектів, що танцювали десь в аматорських колективах, так п'ятим з боку у першій, а то і в останній лінії. Існує й інша категорія керівників – "сучасників" з великим хореографічним професійним стажем, зазначу "стажем", а не досвідом. Вони вважають, що на сучасний танець легше заманити дітей, бо це модно, бо тут не потрібно докладати зусиль професійної підготовки, а увімкнув популярну музику, за принципом композиційної побудови народного танцю поставив "щось, не відомо що". І вже цей результат представляють не тільки на концертах-звітах даного колективу, а цей на фестивалях, конкурсах хореографічних колективів. При спілкуванні з таким керівником на питання, у якому стилі ви працюєте, ніколи не почуєте чіткої відповіді. На жаль, вони усвідомлюють, що вони калічать дітей, та не хочуть собі у цьому зізнатися. З цього приводу Олег Семенович зазначав: "Ті керівники, котрі хочуть легкої праці, почали займатися так званим естрадним танцем, проте його вони також недостатньо знають, це видно у виступах їхніх колективів" [9]. Факт, але про це потрібно говорити, за звичай ці так звані "фахівці естрадного танцю" працюють у державних установах, хоча це і не дивно, бо якщо б вони працювали у комерційних, приватних, де діє принцип самоокупності то не витримали б жодної здорової конкуренції.

Ніколи О. Голдрич не був проти сучасного естрадного танцю, він говорив: "естрадний танець також дуже потрібний молоді, це, зрештою, є вимогою часу, але естрадний танець мусить бути оригінальним, виконаним на основі класичної хореографії". Хочу зазначити, що під словами "естрадний танець" Олег Семенович мав на увазі весь спектр сучасної хореографії, він її знав і добре у ній розумівся.

Знайомство з Олегом Голдричем відбулося, коли я працював керівником підготовчих груп Народного ансамблю сучасного естрадного танцю "Ритми часу" Львівського державного палацу естетичного виховання учнівської молоді, на чолі з моїм першим учителем танцю Артуром Хазаном, та водночас танцював в основному складі ансамблю. Цей колектив проводить щорічний однойменний Всеукраїнський фестиваль сучасного естрадного танцю "Ритми часу". О. Голдрич відзначив і сам колективів, і цей фестиваль як зразок для наслідування у своїй статті "Тіні забутих танців", сказавши: "для прикладу можна взяти танці нашого українського ансамблю "Сузір'я" (тут він мав на увазі театр сучасної хореографії "Сузір'я Аніко", художній керівник Аніко Юріївна Рехвіашвілі. – О. П.). Чи навіть фестиваль естрадного танцю "Ритми часу"… де можна багато підчерпнути для своїх постановок у колективах" [9]. На одному з фестивалів "Ритми часу" головою журі був саме О. С. Голдрич, тут ми мали можливість поспілкуватися про перспективи розвитку сучасної хореографії в Україні. Далі мене доля з ним звела вже під час моєї праці у Львівському державному

училищі культури і мистецтв, де мені було надано можливість започаткувати професійну хореографічну освіту з сучасної хореографії, у вищому навчальному закладі першого рівня акредитації. Зазначу, що львівське училище тут було першим в Україні, серед подібних навчальних закладів, яке відкрило спеціалізацію "сучасна хореографія". На жаль і перше, яке перестало проводити набір студентів на сучасну хореографію. Жоден екзаменаційний, заліковий чи відкритий урок з сучасного танцю в училищі не залишався без уваги маестро, після кожного з них було ґрунтовне обговорення з аналізом виконавської майстерності студентів та роботи викладача, поданого матеріалу, змістовності та логічності уроку.

Хореографічне мистецтво України – це широкий спектр можливостей у творчій діяльності для усіх поколінь хореографів-педагогів, балетмейстерів, танцівників. Саме розуміння цього повинно дати стимул для самовдосконалення, фахового зростання, не формально перед керівництвом установи, в якій працюєш, а у своїх очах, очах учнів та колег таких самих хореографів, керівників колективів, і не має значення яким саме танцем ти займаєшся, якщо це робиться з усією віддачею від щирого серця з душею, з розумінням свого призначення, професійно, грамотно з творчим, мистецьким пошуком – це завжди знайде свого шанувальника, вдячного глядача, та ніколи не пропаде, буде відповідно оцінене, приверне увагу митців і критиків хореографічного мистецтва.

Список використаної літератури

1. *Голдрич О. С.* Ансамбль танцю "Підгір'я" на Атлантиці : Сторінки щоденника / О. С. Голдрич. – Львів : Сполом, 2007. – 48 с.

2. *Голдрич О. С.* Барви Карпат: Танці з репертуару народного ансамблю пісні і танцю "Черемош" та народного ансамблю танцю "Полонина". Творчий збірник для керівників танцювальних колективів / О. С. Голдрич. – Львів : Сполом, 1999. – 130 с.

3. *Голдрич О. С.* Методика викладання хореографії / О. С. Голдрич. – Львів : Сполом, 2006. – 84 с.

4. *Голдрич О. С.* Методика роботи з хореографічним колективом / О. С. Голдрич. – Львів : Каменяр, 2002. – 64 с.

5. *Голдрич О. С.* Методика роботи з хореографічним колективом: Посібник для студентів-хореографів навчальних закладів України I-II рівнів акредитації. – Вид. 2-ге, випр. та доп.) / О. С. Голдрич. – Львів : Сполом, 2007. – 72 с.

6. *Голдрич О. С.* Муза мого життя. Автобіографічний нарис / О. С. Голдрич // упоряд. О. Є. Кузик. – Львів : Сполом, 2008. – 280 с.

7. *Голдрич О. С.* Музична хрестоматія / О. С. Голдрич, С. І. Хитряк. – Львів : Край, 2003. – 232 с.

8. *Голдрич О. С.* Танцюймо разом: Танці з репертуару народних ансамблів вишів м. Львів: "Черемош", "Полонина", "Підгір'я" / О. С. Голдрич. – Львів : Сполом, 2006. – 288 с

9. *Голдрич О. С.* Тіні забутих танців / О. С. Голдрич // Український шлях – № 7 від 19–25 лютого 2004 р.

10. *Голдрич О. С.* Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю / О. С. Голдрич. – Львів : Край, 2003. – 160 с.

11. *Голдрич О. С.* Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю / О. С. Голдрич. – Вид. 2-ге, доп. – Львів : Сполом, 2006. – 172 с.

12. *Голдрич О. С.* "Черемош" на Американському континенті: Сторінки щоденника / О. С. Голдрич. – Львів : Логос, 2000. – 114 с.

13. Пісні отчого дому (Острожецькі пісні) / упоряд. О. С. Голдрич. – Львів : Електрон, 2002. – 170 с.

14. Улюблені пісні Олега Голдрича / упоряд. О. Є. Кузик. – Львів : Край, 2010. – 304 с.

Стаття надійшла до редколегії 17.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

CHOREOGRAPHY UKRAINE REFLECTIONS OF OLEGA GOLDRYCHA

Aleksandr PLAKHOTNYUK

Department of Direction and Choreography
Lviv National University of the name of Ivan Franco
str. Naukova, 50/37, Lviv, Ukraina, 79060
tel.: (+38032) 263-84-42, e-mail: vidlunnya@gmail.com

The article considers the artistic looks on the choreographic art of Ukraine in the activities of the choreographer, teacher, Choreology, Oleg Goldrich. The problems of professional and personal leadership training dance groups.

Key words: Choreography, dance collective, choreology, head amateur collective, a choreographic vocabulary, ukrainian dance, choreographer and teacher, variety art dance, modern choreography.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО УКРАИНЫ В РАЗМЫШЛЕНИЯХ ОЛЕГА ГОЛДРЫЧА

Александр ПЛАХОТНЮК

Кафедра режиссуры и хореографии,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко
ул. Научная, 50/37 г. Львов, Украина, 79060,
тел.: (+38032) 263-84-42, e-mail: vidlunnya@gmail.com

Рассматривается художественные взгляды на хореографическое искусство Украины в деятельности хореографа, педагога, хореолога, Заслуженного работника культуры Украины Олега Голдрича. Проблематика профессиональной и личностной подготовки руководителей хореографических коллективов.

Ключевые слова: хореографическое искусство, хореографический коллектив, хореология, руководитель любительского (самодеятельного) коллектива, хореографическая лексика, украинский танец, хореограф-педагог, балетмейстер, эстрадный танец, современная хореография.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 57–61
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 57–61

УДК 37; 792.8; 793.3

ВІКЕНТІЙ РУДЧИК – ЛЕГЕНДАРНА ПОСТАТЬ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ГАЛИЧИНИ

Тарас ШІТ

Кафедра режисури та хореографії,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Мацієвича, 22, м. Львів, Україна, 79000
тел. (+38050) 542-28-37

Пояснено білі плями щодо розвитку бального танцю у місті Львові та розглянуто творчу і мистецьку діяльність патріарха танцю, засновника бальної хореографії в Західній Україні В. М. Рудчика, зокрема, описано перший міжміський конкурс-концерт сучасного бального танцю “Ритми Львова”, який відбувся у 1972 році.

Ключові слова: конкурсний рух бального танцю на Галичині, засновник бальної хореографії у Львові В. М. Рудчик, перший міжміський конкурс-концерт бального танцю “Ритми Львова”.

На На сьогодні недостатньо досліджено життя і творчість діячів в Україні та у світі, які сприяли розвитку бального танцю в різних країнах та регіонах. Метою та завданням статті є ознайомитм поціновувачів хореографічного мистецтва з історією розвитку аматорського бального танцю у Західній Україні.

Після переїзду видатного польського діяча бального танцю Мар’яна Вєчистего зі Львова до Кракова, на території Західної України у місті Львові у ХХ столітті активно працював Вікентій Матвійович Рудчик – перший знаменитий діяч у бальній хореографії нашого краю.

Вікентій Матвійович Рудчик народився 4 лютого 1919 року у Москві (Росія), артист балету, викладач, засновник і вчитель перших танцюристів та керівників бальної та сучасної хореографії у Львові [6].

Виріс у сім’ї залізничника. Маючи п’ятнадцять років, захопився танцями. У 1934 році був зарахований на посаду артиста мімансу в театрі опери та балету у Києві. З 1935 по 1937 роки навчався в студії при Київському театрі опери та балету, яка переросла в Київське хореографічне училище Міністерства культури УРСР. Керівником курсу був Миколай Дельсон, солістом балетної трупи Київської національного театру опери та балету, балетмейстер, педагог. В училищі Вікентій Рудчик отримав кваліфікацію артиста балету (перший випуск Київського хореографічного училища) [2].

З 1936 по 1939 роки – артист балету Київського театру опери та балету, а в 1939 році продовжив свою мистецьку кар’єру артиста балету в Державному ансамблі народного танцю УРСР. У цьому ж році був рекрутований у Робітничу селянську червону армію і служив в Ансамблі пісні і танцю збройних сил України. Продовжує артистичну діяльність під час війни [3].

© Тарас Шіт, 2014

У серпні 1944 року його зарахували на посаду провідного соліста балету у Львівський академічний театр опери та балету, де працював до 1961 року [4].

У 1961 році переїхав до Росії у місто Астрахань де працював балетмейстером у ансамблі пісні і танцю "Модяна". Але невдовзі маестро танцю повернувся на Україну та з 1963 по 1966 роки працвав викладачем хореографії у Львівському культурно-освітньому технікумі і в цей час, з 1963–1964 років викладає на курсі де навчались Едуард Бутинець і Олег Голдрич [1, с. 117–118]. З 1966 по 1967 роки – викладач кафедри гімнастики Львівського інституту фізичної культури. З 1967 року – керівник танцювального колективу будинку культури заводу "Львівприлад". З 1967 по 1970 роки – керівник сучасних танців у Будинку культури торгівлі. З 1970 по 1973 роки – керівник ансамблю "Ритм" Будинку культури зв'язку.

З 1973 по 1979 роки – викладач ритміки у Львівському музично-педагогічному училищі. Після виходу на пенсію з 1981 по 1991 роки продовжував працювати у Будинку культури торгівлі [6].

Майстер танцю, який усе своє життя присвятив мистецтву, у 1978 році був нагороджений знаком Всесоюзної центральної ради профспілок "За досягнення в самодіяльному мистецтві". За працю на ниві мистецтва і навчання молоді нагороджений подяками, почесними грамотами, неодноразово був відзначений занесенням на дошку пошани.

Вікентій Рудчик – організатор першого міжміського конкурсу-концерту сучасного бального танцю "Ритми Львова", який відбувся у 1972 році. Офіційними організаторами цього дійства виступили Залізничний райком комсомолу та Будинок культури працівників зв'язку.

Конкурс відбувався під акомпанемент живого оркестру, розпочався він урочистим відкриттям та полонезом Михайла Огінського, який виконали танцівники-учасники з Львова та гості з Каунаса, Євпаторії, Кривого Рогу, Одеси, Івано-Франківська, Брянська. Журі очолила народна артистка УРСР Н. В. Слободян [4].

У класі "Д" учасники виконували повільний вальс, віденський вальс, танго, ча-ча-ча, квікстеп, самбу. У класі "С", який передбачає вищу майстерність виконання, більшу складність елементів, до програми входили ще кубинська румба і повільний фокстрот [5, с. 50–100].

Незвичайною для Львова була арена цирку цього вечора. Протягом майже чотирьох годин глядачі не тільки спостерігали за змаганнями у майстерності, але й милувалися грацією, пластичністю, елегантністю, захоплювалися вмінням передати характер танцю, висловити його суть і показати її в рухах.... Конкурс-концерт завершився показовими виступами переможців. Повільний вальс виконала Львівська пара класу "Д" Наталя Колядинська та Ігор Доморадський, яка зайняла в цьому класі перше місце. За ними – їх одноклубники Наталя Антошина і Богдан Муж. На третьому місці пара з Брянська Марина Ігнатова та Юрій Коструков. У класі "С" святкувала перемогу пара з Каунаса – студенти Каунаського політехнічного інституту Аделаїда Івашкене та Евальдас Івашка. Друге місце посіли львів'яни Наталія Замиралова та Микола Кучеров, третіми були представники Євпаторії – Олена Миронова та Євген Прудов [6].

Львів мав свій хороший ансамбль сучасного бального танцю, але окрім непомітних реклам львів'яни про нього знали мало, а пари зі Львова високо оцінювали досвідчені спеціалісти. В. М. Рудчик, був керівником саме цього

ансамблю бального танцю "Ритм" при Будинку культури працівників зв'язку, з його слів: – "Звичайно, господарям важко говорити про свою господу, та вже доведеться. Ми намагалися, дуже хотіли організувати наш конкурс якнайкраще. Адже він у нас був першим. Очевидно є якісь недоробки, які ліквідуємо в майбутніх конкурсах. Але всі задоволені й звідусіль чуємо слова подяки" [6].

Вплив танцювальних діячів бального танцю з Прибалтики на Львів був значним, зокрема Каунаса, міста з яке представляла легендарна пара СРСР Юрате і Чесловас Норвайші, які навчались в Англії. Тому саме організатори Львівського конкурсу консультувались у спеціалістів танцю з Каунаса.

Алінаускас Вітаутас, суддя конкурсу, представник Каунаса, зазначав: "Я сам досить часто займаюся організацією таких конкурсів. Очевидно тому й помічаємо все, до найменших деталей. Загальне враження – радісне й хороше. Ми, прибалтійці, дуже раді, що з нами консультуються і охоче запрошують на такі конкурси. Із задоволенням підтримаємо це починання і допоможемо. Бачу ріст майстерності ваших пар. Перспективні пари № 9 класу "Д" Наталія Колядинська і Ігор Доморадський, а також № 24 класу "С" Наталія Замиралова і Микола Кучеров".

Олена Миронова і Євген Прудов, танцювальна пара з Євпаторії не тільки зазначили чудову роботу оргкомітету на чолі з Вікентієм Рудчиком, та наділи конкретні методичні побажання щодо підбору музику та відповідності танцювального паркету для бального танцю.

Танцювальна пара з Каунаського політехнічного інституту Аделаїда Івашкене та Евальдас Івашка відзначили щиросердне піклування і відчували себе у Львові, як удома. Різні думки, різні побажання, різні враження, але з них все таки можна зробити висновок: конкурс-концерт вдався. Це був перший хороший і дуже потрібний крок у вихованні смаків нашої молоді, у прищепленні гарного та естетичного.

Варто зазначити, що В. Рудчика шанують численні учні, яких виховав великий учитель, серед них видатні майстри хореографічного мистецтва, а саме народного танцю: народний артист України Михайло Ваньовський, заслужений діяч естрадного мистецтва України Едуард Бутинець, заслужений працівник культури України Олег Голдрич; сучасного танцю заслужена артистка України Ірина Мазур та Степан Мазур, заслужена діячка естрадного мистецтва України, керівник легендарного балету "Акверіас" Оксана Лань, заслужений працівник культури України Богдан Муж, талановитий балетмейстер заслужений артист естрадного мистецтва України Юрій Бондаренко. Відомі діячі спортивного бального танцю: Святослав Влох – видатний діяч танцювального спорту України та зарубіжжя, заслужений діяч естрадного мистецтва України Тарас Шіт, Ольга Дацко та Маріан Дацко, Володимир Козак, Микола Кучеров, Олег Левицький, чемпіонка України серед професіоналів з латиноамериканського шоу Марічка Грегорійчук та інші.

Коли Вікентію Матвійовичу виповнилося 88 років, 8–9 травня у Львові відбувся Відкритий чемпіонат Західної України зі спортивного бального танцю, в якому взяли участь 300 пар з різних міст України. Чемпіонат України проводило Українське товариство танцю. Окрім спортивної боротьби Львівський чемпіонат вирізнявся особливою атмосферою. Чи не вперше організатори визначили номінантів турніру – людей, які зробили вагомий внесок у розвиток цього виду спорту. Серед номінантів під оплески зали на сцену піднявся патріарх танцю Вікентій Матвійович Рудчик, який виховав чотири покоління танцюристів. Бентежна і хвилююча зустріч великого

тренера з учнями, котрі привезли на турнір свої пари, стала лейтмотивом відкритого чемпіонату. Грамоти і відзнаки були також вручені тренерам молодого покоління, меценатам.

Вікентій Матвійович зі своєю дружиною проживає у Львові на гарній тихій вулиці, зберігаючи пам'ять у численних фотографіях та вирізках з газет про великі перемоги, концерти та талановитих учнів, які продовжують справу маестро танцю.

Істинно заслужений для хореографії країни, патріарх-творець школи бального танцю у нашому регіоні – Вікентій Матвійович Рудчик визнаний усіма фахівцями хореографічного мистецтва та танцювального спорту, але, на жаль, досі не відзначений українською державою.

Це дослідження є підтвердженням того, що незважаючи на тривалу належність Львівщини до складу Української РСР та контроль державних органів влади тяжів над репертуаром ансамблів танцю в тому числі і над програмою конкурсу бального танцю, який відбувся в нашому місті. Перший конкурс-концерт бального танцю завдяки В. Рудчику відбувся в загальному контексті змагань, які тоді відбувалися в світі. Під час конкурсу виконували танці міжнародної програми: повільний вальс, віденський вальс, танго, ча-ча-ча, квікстеп, самба, а у вищому класі виконували кубинську румбу і повільний фокстрот та інші. Це свідчить про високий професійно-виконавський рівень проведення першого конкурсу бального танцю у Львові. В. Рудчик є тим мотором розвитку бального танцю у нашому краї, який популяризував кращі європейські та світові традиції танцювального руху.

Список використаної літератури

1. *Голдрич О. С.* Муза мого життя. Автобіографічний нарис / упоряд. О. Є. Кузик // О. С. Голдрич. – Львів : Сполом, 2008. – 280 с.

2. Київське державне хореографічне училище / офіційний сайт. [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://kdhu.org.ua/about

3. Київське національна академічна опера ім. Т. Г. Шевченка / офіційний сайт. [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://kdhu.org.ua/about

4. Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької / офіційний сайт. [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://opera.lviv.ua/ua/

5. *Мур А.* Бальне танцы / Пер. с англ. С. Ю. Бардиной // А. Мур. – М. : ООО "Издательство АСТ", "Издательство Астрель", 2004. – 319 с.

6. *Рудчик В. М.* Автобіографічна довідка [текс] : [Здобуття освіти, творча діяльність, організація конкурсу бального танцю] : розмова з Рудчик В. М. / провів Тарас Шіт – Львів – 10.08.13 р.

Стаття надійшла до редколегії 17.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

VIKENTIY RUDCHIK – LEGENDARY THE PERSONALITY IN THE CONTEXT OF CHOREOGRAPHY GALICIA

Taras SHIT

Department of Direction and Choreography,
Lviv National University of the name of Ivan Franco
str:. Matsievich, 22, Lviv, Ukraine, 79000
tel:. (+38050) 542-28-37, e-mail: razomlviv@ukr.net

This research clarifies blemishes in the development of amateur and professional competitive ballroom dance movement in the world. It investigates the history of the development of ballroom dancing in Lviv acquainting the public with creative and artistic activities of the patriarch and the founder of ballroom choreography in Western Ukraine V.M. Rudchyka. In particular it describes the first intercity competition concert of modern dance «Rhythms of the city» which took place in 1972.

Key words: competitive dance movement in the world, founder of the ballroom choreography in Lviv V.M. Rudchyk, the first intercity competition concert of ballroom dance “Rhythms Lvov”.

ВИКЕНТИЙ РУДЧИК – ЛЕГЕНДАРНАЯ ЛИЧНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ БАЛЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ ГАЛИЧИНЫ

Тарас ШИТ

Кафедра режиссуры и хореографии,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Мациевича, 22, г. Львов, Украина, 79000
тел.: (+38050) 542-28-37 e-mail: razomlviv@ukr.net

Данное исследование проясняет белые пятна развития бального танца в городе Львове и ознакомлено общественность с творческой деятельностью патриарха танца, основателя бальной хореографии в Западной Украине В. М. Рудчика, описывается первый междугородний конкурс-концерт современного бального танца “Ритмы Львова”, который был проведен в 1972 году.

Ключевые слова: конкурсное движение бального танца в Галычине, основатель бальной хореографии во Львове В. М. Рудчик, первый междугородний конкурс-концерт бального танца “Ритмы Львова”.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 62–66
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 62–66

УДК 37; 792.8; 793.3

ПЕДАГОГІЧНИЙ ДОСВІД ВОЛОДИМИРА ВИЧЕГЖАНІНА У СИСТЕМІ ФОРМУВАННЯ ОСНОВ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Юлія БЕЗПАЛЕНКО, Галина ГОРБАЧУК

Кафедра режисури та хореографії,
Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Довженка, 1/262 м. Львів, Україна, 79070
тел.: (+38032) 21-30-76, (+38067) 946-40-61 e-mail:bezpalenko35juli@gmail.com

Описано педагогічний досвід Володимира Андрійовича Вичегжаніна, естетичні засади формування aplombu – основного положення тіла у класичному танці. Розглянуто положення живота, попереку, лопаток, грудної клітки та голови, позиції ніг, і правило чотирьох точок у класичному танці.

Ключові слова: В. А. Вичегжанін, aplomb, положення стоп, м'язи ніг, "взйом", виворотність, положення паху, положення живота та попереку, положення лопаток та грудної клітки, положення голови, позиції ніг, чотири точки.

Оволодіти рівновагою, правильно поставити корпус (aplomb) – це найголовніше для танцівника [1]. І дійсно правильна постановка корпуса не тільки дає змогу танцівникові вміло володіти своїм тілом, гармонійно "писати танець", а й, що найголовніше для самого танцівника, не калічити своє тіло та залишатися здоровим до самої старості. В нашому житті так сталося, що нас з дитинства вчили класичному танцю по одному, а вже будучи дорослими ми перевчались у нашого викладача Володимира Андрійовича Вичегжаніна.

Народився В. А. Вичегжанін 1938 року в Новосибірську. Після армії танцював в ансамблі на Сахаліні. Не знаємо коли точно, але зустрівшись і позаймавшись класичними уроками, з видатним балетним педагогом Петром Антоновичем Пестовим, В. Вичегжанін вступив у Пермське хореографічне училище, клас Ю. І. Плахта. На випускному в Ленінграді (Петербурзі) танцював принца у виставі "Лускунчик". Півроку, після закінчення училища, танцював і викладав класичний танець у Маріїнському театрі. Потім багато років працював як артист балету і педагог у Пермському театрі. Також працював у Львові, Красноярську і Польщі. Останні свої роки працював у Львові. Помер 18 серпня 2010 року.

Нам випала нагода порівняти різні школи викладання, тому ми вирішили описати, знання і навички, які отримали під час уроків з класичного танцю, що проводив В. Вичегжанін, та ті надбання, які завдяки його порадам і вказівкам ми набули самі.

Мета статті: проаналізувати методику вивчення й освоєння основної стійки при виконанні тренажу класичного танцю.

Постановку корпуса виробляють спочатку a la barre, стоячи обличчям до нього, потім тримаючись правою або лівою рукою, і на середині залу. Правильна

© Юлія Безпаленко, Галина Горбачук, 2014

постановка корпуса полегшує розвиток виворотності ніг, гнучкості корпуса, які так необхідні класичному танцю.

Повернувшись обличчям до станка, виконавець кладе обидві руки, злегка зігнуті й опущені в ліктях, на нього, кисті вільно лежать навпроти середини корпуса. У жодному разі не можна охоплювати станок. Ноги в першій позиції, коліна сильно витягнуті, плечі розкриті й опущені. Вага корпуса рівномірно розподілена на обидві ноги. М'язи таза підтягнуті вгору настільки, щоб корпус був прямий, легкий та стрункий [1].

Аби правильно стати в першу позицію, треба з шостої позиції розвести носки ніг у різні боки одним легким рухом. Якщо в танцівника немає розвинутої виворотності від своїх природних даних, він повинен вивчати основну стійку у вільній першій позиції. Усі пальці ніг мають щільно прилягати до підлоги, не відриваючись при спробі їх відокремити від підлоги. "Взйом" (зовнішня частина стопи від мізинця до п'яти) також щільно прилягає до підлоги, не маючи жодного відставання від неї. Це перевіряється так: якщо намагатися просунути палець, то в зовнішній частині стопи ("взйомі") він не повинен протиснутися між стопою і підлогою, а в внутрішньої сторони легко пройти майже до середини нижньої частини стопи.

Особливу увагу треба звернути на те, що класичний танець вимагає поєднання п'яток у першій позиції, але за анатомічною будовою не всі танцівники можуть це зробити, тому найважливішим під час постановки ніг у першій позиції є з'єднані коліна [3]. Та у випадку "іксових" ніг, великих м'язів литок, за необхідності п'яти у першій позиції не з'єднують, а коліна намагаються притулитись одне до одного. Досвід викладачів, які дозволяють не з'єднувати п'яти, показує, що навіть танцівники з великим "іксом" у ногах за вдяки постійному намаганню з'єднати коліна з часом вирівнюють ноги, і це дає можливість все ближче ставити п'яти в першій позиції.

Підтягнуті м'язи ніг повинні намагатись з'єднатися внутрішніми лініями ніг (або задніми лініями, якщо стояти в шостій позиції). Коліна сильно натягнуті, дуже часто викладачі класичного танцю використовують термін "виключені" коліна.

Пах повинен бути рівним, що досягається вивертанням усіх внутрішніх м'язів ніг уперед. Ці ж м'язи та рівний пах допомагають сідничним м'язам бути підтягнутими вперед.

Поперек рівний. Неприпустимо мати прогин або, як деякі це називають природний лордоз. Це випрацьовують лежачи на підлозі, бажано самостійно, щодня. Лягти на спину, ноги зігнути в колінах, під поперек покласти руку і сильно притиснути її до підлоги (щоб руці було боляче). У цьому положенні треба навчитися лежати розслабленими, живіт не напружено-випуклий, а "розтягнутий" (як у йозі, намагатися ніби "ковтнути шлунок"), дихання вільне. Кожен день ноги повинні бути більш прямими, щоб досягти ідеального положення – лежачи на спині ноги в першій позиції, коліна натягнуті, пах рівний, поперек лежить на підлозі, живіт "розтягнутий" і при цьому тіло повністю розслаблене.

Рівний поперек допомагає прийняти правильне положення живота. Як вже було сказано, він повинен бути "розтягнутим", що відпрацьовується на підлозі у процесі тренування рівного положення поперека, а також підняттям грудної клітки наверх і вперед. Дихання має бути вільним і незатиснутим, працювати треба на

видиху. Щоб зайняти правильне положення живота станьте боком до дзеркала, повністю розслабтеся, плечі вперед (наближено до положення ембріона стоячи), "втягніть" живіт і ви побачите, що положення вашого тіла не стало рівнішим, знову розслабтесь і спробуйте, не напружуючи м'язів живота, розтягнути їх підняттям грудної клітки вверх та вперед, тримаючи відчуття "поперека на підлозі".

Лопатки мають бути "розтягнутими" й опущеними вниз, нез'єднаними. Щоб правильно поставити лопатки треба тримати "скобу". "Скоба" – зробіть глибокий вдих і глибокий видих, опускаючи ребра вниз, з'єднайте верхню частину тіла з нижньою і, тримаючи це положення, сильно тягніть лопатки вниз. Вміння тримати "скобу" є важливим для класичного танцю, досить часто танцівники тримають спину рівною завдяки випусканню ребер уперед, а не м'язів спини, які при цьому виявляються дуже слабкими. Перевірити, правильне положення "скоби" можна, поклавши руки на ребра, і якщо вони стирчать, опустити їх униз, тоді, тримаючи ребра внизу, сильно опустити лопатки (відчуття ніби на лопатках висять гирі). Часто лопатки танцівника "стирчать", та спина повинна бути повністю рівною. Щоб "розтягнути" лопатки, відкрийте руки в другу позицію allongee і уявіть, що руки витягуються з тіла, одною рукою доторкніться до лопатки іншої, вона не повинна бути відведеною сильно назад (стирчати). Це також відпрацьовується самостійно, сидячи притуліться до спинки стільця, лопатки не повинні впиратися в стілець, декілька разів на день підходьте до стіни або притуляйтесь спиною до інших людей і перевіряйте чи ваші лопатки не "стирчать".

Плечі повинні бути розкритими [5].

Положення голови виставляють за допомогою розсунутих мізинця і великого пальцю руки, який ставлять на ямку шиї (там, де поєднуються ключиці), мізинець під підборіддям (ніс вийде припіднятий), тепер іншою рукою вирівняйте шийні хребці і потилицю, щоб вони стали продовженням рівного хребта, мізинець і великий палець, залишаючись напруженими, зсунуться один до одного. У класичному танці рідко використовують положення en face, а положення epaulement передбачає відпрацювання. Лежачи на животі, поверніть голову в один, пізніше в інший бік, голова має лежати повністю на всій площинні обличчя, це положення повинно бути збереженим в epaulement. В epaulement підборіддя повинно чітко повертатися до плеча і голова, ніби спиратися на щось позаду. Перевірити правильне положення можна ставши до стіни і прагнучи всім хребтом повторити лінію стіни, від куприка до шийних хребців.

Лінії підборіддя, носа і погляду перпендикулярні одна до одної. Також коли рука перебуває в положенні allongee devant, ці лінії перпендикулярні до лінії руки. Погляд супроводжує кисті рук, але дивитися на руки треба, ніби відштовхуючись поглядом від точки огляду, в цьому випадку кисті руки, а не тягнучись головою до неї.

Аби всі позиції ніг біля станка дійсно були виконані виворітно, станьте в першу позицію (з правої ноги) і, піднявши праву ногу, подивіться в дзеркало (у профіль), в опорній стопі ви повинні бачити тільки п'яту. Якщо ви бачите носок попереду, ваша опорна нога не виворітна, позаду – це перебільшення виворотності. Це правило дійсне для всіх позицій класичного танцю. Якщо танцівник з огляду на свої здібності не може відкрити працюючу ногу a la seconde, він повинен тримати її перед собою. Закріпивши опорну ногу, можна вимагати, щоб працююча

нога, кожного дня, все більше прагнула в ідеальне положення a la seconde. Для перевірки: лежачи на спині, ноги в першій позиції, зробіть правою, а потім лівою ногою battement relevelent devant на 90° і demi rond en seconde, тримаючи мізинець і стегно опорної ноги на підлозі (виворотна опорна нога), в яке положення при цьому відкриється працююча нога в таке ж положення вона буде відкриватись і стоячи. Таку саму перевірку можна зробити, відкривши ногу і на 25° і на 45°, бо виворотність на різному рівні може бути різною.

Вміння правильно дотримуватися правила чотирьох точок у класичному танці ми розглянемо у наступному дослідженні, оскільки відпрацювання чотирьох точок потребує руху, а ми описуємо стійку. Але вважаємо за потрібне сказати, що тримаючись однією рукою за станок, у правильному положенні чотирьох точок у дзеркалі ви повинні бачити плече те, що біля станка, позаду. Для перевірки станьте перед танцівником і подивіться на нього en face, коли його плече в положенні epaulement до дзеркала, видно в дзеркалі попереду, коли його не видно і коли його видно позаду.

Постійно В. Вичегжанін говорив нам, що мудра людина вчиться ціле життя і, що в кожного педагога можна чогось навчитися, тому якщо кожен із нас без упереджень, з любов'ю та турботою до хореографічного мистецтва, до кожного танцюриста вже існуючого і майбутнього знаходитиме можливість, і бажання ділитися своїми знаннями, набуватиме знання інших, то наше мистецтво буде живе, продовжуватиме надалі вдосконалюватися, здобуде нові критерії естетики людського тіла, приноситиме задоволення як самим виконавцям класичного танцю, так і глядачам.

Список використаної літератури

1. *Березова Г.* Класичний танець у дитячих хореографічних колективах / Г. Березова. – 2-ге вид.– К. : Музична Україна, 1990. – 256 с.

2. *Грант Г.* Практический словарь классического балета / Г. Грант. – М. : МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. – 136 с.

3. Пермский государственный хореографический коледж. [Электронный ресурс]. – Режым доступа: http: // www. balletschool. perm.ru/

4. Пестов Пётр Антонович. [Электронный ресурс]. – Режым доступа: http:// ru.wikipedia.org/wiki/

5. *Тарасов Н.* Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. Тарасов. – 2-е изд., испр. и доп.– М. : Искусство, 1981. – 479 с., 12 л. ил., портр.

Стаття надійшла до редколегії 18.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

EDUCATIONAL EXPERIENCE VOLODYMYRA VICHEGZHANINA IN THE FORMATION OF FOUNDATIONS OF CLASSICAL DANCE

Julia BEZPALENKO, Galina GORBACUK

Department of direction and choreography
Lviv National Ivan Franko University.
str. Dovzhenko, 1/262, Lviv, Ukraine, 790070,
тел.: (+38032) 21-30-76, (+38067) 946-40-61e-mail:bezpalenko35juli@gmail.com

This paper describes the educational experience Vichegzhanina VA, aesthetic principles of aplombu - basic body positions in classical dance. Describes the position of the abdomen, lower back, shoulders, chest and head, the position of the feet, and the rule of four points in classical dance.

Key words: Vichegzhanin VA, aplomb, foot position, the muscles of the legs, “vzem” Inverted, the position of the groin, abdomen and lower back position, the position of the blades and the chest, head position, the position of the legs, four points.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ОПЫТ ВИЧЕГЖАНИНА В.А. В СИСТЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ОСНОВ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Юлия БЕЗПАЛЕНКО, Галина ГОРБАЧУК

Кафедра режиссуры и хореографии
Львовский национальный университет имени Ивана Франко.
ул. Довженко, 1/262 г. Львов, Украина, 790070,
тел.: (+38032) 21-30-76, (+38067) 946-40-61e-mail:bezpalenko35juli@gmail.com

Описывается педагогический опыт Владимира Андреевича Вичегжанина, эстетические принципы формирования aplombu – основного положения тела в классическом танце. Рассмотрено положения живота, поясницы, лопаток, грудной клетки и головы, позиции ног, и правило четырех точек в классическом танце.

Ключевые слова: Вичегжанин В.А., aplomb, положение стоп, мышцы ног, «взъём», выворотность, положение паха, положение живота и поясницы, положение лопаток и грудной клетки, положение головы, позиции ног, четыре точки.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 67–74
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 67–74

УДК 785.161(=161.2)”1963/1969”“Черемош”.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТРАДИЦІЯ “ЧЕРЕМОШУ”

Зиновій БУЛИК

Львівське державне музичне училище імені Станіслава Людкевича
вул. Чоловського 1, м. Львів, Україна, 79018
тел.: (+38032) 233-48-29, e-mail: sofibw@ukr.net

Проаналізовано 1963–1969 роки період створення ансамблю пісні і танцю “Черемош”. Підбір складу оркестру народних інструментів, і формування репертуару, що сприяло створенню саме інструментальної традиції “Черемошу”. Наведені історичні факти перших виступів й гастролі “Черемошу”.

Ключові слова: інструментальність, традиції, бандура, оркестр народних інструментів, “Черемош”, “Веснянка”, “Галичина”, “Лемковина”.

Після приїзду до Львова на зимові канікули 1962 року фольклорно-етнографічного ансамблю “Веснянка” студентів Київського національного університету ім. Тараса Шевченка, очолюваного відомим хореографом, постановником і режисером, старшим викладачем геологічного факультету Володимиром Нероденком, у Львівському державному університеті імені Івана Франка спонтанно виникла ідея створити аналогічний ансамбль.

Попри бурхливе творче життя при студентському клубі, наявність великої кількості різноманітних колективів бракувало національно спрямованого фольклорного ансамблю.

Художню раду (голова професор Богдан Задорожній) було скликано негайно, там було прийнято одностайне рішення – створити новий художній колектив під назвою “Черемош”. Одразу визначилися із першими керівниками. Хор очолив викладач Львівського музичного училища ім. С. Людкевича Володимир Панасюк, який мав репутацію вправного диригента, незважаючи на нещодавнє повернення із заслання.

За рекомендацією видатного вченого, працівника Музею етнографії і художнього промислу, знавця танцювального мистецтва Романа Герасимчука керівником танцювальної групи було призначено учня Ярослава Чуперчука (танцюриста ансамблю “Галичина”) Пилипа Сеха.

Фото 1.

Оркестр українських народних інструментів ансамблю “Черемош”, після першого виступу у березні 1963 р. в актовій залі університету

Зліва на право: Верхній ряд – Зиновій Булик, Степан Будз, Нестор Когут, Андрій Луцик, Василь Петрованчук. Володимир Проник; перший ряд – Леся Шимків, Володимир Дичак, Богдан Гетто, Стефанія Яремчук; вокальна група: Стефанія Гриців, Леся Захарів, Катерина Марущак.

Фото з архіву З. Булика.

© Зиновій Булик, 2014

На посаду керівника оркестру було декілька кандидатур: Василь Попадюк, Тарас Ремешило та інші (переважно студенти Львівської консерваторії). Я обстоював кандидатуру альтиста симфонічного оркестру Львівської філармонії Тараса Ремешила, бо мав честь грати разом із ним у оркестрі українських народних інструментів Львівського радіо і телебачення. Тараса я знав як вправного аранжувальника, який створив безліч п'єс для нашого оркестру. Особливо вражала його "В'язанка гуцульських народних мелодій" із чудовим соло скрипки, яке блискуче виконував сам автор. Ця річ була знаковою для нашого оркестру, часто звучала по радіо і телебаченні. ЇЇ можна порівняти із знаменитою "Мелодією" Мирослава Скорика з кінофільму "Високий перевал".

Навесні 1963 року в малому актовому залі Львівського університету ім. Івана Франка, що при студентському клубі, відбувся перший виступ ансамблю "Черемош".

Частина учасників симфонічного оркестру влилась в новостворений оркестр українських народних інструментів при ансамблі "Черемош"; разом зі мною в цей оркестр подалися скрипалі – Андрій Луцик, Нестор Когут, Євген Мартинюк, Яромир Лишега, віолончелістка Леся Шимків, контрабасист Олег Шаблій.

Необхідно було терміново засвоювати народний спосіб гри на скрипці (різноманітні глісандо, мелізми). Цього нас міг навчити керівник оркестру Тарас Ремишило, який мав значний досвід гри у ансамблі "Галичина", де очолював подібний оркестр. У пригоді нам став і народний музика, студент-математик із села Жукотина, справжній бойко з Турківського району Степан Будз (тепер відомий учений-математик, депутат міської ради, активний громадський діяч), який моментально підхоплював будь-яку мелодію, блискучий імпровізатор, перший учасник троїстої музики, разом із Володимиром Проником (сопілка) і Богданом Ґетто (цимбали).

Крім струнної групи в оркестрі українських народних інструментів були специфічні українські народні інструменти: сопілки (Василь Петрованчук, Володимир Проник), цимбали (Богдан Ґетто, Володимир Діденко, Василь Петрованчук, Степан Міщук), бандури (Володимир Дичак, Ольга Дракус-Кушнір, Любов Мороз-Козак, Юля Слаба-Смердига, Богдана Мулярчук, ОриславаПришляк, Стефанія Яремчишин, Оксана Грабовецька, Наталя Скарвінко-Якимець та ін.).

Восени 1963 року зайшли зміни в керівництві колективу: хорову групу очолив заслужений артист УРСР, актор драматичного театру ім. Марії Заньковецької Богдан Антків, танцювальну – артист Дрогобицького ансамблю пісні і танцю Едуард Щербатюк, оркестрову – працівник кафедри української мови, ентузіаст університетської самодіяльності, "перша скрипка" симфонічного оркестру Зиновій Булик.

У "Черемоші" від початків існування колективу запанував, як ми тепер називаємо, "черемошанський дух". Учасники ансамблю охоче співали не лише під час репетицій, але часто для свого задоволення з піснею поверталися додому, іноді сходилися біля пам'ятника Іванові Франкові, що викликало незадоволення певних інстанцій.

У 1965 році танцювальну групу очолив відомий хореограф театру імені Марії Заньковецької Володимир Когут, який поставив "Яворівську польку" та з ентузіазмом прийняту "Українську сюїту", у виконанні якої брали участь усі три групи ансамблю, цим твором завжди завершувався концерт "Черемошу".

У 1966 році з хором розпочали роботу студенти Львівської консерваторії Богдан Антків (син артиста) та його однокурсниця Марія Ткачик (хормейстер). Значно зріс

виконавський рівень хору, збільшилась кількість акапельних творів – "Чуєш, брате мій" в обробці К. Стеценка, "Ой три шляхи широкії" Г.Топольницького, "Сусідка" Я.Яциневича та ін.

Як самостійна творча одиниця почав виступати оркестр українських народних інструментів (керівник Зиновій Булик). У репертуарі широко були представлені оркестрові твори: "В'язанка гуцульських народних мелодій" в опрацюванні Тараса Ремешила, "Коломийка-хоровід" ("Гонивітер") Анатолія Кос-Антольського, "Гуцульські колядки" Василя Барвінського, "Елегія пам'яті Т.Шевченка" Миколи Лисенка, "Гопак" Костянтина Домінчена та ін.

У травні 1967 року оркестр українських народних інструментів ансамблю "Черемош" взяв участь у І Всеукраїнській універсіаді у м. Харкові.

Про Харків, місто, з якого прибули наш ректор Євген Лазаренко, завідувач кафедри педагогіки Федір Нуменко, ми вже мали віртуальне уявлення. Особливо вражала розповідь Дмитра Павличка про те, як він, прибувши на наукову конференцію до цього міста, трохи запізнився і в гардеробі не міг залишити свій одяг (усі номерки було вже роздано). Але гардеробниця чемно погодилася примістити пальто поета: "Ви тут єдиний, хто спілкується нашою мовою, я Вас упізнаю" (!?).

Зважаючи на певне упередження, Харків зустрів нас прихильно: надали велике приміщення для проживання і для проведення репетицій. Коли ми прибули в головний корпус університету, де в актовому залі мали відбутися конкурсні виступи колективів, у харківських дівчат, які бігали теж зі скрипочками та іншими музичними інструментами, почалася легка паніка. Це був дівочий вокально-інструментальний ансамбль Харківського університету, і в нашому оркестрі вони вбачали своїх конкурентів. Заспокоїлися лише після того, як ми розпакували свої футляри, і там виявились, крім скрипок, бандури, цимбали, сопілки.

А потім було найголовніше: виступ у конкурсній програмі. Я був не лише учасником конкурсу, але й брав участь у обговоренні виступів різних колективів як офіційний представник Львівської делегації. Виступ нашого оркестру і солістів справив на членів журі неабияке враження. Особливо сподобалася "В'язанка гуцульських народних мелодій" в обробці Тараса Ремешила (соло скрипки – Зиновій Булик), Лариса Даренська (українська народна пісня з Буковини "Глибока кирниця" та українська народна пісня з Югославії "Пила би м з Дунаю водичку") та вокальне тріо – Ганна Рись, Рузя Романюк та Людмила Мельник (українська народна пісня з Закарпаття "Ой чорна я чорна, як тота чорниця"). Усі ці виконавці стали лауреатами І Всеукраїнської універсіади і були рекомендовані до виступу на заключному концерті.

Публіка особливо прихильно зустріла нашого соліста Зиновія Кріля, зокрема пісню Михайлюка "Смерічка", українську народну пісню з Лемківщини "Моя мила задрімала", українську народну пісню з Пряшівщини "Як ся кози розіграли". Проте журі вирішило виступ Зиновія Кріля не відзначати. Після довгих дебатів виникла проблема – у заключному концерті бракувало доброго тенора..., і я "скромно" запропонував нашого соліста. Таким чином, оркестр і всі черемошанські солісти виступили в заключному концерті.

Щодо обговорення виступу конкурсантів, смішним було зауваження однієї із титулованих членів журі, очевидно випускниці консерваторії, про те, що в "оркестре, который называет себя народным, почемуто нет баянов, балалаек, домр". Але згодом зм'якла і "снизошла": "А, это коллектив из западной Украины там возможны бандуры, цимбалы, сопели".

У 1968 році в ансамбль у ролі художнього керівника повернувся Тарас Решетило. З хором успішно працювали Богдан Антків, Марія Ткачик. Оркестр надалі провадив Зиновій Булик, танцювальну групу очолив недавній репетитор ансамблю, викладач Львівського культосвітнього училища Олег Голдрич.

В ансамблі панувала творча атмосфера. Частіше проводили спільні репетиції, про це дбав художній керівник. Танцювальна група поповнила свій репертуар – "Карічка", "Раковецький кручений" (обидва танці з постановки Клари Балог у Закарпатському народному хорі). Оркестр доповнив свій репертуар "Чабарашкою" Михайла Завадського, оркестровою п'єсою "Ой устану я в понеділок" в обробці Володимира Кожухаря. Хор вивчив добірку лемківських народних пісень "Кед с би йшов", "Бодай та корчмічка", "Горі шариком" та ін.

У цей час ансамбль "Черемош" став заслужено визнаним. Крім регулярних виступів в університеті розпочалась активна концертна діяльність колективу – творчі звіти в філармонії, виступи на Львівському телебаченні, поїздки в інші міста України – Київ, Дніпропетровськ, Донецьк.

Під час поїздки в місто Люблін ми нав'язали контакт із керівником Люблінського студентського ансамблю народної пісні і танцю Станіславом Ліщинським і відомим Люблінським україністом, дослідником українських народних говорів у Польщі Михайлом Лесівим, який в газеті "Наше слово" опублікував надзвичайно теплий відгук про наш вступ. Крім численних гостей з усіх кутків світу, були присутні і представники масмедія – різних польських газет, радіо і телебачення, яким ми давали інтерв'ю.

Фото 2.
Оркестр українських народних інструментів ансамблю "Черемош", 1969 р.
Зліва на право: скрипкиі – Зиновій Булик (керівник оркестру), Нестор Когут, Андрій Луцик, Зиновій Василик; бубен – Василь Будз; контрабас –Олег Шаблій, віолончель – Юрій Синичин,; цимбали – Богдан Гетто, Бандури – Ольга Дракус-Кушнір, Богдана Мулярчук, Юлія Слаба-Смердига; сопілка – Володимир Проник.
Фото з архіву З. Булика

Через тиск партійних інстанцій, бажання втручатися у репертуарну політику "Черемошу", я написав заяву на звільнення в листопаді 1969 року.

Із оркестрантами я не вів ніяких розмов, але більшість з них із солідарності зі мною та морально-етичних принципів пішли з оркестру. Це Олег Шаблій, Юрій Мазурак, Нестор Когут, Андрій Луцик, Степан Будз, Аскольд Гнатів і вся бандурна група – Люба Мороз-Козак, Ольга Дракус-Кушнір, Оксана Грабовецька.

Продовжили гру в новому оркестрі Зиновій Василюк, Юрій Ключковський, Ігор Козій, Орест Качмар. А керівником став студент консерваторії Роман Никифоров. Змінився не лише склад оркестру, але й репертуар. Оркестр вивчив п'єсу композитора Дейніки "Молдавську хору", склад оркестру "посилився" двома баянами, а згодом перестав виступати як самостійна одиниця (баяністом в оркестрі і одночасно акомпаніатором танцювальної групи був студент факультету іноземних мов, германіст Богдан Бодревич).

Канула в небуття давня мрія першого керівника оркестру "Черемоша" Тараса Ремешила – створити оркестр українських народних інструментів.

Мені також імпонувала така ідея. Склад оркестру був таким: квінтет – перша, друга, третя скрипки, віолончель (басоля), контрабас; перша і друга сопілка; перші й другі цимбали, кларнет; чотири бандури – перша і друга партії; ударні інструменти – барабан з тарілкою, бубон (решітко).

Це був традиційний склад ансамблів народних інструментів у таких сусідніх державах: Польща, Чехія, Словаччина, Угорщина, Румунія. Специфікою нашого оркестру була наявність українського національного інструмента бандури. Цей інструмент використовували тоді переважно як супровідний до співу, а Тарас Ремешило надав бандурі особливої пошани як оркестровому інструменту.

Фото 3.
Оркестр українських народних інструментів Львівського радіо та телебачення, 1962 р.
Зліва на право: бандури: Галина Менкуш, Дарія Липка, Ганна Гальчак, Мирослава Попілевич; скрипки: Тарас Ремешило (Керівник оркестру), Орися Ванькович-Когут, Зиновій Булик, Альберт Арутюнов.
Фото з архіву З.Булика

Бандурну групу в радіо- і телевізійному оркестрі очолював Василь Герасименко – професор Львівської консерваторії, конструктор бандури з перемикачами, що мала назву "Львів'янка", а разом із видатним майстром грали його талановиті учениці Галина Менкуш, Ганна Гальчак, Дарія Липка, Мирослава Попілевич. На цимбалах грали Володимир Діденко та Олег Боднар, на скрипках – Тарас Ремешило, Орися Ванькович-Когут, Зиновій Булик, Альберт Арутюнов, на віолончелі – Андріан Білинський, на контрабасі – Іван Загороднюк, на сопілках грало сімейство Корчинських – Мирослав Титович із дружино. Солістами того оркестру були сестри Байко (Марія, Даниїла, Ніна) та народний артист СРСР, артист Львівського театру опери і балету Павло Кармелюк.

Чи варто поповнювати оркестр українських народних інструментів іншими інструментами? Тарас Ремешило вважав і я з ним згоден, що можна би було збагатити ансамбль такими інструментами: флерка (незаднена сопілка; блискучим гравцем на цьому інструментів був Василь Попадюк – соліст оркестру Григорія Верьовки, випускник Львівської консерваторії), теленка, колісна ліра, ріг, кувиця (ребро), цитра, кобза, козобас, трембіта, дуда (волинка), різноманітні окарини. За радянських часів в Україні активно впроваджували так звані оркестри "абстрактних" народних інструментів із перевагою домр, балалайок, баянів та незначним вкрапленням українських народних інструментів: бандур, цимбалів, сопілок.

Був такий оркестр і в університеті ім. І.Франка (керував ним Федір Жатковський). Дехто із черемошанців був учасником цього оркестру, наприклад Олег Шаблій (сьогодні професор географії) грав там на баяні, а згодом в "Черемоші" – на контрабасі, Степан Бучинський (талановитий історик і музикант) освоїв гру на віолончелі та баяні, а в тому оркестрі "народних" інструментів грав на домрі.

Оркестри народних інструментів зі спотвореним складом відходять у небуття. Сьогодні немає такого оркестру в університеті, зник він і в Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка, де успішно діє оркестр українських народних інструментів (керівник Роман Олексів). На жаль, донині існує оркестр "народних" (яких?) інструментів у Львівському музичному училищі імені С. Людкевича (керівник Олександр Личенко).

Виникає питання, чи можна вважати народними такі інструменти, як домра, балалайка, мандоліна, баян? Очевидно, що ні. У народі вони не прижилися. Навіть у Росії не грають на балалайці в природних умовах, а використовують тільки в концертній практиці. Там більше полюбляють гармошки (дворядку), ложки, гуслі, які поступово теж зникають із народного музикування. Це не означає, що на цих інструментах не треба грати, але не варто використовувати їх в оркестрах народних інструментів в Україні. Вони будуть доречними в аналогічних оркестрах Росії.

Інша справа – бандура. В Україні цей інструмент прижився і навіть став символічним для нашої Батьківщини (згадаймо кобзарство). У Західній Україні цей інструмент поширив уродженець Східної України, слобожанець Гнат Хоткевич – визначний письменник, знавець народного інструментарію, композитор. У Львові гру на цьому інструменті засвоюють у спеціалізованій музичній школі імені С. Крушельницької, у державному училищі ім. С. Людкевича, у національній музичній академії ім. М. Лисенка. Існує море капел бандуристів, видано блискучий словник Богдана Жеплинського і Дарії Ковальчук-Жеплинської "Українські кобзарі, бандуристи, лірники (енциклопедичний довідник)" (Львів, 2011).

У вищеназваних навчальних закладах існують класи таких музичних інструментів, як сопілка, цимбали. А от із впровадженням і утвердженням оркестрів українських народних інструментів в загальноосвітніх школах (давня мрія одного із засновників "Черемошу" Тараса Ремешила") справи складніші.

У багатьох школах Львівщини навчають дітей гри на сопілці, створюють ансамблі сопілкарів, а оркестрів українських народних інструментів нема чи то через брак ентузіастів – керівників, чи то через відсутність бажання або можливості національного естетичного виховання молоді.

Я зберіг чимало партитур із творами для оркестру українських народних інструментів в опрацювання Тараса Ремешила. Як на мене, варто було б їх опублікувати. Таке видання могло би заповнити прогалину інструментованих творів для оркестру українських народних інструментів.

Назву наявні в моєму архіві інструментальні твори: "В'язанка гуцульських народних мелодій" Тараса Ремешила, "Коломийка-хоровід" ("Гонивітер") Анатолія Кос-Анатольського, "Гуцульські колядки" Василя Барвінського, "Елегія пам'яті Тараса Шевченка" Миколи Лисенка, "Думи мої, думи", "Зоре моя вечірняя" Тараса Ремешила, "Чабарашка" Михайла Завадського, "Ой, устану я в понеділок" Володимира Кожухаря, "Гопак" Костянтина Домінчена…

Мій колега з Львівського музичного училище ім. С.Людкевича, викладач фольклору, композитор, кандидат мистецтвознавства Володимир Пасічних готовий підготувати до друку названих вище партитур, хоча ця праця не з легких. Але де знайти спонсора для реалізації такого важливого навіть для нашого духовно зубожілого суспільства проекту?

Фото 4.

Оркестр українських народних інструментів хорової капели "Лемковиня" в Шевченківському гаю поблизу лемківської церкви (м. Львів) 1980 р.

Скрипки: Леся Шніцар, Андрій Луцик, Маркіян Булик, Зиновій Булик (керівник оркестру); контрабаст: Юрій Мазурак; флейта – Оля Байса; сопілка – Дмитро Дідовський.

Фото з архіву З. Булика

На запрошення Івана Максимовича Кушніра, тодішнього керівника народної хорової капели "Лемковина", 1975 року мені випала честь створити і очолити оркестр народних інструментів при цій капелі. Нічого нового не треба було придумувати. Склад оркестру був стабільний, "ремешилівський". Чимало черемошан поповнили склад лемківського оркестру: скрипаль Андрій Луцик, віолончелістка Людмила Войтюк, флейтист-сопілкар Аскольд Гнатів, бандуристка Ольга Кушнір-Дракус. До репертуару цього оркестру ввійшли твори, які виконували черемошанці, а також нові лемківські оркестровані мелодії: "Лемківський марш" Ярослава Трохановського, "В'язанка лемківських мелодій" Анатолія Кос-Анатольського. Керівник "Лемковини" в Польщі Ярослав Трохановський ставив під сумнів потребу використовувати в лемківському оркестрі бандуру, адже "лемки ніколи не грали на бандурах", стверджував авторитетний музикант. Я частково погоджувався: в Польщі дійсно цей український народний інструмент не прижився, але в Україні, депортовані з Польщі внаслідок сумнозвісної операції "Вісла" лемки освоїли гру на бандурі. Навіть відомі й шановані лемкині сестри Байко свою успішну музичну кар'єру розпочинали як бандуристки. 1992 року я завершив роботу в "Лемковині", оркестр очолив викладач Львівського музичного училища ім. С. Людкевича, баяніст Нестор Сорока.

Сьогодні я хочу привітати всіх черемошан із поважним п'ятдесятирічним ювілеєм. Приємно, що збережено традиції колективу, чимало творів виконують разом три групи, водночас кожна із груп демонструє творчі напрацювання самостійними номерами, збережено твори із давнього репертуару, а також звучать нові композиції. Це свідчить про неперервний розвиток колективу, велику працю теперішніх керівників (художнього керівника та балетмейстера Василя Піпаша, керівника хору Олени Волчек, керівника оркестру Романа Дольного).

Мені особливо приємно, що оркестр виступав як самостійна одиниця, зокрема вони блискуче виконують "Намисто" Ю. Польового та "Українське попурі" Р. Дольного. Хочеться побажати керівникові оркестру поповнити його склад: долучити скрипалів, сопілкарів, віолончеліста і звичайно, кількох бандуристів.

Оскільки в університеті існує тепер окремий факультет культури і мистецтв, кафедра фольклору імені Філарета Колесси, то варто було б поповнювати репертуар новими, щойно записаними в експедиціях і оркестрованими піснями чи інструментальними мелодіями. Варто подумати також над поверненням до назви "Черемошу" означення фольклорно-етнографічний ансамбль, як це задумувалося в часи його заснування.

Стаття надійшла до редколегії 21.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

INSTRUMENTAL TRADITION “CHEREMOSH”

Zynovij BULYK

Director of the orchestra “Cheremosh” (1963–1970 years),
Lviv State Music College Stanislaw Ludkevych
str. Cholovskoho 1, Lviv, Ukraine, 79018
tel.: (+38032) 233-48-29, e-mail: sofibw@ukr.net

The article analyzes the 1963–1969 years, period of the creation folk song and dance “Cheremosh”. The selection the orchestra of folk instruments and the formation of the repertoire that contributed to the establishment it is instrumental tradition “Cheremosh”. These facts first performances and tours “Cheremosha”.

Key words: traditions, bandyra, the orchestra of folk instruments, “Cheremosh”, “Vesnianka”, “Galychyna”, “Lemkovyna”.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ “ЧЕРЕМОША”

Зыновий БУЛЫК

Руководитель оркестра «Черемош» (1963–1970 гг),
Львовское государственное музыкальное училища имени Станислава Людкевича
ул. Чоловского 1, г. Львов, Украина, 79018
тел.: (+38032) 233-48-29, e-mail: sofibw@ukr.net

Проанализированы 1963–1969 годы, период создания ансамбля песни и танца “Черемош”. Подбор состава оркестра народных инструментов и формирования репертуара, что способствовало созданию именно инструментальной традиции “Черемош”. Приведенные факты первых выступлений и гастролей “Черемоша”.

Ключевые слова: инструментальность, традиции, бандура, оркестр народных инструментов, “Черемош”, “Веснянка”, “Галичина”, “Лемковына”.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 75–80
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 75–80

УДК 792.8; 793.3

ГОПАК ЯК ОДИН З ФЕНОМЕНІВ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮ

Надія КІПТІЛОВА

Кафедра режисури та хореографії,
Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Вигін, 1/13 м. Львів, Україна, 79035,
тел.: (+38032) 270-51-51, (+38063) 214-03-82, e-mail:nadijsja@yandex.ua

Проаналізовано історію зародження гопака як військово-обрядового дійства та його трансформацію і становлення у народній танцювальній творчості як невід'ємної частини українського мистецтва. Визначено порівняльну характеристику гопака як сучасного бойового мистецтва та українського народного танцю.

Ключові слова: український танець, гопак, бойовий гопак, гопаківець, козак.

Незважаючи на постійні посилені інтеграції характерних ознак культур народів світу, національно-своєрідні форми, відтінки віковічних культурних надбань не втрачають свого значення і сьогодні. Не стали винятком і традиції української національної хореографічної культури.

Український танець займає значне місце серед культурних надбань нашого народу. У танцювальних образах розкривається національний характер народу, відображено явища, взяті безпосередньо з його побуту та праці. Наявність яскравих побутових рис і особливостей, поєднаних з віртуозною технікою, надає українському танцю своєрідного колориту.

Мета статті – проаналізувати першоджерела походження та розвитку танцю гопак, перетворення зразків його виконання з більш імпровізаційного характеру у сталу сценічну композиційну форму.

Протягом багатовікової історії народу українські танці збагачувалися і видозмінювалися. І до таких танців належить гопак, у якому знаходить своє відображення героїзм боротьби, національні традиції, культурні та мистецькі цінності українського народу. У традиційних рухах емоційного гопака збереглися не тільки духовність і містика глибини тисячоліть, але і гармонійна система стародавнього військового мистецтва наших предків. І завдяки цьому гопак знайшов своє втілення у двох формах: як танець та як бойове мистецтво.

До вивчення і дослідження гопака зверталися в різні періоди такі видатні діячі: Вадим Купленик [5] − дослідник українського національного танцю в усіх його формах і виявах від стародавніх часів до сучасності; Андрій Гуменюк [3] – дослідник українського народного танцю, етнограф, автор книги "Народне хореографічне мистецтво України", яка стала першою ґрунтовною працею у галузі українського танцю, в основі якої лежить загальна характеристика зародження та розвитку хореографічного мистецтва та вивчення національних особливостей українських народних танців на підставі аналізу тексту, хореографії і музики; Володимир

© Надія Кіптілова, 2014

Пилат [2] – український дослідник та знавець бойових мистецтв, засновник бойового гопака, один із авторів книги про відроджене бойове мистецтво українців "Традиції української національної фізичної культури" та автор книги "Бойовий гопак", у якій, окрім бойової техніки, подано ґрунтовну історичну розвідку про витоки бойової культури українського народу, а також повністю розроблено правила змагань з бойового гопака, вимоги до рівнів майстерності та світоглядну концепцію сучасного українського лицаря.

Одним із важливих питань є дослідження значення слова "гопак". Переважаючою думкою є твердження, стосовно якого ця назва походить від слова "гоп". В одному з найдавніших словників української мови термін "гопак" визначено як різновид танцю, а вигук "гоп" ототожнено із стрибком [1, с. 103]. У цій же праці можна знайти термін "гопак" у значенні стрибок.

Слово "гоп" у сучасній українській мові визначається, як звуконаслідування, яким супроводжується стрибок, притупування в танці. Етимологічний словник української мови подає стосовно цього таку інформацію: "Гоп (вигук), гопа, гопашеньки, гопати, гопкати, гопцювати, гопак (танець), гопи і гопки "стрибки в танці" (вдарити в гопи "танцювати")" [2, с. 20]. Існує ще одне твердження про те, що слово гопак поряд із українським "гоп", одночасно походить і від німецького hopp, hops, пов'язане з hupfen – "стрибати" [2, с. 21].

Історію виникнення гопака пов'язують з бойовими тренуваннями козаків Запорозької Січі у XVI–XVIII століттях. На думку дослідника козацьких танців Вадима Купленика,попередником гопака був танець козак – боротьба характерів, відкритий вияв емоцій, змагання у силі, вправності й творчій фантазії [5]. Це був імпровізаційний танець для відображення благородного двобою – один чоловік приймав виклик іншого, і вони починали "вистрибувати", "робити вихиляси", "витинати голубці", "забивати гопака" та "сідати гайдука" – хто кого перетанцює. Та попри імпровізаційність, танцювати теж треба було вчитися. Досвідчені козаки знали логіку танцю: вони починали рухатися повільно, відкриваючи танець простими кроками і закінчуючи наскоками й карколомними стрибками. Танцюристи взаємодіяли один з одним, намагаючись відчути партнера, розкрити його задум, підлаштуватися під нього. Це все відбувалося під акомпанемент бандури, кобзи або під приспівки, які самі танцюристи й викрикували. Іноді в руках з'являлася зброя, як-то шаблі, пістолі, рушниці чи списи. У танці можна було підготувати молодь до справжнього бою, який чекав на неї в поході. Більше того, танець став регулятором соціальної організації козацтва. Як пише дослідник українського танцю Олександр Колосок, коли в війську виникали усобиці, гетьман брав у руки булаву, виходив у коло, попередньо піднісши козакам по чарці горілки, і починав танцювати. Кожен, хто приєднувався і виходив у коло заводити танок – давав символічну згоду на послух гетьманові [4].

Після ліквідації Запорозької Січі в 1775 році, як пише Вадим Купленик, Катерина II своїм указом скасувала не лише Січ, а й саму назву "запорозьких козаків". Козацтво розпорошилося по селах і містечках, частина втекла за Дунай, а багато почало займатися промислом і чумацтвом. Серед чумацтва, життя якого певною мірою нагадувало козацьке, найдовше зберігся оригінальний танець козак. Найчастіше вони на базарах і ярмарках, танцюючи, "доводили" один одному свій хист і козацьку вдачу [5].

У другій половині XIX ст. був започаткований професійний український драматичний театр. Українські танці стають справжньою окрасою драматичних вистав, захоплюючи глядача силою темпераменту, веселістю, багатством лексики й усіма якостями, які виробилися ще в козацькому танці. Гостинні поїздки українських драматичних труп по великій Російській імперії рознесли славу цих танців, які називалися гопаками. Слова "козак", "Запорозька Січ" царська цензура не пропускала. Так зник з репертуару в театрах цей популярний колись танець. Отже, танець козак змінив гопак, який зберіг деякі риси козацьких танців, але перетворився уже в інше явище української культури [5].

Сьогодні ми чуємо про "бойовий гопак" – бойове мистецтво, яке стало поширеним наприкінці XX столітті. Це система гармонійного розвитку особистості, яка передбачає, окрім спортивної підготовки, ще й володіння традиційною зброєю, обов'язково спів, гру на музичних інструментах, ораторське мистецтво, написання віршів, вивчення кількох мов. Особливу увагу приділено розвитку розумових та духовних якостей особистості. І один із подвижників відновлення бойового гопака, Володимир Пилат, упродовж сімнадцяти років вивчав східні мистецтва двобою, зокрема, карате, а з початку 80-х років XX століття розпочав дослідження українських танців. Взявши за основу гопак і метелицю, новатор виявив низку елементів, схожих з бойовими мистецтвами й характерних лише для українських танців. Східні бойові техніки та танцювальні рухи В. Пилат поєднав з традиційною школою самозахисту, що побутувала на Галичині, і таким способом створив нове, суто українське, бойове мистецтво, яке отримало назву "бойового гопака" [4].

Напрацьовані матеріали про національні традиції фізичної культури українців було викладено у його книзі "Традиції української національної фізичної культури" (1991), а книга "Бойовий Гопак" (1994) була повністю присвячена лицарському мистецтву України і в широких колах української громадськості названа його букварем. В окрему розділі книги розглянуто проблеми гармонійного розвитку особистості, поєднання фізичного вишколу із духовним самовдосконаленням, світоглядними засадами воїна-патріота, оборонця свого роду і свого народу [2].

Протягом останніх років XX століття бойовий гопак швидко порився по всій Україні. У 1997 році В. Пилат створив у Львові Центральну школу бойового гопака, яка займається популяризацією гопака в Україні.

У школі утверджено чотири напрями розвитку бойового гопака: оздоровчий, фольклорно-мистецький, спортивний і бойовий.

Оздоровчий – ідеально підходить людям із вадами здоров'я, які шукають шляхи для гармонійного розвитку тіла, розуму і духу. Оздоровчим гопаком займаються люди похилого віку, які з огляду на вікові особливості не можуть активно навантажувати тіло.

Фольклорно-мистецький – орієнтований на творчі особистості, котрі прагнуть максимально проявити свої здібності, беручи участь у фестивалях, презентаціях та інших показових програмах в Україні та за її межами. Фольклорно-мистецький гопак приваблює молодь, яка любить зніматись в кіно і мріє про акторську професію.

Спортивний напрям розрахований на активних і наполегливих людей, які через утвердження бойового гопака на українських та міжнародних між стильових змаганнях прагнуть утвердити славу українського лицарства, відродити козацьку завзятість, правдоборчий дух та лицарське благородство.

Бойовий напрям окреслює шлях українського лицаря, який визначився, крокує шляхом захисника Вітчизни, жертовно служить Україні та сприяє утвердженню

правди і добра. Він гармонійно розвинув у собі три чинники сили: духу, розуму і тіла, та скеровує свою діяльність на утвердження рівності, братерства, миру і любові в ім'я процвітання нашої держави. Цей напрям передбачає володіння різними видами зброї, а також енергетичними практиками, відкриттям третього ока, трансцендентальною медитацією, підняттям кундаліні та практикоюсаматхі.

"У бойовому гопаку відпрацьовано навчально-виховна система, в якій утверджено сім рівнів майстерності і чотири напрямки розвитку. Перші три рівні майстерності учнівські: "Жовтяк", "Сокіл" і "Яструб" (які відповідають III, II та I спортивним розрядам єдиної кваліфікаційної системи України), проміжний – "Джура" (відповідає кандидату в майстри спорту єдиної кваліфікаційної системи України) та мистецькі – "Козак", "Характерник" і "Волхв" (які відповідають званням майстер спорту, майстер спорту міжнародного класу та заслужений майстер спорту). "Волхв" є найвищим ступенем, де відбувається перехід від чистої фізичної роботи в площину розумової боротьби, духовної та енергетичних практик" [7].

Гопаківець − це новітній лицар України, гідний слави своїх далеких предків, шлях якого лежить через жертовне служіння своєму народові. Ким би він не став у житті, завжди і всюди його призначення − прославляти і захищати своє рідне [7].

З інтерв'ю, що взяв історик І. Чорнописький у В.Пилата, на запитання, які основні філософські орієнтири бойового гопака, головний гопаківець відповів: "Міфологічна концепція "бойового гопака" орієнтована на арійське походження українського народу та його арійську спадщину. Філософська концепція збудована на кращих здобутках національної еліти українського народу. Головні орієнтації:правдоборства, потужна звитяга з силами темряви і зла в ім'я торжества добра і любові − позитивної творчої сили, що сприяє розширенню всесвіту, творенню найдосконаліших форм життя, трансформації тілесного в духовне" [6].

Гопак як танець належить до побутових танців українського народу. Характерні риси гопака − сила і спритність, героїзм і благородство. У своїй основі – це імпровізаційний танець, який виконували лише чоловіки. У народі гопак танцюють так, щоб виконавці не заважали один одному. Поряд із цим гопак можуть виконувати один (обов'язково чоловік), двоє, троє і більше танцюристів. Перших змін гопак зазнав, коли партнеркою чоловікові стала жінка. Вона надала цьому танцю шляхетності, грації та елегантності.

У сценічній обробці він має відповідну композиційну структуру, яка складається з окремих танцювальних фігур, що в чергуванні утворюють його орнаментальний малюнок. Танцюристи пересуваються парами по колу, хлопці змагаються у спритності та наполегливості. Дівчата весело їх заохочують до нових трюків, і, відокремившись, скромно і гідно танцюють ліричну частину. Потім знову вступають хлопці − це шквал віртуозних присядок (гайдук), широких стрибків і всіляких примхливих обертань. Ці та інші характерні рухи танцюристи намагаються виконати блискуче, вкладаючи в них усе своє вміння та здібності. Фінал гопака бурхливий, веселий, феєричний і темпераментний. Проте гопак завжди відзначається героїчним забарвленням.

Нова історія гопака почалася зі створення у 1940 році ансамблю пісні і танцю України, який очолював Павло Вірський. Саме цей балетмейстер створював академічні танцювальні композиції на основі класики і традиційного фольклору, і поставив той знаменитий гопак, яким до тепер завершує концерти академічний ансамбль танцю України його імені.

Сучасний гопак використано в операх − “Сорочинський ярмарок” Модеста Мусоргського, “Мазепа” Петра Чайковського, “Майська ніч” Миколи Римського-Корсакова, “Запорожець за Дунаєм” Семена Гулака-Артемовського, а також у кількох балетах – “Горбоконик” Цезаря Пуні, “Тарас Бульба” Василя Соловйова-Сєдого, “Гаяне” Арама Хачатуряна, “Маруся Богуславка” Анатолія Свєчнікова та інших і внесено до програми танцювальних ансамблів та солістів [3, с. 110]. Відомі українські письменники та поети у свої творах також згадують гопак: Іван Котляревський “Енеїда”, Тарас Шевченко “Назар Стодоля”, Марко Кропивницький “Неводник”, “Титарівна”, Маркіян Шашкевич “Олена”, Олекса Стороженко “Марко Проклятий”.

Дослідження першоджерел походження та розвитку танцю гопак, трансформація його виконання з більш імпровізаційного характеру у сталу сценічну композиційну форму, дає можливість у повному обсязі зрозуміти, осмислити його багатий хореографічними малюнками, танцювальною лексикою, віртуозністю техніки зміст, його історичне значення для українського народного танцювального мистецтва окремо та для хореографічного мистецтва загалом.

В Україні немає жодного ансамблю народного танцю, у репертуарі якого не було би танцю гопак. Завдяки цьому у кожній країні світу його знають як візитну картку України. Та далеко не всі, дивлячись на козацький запальний танець, здогадуються, що у традиційних рухах збереглися не тільки духовність і містика глибини тисячоліть, а й гармоній на система древнього військового мистецтва наших пращурів. Недаремно ж говориться, що все нове – це добре забуте старе, а в цьому випадку збережений для нас у танці комплекс бойових і спортивних вправ.

Список використаної літератури

1. *Білецький-Носенко П.* Словник української мови / П. Білецький-Носенко. – К. : Наукова думка, 1966.

2. *Приступа Є.* Традиції української фізичної культури (Ч. І) / Є. Приступа, В. Пилат. – Львів : Троян, 1991. – 104 с.

3. *Гуменюк А.* Народне хореографічне мистецтво / А. Гуменюк. – К. : АН УРСР, 1963. – 234 с.

4. *Довгопол Н.* З історії козацького танцю / Н. Довгопол. – Режим доступу :http://re-mag.com.ua/uncategorized/cossacs-dance-gopak.html

5. *Купленик В.* Козацький танець. Нариси з історії українського народного танцю / В. Купленик. − К., 1999. − [Електронний ресурс.] − Режим доступу : http://hopak.ho.ua/boh/dans/bookstan/kozak.html

6. Віче Борислава. – [Електронний ресурс.] − Режим доступу : http://viche-boruslava.org.ua/index.php?dn=bojovujgopak&to=art&id=4

7. Гопак. – [Електронний ресурс.] − Режим доступу – http://www.hopalo.org/gopak.

Стаття надійшла до редколегії 19.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

GOPAC AS ONE OF THE PHENOMENON OF UKRAINIAN DANCE

Nadia KIPTILOVA

Department of directing and choreography,
Lviv National Ivan Franko University
str. Vygin, 1/13, Lviv, Ukraine, 79035
tel.: (+38032) 270-51-51, (+38063) 214-03-82; e-mail: nadijsja@yandex.ua

The article examines the history of the origin gopaka as a military ritual action and its transformation and becoming a folk dance art as an integral part of Ukrainian art. Determined by comparative analysis gopaka as a modern martial art and Ukrainian folk dance.

Key words: ukrainian dance, gopak, combat gopak, gopakivets, cossack.

ГОПАК КАК ОДИН ИЗ ФЕНОМЕНОВ УКРАИНСКОГО ТАНЦА

Надежда КИПТИЛОВА

Кафедра режиссуры и хореографии,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Выгон, 1/13, г. Львов, Украина, 79035,
тел.: (+38032) 270-51-51, (+38063) 214-03-82; e-mail: nadijsja@yandex.ua

Проанализировано историю зарождения гопака как военно-обрядового действия и его трансформацию и становление в народном танцевальном творчестве как неотъемлемой части украинского искусства. Определено сравнительная характеристика гопака как современного боевого искусства и украинского народного танца.

Ключевые слова: украинский танец, гопак, боевой гопак, гопакивець, казак.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 81–86
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 81–86

УДК 792.8.071.1.077

РОЛЬ ХОРЕОГРАФА-АМАТОРА У СТВОРЕННІ НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Ірина АКСЬОНОВА

Кафедра хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет.
вул. Ак. Грушевського, 5 а, кв. 48, м. Рівне, Україна, 36000.
тел.: (+380362) 24-94-09, (+38068) 002-70-18, e-mail: Irina-folkdance@ukr.net

Розкрито роль хореографа-аматора у створенні народного танцю. Розглянуто поняття “творчість”, “активність”. Акцентовано увагу на необхідних ланках для створення хореографічного твору.

Ключові слова: народний танець, хореограф-аматор, творчість, активність, хореографічний твір.

Народний танець як вид хореографічного мистецтва, що розвивався протягом історії народу, збагачуючись новим змістом та виразними засобами, став своєрідним джерелом самовираження хореографів-аматорів. Специфіка народного танцю полягає у тому, що думки, почуття, переживання людини передаються засобами руху, жесту, міміки, використовуючи народну лексику певної місцевості. Народний танець має національні особливості, що проявляються в характері та координації рухів, у музично-ритмічній і метро-ритмічній основі та у манері виконання. Поступово з розвитком загальної культури народний танець перейшов у сферу свят, подекуди видозмінився, регламентувався. Часовий простір хореографії передбачає видозміну процесу творчості, змісту та форми народних танців, відображаючи зрушення, які відбувалися в історичному, соціальному, побутовому та культурному житті народу.

Актуальність статті передбачає розкриття ролі хореографа-аматора у створенні народного танцю як джерела самовираження. Творчість та реалізація дає хореографу-аматору можливість актуалізувати свої потреби, інтереси, здібності, знаходити форми прояву активності. Адже саме творче самовираження сприяє усвідомленню особистісної вагомості, емоційному розкріпаченню, зростанню впевненості в собі. У процесі постановчої роботи реалізуються творчі можливості хореографа-аматора і відбувається їх розвиток. Особливості процесу творчості полягають у тому, що сам процес впливає на результат, що своєю чергою виражається не тільки у постановці, а й у свідомості хореографа-аматора, його творчій активності [1, с. 128].

Хореографи-аматори, працюючи у галузі народного танцю, досягли потужних успіхів, оскільки їхня робота йде, зазвичай, у трьох напрямах. Одні з них, зберігаючи етнографічну сутність і загальну композицію танцю, поглиблюють окремі його сторони, шліфують та ускладнюють ті чи інші танцювальні рухи, жести, фігури. Інші – вносять у загальну композицію народного танцю скомпоновані ними ж танцювальні фігури, мета яких – поглибити зміст твору засобами професійного хореографічного

© Ірина Аксьонова, 2014

мистецтва. Тому у виконанні таких танців більш помітні елементи віртуозності, а в композиції – ускладнення хореографічного малюнку. А видатні хореографи-аматори створюють свої оригінальні композиції танців, у яких використовують засоби виразності народної хореографії, беручи за основу уже існуючі народні традиції. Часто такі танці повертаються зі сцени в народ, поповнюючи скарбницю народного хореографічного мистецтва новими художніми зразками. Деякі з них ("Кривий танець", "Козачок", "Полька"), зазнавши тих чи інших змін, стали народними. Адже саме хореограф-аматор є справжнім творцем нових хореографічних постановок, оскільки шлях пройдений людством та зафіксований у русі – це безперервний процес творіння.

Завдання цієї розвідки – про аналізувати творчий процес хореографів-аматорів народного танцю.

Окремі аспекти зазначеної проблеми розглянуто у працях: "Дидактика виховання та самовиховання творчої особистості: Основи педагогіки творчості" В. Андрєєва [1], "Психологія мистецтва" В. Виготського [2], "Життя як творчість" Л. Шинкарук, Л. Соханя, Н. Шульги [4], "Психологія творчості" В. Роменця [8], "Створення танцю" Р. Захарова [5]. Однак комплексного наукового аналізу в аспекті хореографічного мистецтва ця проблема не отримала. Тому творчий процес необхідно розглядати в єдності двох сторін. Перша (пов'язана з поняттям "творчість") – комплекс якостей і властивостей хореографа-аматора, який сприяє повній реалізації його творчого потенціалу і виражається в оригінальному, своєрідному, нешаблонному мисленні й емоційності. Друга (пов'язана з поняттям "активність") – ініціативність, енергійність, самостійність творчих дій і поведінки, мотивом яких слугує потреба в самореалізації. Ця активність супроводжується особливими переживаннями. Отже, творча діяльність регулюється увагою, почуттями та волею, а джерелом творчої активності є умови суспільного життя людини.

Роль хореографа-аматора реалізується не лише у самому процесі його життя, самореалізації її як засобу самоствердження через самовираження і саморозвиток, а й у спеціальній діяльності зі створення загальнокультурних цінностей, а саме в постановках нових хореографічних творів. При цьому під творчим самовираженням розуміють здатність хореографа-аматора будувати свій внутрішній світ, сприймати самого себе у процесі своєї ж діяльності [2].

Щоб повноцінно та ефективно представити народний танець, хореограф-аматор повинен володіти неабиякими спеціальними здібностями. Великій кількості творчих функцій хореографа-аматора має відповідати різнобічність його творчих здібностей. Їх умовно можна поділити на три групи. Першу групу становлять здібності, які притаманні будь-якому виду мистецтва: література, живопис, театр, музика. Є також здібності, які хоч і є загальними для всіх видів мистецтва, але їх використання у постановочній роботі потребує певної специфіки. Такі здібності належать до другої групи. Третю групу становлять здібності, які необхідні лише для хореографа-аматора [4, с. 103]. Спостереження за керівниками хореографічних колективів, постановниками-аматорами у практичній роботі дають змогу висловити думку, що ефективність творчої роботи залежить від життєвої позиції, знань, умінь, майстерності, почуттів та ставлення хореографа-аматора до учасників колективу й інтересу до творчого процесу, а саме створення нових хореографічних творів, репертуару колективу народного танцю, підбору музичного супроводу, костюма.

У своїй праці "Психологія творчості" В. Роменець звернув увагу на творчу особистість як носія індивідуального світогляду, що вирізняється своєрідним баченням світу та неординарним його сприйняттям. Саме така особистість здатна на створення нових, до нього не існуючих витворів мистецтва зі своєрідним стилем, "почерком", засобом мислення за допомогою образів. Уміння мислити хореографічними образами вирізняє хореографа-аматора від будь-якого іншого митця (режисера, художника, композитора). "Творцем справжніх художніх цінностей можна вважати того, хто, спираючись на об'єктивні закономірності явищ дійсності, вміє відтворювати їх з неповторною індивідуалізацією" [8, с. 127].

У праці "Створення танцю" Р. Захаров виділив п'ять ланок, необхідних у процесі створення хореографічного твору. Кожна з цих ланок - це самостійний і складний творчий процес, і одночасно всі вони перебувають в органічному зв'язку одна з одною. Перша ланка – це виникнення у хореографа-аматора задуму майбутнього твору. Основою його зазвичай слугує життєво важлива проблема. Наприклад, виховна: якою повинна бути людина, яке її ставлення до праці, до товаришів, до родини, або проблема війни та миру, проблема пізнання та осяжності природи. Таких проблем багато, хореографу-аматору варто чітко визначити, яку з них він хоче відобразити у танці. Вибір задуму залежить від таланту, природної обдарованості, життєвого досвіду, рівня культури, ставлення до життя. Основою для виникнення задуму можуть бути картини трудового життя народу, образ людини праці, її натхнення, життєвий устрій, моральні принципи народу. Також задум виникає і під впливом творів образотворчого та прикладного мистецтва, навіяним літературними творами. Часто поштовхом до виникнення задуму служить те чи інше явище, подія, що змушує людей проявляти твердість характеру, високі почуття. Задум – це перша і головна ланка у творчості хореографа-аматора при створенні хореографічного твору.

Наступний етап – це вивчення життєвого матеріалу (історичного та етнографічного), адже це допоможе пізнати традиції, звичаї та обряди народу, його національний характер, здавна сформовану етику взаємовідношень між людьми та форми її прояву. Крім того, необхідно ознайомитися з музикою, живописом, пісенною культурою народу, з літературними описами його танців, а також вивчити матеріальну культуру, декоративно-прикладне мистецтво, народний одяг, предмети побуту.

Друга ланка – композиційний план або музично-хореографічний сценарій, котрий створює хореограф-аматор для композитора. Перш ніж почати роботу над розробкою композиційного плану, хореограф-аматор повинен визначитися з жанром (трагічний, героїчний, сатиричний, комедійний та інші). Задум визначає і форму танцю (сольний, дуетний, груповий). З'ясувавши ці важливі моменти, можна братися до драматургії танцю (експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації і розв'язки).

Наступний етап – написання композиційного плану – це музично-хореографічний сценарій, в якому в органічній єдності розроблений драматургічний розвиток змісту танцю з детальним рішенням конкретних хореографічних форм його втілення (час та місце дії танцю, оточення, в якому він виникає, детально викладають усі дії танцю з характеристикою та підтвердженням вчинків діючих осіб); послідовно описують експозицію, зав'язку, етапи розвитку дії, кульмінацію, розв'язку; вказують приблизний характер хореографічної форми танцю (монолог, дует, хоровод, кадриль, козачок, гопак, полька); визначають бажаний характер музики, її темп та розмір (з музичним матеріалом, який потрібно аранжувати для певного народного танцю);

роблять точний хронометраж усього танцю у хвилинах з вказаним приблизним числом музичних тактів, характеру звучання. Цю роботу виконують разом з концертмейстером колективу.

Третя ланка – процес створення композитором оригінального твору – музики до хореографічного твору. Музика – невід'ємна частина хореографії. У творчості кожного хореографа-аматора вона є джерелом, що його наповнює, визначає атмосферу, настрій та характер художнього образу, що створюється. Під час виконання танцю музика допомагає глядачам зрозуміти його характер, емоційний стан персонажів, атмосферу танцю, ті обставини, в яких його виконують, зрозуміти його зміст. У процесі вибору музики, хореограф-аматор та концертмейстер перш за все звертають увагу на її зміст, на те, які почуття, думки, настрої вона викликає. Гармонійне злиття виразних засобів музики і танцю може виникнути, тільки коли вона відповідає змісту постановки. Від її якості багато в чому залежить розвиток музичного смаку учасників колективу, їх творчої фантазії, а також успіх майбутньої хореографічної постановки.

Четверта ланка – це період створення хореографічного твору, враховуючи костюми, декорації, інвентар, світло. Цей процес починається з миті виникнення задуму. Задум, що виник у творчій уяві хореографа-аматора, спочатку уявляється йому у невизначених пластичних проявах у вигляді окремих моментів, рухів, поз, жестів. Ще під час вивчення життєвого матеріалу хореограф-аматор детально записує, замальовує можливі варіанти різних композиційних малюнків, обставин, у яких виконують танець, фіксує манеру виконання, танцювальні рухи, жести, пози, ракурси, найхарактерніші для цього танцю, загалом намагається зібрати все, що стосується змісту і форми виконання. Хореографу-аматору важливо визначити форму танцю та поєднання традиційних виразних засобів (композиційні малюнки або окремі невеликі танцювальні фігури, що повторюються у танці декілька разів, вони є своєрідним пластичним лейтмотивом). Це можуть бути різні кружляння в парах, обводки, обходи, які виконують на початку або у кінці майже кожної фігури. Притаманні лише цій постановці рухи, жести, пози та їх поєднання, манера виконання, найяскравіше, своєрідно підкреслюють характер та особливості танцю, взаємовідносини учасників, костюм, образ танцю взагалі, також належить до його характерних особливостей, визначають його неповторність та оригінальність. Хореограф-аматор прагне створити танець так, щоб зливалися воєдино зоровий та музичний образи. Це досягається лише тоді, коли емоційність, характер та ритмічна основа пластики танцю органічно поєднується з тими ж якостями музики. Так з урахуванням музичної драматургії створюється хореографічна. Головна ціль цього етапу – у найяскравіші художній формі передати його тему та ідею, щоб танець був правильно зрозумілим глядачами.

П'ята ланка – вивчення елементів, рухів, комбінацій та самої постановки. Перш ніж поставити танець хореограф-аматор повинен детально перевірити поступове фізичне навантаження під час виконання танцю, він має стежити за тим, щоб воно було посильним для учасників колективу; перевіряє виразність хореографічного тексту, сам виконує кожен рух, аби відчути чи дійсно він відповідає емоційному та характерному образу. Важливо прослідкувати розвиток яскравості та виразності тексту танцювальних комбінацій, які виконують групи персонажів, у сольному і в загальному танці, переглянути як вони сприймаються з боку. Задовго до вивчення самої постановки хореограф-аматор в поточні заняття долучає вивчення окремих

елементів лексики, стиль її виконання, окремі жести та пози. На середині зали засвоюють танцювальні рухи, комбінації, в етюдній формі перевіряють виразність окремих фрагментів, композиційних малюнків і переходів. Тому за усвідомленої роботи і вимогливого ставлення до справи у хореографа-аматора поступово з'являється особисте творче бачення сценічного втілення постановки. Він ознайомлює учасників зі змістом майбутньої постановки, з особливостями життя та історії народу. Вивчивши увесь хореографічний твір з учасниками колективу народного танцю, хореограф-аматор домагається чистоти виконання рухів, жестів, малюнків. Завершальним етапом є виступ. При підготовці хореографічного твору до виступу хореограф-аматор звертає увагу на оформлення танцю (костюми, аксесуари, реквізит, грим, зачіски виконавців, характер звучання музики, техніку сцени: декорації, художнє освітлення, шумове оформлення). Усі ці види оформлення повинні виконувати єдине завдання – допомагати виконавцям найповніше розкрити зміст хореографічного твору.

Варто детально та серйозно зосередити увагу хореографа-аматора на підборі етнографічного матеріалу та розробленні сценічного костюма. Адже сценічний народний костюм є творчим вирішенням етнографічного народного костюма зі сучасних естетичних позицій. Він, своїми лініями, особливостями крою, прикрасами, музикальністю (відповідність костюма до характеру і настрою музики) акцентує рухи виконавців, їхні жести, пози, пластику, динаміку виразного дійства. При цьому враховує національний колорит костюма, його вплив на діапазон і характер рухів учасників.

Отож, постановочна робота у колективі народного танцю свідчить про рівень хореографа-аматора, що й уможливлює реалізацію творчих надбань, знань, умінь, майстерності, почуттів та емоцій у творчому колективі. Адже саме хореограф-аматор може відтворити, зберегти та примножити досягнення свого народу крізь призму свого бачення, розуміння та сприйняття історії, культури, побуту, традицій, обрядів народу [5, с. 5].

Отже, від повноцінної та плідної роботи хореографа-аматора, його професійних здібностей, повної самореалізації залежить рівень розвитку колективу народного танцю, хореографічного мистецтва та культури народу загалом. Вдало реалізовані хореографи-аматори народного танцю сучасності залишили вагомий слід у культурній спадщині нашої країни. Їхні творчі здобутки слугуватимуть матеріалом для подальшої творчої самореалізації наступників.

На прикладах колективів народного танцю ми спостерігаємо за розвитком хореографа-аматора, що реалізується, змінюється, розвивається, і цим дає можливість збагачуватися колективові, його учасникам. Таким способом відбувається безперервний розвиток хореографічного мистецтва та культури народу взагалі.

Список використаної літератури

1. *Андреев В*. Дидактика воспитания и самовоспитания творческой личности: Основы педагогики творчества / В. Андрєєв. – Казань: Изд-во Казанского университета, 1988. – 237 с.

2. *Выготский Л.* Психология искусства / Л. Выготский. – М. : Педагогика, 1989. – 576 с.

3. *Дем'янюк Т.* Нові технології позашкільної освіти і виховання / Т. Дем'янюк, І. Первушевська – К., 2000. – 352 с.
4. Жизнь как творчество (социально-педагогический анализ) / В. Шинкарук, Л. Сохань, Н. Шульга и др. – К. : Наукова думка, 1985. – 303 с.
5. *Захаров Р.* Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. Захаров. – М. : Искусство, 1989. – 237 с.
6. *Настюков Г.* Народний танец на самодеятельной сцене / Г. Настюков. – М. : Профиздат, 1976. – 64 с.
7. Психология творчества. / под ред. Я. Пономарева. – М. : Наука, 1990. – 224 с.
8. *Роменець В.* Психологія творчості / В. Роменець. – К. : Либідь, 2001. – 288 с.

Стаття надійшла до редколегії 17.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

THE ROLE OF AMATEUR CHOREOGRAPHER IN CREATION OF A FOLK DANCE

Irina AKSYONOVA

Department of choreography,
Rivne Mate Humanitarian University
str. Hrushevskyi, 5a/48, Rivne, Ukraine, 36000
тел.: (+380362) 24-94-09, (+38068) 0027018, e-mail: Irina-folkdance@ukr.net

The article reveals the role of choreographer in the creation of amateur folk dance. The concepts of "creativity", "activity". The attention to the necessary level to create choreographic work.
Key words: folk dance, choreographer lover, creativity, activity, choreographic work.

РОЛЬ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ХОРЕОГРАФА В СОЗДАНИИ НАРОДНОГО ТАНЦА

Ирина АКСЬОНОВА

Кафедра хореографии,
Ровненский государственный гуманитарный университет,
ул. Ак. Грушевського, 5 а, кв. 48, м. Рівне, Україна, 36000.
тел.: (+380362) 24-94-09, (38068) 002-70-18, e-mail: Irina-folkdance@ukr.net

Раскрыто роль хореографа-любителя в создании народного танца. Рассмотрено понятия "творчество", "активность". Акцентировано внимание на важных звеньях создания хореографического произведения.
Ключевые слова: народный танец, хореограф-любитель, творчество, активность, хореографическое произведение.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 87–92
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 87–92

УДК 792.8.031.4.071.5

ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ЕТНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ПРИ ВИКЛАДАННІ ДИСЦИПЛІНИ “МИСТЕЦТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА”

Алла САМОХВАЛОВА

Кафедра хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет
вул. Котляревського 16. м. Рівне, Україна, 33001
тел.: (+380362) 26-18-56; (+38096) 457-53-06, e-mail: sersni@mail.ru

Визначено основні елементи етнічної хореографії. Подає систему розкладки елементів етнічного танцю у процесі викладання дисципліни “Мистецтво балетмейстера” для подальшої трансформації їх у сценічну хореографію.

Ключові слова: елемент, етнічний, хореографія, рух, малюнок, музика.

Метою дослідження є визначити основні елементи етнічної хореографії з можливістю їх подальшого використання у процесі викладання дисципліни “Мистецтво балетмейстера” для студентів народного, сучасного, спортивно-бального напряму хореографії.

Продемонструвати систему розкладки елементів етнічного танцю для подальшого сценічного втілення в різних видах хореографічного мистецтва.

У наукових працях вітчизняних та закордонних авторів присвячених, дослідженню, вивченню та практичному втіленню народної хореографії розглянуто питання сценічної обробки етнічного танцю. Зокрема в посібнику “Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю” Олег Голдрич, посилаючись на Василя Верховинця, дав виважені рекомендації, як коректно працювати з хореографічним фольклором [3, с. 154–156], Анатолій Кривохижа визначив триступеневу методику роботи з хореографічним фольклором [7, с. 61–65]. Ретельніше викладена інформація у Григорія Богданова [1] та Анатолія Кирилова [6], які відстежили закономірності побудови танцю від малюнка до мізансцени. Усі автори наводять приклади вдалого сценічного втілення етнічних танців у концертних програмах знаменитих хореографів. Але питання, як втілити цей вдалий варіант із використанням елементів етнічного танцю, залишається й надалі відкритим.

У цій публікації маємо намір окреслити кілька основних елементів етнічного танцю для подальшого їх використання в різних видах хореографічного втілення.

Користуючись гаслом “не нашкодь”, роботу з етнічним танцем потрібно починати з запису польового матеріалу або ж із книжкового варіанту запису. Зрозуміло, що живий зафільмований народний танець – ідеальна основа для подальшої роботи. Тому варто віднайти можливість опрацьовувати етнічну хореографію за відеозаписом.

Розбираючи танець, перш за все звертаємо увагу на головний елемент – музику чи пісню, ігровий момент чи рух.

Розглянемо приклади обробки поліських хороводів.

© Алла Самохвалова, 2014

Тематика українських хороводів умовно поділяється на три групи. До першої належать хороводи, в яких відображаються трудові процеси, до другої – хороводи, де відобразилися родинні й побутові відносини між людьми, до третьої – хороводи календарного циклу [5, с. 9].

Сучасна класифікація пропонує розрізняти три підвиди хороводів за формою втілення [8, с. 215].

Хороводні пісні – з першочерговим пісенним початком, витісняють на другий план хореографічні й ігрові моменти. Як правило вони виконуються у повільному темпі, з об'ємною мелодією. Хореографічний матеріал – особливо простий. Пластична виразність реалізується в просторовій побудові (коло, пряма лінія, колона, "ворота", "змійка", "вісімка").

Веснянки, якими набирали хоровод, ми зафіксували в Дубровицькому районі Рівненської області під час роботи історико-етнографічних експедицій лабораторії поліссязнавства Інституту мистецтв Рівненського гуманітарного державного університету.

До нас, дєвочкі, до нас,
А в нас да лілієнька,
А в нас да лілієнька,
Що не день, то неділенька!..
Наше село Дубровіца,
Наше село Дубровіца,
Нема кому вєсєлітса!
Старі баби повмирали,
Молодички постарєлі...

Ці веснянки виконували тільки дівчата, ходячи від двору до двору і співом викликаючи своїх подруг до участі у розвагах. Дівчата йшли по двійко, по троє, по четверо, вибудовуючи, таким чином, розімкнутий хоровод, який рухався до центру села.

Весну "співали" до Пасхи й у селі Стрільськ Сарненського району Рівненської області. У черговій історико-етнографічній експедиції влітку 2008-го року записали від сестер Єфросинії та Оксани Ревіч (обидві – 1937 року народження), весняні хороводні пісні, в яких хореографія йде за піснею.

Ой линку наш, линку,
Зелений барвінку!
Як ми тебе вели
Й у неділю поранесеньку,
Й у неділю поранесеньку
На камені та й білесеньком...

Дві групи виконавиць стоять із двох сторін дороги. Перша група, співаючи, рухається ланцюжком уперед уздовж дороги. Інша – в цей самий час залишається стояти на місці. Потім прохід зі співом повторює друга група, і так, доки не доспівають веснянку. При цьому виконується простий крок. Виконавиці під час руху тримаються за руки.

За такою ж схемою водили хоровод "Ратушку", записано у селі Стрільськ Сарненського району від Ганни Щербан.

А ми полє горали, горали!
Зєлєна наша ратушка,
Жовтий цвіт.

А ми просо сіяли, сіяли!
Зєлєна наша ратушка,
Жовтий цвіт...

Ігрові хороводи – характеризуються рівноцінним поєднанням хороводних початків. Тут ігрове дійство набуває функції центрального, координуючого. Зв'язок хореографії з текстом і музикою стає тіснішим. Ускладнюються просторові побудови (півколо, коло з ігровою парою у центрі). Хореографічна лексика збагачується стрибками, присядками, обертами, притопами, хлопками, складнішими стають положення рук. Різновид – хороводні ігри, в яких ігрова функція домінує над іншими.

До ігрових хороводів належить веснянка "Журавель", яка й донині побутує на Рівненському Поліссі.

Ой, жур-журавель, да не їж конопель,
Да не їж проса, бо відріжем носа!

Почувши таку веснянку, й старі, й молоді, й діти бігли на вулицю сподіваючись розваг.

Головував у дійстві парубок. До нього приєднувалися по черзі всі охочі погуляти "Журавля". Так утворювався ланцюжок із людей, які бігли вздовж вулиці, тримаючи одне одного за руки. Подібні ігрові хороводи записали у багатьох селах Дубровицького району Рівненської області.

У селі Мочулище Дубровицького району весняні розваги теж розпочинав молодий сильний парубок. Він тримав у руці "турмасу" (довгу жердину з пов'язаною кольоровою стрічкою), біг і вигукував: "А до турмаси!", закликаючи так усіх на вулицю. Незалежно від віку та статі, всі охочі приєднувалися до головного парубка, утворювали ланцюжок і бігли далі, тримаючись за руки, один за одним. Хто не встигав, того підганяли "турмасою". Під час розваги виспівувався "Журавель".

Хороводні танці – хореографічні елементи стають головним виражальним і жанрово-створювальним початком. Залежно від того, що у пластичному матеріалі виходить на перший план (еволюція просторових побудов або віртуозних танкових елементів), хороводні танці поділяються на повільні й швидкі.

Фрагменти хороводних танців, які у недоторканості дійшли крізь століття до нашого часу, збережені у поліському регіоні України. 1997 року на Рівненському Поліссі записано від Ганни Касянчик (1901 року народження), мешканки села Борове Зарічнянського району Рівненської області, танець "Довгий" (цей танець зустрічається під назвою "Простий", "Довгач", "Совгач", "Козачок"). Респондентка вказала на те, що в цьому танці брали участь необмежена кількість людей, які ставали у дві лінії (одна навпроти другої обличчям). Виконавці бралися "під руки" й рухалися назустріч (лінія до лінії), а потім задкуючи відходили на попередню позицію. При цьому виконувався простий крок або крок із підскоком. Уся дія відбувалася переважно за селом на просторому майдані, або вздовж дороги. Цей хоровод відноситься до хороводних танців, в яких хореографічні елементи стали головними, виражальними і жанрово-створювальним початком.

"Метелиця" – вид хороводу, – переконаний український дослідник А. Гуменюк. – Зв'язки з хороводами виявляються відповідною позицією (коло) та масовістю… Цей танець перейшов із обряду в побут народу" [4, с. 109].

"Метелицю" довгий час не було зафіксовано у природному середовищі. Лишень у 2008-му році у селі Корост Сарненського району Рівненської області від Уляни Чиж (1934 року народження) записати танок, у якому брали участь не менше десяти пар учасників. Пари ставали одна за одною, вибудовуючи колону. Перші дев'ять

пар утворювали ворітця, в які пробігала десята пара, а потім й усі по черзі. Перша пара залишалася на місці. Всі виконавці, пробігаючи у ворітця, утворювали коло. Проходячи повне коло, вони знову утворювали "струмок" – колону, й повторювали все спочатку.

Цей танок за ознаками можна віднести до ігрових хороводів і одночасно до побутових танців, оскільки танцювали під музичний супровід "Метелиці", яку пропонував гармоніст.

До ігрових хороводів відноситься дійство купальського обряду, що зафіксували під час роботи історико-етнографічної експедиції Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф літом 2013 року. У Березнівському районі Рівненщини ще досі побутує святкування Івана Купала "по колишньому". Основною канвою обрядодійства є плетення вінка, одного на всіх, що супроводжується петрівчаною піснею та цікавим розімкнутим хороводом, який з часом перетікає у веселощі біля багаття. Цікавинкою березнівського купальського дійства є активне виконання різноманітних "польок" що переплітаються з пісенно-хороводною тематикою свята. Порівняно легкі для виконання рухи урізноманітнюються непередбачуваним асиметричним полем малюнка, що утворюється завдяки змінам ландшафту.

Працюючи з наведеним матеріалом викладач звертатиме увагу студентів на домінуючі елементи того чи іншого прикладу поліського хороводу. Та в першу чергу він зверне увагу на важливі елементи етнічної хореографії – рух та рух в малюнку.

Носіїв істинно народної музики, на жаль, не так багато. Але якщо є можливість працювати з етнічною музикою, її потрібно використовувати. Обов'язково враховувати поняття "мелос". Україна багата етнічними меншинами. Музика, як елемент народної творчості, увібрала в себе всю красу й гармонію світосприйняття людей, які її створили. Мелізми, що притаманні тій чи іншій народності, надають широкі можливості в подальшій сценічній обробці танцю.

Другий важливий елемент етнічної хореографії – рух та рух у малюнка.

– Рух – першооснова танцю. Опрацьовуючи польовий матеріал, потрібно дати музичну (ритмічну та динамічну) розкладку руху, враховуючи вік та технічні можливості виконавців, ландшафт чи площину.

– Класифікувати танець за кількістю учасників – мала чи велика форма.

– Класифікувати танець за манерою виконання – жартівливий чи сумний.

– Систематизувати за побутовим та календарним циклом – визначити обряди і свята, де така хореографія найбільше представлена. Отже, ми окреслимо сюжетну або безсюжетну лінію майбутнього сценічного танцю.

– Обов'язково чітко підійти до побудови малюнків, оскільки для сценічної обробки танцю малюнок є одним із вагомих елементів. Часто ми обходимося простими симетричними малюнками (коло, лінія). Насправді, у природі народного виконавства лежить асиметрія.

Наступний щабель роботи з елементами етнічного танцю переходить у площину творчого пошуку для подальшого сценічного втілення. Викладач дисципліни "Мистецтво балетмейстера" пропонує до постановки малу чи велику танцювальну форму, сюжетний чи безсюжетний номер. Разом з студентами починаємо шукати варіанти обробки музики, варіанти рухів, малюнків, що притаманні певному виду хореографії. Найскладніший процес – віднайти потрібні мелізми в готовому музичному матеріалі. На цьому етапі потрібні кваліфіковані поради концертмейстера, оскільки доводиться працювати в різних напрямах хореографії: сучасний танець,

народно-сценічний танець, спортивно-бальний танець. Коли підготовчий шлях подолано, приступаємо до створення закінченого номера. Так в ідеалі виглядає спільна робота викладача, концертмейстера і студента.

Опрацьовуючи елементи етнічної хореографії у процесі викладання дисципліни "Мистецтво балетмейстера", ми отримуємо цікаві непередбачувані хореографічні форми, в яких можуть переплітатися різні види та стилі танців. Студенти здобудуть практичний досвід розшифрування записаних чи зафільмованих танцювальних зразків. Викладач відпрацює з ними техніку подання необхідного теоретичного та практичного матеріалу. Так, залучаючи студентів до роботи з вербальними та візуальними першоджерелами, ми розвиваємо інтелект майбутніх фахівців.

Список використаної літератури

1. *Богданов Г. Ф.* Танец от рисунка и мизансцены к образу; материалы к курсу "Композиция и постановка танца" / Г. Ф. Богданов. – М. : МГУКИ, 2003. – 66 с.

2. *Вінклер-Савченко В. М.* Хореографія східноєвропейських євреїв у весільних обрядах. Т. 1. / В. М. Вінклер-Савченко. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2008. – 592 с.

3. *Голдрич О. С.* Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю / О. С. Голдрич. – Львів : СПОЛОМ, 2006. – 172 с.

4. *Гуменюк А. І.* Народне хореографічне мистецтво України / А. І. Гуменюк. – К. : Видавництво Академії наук УРСР, 1963. – 235 с.

5. *Гуменюк А. І.* Українські народні танці / А. І. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1969. – 614 с.

6. *Кириллов А. П.* Мастерство хореографа; программа и краткие методические рекомендации для студентов хореографического факультета / А. П. Кириллов. – М. : МГУКИ, 2004. – 40 с.

7. *Кривохижа А. М.* Гармонія танцю : навч.-метод. посібник з викладання курсу «Мистецтво балетмейстера» [для хореографічних відділень педагогічних університетів] / А. М. Кривохижа. – Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – 92 с.

8. Народный танец. Проблемы изучения : сборник научных трудов – Санкт-Петербург, 1991. – 233 с.

9. *Никитин В. Ю.* Теория и практика формирования художественно-творческого мышления балетмейстера в современной хореографии: Монография / В. Ю. Никитин. – М. : МГУКИ. 2005. – 176 с.

10. *Самохвалова А. В.* Форми постановки танців : методичні рекомендації для студентів I–IV курсів спеціальності 6.020202 «Хореографія» / А. В. Самохвалова. – Рівне : РДГУ, 2010. – 35 с.

11. *Самохвалова А. В.* Мистецтво балетмейстера : навч.-метод. посібник [для студентів I курсу галузі знань; 0202 «Мистецтво» напряму підготовки 6.020202 "Хореографія"] / А. В. Самохвалова, Л. А. Маркевич. – Рівне : видавець О. Зень, 2012. – 100 с.

Стаття надійшла до редколегії 20.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

USING THE ELEMENTS OF ETHNIC CHOREOGRAPHY IN TEACHING DISCIPLINE "ART CHOREOGRAPHER"

Alla SAMOHVALOVA

Department of choreography,
Rivne State Humanitarian University
str. Kotlyarevskogo, 16, Rivne, Ukraine, 33001
tel.: (+380362) 26-18-56; (+38096) 457-53-06, e-mail: sersni@mail.ru

In this publication the author identifies key elements of ethnic dance. The system layout elements of ethnic dance in teaching discipline "Art choreographer" for further transformation in their theatrical choreography.

Key words: element, ethnic, choreography, motion picture, music, round dance.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ЭТНИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ ПРИ ПРЕПОДАВАНИИ ДИСЦИПЛИНЫ "ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА"

Алла САМОХВАЛОВА

Кафедра хореографии,
Ривненский государственный гуманитарный университет
ул. Котляревского, 16, г. Ривне, Украина, 33001
тел.: (+380362) 26-18-56, (+38096) 4575306, e- mail: sersni@mail.ru

Определено основные элементы этнической хореографии. Подано систему раскладки элементов этнического танца при преподавании дисциплины «Искусство балетмейстера» для дальнейшей трансформации их в сценическую хореографию.

Ключевые слова: элемент, этнический, хореография, движение, рисунок, музыка.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 93–98
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 93–98

УДК 792.8.031.4(477.61)

ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ДОНСЬКИХ КОЗАКІВ ЛУГАНСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Валентина МЕЛЬНИК

Кафедра хореографічного мистецтва,
Луганська державна академія культури і мистецтв
Красна площа, 7, м. Луганськ, Україна, 91055
тел.: (+38095) 392-48-51; (+380642) 59-02-73, e-mail: vaimel@mail.ru

Розглянуто особливості етнічного складу та заселення земель Луганської області, хореографічну культура переселенців, сучасний стан народної хореографії на Луганщині.

Ключові слова: народна хореографія, костюми і танці донських козаків Луганщини.

Луганська область розташована на сході України, по обидва боки річки Сіверський Донець. На півночі, сході та півдні її кордони збігаються з кордонами Російської Федерації. Історично майже вся територія Луганської області є Слобідською Україною. Обласний центр, місто Луганськ, починає свою історію з 1795 року з заснування ливарного заводу, а свою назву місто отримало від назви ріки Лугані, яка тече найстарішою частиною міста (колишні населені пункти Кам'яний Брід та Вергунка) й неподалік впадає у Сіверський Донець. Назва "слобідська" походить від слова свобода й означає вільні землі, де мешканці мали певні пільги від царського уряду. Ця назва закріпилася у XVII–XVIII століттям за землями сучасних Харківської, Донецької, Луганської, східної частини Сумської областей України, а також за південними землями сучасних Воронезької, Бєлгородської та Курської областей Російської Федерації. За природними умовами Луганська область належить до лісостепової зони, тут розміщена гірська гряда Донецької височини.

Луганська область як окрема територіальна одиниця існує з 1938 року. Вона налічує 14 міст та 17 районів із населенням близько 2,5 мільйони.

За останнім всеукраїнським переписом 2001 року в Луганській області мешкає понад 120 національностей, з них– 58 % українців, 39 % росіян, 0,8 % білорусів, 0,3 % татар, 0,3 % вірмен та інші.

Отже, заселяли землі Слобожанщини більшою мірою українці з правобережжя та центру, а також росіяни з південних земель. Мали невеликий вплив на культуру та побут нашої місцевості й інші національності.

Археологічні та історичні дослідження виявляють цікаві факти. На території області було знайдено стоянки людей кам'яного віку, кургани бронзової епохи, скіфів, сарматів. У IX–XIII століттях на цих землях мешкали печеніги та половці, які лишили після себе курганні могильники та кам'яних степових ідолів. У цих краях князь Ігор Святославович зі своєю дружиною бився з половцями. Територія нашого краю з середини XIII до початку XVII століття була ареною боротьби зі Золотою Ордою, а потім з Кримським Ханством. Реальною військовою силою,

© Валентина Мельник, 2014

яка могла чинити їм гідний опір у цій місцевості були козаки – союзники Росії в боротьбі з безперервною турецько-кримською агресією. Саме тут їх зустрічали військові формування козаків. У 1559 році князь Дмитро Вишневецький переміг кримських татар, які йшли на Казань. Згодом він побудував фортецю на острові Хортиця й став засновником Запорозької Січі. У північній частині Луганської області пролягав чумацький шлях (м. Біловодськ). За Переяславською угодою ці землі було визнано територією України.

З другої половини XVIII століття починається промислове освоєння краю: видобувають кам'яне вугілля та залізну руду. Будують вугільні копальні, ливарний та гарматний заводи. До їх зведення та налаштування залучають іноземних фахівців – німців та англійців. Швидко зростають робітничі містечка з переселенців – селян сусідніх українських і російських земель та іноземців. У 1753 році царський уряд заселив тут сербів. Про цей історичний факт нагадує назва одного з районів Луганської області – Слов'яносербський. Після зруйнування Запорозької Січі значна частина козаків осідала в донецьких степах.

На початку 40-х років XVII століття на території сучасної Луганської області було засновано перші опорні пункти донських козаків по річці Айдар до річки Сіверський Донець. Будівництво укріплених містечок стало важливою віхою в закріпленні козаків на Сіверському Дінці. Це були опорні центри, навколо яких складалися військові округи, вони були місцем постійного перебування отаманів, збору запасів, зброї та продовольства. Початковою формою освоєння були юртові володіння – колективні земельні володіння, які пізніше трансформувалися в адміністративно-територіальні одиниці з центром у станиці. Землі Війська Донського мали статус області (до Жовтневої революції 1917 року) на чолі з наказним (призначеним) отаманом, але у XVIII столітті царський уряд скасував право козаків самостійно обирати собі військових отаманів. Донська область у цей час поділялася на округи. Станиця Луганська входила до найбільшого на Дону Донецького округу. Округи поділялися на юрти й складались із 6–10 юртових станиць. Козачий юрт – це територіальний підрозділ, який очолював станицю. Отаман такої станиці керував усім юртом його вибирали серед козаків. Станиця Луганська, як одна із значних, завжди стояла на чолі однойменного юрту. У 1822 році козачий юрт станиці Луганської складався з 28 хуторів і самої станиці.

Значну частину хореографічної культури Луганщини становлять танці донських козаків, які найяскравіше представлено в населених пунктах, де мешкають нащадки козаків Війська Донського. Вони розташовані переважно в східній частині нашої області. Козаки мають свій самобутній колорит, поважають, дотримуються, відроджують та зберігають старі обряди та звичаї. У районному центрі, Станиці Луганській, регулярно відбуваються свята культури Донського козацтва, куди приїздять гості з усіх колишніх територій Війська Донського від Дінця до Волги. Спостерігаючи ці свята й узагальнюючи побачене, можна виділити примітні характерні особливості танців донських козаків Луганської області.

Звичаї, побут та особливості роду діяльності мешканців козацьких станиць наклали свій відбиток на їхню пісенну та хореографічну культуру. У репертуарі етнографічних колективів наявна велика кількість пісень військового змісту, історичних, що розповідають про реальну історичну особу чи подію, а також пісень, присвячених опису побуту козаків на військовій службі, рекрутських. Місцеві протяжні пісні у більшості викладаються від особи чоловіків і передають

переживання чоловіків. Поряд із цим існує жіночий репертуар ("бабські пісні"). Варто відзначити в місцевому репертуарі наявність героїчного епосу в багатоголосому розспіві. Завдяки історично сформованому побуту станиць, переважно військовому способу життя козаків, слабко представлена землеробсько-календарна обрядовість. Обряди пов'язані зі збиранням врожаю та закінченням сільськогосподарських робіт зовсім невідомі. Маємо лише уривчасті відомості про існування на Дону елементів землеробсько-календарної обрядовості. У пісенній традиції донських козаків протяжна пісня є центральним жанром, що найяскравіше втілює особливості стилю, форм побутування.

Якщо пісенна творчість донських козаків залежала від багатьох соціально-історичних чинників, то на формування танцювальних традицій впливав військовий характер діяльності донських козаків. Чоловіки багато часу проводили верхи у військових справах, що відбилося на хореографії. У чоловічих танцях часто використовують напівприсідання в II позиції, імітуючи вершника на коні. У такому положенні виконують ковзаючі пересування в різні боки з плескачем по стегнах, або військові вправи з шаблею чи нагайкою. Є в чоловічих рухах характерні вправи зі скошеним підйомом – "качалочка" або поперемінне винесення ніг уперед на підлогу на скошений підйом у напівприсіданні. З присядок часто використовують "розніжку". При виході з простої присядки, винесення ноги вперед відбувається зігнутою в коліні ногою, вбік – прямою. Плескачі в присядках виконують найчастіше по стегнах та підборах. У чоловічому танці часто фігурує нагайка та шашка.

Одним із основних ходів танців є "доріжка" по VI позиції та "бігунок". При цьому виконують характерне акцентування в підлогу.

У жіночому танці виконують різні притупи, "переступчики" "тинки". У "дрібних вистукуваннях" жінки часто виставляють ногу на підбор у різні боки. У руці тримають мережевий носовичок.

Положення рук у танцях бувають різноманітні, частіше за все – на поясі в кулачках (завжди); відкриті убік; перехрещені перед грудьми; одна рука зігнута в лікті перед грудьми (лікоть відведено вбік), а інша на поясі; опущені до низу. Чоловіки тримаються обома або однією рукою за ремінь попереду, жінки тримають широку спідницю.

У костюмі теж простежується специфіка роду діяльності та побуту станичників. Синій колір чоловічого вбрання, червоні лампаси та синій картуз з червоним околишем вказував на належність козака до Війська Донського. Складником традиційного чоловічого костюма були штани синього кольору з червоними лампасами. Штани заправляли в чорні шкіряні чоботи. Чоловіча сорочка військового зразка, типу "гімнастерка", теж мала синій колір або колір військового хакі. Її носили навипуск та підперезували широким військовим шкіряним ременем. На сорочку надягали також іншу шкіряну амуніцію. В будні сорочка могла бути й іншого кольору. До верхнього одягу належить військовий кітель, кожушок, овеча шапка. У хореографічних постановках, здебільшого в суто чоловічих танцях, на лівому боці виконавця наявний невід'ємний козацький атрибут – шабля, а в правій халявці чобіт – нагайка.

Складники жіночого костюму – юбка й кофта. Натільним жіночим одягом була біла сорочка без рукавів, оздоблена мереживом. На неї вдягали широкі спідниці з оборкою по подолу в різних варіантах. Верхні спідниці − однокольорові або з квітковим різнокольоровим малюнком. Нижні білі спідниці теж широкі, з

оборками та мереживом. Кофту носили навипуск, рівну або в талію, оздоблену мереживом, стрічками та оборками на грудях та по краях, застібали ззаду або попереду на ґудзики. Рукави вшивні, звужуються донизу, застібали їх на часті ґудзики, могли мати манжети різної висоти. Волосся збирали у вузол на потилиці. Цей вузол вкривали "ковпачком" – ошатною тканиною, оздобленою мереживом, декоративним камінням та іншими прикрасами. Дівчата волосся не вкривали, а носили косу зі стрічкою. У святковому вбранні не було фартуха. Взуття – чорні або червоні черевики та "ботінки". У руці – мереживний носовичок. Жінки також носили мережевний чорний шарф, у буденний день – хустки. До святкового вбрання додавали сережки, каблучки та намисто.

Чоловічі танцювальні рухи донських козаків мають помітний відбиток їхньої військової діяльності. Багато рухів виконують в напівприсіданні широко та розмашисто. Вистукування виконують гучно в напівприсіданні. Наявні рухи з різними переводами стопи на зовнішнє або внутрішнє ребро. Частіше за все чоловічі плескачі виконують по стегнах, підборах, підйомах, у долоні, а також по підлозі. Плескачі по правій нозі виконують правою рукою, й відповідно, по лівій нозі лівою рукою. Чоловіки тримають одну або обидві руки за ремінь попереду.

Жіночі танцювальні рухи мають більший вплив сусідніх народів ніж чоловічі рухи. Особливістю жіночого танцю є виконання технічних рухів: дрібні вистукування, швидкі переступання, оберти та ін. Зазвичай у руках жінки тримають мережевний носовичок або беруться за спідницю.

Танцям донських козаків характерні такі положення рук: опущені донизу, підняті догори, зібрані перед грудьми, відведені вбік долонею догори, переводять попереду з одного боку в інший долонею донизу, на поясі руки тримають завжди в "кулачок".

Танець – вид мистецтва, який створює дійство музично-пластичними засобами. Хореографічні образи завжди емоційні та захопливі. Народний танець – це частина національної культури. Він відображає традиції та особливості духовних переконань народу.

Танцювальна культура Луганщини, як і інших регіонів України, формувалася під впливом кліматичних умов, господарської діяльності, особливостей історичного розвитку. Значною мірою її визначає національний склад, взаємозв'язок і взаємовплив різних етнічних культур.

Переважно населення складалось із вихідців правобережної України та Півдня Росії. Значну частину населення становили сезонні робітники із сусідніх областей України та Росії. Це селяни, які взимку йшли на заробітки до заводів та фабрик. Хтось вертався, а хтось згодом оселявся тут і перевозив своїх рідних. До речі, сезонними робітниками та переселенцями з Росії були не тільки росіяни, а й українці. І до нині у прикордонних районах Росії Ростовської та Воронезької областей є велика кількість сіл, де компактно мешкають українці, вони говорять українською мовою, особливо старше покоління.

Для народних танців Луганської області характерне виконання однакових рухів, таких як "доріжка", "бігунок", "тинок", "потрійний крок", "дрібушка" й таке інше. Їх виконують майже однаково українці й станичники. Є рухи, які відрізняються манерою виконання, це "вірьовочка", "моталочка", "вихиляс", "підбивка з переступанням". Існують також танцювальні рухи, які виконують тільки українці або тільки донські козаки.

Танцювальна культура Луганської області має свою неповторність та оригінальність. Вона додає особливий колорит у барвисту хореографічну спадщину України.

Список використаної літератури

1. *Василенко К*. Український танець : підручник / К. Василенко. – К. : ІПК ПК, 1997. – 282 с.

2. *Верховинець В*. Теорія українського народного танцю / В. Верховинець. – 5-те вид., доп. – К. : Музична Україна, 1990. – 150 с.

3. *Горелик А*. История родного края (Луганская область). Ч. II : XIX – начало XX столетия / А. Горелик, Г. Намдаров, В. Башкина. – Луганск : Лугань, 1997. – 256 с.

4. *Іваницький А*. Український музичний фольклор / А. Іваницький. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 315 с.

5. История Станично-Луганского района : сб. науч. ст. / под ред. Н. Карпенко. – Луганськ : Глобус, 2008. – 360 с. : ил.

6. *Колосок О*. Стильові особливості танців Східної України : метод. рекомендації / О. Колосок. – К. : Б. в., 2001. – 22 с.

7. *Локотош Б*. Очерки истории / Б. Локотош. – Луганск : Ред.-изд. отдел обл. управления по печати, 1993. – 140 с. : 42 ил.

8. *Потьомкіна О*. Становлення професійної хореографії на Луганщині // Розвиток інноваційних процесів у навчально-виховних закладах : збірник наукових праць. Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка. – Харків : Стиль-Іздат, 2003. – С. 183 – 188.

9. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку : матеріали наук.-практ. конф. (м. Київ, 28 лют. 2002 р.). – К. : Стилос, 2002. – 101 с.

10. *Теремова Т*. Рідні джерела : зб. укр. нар. пісень Луганщини / Т. Теремова. – Луганськ : Луганськ-Арт, 2006. – 63 с.

11. Український народний одяг XVII – початку IX ст. в акварелях Ю. Глоговського / авт. та упоряд. Д. Кривич, Г. Стельмащук ; ред. Ю. Гошко. – К. : Наукова думка, 1988. – 275 с. : іл.

12. *Шевчук А*. Українські музично-хореографічні традиції як засіб музично-рухового розвитку старших дошкільників : наук.-метод. посібник / А. Шевчук. – Фастів : Поліфаст, 2005. – 332 с.

Стаття надійшла до редколегії 17.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

FEATURES FOLK DANCE OF THE DON COSSACKS LUHANSK REGION

Valentina MELNIK

Department of choreographic art,
Lugansk State Academy of Culture and Arts, senior lecturer,
Krasnaia plosha, 7, Lugansk, Ukraine, 91055
tel.: (+38095) 392-48-51, (+380642) 59-02-73; e-mail: vaimel@mail.ru

Peculiarities of ethnic composition and populating the lands of Lugansk region, choreographic culture of migrants, contemporary state of folk choreography of Lugansk.

Key words: folk choreography, costumes and dances of the Don Cossacks.

ОСОБЕННОСТИ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ ДОНСКИХ КАЗАКОВ ЛУГАНСКОЙ ОБЛАСТИ

Валентина МЕЛЬНИК

Кафедра хореографического искусства,
Луганская государственная академия культуры и искусств
Красная площадь, 7, г. Луганск, Украина, 91055
тел.: (+38095) 392-48-51, тел. (+380642) 59-02-73; e-mail: vaimel@mail.ru

Особенности этнического состава и заселения земель Луганской области, хореографическая культура переселенцев, современное состояние народной хореографии Луганщины

Ключевые слова: народная хореография, костюмы и танцы донских казаков Луганщины.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 99–102
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 99–102

УДК 792.8.031.4(477.5/6)(091)

ІСТОРИЧНІ ТА ЛОКАЛЬНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СЛОБОЖАНЩИНИ

Ірина ЗАБІГАЧ

Кафедра режисури та хореографії,
Львівський національний університет імені Івана Франка.
вул. Айвазовського 22/147 м. Львів, Україна, 79053,
тел.: (+38032) 26-30-10-4, (+38066) 0801827

Висвітлено особливості формування та розвитку хореографічного мистецтва Слобожанщини на фоні історичних подій та під впливом локально-географічних чинників.

Ключові слова: Слобожанщина, формування, хореографічне мистецтво.

Історичний процес заселення території сьогоднішньої Слобожанської України є особливим. Оскільки цей, ще у XVI столітті дикий степ, який належав до Московських володінь, почали заселяти люди, які тікали із Задніпрянської та Лівобережної України, була під Польщею, де процвітали кріпацтво і неволя [1]. Основною групою переселенців були козаки. Зокрема у 1638 році після поразки під Лубнами із гетьманом Остряницею прийшло "одразу 865 чоловік українців із жінками й дітьми, збіжжям та худобою" [1]. І це лиш одна із багатьох хвиль таких переселень. Тут вони отримували від Царського уряду відносні свободи та пільги. Поселення, які утворювалися внаслідок таких міграційних процесів, мали певні права та власне самоврядуванням, називалися слободами. Звідси й назва, Слобідська Україна, або Слобожанщина.

Переселяючись на ці землі українці "переселили" сюди також свій побут, традиції та культуру. Певною мірою культура Слобожанського краю перегукується із культурними надбаннями Центральної України, а також має риси обумовлені пограничним розташуванням регіону із Росією. Проте, синтезувавши і трансформувавши ці культури, слобожани не втратили самобутності свого особливого, темпераментного мистецтва.

Усі вищезгадані процеси значною мірою повпливали на формування хореографічного мистецтва Слобідської України, в якому гармонійно відображене усе життя народу.

Актуальність теми зумовлена підвищенням інтересу науковців до вивчення окремих регіональних танцювальних традицій, а також відносно невеликою кількістю дослідницьких праць, які б зосереджувалися саме на танцювальному мистецтві Слобожанщини.

До проблеми впливу історичних, локальних та інших чинників, як однієї із важливих складових формування народного танцювального мистецтва зверталися такі дослідники, як К. Кіндер, Л. Каміна, Ю. Марко, К. Островська.

© Ірина Забігач, 2014

Конкретно над вивченням танцювального мистецтва Слобожанщини ґрунтовно попрацювала О. Ліманська, окремо дослідивши обрядово-ігрові форми народного мистецтва краю. Також авторка досліджує формування танцювальних традицій. Проте розглядає їх у контексті народних звичаїв та обрядів, пов'язаних ще із дохристиянським періодом.

Метою нашої статті є дослідити інші чинники, які повпливали більшою мірою на характер, темперамент танцю, його своєрідність та неповторність, а також систематизувати матеріали щодо розвитку хореографічного мистецтва вищезгаданого регіону та провести чітку паралель у співвідношенні розвитку культури етнографічного регіону із його процесами формування.

Широта степових просторів Слобожанщини зумовлює відповідно і широту манери танців. А також вона на пряму відображається у характері малюнків, яким притаманна просторова свобода та необмеженість. Це і розраховані на багатьох учасників лінії, кола, діагоналі, "гребінці", "струмочки" та ін.

Танцювальна лексика набирає більш запального характеру та набуває рис сусідньої суміжної держави – Росії. Побутовими танцями українців були польки, метелиці, козачки, трепаки, та ін. Проте через близьке проживання із російською танцювальною традицією в побут слобожан проникли такі танці, як раскомаринский, бариня, трепак, третяк, задок, карапет та ін. [6]. Про це згадує В. Іванов, кажучи, що слобожани "танцюють здебільшого козачка та метелицю...", а в селах, що межують з російськими "...танцюють наступні танці: раскомаринского, козачка, польки, дудочки, баринькі та чижика" [3, с. 58]. У жіночу лексику непомітно вплітаються різні вистукування, синкоповані притупи та дрібушки, витягнуті в пальцях, кистях та ліктях руки часто змінюються на пом'якшені, злегка зігнуті положення. У випадку вистукувань чи виконання інших танцювальних елементів кисті вільно, але спритно "змахують" угору, підкреслюючи манеру рухів танцю. Якщо танці Центральної України характеризуються бігами із натягнутих стоп, то тут часто використовують скорочені стопи та різні ходи з "каблука". Про жіночі танці Східної України А. Терещенко пише: "Наперед виходять дві пари дівчат і, побравшись за руки, починають дрібушку, стукають каблуками, бряжчать підківками: то кружляють разом, то розходяться, то, як лебеді, гордо пливуть, то, як качечки, пірнають. Голови піднімають догори і раптом опускають або чорними очима лукаво поглядають в бік хлопців. Тут розмахують руками недбало, хизуються гнучким станом, присідають, сходяться і обвиваються одна біля одної". Усі ці особливості яскраво виражені у таких народних танцях, як молодичка, підківочки, казачий пляс (який також притаманний такому етнографічному регіону, як Кубань).

Чоловіча танцювальна лексика, як і жіноча, збагачується вистукуваннями, присядками із виходом на п'ятки; використанням при виконанні присядок сплесків руками, а подекуди і самими "хлопавками", які притаманні зразкам російського хореографічного мистецтва. Також часто трапляються досить вільні положення рук: лікті дещо зігнуті та відведені від корпусу, долоні – в кулаках. Ці відмінності можемо бачити у танцях слобожанська полька, казачий пляс і багатьох авторських роботах хореографів цього краю, як-от донецька кадриль.

Як уже було згадано на початку статті, з огляду на історичниі обставини, основним населенням Слобідської України було козацтво. Про це свідчить і усна народна творчість, головними дійовими особами, якої часто виступали козаки:

Чисте поле, як те море –
Козакові – рай.
Слобожанська Україна –
Степовий наш край.
Та чи навіть у жартівливих піснях:
А дівчина-горлиця, до козака горнеться.
А козак, як орел, як побачив – так і вмер.

У музиці переважали маршові темпи 2/4, які підіймали бойовий дух. Вони урізноманітнювалися синкопованими ритмами, що імітували біг коня. У танцях цей синкопований ритм хлопці підкреслюють ударами із-за такту скороченою стопою по підлозі, лівою рукою "тримаючи вуздечко", а правою – розмахуючи над головою батогом чи шаблею, у такий спосіб зображаючи їзду верхи. Удари п'ятки об п'ятку у стрибку були зумовленні взуттям для їзди верхи. Так у танці горлиця, який був знаний серед козацтва, І який виконували при дворах козацької старшини, хлопець танцює навколо дівчини навприсядки, то взявшись убоки, то плескаючи в долоні, то цокаючи шпорами нога об ногу.

Як бачимо, чоловічий танець має риси козацької безстрашності – звідси і високі стрибки, широко розкриті руки, долонями вперед. З'являються елементи бойових прийомів ("вертушка", "кабріоль", "підсічка", "розніжка"), під час танцю іноді використовують шаблі, батоги та інші атрибути козака-воїна. Також танець збагачується багатьма трюковими елементами: присядки, "повзунці", "коза", "бедуїнське та арабське колесо", "повітряні тури", "кільце". Цими елементами насичені танці гопак, парубоцькі жарти, козацький танець).

Цікавим фактом було й те, що козаки мали звичай танцювати "на заклад" [3], тобто хто кого перетанцює. У таких змаганнях народжувалися нові цікаві стрибки, вибиванці, трюки. Ймовірно, у своїх варіаціях козаки використовували й елементи російських переплясів, оскільки російські танці використовували в побуті разом з українськими.

У такий природний і невимушений спосіб синтезувалися дві культури, давши поштовх для розвитку новій самостійній і неповторній культурі Слобожанщини. Танці слобожан разом із танцями інших регіонів утворюють надзвичайно колоритну та різноманітну структуру українського народного танцювального мистецтва. А мистецтво є дзеркалом життя, менталітету та побуту народу. І кожен регіон настільки особливий та відмінний один від іншого, іншого – наскільки цікавим і різним було життя нашого люду.

Отже, підсумувавши, можемо із впевненістю сказати, що процес історичного становлення Слобожанського регіону є вкрай унікальним. Такою ж унікальною є його культура. Розуміючи витоки, підґрунтя для утворення тих чи інших рухів, форм танцю та навіть манери виконання, танцюрист може значно краще вникнути в суть образу, руху, пози. І, як наслідок, покращувати свою виконавську майстерність. Хореограф може глибше мислити при створенні сценічного номеру. Наблизивши сценічне мистецтво до тих першоджерел, зробивши його живим та справжнім, ми можемо торкнутися до сердець глядачів, пробуджувати їхні думки, виховувати естетичний смак та любов до всього рідного, а вже до цього і покликане мистецтво.

Список використаної літератури

1. *Багалій Д. І.* Історія Слобідської України / Д. І. Багалій. – Харків : Дельта, 1999. – 258 с.

2. *Бердута М. З.* Особливості обрядів та звичаїв Слобожанщини (XVIII–XIX ст.) / М. З. Бердута // зб. наук. праць ХІСП. – 2001. – Вип. 6. С. 2.

3. *Иванов П. В.* Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии / П. В. Иванов. – Харьков : Печатное дело, 1907. – 58 с.

4. *Ліманська О. В.* До проблеми формування танцювальної традиції Слобожанщини / О. В. Ліманська [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://intkonf.org.

5. Побут та традиції населення Слобожанщини у XVII–XIX ст. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://svitua.org.

6. *Терещенко А. В.* Быт русского народа / А. В. Терещенко – СПб., 1848.– Ч. 2. – 622 с.

Стаття надійшла до редколегії 19.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

THE HISTORICAL AND LOCAL FACTORS IN ESTABLISHMENT CHOREOGRAPHY ART ON SLOBOZHANSHCHYNA

Iryna ZABIGACH

Department of direction and choreography,
Ivan Franco National University of Lviv
str. Ajvazovsky, 22/147, Lviv, Ukraine, 79053,
tel.: (+38032) 26-30-10-4, (+38066) 0801827

The article is focused on peculiarities of establishment and development of Slobozhanshchyna choreographic art on the background of historical events and the influence of local and geographical factors.

Key words: Slobozhanshchyna, formation, choreography art.

ИСТОРИЧЕСКИЕ И ЛОКАЛЬНЫЕ ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА СЛОБОЖАНЩИНЫ

Ирина ЗАБИГАЧ

Кафедра Кафедра режисури и хореографии,
Львовский национальный универститет имени Ивана Франко,
ул. Айвазовского 22/147, м. Львов, Украина, 79053
тел.: (+38032) 26-30-10-4, (+38066) 0801827

В статье освещены особенности формирования и развития хореографического искусства Слобожанщины на фоне исторических событий и под влиянием локально географических факторов.

Ключевые слова: Слобожанщина, формирование, хореографическое искусство.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 103–109
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 103–109

УДК 792.8.031.4(571.1/5)(091)

ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА НАРОДІВ СИБІРУ

Дарія БЕРНАДСЬКА

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Чудновского д.8, кв. 66, м. Київ, 02140
тел.: (+38097) 007-46-46, e-mail: daria@bernadska.com.ua

Досліджено історичну динаміку танцю в культурі народів Сибіру і сучасному стану хореографічного мистецтва цього регіону.

Ключові слова: танці народів Сибіру, хореографічне мистецтво, мистецтво народів Сибіру, танцювальні форми.

Актуальність дослідження цієї теми обумовлена низкою обставин. По-перше, соціокультурними потребами у світі; по-друге, необхідністю глибокого наукового дослідження тих суперечливих художніх процесів, які сьогодні відбуваються в культурі народів різних регіонів країни. Ці процеси значною мірою впливають на формування етнічних ціннісних загалом. Актуальність вивчення багатющого і унікального художнього досвіду сибірських народів значно посилюється у зв'язку з наростаючою глобалізацією життя людей у полікультурному сибірському регіоні. У цих умовах особливо важливо засвоїти історичну спадщину народів, які зберегли істотні риси традиційних культур, заснованих на принципах коеволюції природи і людського суспільства.

Навіть більше, проблеми трансляції традиційних культур сибірських народів у контексті пошуків сучасної етнічної та загальноросійської ідентичності належать до найбільш гострих і сучасних. Оскільки мистецтво відображає самосвідомість народу, то його значущість у формуванні сучасної раціональної культурної комунікації є надзвичайно важливою. У цьому аспекті танцювальна культура народів Сибіру є вельми репрезентативною.

Танець і гра в традиційній культурі народів сибірського регіону взаємозумовлені генетично. Самобутня ігрова культура автохтонних народів регіону стала основою формування народного танцю. Однак досі системно не вивчений багатовіковий досвід існування та взаємодії гри і танцю в традиційній культурі народів Сибіру, не реконструйовані їх історичні конфігурації і сучасні форми у професійному та самодіяльному хореографічному мистецтві низки етносів і регіону загалом. Між тим розглянутий різновид мистецтва глибоко впливає на сучасний стан духовної культури сибірських спільностей і потребує культурологічної інтерпретації.

Мета дослідження − виявили традиційні форми танцювальної культури, її історичних трансформацій, а також інтерпретацій у сучасному хореографічному мистецтві народів Сибіру.

Реалізація мети передбачає вирішення таких завдань: розглянути поняття "народний танець" та його класифікації в роботах філософів, культурологів,

© Дарія Бернадська, 2014

мистецтвознавців, этнохореологів; проаналізувати основні концепції гри як теоретичної бази для аналізу взаємодій гри і танцю; дати класифікацію традиційних танців та ігор народів Сибіру; визначити сутність поняття танцювально-ігрова культура;розкрити його семіотичні аспекти в різних етнічних спільнотах регіону; на підставі аналізу та узагальнення різноманітних джерел реконструювати ґенезу, семантику, кінетику традиційних танців та ігор; виявити особливості історичної динаміки танцювально-ігрової культури; виявити основні балетмейстерські методи і прийоми, що сприяють продуктивній трансформації традиційних ігор у різних формах хореографічного мистецтва регіону; розглянути метаморфози міфів, ритуалів і традиційних ігор у творчих інтерпретаціях сучасних балетмейстерів регіону.

Складність і неоднозначність "танцювально-ігрової культури" (наадан – бурят.; наадн − калм.), а також нечисленність робіт узагальнюючого змісту стосовно заявленої теми, зумовили необхідність вивчення наукової літератури різного характеру.

Першу групу становили дослідження історії танцю, які сприяють розумінню загальних закономірностей розвитку всього величезного пласту танцювальної культури людства. Проблеми історичного походження танцю знайшли відображення в роботах Л. Леві-Брюля, Е. Тейлора, Дж. Фрезера, М. Еліаде, а також Е. Королевої, О. Лосєва, Т. Цареградської. Питання історії розвитку танцювального мистецтва та теоретичне осмислення танцю розробляли такі мистецтвознавці, як Б. Асафьев, Ю. Бахрушин, Л. Блок, Г. Добровольська, П. Карп, В. Красовська, Ю. Слонімськийо, А. Солодовніков, С. Худекова, Н. Єльяша. Теоретичні й історичні аспекти вивчення та навчання хореографічному мистецтву містяться в дослідженнях Н. Базарової, Т. Бадмаєвої, Г. Богданової, А. Борзової, А. Ваганової, М. Васильевої-Різдвяної, В. Геращенко, Л. Ивлевої, К. Голейзовського, А. Гуменюк, Р. Захарової, К. Зацепиної, С. Карабанової, Э. Королевої, В. Костровицької, С. Лісіціана, Е. Махрової, И. Моісєєва, Ю. Чурко, Л. Нагаєвої, Г. Настюкової, З. Резникової, І. Смирнової, Н. Тарасової, Т. Ткаченка, В. Уральської, Т. Устинової.

Філософська проблематика гри і танцю в сучасній науковій літературі представлена працями Й. Хейзінги, М. Кагана, Р. Орлова, Є. Герцман, Т. Апинян, А. Герасимової, Н. Осінцевої.

Дослідження останніх двох десятиліть, присвячені народним танцям та горам, що були підготовлені в різних сферах соціально-гуманітарного знання. Педагог-новатор Д. Ельконін у своїй праці "Проблеми психології гри" висловив думки, що в людській грі відтворюються соціальні відносини між людьми поза умовами безпосередньо утилітарної діяльності. Дослідженню хореографічної культури як засобу педагогічної діяльності присвячена робота Н. Капліна. Науковець стверджує, що самобутня хореографічна культура евенкійського народу сьогодні йде з його повсякденного життя. Однак не варто втрачати цей інструмент виховання людини в сучасних педагогічних системах. Е. Киргис присвятив своє этнопедагогичне дослідження традиційним іграм тувинців. Ґенеза та функції традиційних ігор киргизів розглянуті в роботі Г. Сімакова, весільні ігри алтайців дослідувала А. Тадіна, тувинські гри − І. Самбу.

Серед робіт мистецтвознавчого спрямування про національні танці народів Росії, вирізняємо дослідження А. Лукіної та Н. Стручкової про традиційні танці саха

(якутів), М. Кудаевої про карачаєво-балкарську і З. Рахматулліної про башкирську хореографію.

Великий внесок у вивчення танцювальної культури внесли роботи сибірського культуролога В. Ромма, особливо його праця "Танець і секрети найдавніших цивілізацій" (2002), в якому автор дослідив, поряд з іншими аспектами, семантику давніх танцювально-пластичних рухів людини. Вивченню танцю в культурному просторі Байкальського регіону присвячена дисертація Д. Дугаржапова.

У вирішенні семіотичних проблем танцювально-ігрової культури, особливо значущими є праці зарубіжних авторів Э. Кассерера, Р. Барта, Э. Ліча, Ч. Морріса, Ф. де Сосюра, В. Тернера, а також дослідників російської хореографічного мистецтва М. Бахтіна, А. Байбуріна, Ю. Лотмана, В. Топорова, Б. Успенского.

У другу групу увійшли роботи, присвячені проблемам історії та культури народів Сибіру. Кінець XVII і XVIII століття − час накопичення і формування емпіричного етнографічного та історичного матеріалу про культуру регіону (Г. Міллер, І. Фишер, Я. Линденау та ін). Вивченням духовної культури в контексті обрядової практики народів Сибіру займалися Р. Маак, А. Міддендорф, В. Серошевський, Э. Пекарский.

Найбільш ранні свідоцтва про побутування танців у тюркських народів Південного Сибіру належать до XVIII століття; у працях мандрівників і дослідників згадано про проведення обрядів, свят, розваг та пов'язаних з ними танцях. До таких джерел належать праці П. Паласа, І. Георгі [5, с. 19].

Кінець XVIII і XIX століття − час появи систематичних наукових досліджень регіону і перших краєзнавчих праць, у яких містяться уривчасті і фрагментарні згадки про танці та ігри народів Східної Сибіру. Серед авторів Е. Авдєєва-Польова, Н. Бестужев, Р. Єлісєєв, Ю. Гагемейстер, М. Геденштром, Д. Завалішин, С. Кюхельбекер, Р. Саричев, П. Словцов, М. Семивський.

Великий внесок у регіональні дослідження культури вносили краєзнавчі роботи (М. Азадовский, С. Андриевич, С. Бахрушин, Н. Бурлаков, А. Васильєв, С. Гірченко, Н. Кирилов, Ф. Кудрявцев, А. Кузнєцов, С. Лапін, А. Ліньков, Р. Попов, Н. Романов, В. Серебреніков). Історико-етнографічні дослідження проблем шаманізму, буддизму-ламаїзму, знайшли відображення в працях В. Бутанаєва, Р. Галданової, К. Герасимової, А. Гоголєвої, Н. Дашиевої, Н. Жуковської, Г. Ксенофонтової, І. Манжигєєвої, Т. Михайлової, Е. Романової, Т. Скринникової, М. Хангалова, вчених-буддологів М. Брянського, Г. Іргіс, Н. Болхосоєвоі, В. Ілларіонова, Р. Пубаєва, Б. Семичева, В. Цибикжапова, мистецтвознавців В. Абзаєва, А. Авдєєва, Б. Владимирцева, В. Найдакової, Г. Цибикова. Велике значення для розвитку мови евенкійського танцю мали роботи вчених − представників евенкійського народу: О. Мирєєвой, А. Романової та З. Пикуновой, а також А. Мельника. У дослідженнях танцювальної культури автохтонних народів використані фундаментальні праці з історії регіональної культури та археології Б. Дашибалова, М. Девлет, В. Ларичева, Т. Ляпкиної, Л. Мосолової, Э. Новгородової, А. Окладнікової, Д. Савінової, В. Селіванова, А. Шера.

Народний танець − відкрита система, постійно збагачуються новими видами художнього синтезу, який сприяє збереженню і трансляції національних духовних цінностей етносу. У дослідженні визначено семіотичні аспекти вперше введеного в науковий обіг поняття "танцювально-ігрова культура", яке сприймають як сенс, засіб і результат специфічної (кінетичної) духовно-практичної діяльності,

спрямованої на цілісне відтворення, збереження і трансляцію культури етносу, її смислового ядра. Аналіз танцювальних культур етносів Сибіру з петрогліфів та інших артефактів, даний етнографії та збережених фольклорних зразків танцювальної культури автохтонного населення Сибіру дає змогу зробити такі висновки: архаїчні зразки танцювальної культури, ігрові танці народів Сибіру відображають у сюжетній, драматургічній, лексичній структурах встановлення зв'язку з тотемними духами-предками, міфологією Верхнього світу, культурними епічними героями і персонажами.

У дослідженні реконструкції основних етапів становлення та розвитку танцювальної культури народів Сибіру [3, с. 17], виявленні семіотичні аспекти традиційного танцю та гри. Вперше обґрунтовано класифікацію основних форм традиційних танців та ігор; проаналізовано основні етапи їх синкретичного і диференційованого розвитку, і сучасне використання традицій у самодіяльній і професійній хореографії; виявлені семіотичні аспекти вперше введеного в науковий обіг поняття "танцювально-ігрова культура", яке в дослідженні розуміють як сенс, засіб і результат специфічної (кінетичної) духовно-практичної діяльності, спрямованої на цілісне відтворення, збереження, і трансляцію культури етносу, її смислового ядра; розкрито генетичні особливості танцювального мистецтва через зіставлення його з характером кінетики антропоморфних зображень у пластичному мистецтві регіону; виявлено, що основними образами в наскельних зображеннях та дрібній пластиці є образи Матері-прародительки, тотемних предків, міфологічних, потім епічних чоловічих персонажів з відповідними атрибутами, а пізніше й етнографічними ознаками культури; у результаті дослідження шаманської і буддійської містерій виявлено їх ігрові елементи та головні аналоги у комплексі ритуальних масок-личин та кінетичних текстів її виконавців; на підставі історичного дослідження витоків та основних етапів розвитку традиційних танців та ігор народів Сибіру виявлено процес трансформації гри в танець за схемою: обряд (звичай) – гра-танець – танець-гра – народний танець – сценічні форми хореографії; з'ясовано, що витоки міфу і ритуалу, їхні смислові особливості найяскравіше відображені в тотемних ігрових танцювальних формах (ведмедя, вовка, тетерева, орла, лебедя), а також у кругових ритуальних танцях автохтонних народів регіону; простежено генетичний зв'язок танцю та гри в архаїчному, традиційному і сучасному хореографічному мистецтві; показано можливості творчих інтерпретацій змісту і форми традиційного мистецтва танцю у різних видах сценічної хореографії народів Сибіру. Теоретична і методологічна основа дисертаційного дослідження ґрунтується на системно-історичному підході до вивчення історії традиційної танцювально-ігрової культури та її сучасних трансформацій [6, с. 56].

В основу вивчення танцювальної культури народів Сибіру були покладені принципи міждисциплінарного, компаративного та семіотичного методів дослідження. Семіотичний метод дав змогу розглянути традиційні танці та ігри як культурний текст, який містить ключові коди традиційної культури регіону. Особливості об'єкта і предмета дослідження зумовили необхідність використання типологічного та історико-генетичного методів, які допомогти класифікувати основні типи і види традиційних танців та ігор, виявити великі періоди в історичній еволюції танцю, а також реконструювати етнічні особливості традиційних танців та ігор народів регіону. Принцип історизму, застосований у дослідженні, посприяв

розгляді метаморфози різних форм танцю у контексті історичних трансформацій культури Сибіру. В якості додаткового спеціального методу вивчення танцювальної культури народів Сибіру використані досягнення М. Жорницької, заснувала новий напрям в етнології-порівняльну етнохореологію [4, с. 43].

Нові категорії, введені в поле наукового дослідження історії танцю, типологія традиційних ігор та танців народів Сибіру, характеристика зміни образів і смислів танцювального мистецтва в різні культурні епохи, а також виявлення етнічних особливостей традиційної хореографії може застосовуватися у вирішенні низки теоретичних проблем танцювальної культури і у процесі вивчення аналогічних художніх процесів.

Наукова значущість дослідження визначається рішенням фундаментальної проблеми історичної реконструкції традиційного танцювального мистецтва в контексті змін ціннісних систем при зміні великих культурних епох, а також розкриттям локальних особливостей танцювально-ігрової культури різних етносів регіону і створенням наукової бази для творчого використання традиційної художньої спадщини в сучасній хореографії Сибіру.

Практична значущість дослідження. Матеріали і висновки цього дослідження можуть бути використані в різних навчальних курсах “Історична культурологія”, “Історія художньої культури”, “Культура Східного Сибіру”, “Танець народів Сибіру”, “Хореографічне мистецтво Сибіру” та спецкурсів “Танцювально-ігрова культура народів Сибіру”.

Отже, проведена аналітична реконструкція становлення і розвитку танцювальної культури народів Сибіру, в контексті змін ціннісних систем при зміні різних культурних епох. Обґрунтована авторська концепція семіотичних аспектів традиційного танцю та гри, дані культурологічні виміри цих феноменів. Окрім того, в роботі проведено комплексне дослідження локальних особливостей танцювально-ігрової культури етносів Сибіру, на підставі широкого кола різноманітних джерел та ілюстративних матеріалів. Великий внесок у вивчення традиційної культури, в контексті якої побутували ігри і танці Сибіру, внесли історики й фольклористи. Стійкий інтерес до етнографічного вивчення населення Сибіру виник зі середини XX століття. У дослідженнях цього періоду виявляється ще фрагментарна інформація про ігри і танцях народів регіону. Інтерес до традиційної танцювально-ігрової культури пов’язаний зі зародженням професійного мистецтва, художньої культури, які ґрунтуються на етнонаціональних кодах традиційної культури. У дослідженні показано, що смисловий зміст гри і танцю було пов’язане з світом духовних цінностей та їх зміною в історії народів Сибіру. Зміст танцювально-ігрового мистецтва пройшов чотири великі епохальні етапи розвитку: тотемний, міфологічний, епічний, етнографічний, які знайшли відображення в танці − ігрових формах, а потім у розвитку культури Новітнього часу в самодіяльній та професійній хореографії регіону.

Етнічним спільнотам для збереження і трансляції своєрідності своєї культури треба звертатися до пошуків нових засобів виразності танцювального мистецтва шляхом упровадження сучасних комунікативних технологій, пошуку особливих методів творчості, нетрадиційних засобів вираження.

Список використаної літератури

1. *Авдеев А. Д.* Происхождение театра: (элементы театра в первобытнообщинном строе) / А. Д. Авдеев. – М. : Искусство, 1959. − 268 с.

2. *Андреев Д. Ю.* Влияние религий Тувы на региональную культуру: дисс. на соискание науч. степени канд. культурологии / Д. Ю. Андреев. – Красноярск, 2004. – 163 с.

3. *Асалханов И. А.* Социально-экономическое развитие Юго-Восточной Сибири во второй половине XIX в. / И. А. Асалханов. – Улан-Удэ, 1963. − 494 с.

4. *Бадмаева Т. Б.* Танцевальный фольклор калмыков / Т. Б. Бадмаева. – Элиста, 1982. − 98 с.

5. *Баинова О. А.* Семантика цвета в традиционной культуре народов Забайкалья: Лингвокультурологический аспект : дисс. на соискание науч. степени канд. культурологи / О. А. Баинова. − Улан-Удэ : Буряад ном хэблэл, 2005. − 184 с.

6. *Балдаев С. П.* Бурятские свадебные обряды / С. П. Балдаев. − Улан-Удэ : Буряад ном хэблэл, 1959. − 180 с.

7. *Бахрушин Ю. А.* История русского балета / Ю. А. Бахрушин. − М. : Просвещение, 1977. – 287 с.

8. *Буксикова О. Б.* Традиционные игры бурят в конце XIX − нач. XX в. и опыт их трансформации в хореографии: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. ист. наук. / О. Б. Буксикова. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2000. − С. 1−17.

9. *Скрынникова Т. Д.* Божества и исполнители обрядов у монголоязычных народов // Сибирь: этносы и культуры / Т. Д. Скрынникова. − Улан-Удэ, 1998. – Вып. № 3. – С. 106–161.

10. *Чурко Ю. М.* “Из вчера в завтра” (традиции и новаторство в хореографическом фольклоре) / Ю. М. Чурко // Народный танец. Проблема изучения. − СПб. : Білорусь, 1991. − С.118−121.

Стаття надійшла до редколегії 21.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

DANCE IN THE HISTORY OF CULTURE OF PEOPLES OF SIBERIA

Darya BERNADSKAYA

University nemed of Bogdana Grinchenko
str. Chudnovsky, 8/66, Kiev, Ukraina, 02140
tel.: (+38097) 007-46-46, e-mail: daria@bernadska.com.ua

The article is devoted to the research of the historical dynamics of the dance culture of the peoples of Siberia and the current state choreographic art of this region.

Key words: dances of the peoples of Siberia, choreographic art, art of the peoples of Siberia, dance forms.

ТАНЕЦ В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ СИБИРИ

Дарья БЕРНАДСКАЯ

Киевский университет имени Богдана Гринченко
ул. Чудновского 8, кв. 66, г. Киев, Украина, 02140
тел.: (+38097) 007-46-46, e-mail: daria@bernadska.com.ua

Статья посвящена исследованию исторической динамики танца в культуре народов Сибири и современному состоянию хореографического искусства этого региона.

Ключевые слова: танцы народов Сибири, хореографическое искусство, искусство народов Сибири, танцевальные формы.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 110–119
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 110–119

УДК 793.31(=1:4/9)

СТИЛІСТИЧНІ РІЗНОВИДИ НАРОДНОГО ТАНЦЮ В СВІТІ

Денис ШАРИКОВ

Кафедра теорії та історії мистецтва,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
бул. Верховної ради 22 б, 35, м. Київ, Україна, 02094
тел.: (+38067) 420-90-42, e-mail: d_assorov@ukr.net

Проаналізовано стилістичні, формально-технічні, естетичні й обрядові форми народних танців з власними виражальними засобами, філософією та сюжетом. Розглянуто італійський, іспанський, угорський, польський, український, грузинський, казахський, африканський, мексиканський танець.

Ключові слова: хореографія, народний танець, фольклорний танець, хореографічний стиль, танцювальні форми, балет.

Проблема, якій присвячене дослідження, є цікавою тим, що вперше у вітчизняному мистецтвознавстві проаналізовано і розглянуто велике розмаїття танців народів світу. Їх зображально-виражальні засоби, елементи танцю, рухи, пози.

Метою є – охарактеризувати художні риси й особливості народних танців світу.

Завданнями є:

• проаналізувати наукові дослідження з народної хореографії;

• визначити виражальні засоби та формально-технічні особливості народних танців;

• висвітлити стилістичні ознаки характер і динаміку танців Європи, Азії, Америки, Африки.

Наукові дослідження стосовно народних танців та етнохореології XX століття належать С. Гребенщікову, М. Жорніцькій, О. Климову, Н. Надєждіній, А. Смирновій, Т. Устиновій, М. Хворосту, Ю. Чурко. Українські наукові дослідження з народної хореографії кінця XX – початку XXI століття представлені працями К. Василенка, В. Волчукової, С. Легкою, А. Підлипської, О. Бойко, Л. Косаковської.

Народний танець − фольклорний танець, який виконують у своєму природному середовищі і має певні традиційні для цієї місцевості рухи, ритми, костюми тощо. Фольклорний танець − це стихійний прояв почуттів, настрою, емоцій, виконують в насамперед для себе, а потім − для глядача (суспільства, групи). Термін “народний танець” іноді застосовується до танців, які мають історичне значення в європейській культурі та історії. Для інших культур терміни “етнічний танець”, або “традиційний танець”, іноді використовують, хоча (“традиційний танець”) може містити умови церемоніального танцю. Існує низка таких сучасних танців, як хіп-хоп, що розвиваються спонтанно, але термін “народний танець”, зазвичай, не застосовують до них, замість нього використовують термін “вуличні танці”. Термін “народний танець” призначений для танців, які значною мірою пов’язані з традицією та

© Денис Шариков, 2014

зародились у ті часи, коли існували відмінності між танцями "простого народу" і танцями "вищого суспільства".

Терміни "етнічний танець" і "традиційний танець" використовують, щоб підкреслити культурні корені танцю. У цьому сенсі майже всі народні танці є етнічними. Не всі етнічні танці є народними, наприклад, ритуальні танці або танці ритуального походження, не вважають народними танцями. Ритуальні танці, зазвичай, називають "релігійними танцями" через їх призначення. Характерні особливості народного танцю почали формуватись у далекому минулому, це стосується пісень, танців, одягу і навіть зачіски. Перші танці виникли як прояв емоційних вражень від навколишнього світу. Танцювальні рухи розвивалися також і внаслідок імітації рухів тварин, птахів, а пізніше − жестів, що відображали певні трудові процеси (наприклад, деякі хороводи). Перший танець, як і пісня, виконував магічну роль, тому серед календарно-обрядових танців збереглося найбільше архаїчних рис [21, с. 30−39].

Іспанський народний танець. Народні танці Іспанії різні і назви їх походять від назв провінцій, де ці танці були популярні. Батьківщини більшості народних танців – провінція Андалузія − фламенко, аллегріас, солеарес, фарукка. У них застосовують складні і різноманітні інструменти або чергування ударів підборів і шкарпеток, значна роль рук. Кастаньєти використовують рідко і зазвичай жінками. Танці "Фламенко" виконують у супроводі гітари, вигуків, ударів в долоні. Розроблення і регламентація національних танців сприяли утворення до кінця XVIII−XIX століть іспанського класичного танцю, якого навчають у школах: болеро, сегідилья з Ла-Манчи, малагуэнья, хота з Валенсії, андалусійські петенерас, оле, панадерос. У XIX − на початку XX століть стали з'являтися балети, з використанням чи побудовані винятково на іспанських танцях: "Дон Кіхот" на музику Льва Мінкуса, хореографія Маріуса Петіпа, 1869 року, "Арагонська хота" на музику Михайла Глинки, хореографія Михайла Фокіна, 1916 року, "Болеро" на музику Моріса Равеля з хореографією 1926 року – Броніслави Ніжинської, 1961 року – Моріса Бежара, 1997 року – Аніко Рехвіашвілі). У 30−80-х роках XX століття отримали популярність танцівники *фламенко* − Антоніа Мерсе (Архентина), Пілар Лопес, Антоніо Руїс Соллер, Кармен Амайя, Антоніо Гадес. Коріння танцю "Фламенко" можна знайти в індійській, арабській, іспанській культурах.

Фламенко відомий своїми радикальними рухами рук і ритмічним тупанням ніг [21, с. 278−279]. Танцюристи фламенко витрачають багато часу на опрацювання та вдосконалення часто тяжких танцювальних прийомів. Хоча не існує єдиного танцю фламенко, танцюристи повинні дотримуватися суворих меж ритмічних малюнків. Кроки танцюрист виконує залежно від традицій пісні, яка лунає. Можливо, найбільша радість у танці фламенко − спостерігати особисто вирази й емоції танцівниці, які змінюються кілька разів упродовж одного спектаклю. Іспанські танцювальні форми є одними з найпоширеніших у навчальних академічних дисциплінах характерного та народно-сценічного танцю з виховання артистів балету, викладачів хореографічних дисциплін, балетмейстерів. При вивченні іспанського танцю найчастіше у навчанні звертають увагу на форми танцю "фламенко", "пасадобль", "сапатеада", "хота" [18].

Італійський народний танець. Прийнято вважати, що національні танцювальні традиції в Італії зародилися в XIV столітті, оскільки раніше це були все-таки більш прості рухи, в яких не було чіткої закономірності і кодифікованості. У

становленні танцювального мистецтва не обійшлося і без "заморських" вчителів: відомо, що свого часу знатні особи запрошували танцювальних майстрів Доменіко да П'яченца, Гьюгельма Ебрео де Песарро, які були танцмейстерами при дворах Лоренцо Медичі та Ізабелли Д'Есте. Характерна особливість італійських танців − швидкість руху. Але, незважаючи на швидкість, танцювальні pas доволі прості. Називаються танцювальні pas в танцювальному спадщині Італії "Balli". Інша характерна особливість італійських танців − постійні переходи з повної стопи на носок. Переходи ці символічні, і вони позначають зв'язок земного (коли танцюрист опускається на повну стопу) і божественного (коли піднімається на носок). Ми розглянемо лише два танця з багатьох італійських танців – сальтарелу і тарантелу.

Тарантела (Tarantella) − танець у супроводі гітари, тамбурина і кастаньєт, поширений у Неаполі, Апулії, Калабрії і на Сицилії, музичний розмір − 3/8, 6/8 такту. Згідно з однією з легенд, якщо людину вкусив павук тарантул, то уникнути зараження можна, лише танцюючи тарантелу протягом декількох годин. Жителі в Середньовіччі вірили, що саме ця комаха може заразити божевіллям. Музику для цього танцю грають на гітарі чи тамбурині, його можна танцювати в парі або соло. Люди утворюють коло, спочатку рухаються ритмічно в один бік, а потім повинні різко змінити напрямок. Зараз його також можна побачити на весіллях Незважаючи на те, що тарантела набула широкого розповсюдження на всьому півдні Італії, класикою все ж вважається неаполітанська тарантела. У балетному мистецтві італійський танець представлений "неаполітанським танцем" з дивертисменту балету Петра Чайковського "Лебедине озеро", хореографія Маріуса Петіпа, 1890 року, балеті Рикардо Дріго "Арлекінада", хореографія Маріуса Петіпа, 1900 року, балетом Ігоря Стравінського "Пульчінелла", хореографія Леоніда Мясіна, 1920 року а також неокласичною мініатюрою "Тарантела" Джорджа Баланчіна, на музику Луї Моро Готтшалька, 1964 року. Італійські танцювальні елементи є одними з найпопулярніших у навчальних академічних дисциплінах характерного та народно-сценічного танцю з виховання артистів балету, викладачів хореографічних дисциплін, балетмейстерів [16].

Угорський народний танець. Угорська танцювальна спадщина вважається надбанням світової театрально-музичної культури. У різні часи на території Угорщини жили і творили такі великі композитори, як Бела Барток, Ференц Ліст, Іоган Брамс, Франц Шуберт. Особливістю угорської танцювальної музики є те, що вона надзвичайно мелодійна і наспівна, але, водночас – темпераментна й експресивна. Як звичайно, мелодія угорського танцю ділиться на дві частини. Перша частина − це своєрідний вступ, широкий і мелодійний, а друга − швидка і темпераментна. Музичний розмір угорського танцю − 2/4 і 4/4 такту. Пісенно-танцювальний фольклор Угорщини дуже багатий і різноманітний. Коло сюжетів і тем для танців дуже широкий: це і обрядові, і військові, і трудові, і ігрові, і святково-календарні танці. З танців можна судити про чисельні деталі життя, характеру та побуту народу. Угорські танці бувають чоловічими, жіночими і змішаними, і пластика кожного з цих танців відрізняється. Найскладніші чоловічі танці, в яких багато важких синкопованих рухів, численних танцювальних елементів − стрибки, плескання. Найбільш відомішим угорським танцем є – "чардаш" [28].

Чардаш (угор. csárdás, від csárda − "шинок, корчма") − традиційний угорський народний танець з музичним розміром 2/4, 4/4 такту. Кожна мелодія чардашу, у

8-му чи 16-му тактах, має наприкінці повну завершену каденцію з характерним і незмінним малюнком мелодії. Для чардашу характерні гостра, часто синкопована ритміка, віртуозна імпровізація. Угорські танцювальні форми є з одними у навчальних академічних дисциплінах характерного та народно-сценічного танцю з виховання артистів балету, викладачів хореографічних дисциплін, балетмейстерів [21, с. 256].

Польський народний танець. Особливість польського фольклору в тому, що в ньому органічно переплетена музика, танці й співи. П'ять народних танців − краков'як, полонез, мазурка, оберек і куявяк. Причому у кожному регіоні танцюють власні краков'яки і мазурки, і для кожного танцю є власний костюм.

Мазурка походить від жителів історичної області Мазовії − мазурів, у яких уперше з'явився цей танець. Музичний розмір − 3/4 або 3/8, швидкий темп. Часті різкі акценти, які зміщуються на другу, а іноді й на третю долю такту. У XVII столітті мазурка увійшла в цикл польських селянських танців, а в XIX столітті набула поширення як бальний танець у країнах Європи, її часто використовували у балетних виставах – "Пахіта", "Лебедине озеро" [21, с. 308].

Куявяк − лірична, повільна мазурка, тридольність якої близька до вальсової; танець-міркування або танець-спогад. Темп музики помірний; розмір 3/4 такту; мелодика плавна, характерні акценти на різних долях такту. Після куявяка часто виконують оберек.

Оберек − різновид мазура з вибагливішим ритмічним малюнком і характерним акцентом на третій долі кожного другого такту. Темп танцю швидкий, розмір 3/4 такту; на 3-й долі кожного 2-го такту − гострий акцент, що супроводжується притупуванням. Оберек часто виконують після повільнішого − куявяка.

Краков'як − швидкий танець польського походження в 2/4 такту; форма двоколійна, мелодія жвава, часто має акцент на другій восьмій у такті, яка синкопрується з третьою. Ритм гострий, з частими синкопами. Виконують його весело, темпераментно, з гордовитою поставою. Польські танцювальні форми є одними з найпоширеніших у навчальних академічних дисциплінах характерного та народно-сценічного танцю з виховання артистів балету, викладачів хореографічних дисциплін, балетмейстерів [23].

Український народний танець. Специфіка життя стародавніх східнослов'янських племен − древлян, дреговичів, в'ятичів, сіверян, волинян, білих хорватів, бужан та інших − слугували за основу самобутньому, оригінальному, хореографічному мистецтву українського народу. Усі обряди, магічні звернення, заклинання і т. п. безпосередньо залежали і були органічно пов'язані зі землеробством і анімалістичним культом. Танцювальні рухи характерні для гопака, козачка, метелиці, формують основу танців Центральної України, визначають головні національні особливості української народної хореографії, якщо подивитись українські хороводи і сюжетні танці, легко помітити, що серед цих творів є однойменні твори. Усі українські народні танці, які збереглись у художньому побуті народу, виконують під музичний супровід. Український народ створив власне незвичайне, оригінальне хореографічне мистецтво, яке займає одне з провідних місць у світовій духовній культурі. Першу класифікацію українських танців запропонував Василь Верховинець, поділивши всі українські танці на масові, парні й сольні [5, с. 7−8]. Музикознавці класифікують їх за характером музичного супроводу: гопаки, козачки, польки, мазурки, кадрилі тощо. Між хореографами побутує класифікація і за назвами танців; рибка, коваль,

швець, горлиця тощо. Андрій Гуменюк у книжці "Українські народні танці" поділяє їх на хороводи, сюжетні й побутові [12, с. 9−15].

Гопак, назва танцю походить від дієслова гопати (плигати, скакати). Танець здебільшого імпровізаційний. У народі його танцюють так, щоб виконавці один одному не заважали. У танці використовують широкі стрибки, присядки і всілякі складні кружляння. Танцюристи намагаються виконати їх якнайкраще. Між ними розпочинається своєрідне змагання, яке за своїм характером нагадує російський перепляс. Гопак виник у козацькому побуті й спочатку його виконували лише чоловіки. Тепер його танцюють разом з чоловіками і жінки. Гопак може виконувати один (обов'язково чоловік), двоє, троє і більше танцюристів. У сценічній обробці він має відповідну композиційну структуру, яка складається з окремих танцювальних фігур, що, чергуючись, утворюють його орнаментальний малюнок. Проте гопак завжди відзначається героїчним забарвленням. Мелодії гопаків, узагальнюючи ідейно-емоційний зміст танцю, під час його виконання часто змінюють свій характер: то вони звучать мужньо і героїчно, то радісно й запально. Тут усе залежить від того, яку рису вдачі людини змальовано в хореографічному епізоді тієї чи іншої фігури гопака. Мелодій гопаків дуже багато. Частина з них є пісенними мелодіями типу "Від Києва до Лубен" або "Гоп, мої гречаники". Основу їх становить інструментальна народна музика. Значну частину мелодій гопаків виконують для слухання. Гопаки зустрічаються в операх − "Сорочинському ярмарку" Михайла Мусоргського, "Мазепі" Петра Чайковського, "Травнева ночі" Миколи Римського-Корсакова, "Запорожці за Дунаєм" Семена Гулака-Артемовського та інших, а також у балетах "Тарасі Бульбі" Володимира Соловйова-Сєдого, "Марусі Богуславці" Анатолія Свєчнікова [12, с. 191−194].

Грузинський народний танець. Грузинські народні танці поділяться на індивідуальні, парні й групові. Кожен танцюрист повинен задовольняти вимоги загального плану і його вираження в танці. Роль танцівниці є цікавою, вона має свою чарівність. Жінки ніжні та спокійні, вони роблять короткі кроки, і створюється враження просковзання. Танцюристи також можуть похвалитися досить оригінальною методикою, на відміну від будь-яких інших танцюристів у світі, вони танцюють на пальцях ніг. Неймовірні зразки мужньої енергії − вражаючі стрибки й оберти, неймовірна сила − у виконанні зі швидкістю і точністю. Ми коротко проаналізуємо танці картулі, хорумі [13].

Картулі, цей незвичайний дует чоловіка і жінки, нагадує нам забутий ритуальний культ, який повинен бути безперечним знаком буття грузинського танцю. Цей танець підкреслює виявлення лицарства стосовно жінки, що є очевидним для глядача. Під час танцю чоловік не має права доторкатися до жінки і, крім того, він повинен триматися на певній відстані від своєї партнерки. Його рухи обмежені, верхня частина тіла нерухома, навіть поділ халата не ворушиться. Швидкі й елегантні рухи ніг розкривають його емоції та бажання.

Хорумі є одним із найпопулярніших танців Грузії. Він сходить до доби героїчної війни проти армій завойовників – арабів, турків, монголів. Він походить із чотирьох частин: пошук відповідного місця для винищувачів підземної армії, наближення ворога, битви і поразки.

Казахський народний танець. Більша територія Казахстану – це степи і напівпустелі. Великий Степ породив і виховував працьовитий казахський

народ, до того ж подарувавши йому відважний темперамент. Танець, як і інші види національного мистецтва, здавна існував у побуті кочівників-скотарів і в художніх образах передавав усі його особливості. Народні свята, зустрічі друзів, весілля, банкети, і навіть похорони родичів не обходяться без пісень і танців. Здавна мистецтво казахського народного танцю передавалося від покоління до покоління, кожен клан мав власних неперевершених майстрів. Однак казахські народні танці ніколи не мали чітких хореографічних правил і канонізованого образу. Найчастіше їх виконували у формі вільної імпровізації, що давало змогу за вдяки певним стилістичним манерам виплеснути емоційний, життєрадісний темперамент [14, с. 7−12].

Тематика казахських народних танців широка і багатогранна, підтвердженням тому служать танцювальні мініатюри, які збереглися донині, зокрема: трудові "ормек бі" − танець ткачів; мисливські танці − "коян бі" (полювання з беркутом на зайця), "кусбегі-дауїлпаз" (навчання полювання ловчої птиці), а також танці-змагання − "утис бі"; сатиричні, жартівливі, гумористичні − "насùбайшù"; пародії на тварин − "ортеке", "архар-стрибун", "тепенкок" і "кара жорга" (біг інохідця і танець скакуна), "аю бі" (ведмежий танець); танці з предметами.

Також у музичному фольклорі були поширені й ліричні театралізовані танці з хоровим співом, танці-хороводи. Існували танці − змагання, покликані показати витривалість і спритність танцюристів, танці-ігри і навіть релігійні танці, виконувані тільки шаманами роду, як вірний засіб для "вигнання злих духів" і лікування хворих. Танці казахів поділялися на побутові й маскарадні, танці поодинці або групові танці. Варто зазначити, що на відміну від узбеків, туркменів, киргизів, таджиків, іранців і багатьох інших східних народів, що сповідують іслам, казахи мали парні танці, які виконували хлопець і дівчина, такі як "коян-буркит". Шкіл, які навчали мистецтву танцю, як це було в Індії, Китаї, Японії та інших країнах Сходу, у казахів не існувало. Канонічних форм хореографії народних танців теж не було. Чоловічим танцям була властива яскрава експресивність виконання, рухливість плечей, різкість рухів, так звана "гра" суглобів, гнучкість, напруженість і зібраність корпуса, що дає змогу танцівникам долучати до виконання складні акробатичні трюки. Казахські жінки, підкоряючись мусульманським законам, рідко танцювали на публіці, проте за довгі століття розвитку музичної культури і в жіночому танці формувався певний набір танцювальних елементів і рухів. На відміну від чоловічого танцю жінки стриманіші та спокійніші, у них немає різких рухів і шаленого ритму. Головним виразником хореографічного малюнка тут виступають очі і руки танцівниць.

Мексиканські народні танці. Походження мексиканських народних танців можна простежити, починаючи від доколумбової доби цивілізацій – тольтеків, майя, ацтеків, де танці були поширені під час виконання релігійних ритуалів і світських свят. Флейти, барабани і маракаси, які використовували корінні жителі Мексики і зараз є однією з визначальних і пізнавальних рис традиційної мексиканської народної музики. Коли на початку XVI століття іспанці почали масово колонізувати нинішню територію Мексики, вони привезли з собою популярні європейські танці того часу. Але найголовніше вони привезли форми танцю, який у формуванні згодам отримав назву − фламенко, його вплив на мексиканські народні танці простежується особливо яскраво. Характерний для танців фламенко яскравий одяг, а також інтенсивне використання іспанської гітари найбільш красномовно свідчать про вплив Іспанії

на формування народних танців Мексики. Але не тільки фламенко, а й інші танці, насамперед полька XIX століття, теж простежуються в мексиканській танцювальній традиції [22].

У мексиканському штаті Халіско (західне узбережжя Мексики), зародився танець "Харабе тапатія". Це яскравий парний танець залицяння ґрунтується, головно на європейських танцях і особливо такому, як фламенко. Через використання в цьому танці традиційного елемента для чоловічого національного капелюху Мексики − сомбреро, його також називають "танець з капелюхом". Харабе тапатія виконуюєть в національному одязі. Жінки вдягнені в яскраві широкі (схожі на циганські з широкими воланами) складчасті спідниці, а чоловіки виступають або в традиційному національному костюмі "чарро", або в ковбойському мексиканському костюмі, з короткою до талії курткою; вузьких у стегнах з завищеною талією та розшитими і розкльошеними до низу брюками з розрізами і вставленими в них шматками яскраво-червоної тканини. Цей чоловічий одяг є символом мексиканського національного костюма і добре упізнаний у всьому світі [16, с. 6−9].

Африканський танець. Африканський танець на південь від Сахари (Західна, Східна, Центральна, Південна Африка), відрізняється від більшості західних форм. Найочевиднішим є відсутність партнерів у танці (принаймні пари між чоловіком і жінкою). Замість цього, велика частина танців групова, виступи поділені за статевою ознакою. Чоловіки танцювали для жінок, і навпаки. Для кожного віку існують власні танці. Це допомагає зміцнити племінні ролі, як з погляду статі, так і з погляду групової ідентичності. Африканський танець формувався впродовж багатьох століть − це синтетичний жанр, яскравий сплав звуків, музики, фарб і рухів, повний сенсу для африканця, що вміє його прочитати. Його основний ритмічний малюнок пов'язаний з ритмікою ударних інструментів. Танець супроводжується хоровим співом, часто й акомпанементом на духових інструментах − мисливських рогах, очеретяних флейтах, трубах зі слонячих бивнів і стовбурів дерев. Яскравість і виразність танцю підкреслюється використанням масок − ритуальних, культових, ігрових і інших (іноді вагою до 6-ти до 8-ми кг.), татуювань, а також костюмів, ходуль, дзвіночків, різних прикрас, зброї [24, с. 4−7].

У народів тропічної Африки (Бенін, Конго, Габон, ЦАР, Ангола) танець був пов'язаний насамперед з полюванням і землеробством. Мисливці наслідували звички та крики тварин і птахів. Виконавці були одягнені в шкури тварин, їхні тотемні танці обіцяли удачу в полюванні. Перед полюванням на великих звірів африканці влаштовували великі танцювальні вистави. У костюмах зі шкур леопарда, антилопи, інших тварин, з прикрасами зі страусового пір'я на головах танцюристи зображали тварин, яких переслідували мисливці на полюванні. Ці танці відрізнялися винятковим багатством, різноманітністю і гостротою ритмічного малюнка, наприклад: до наших днів дійшов танець "Ндламу" (ПАР), виконуваний учасниками в костюмах з звіриних шкір, у хутряних браслетах і головних уборах зі яскравим пір'ям птахів. Композиція танцю будується лінійно. Палки, прикрашені білим хутром мавп, замінюють списи. Обов'язкова участь заспівувача, який співом задає ритм танцю, що поступово прискорюється і все більше ускладнюється. Цікавий і яскравий зулуський танець мисливців (ПАР, Лесото) [24, с. 75−87].

Землеробні африканські народи (Нігерія, Нігер, Чад, Мозамбік), намагаючись викликати потрібний для посівів дощ, відтворювали музично-пластичні картини

руху хмар, грім, потоків води, яка ллється. У багатьох народів були поширені танці птахів, які захищали посіви від шкідників, танці "подяки природи". Танці, виконувані в землеробській церемонії, мають гладший характер ігрові й танцювальні рухи, наприклад: "танець Тамада" в Західній Африці (Кот Д'Івуар, Буркіна-Фасо, Гвінея, Сенегал, Нігерія, Нігер. Чад), виконуваний чоловіками в яскраво розписаних головних уборах, що імітують птахів, які тримають у дзьобі змію [24, с. 120−121].

Отже, народна культура і традиції, національний етнос, сценічна і побутова хореографія Європи, Азії, Америки, Африки утворили умови для зародження, створення самобутніх і неповторних танцювальних форм. Танцювальні форми зазнали національного, побутового і світського впливу. Зображально-виражальні, формально-технічні засоби, аудіовізуальна репрезентація значно відрізняє вищевказані танцювальні форми – Італії, Іспанії, Угорщини, України, Грузії, Казахстану, Мексики, Африки. Це створює неповторність і великі можливості стилізації та запозичення національних форм танців Європи, Азії, Америки, Африки для створення нових сучасних зразків і шедеврів хореографічного мистецтва.

Список використаної літератури

1. *Авраменко В. К.* Танки, музика і стрій / В. К. Авраменко. – Нью-Йорк – Вінніпег – Київ − Львів : Ukraine Booksellers and Publishers Ltd, 1947. – 88 с.

2. *Ваганова А. Я.* Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – СПб. : Лань, 2000. – Изд. № 6. – 192 с.

3. *Василенко К. Ю.* Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Ю. Василенко – К. : Мистецтво, 1971. – 563 с.

4. *Васильева-Рождественская М. В.* Историко-бытовой танец : учеб. пособие / М. В. Васильева-Рождественская. – М. : Искусство, 1987. – 382 с. : рис.

5. *Верховинець В. М.* Теорія українського народного танцю / В. М. Верховинець. − [5-те вид., доп.]. – К. : Музична Україна, 1990. – 150 с.

6. *Герасимчук Р. П.* Народні танці українців Карпат / Р. П. Герасимчук Гуцульські танці : монографія. – Львів : Інститут народознавства НАНУ, 2008. – 608 с.

7. *Герасимчук Р. П.* Народні танці українців Карпат. Бойківські і лемківські танці / Р. П. Герасимчук. – Львів : Інститут народознавства НАНУ, 2008. – 320 с.

8. *Гребенщиков С. М.* Беларусские танцы / С. М. Гребенщиков. – Минск : Наука и техника, 1978. – 240 с.

9. *Григорович Ю. М.* Балет : энциклопедия / Ю. М. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с. : ил.

10. *Голдрич О. С.* Методика роботи з хореографічним колективом / О. С. Голдрич. – Львів. : Сполом, 2007. – 95 с.

11. *Голдрич О. С.* Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю / О. С. Голдрич. – Львів. : Сполом, 2006. – 172 с.

12. *Гуменюк А. І.* Українські народні танці / А. І. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1969. – 617 с.

13. Грузинская культура. Фольклор и танцы [Електронний ресурс]. − Режим доступа:http://www.concordtravel.ge/portal/alias_concordtravel/lang_ru/tabid_1419/default.aspx.

14. *Жолтаева А. А.* Традиционный казахский танец в системе этнохудожественного образования : автореф. дис. канд. пед. наук: спец. 13.00.05 / А. А. Жолтаева. – М. : Моск. гос. ун-т культуры, 1997. – 16 с. : ил.

15. *Захаров В. М.* Современная концепция развития русской народной хореографии: (В контексте устного творчества и худож. промыслов): автореф. дис. канд. культурологии : спец. 24.00.01 / В. М. Захаров. – М. : М-во образования РФ; Гос. акад. славян. Культуры, 2003. – 43 с.

16. *Илларионов Б. А.* Творчество мексиканского хореографа Глории Контрерас: национальное и общекультурное: автореф. дис. канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 / Б. А. Илларионов. – СПб. : С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов, 2003. – 26 с.

17. Испанские танцы [Електронний ресурс]. – Режим доступа : http://www.spanish-dance.ru/.

18. Испанские танцы [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://dance-composition.ru/publ/ispanskij_tanec/ispanskie_tancory/31-1-0-238.

19. *Колпецкая О. Ю.* Бурятский балет 1950-х – первой половины 1970-х годов (к проблеме становления жанра): автореф. дис. канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / О. Ю. Колпецкая. – Новосиб. : Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки, 2002. – 26 с.

20. *Литвиненко В. А.* Зразки народної хореографії: підручник / В. А. Литвиненко. – К. : Альтерпрес, 2008. – 468 с.

21. *Лопухов А. В.* Основы характерного танца / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров. – СПб. : Лань, 2007. – 344 с. : ил.

22. Мексиканские танцы. История развития мексиканского танца [Електронний ресурс]. − Режим доступу : http://www.4dancing.ru/blogs/130412/809/.

23. Польские народные танцы [Електронний ресурс]. – Режим доступа : http://margo.hut.ru/index.files/Page528.htm. − Загол. з екрана.

24. *Фёдорова Л. Н.* Африканский танец. Обычаи, ритуалы, традиции / Л. Н. Фёдорова. – М. : Наука, 1986. – 128 с. : ил.

25. *Худеков С. Н.* Всеобщая история танцев / С. Н. Худеков. – М. : Эксмо, 2009. – 608 с. : ил.

26. *Шариков Д. І.* Стилістичний розвиток балетного мистецтва: ренесанс, бароко, класицизм / Д. І. Шариков // Вісник НАКККіМ : зб. наук. праць ; вип. № 4. – К. : НАКККіМ. Міленіум, 2012. – С. 113–117. − (Серія «Мистецтвознавство»).

27. *Шариков Д. І.* Первісний і давньосхідний танець: розвиток і виражальні форми / Д. І. Шариков // Вісник НАКККіМ : зб. наук. праць ; вип. № 3. – К. : НАКККіМ. Міленіум, 2012. – С. 163–167. − (Серія «Мистецтвознавство»).

28. Элементы венгерского танца. – Режим доступа : http: //dance-composition.ru/publ/vengerskie_tancy_opisanie_i_videofragmenty/52.

Стаття надійшла до редколегії 17.03.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

STYLISTIC VARIETIES OF FOLK DANCE IN THE WORLD

Denys SHARYKOV

Department Academical and Varietycal vocalssector, sector of Choreography
Kyiv University named of Boris Grinchenko, Institute of arts,
Bulvar of Verkhovnoy Rady of 22, 35, Kyiv, Ukraine, 02094
tel.: (+38067) 420-90-42, e-mail: d_assorov@ukr.net

The article analyzes the stylistic and formal-technical, aesthetic and ritual forms of folk dances, with its own expressive means, philosophy and plot. Analyzed Italian, Spanish, Hungarian, Poland, Ukrainian, Georgian, Kazakh, African, Mexican dance.

Key words: music, folk dance, folk dance, a dance style of dance forms of dance forms ballet.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ НАРОДНОГО ТАНЦА В МИРЕ

Денис ШАРИКОВ

Кафедра теории и истории искусства,
Киевский университет имени Бориса Гринченко, Институт искусств,
бул. Верховной рады 22 б, 35, г. Киев, Украина, 02094
тел.: (+38067) 420-90-42, e-mail: d_assorov@ukr.net

Проанализированы стилистические, формально-технические, эстетические и обрядовые формы народных танцев с собственными выразительными средствами, философией и сюжетом. Рассмотрено итальянский, испанский, венгерский, польский, украинский, грузинский, казахский, африканский, мексиканский танец.

Ключевые слова: хореография, народный танец, фольклорный танец, хореографический стиль, танцевальные формы, балет.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 120–124
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 120–124

УДК 793.31-048.67(=161.2):793.327

ПРОБЛЕМАТИКА ЗНИЖЕННЯ ІНТЕРЕСУ ДО НАРОДНОГО ТАНЦЮ В УМОВАХ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Тарас ШКУТЯК

Кафедра режисури та хореографії,
Львівський національний університет імені Івана Франка.
вул. Айвазовського 22/147 м. Львів, Україна, 79053,
тел.: (+38032) 26-30-10-4, (+38067) 1765655

Висвітлено основні проблеми зниження інтересу молоді до українського танцю та запропоновано шляхи популяризації народного хореографічного мистецтва

Ключові слова: український народний танець, сучасний танець, популяризація.

Проблема популяризації українського народного танцювального мистецтва особливо гостро постала із XXI століття, з приходом на території СНД (зокрема на терени нашої держави) західного сучасного мистецтва. Яке своєю свободою руху та форм заполонило усі мистецькі майстерні. А також не залишило байдужими і митців нашого краю, так би мовити, переманивши їх на сторону перспективного молодого мистецтва, яке розкриває широкий простір для творчості.

Заперечувати особливість, багатогранність та цікавість сучасного танцю неможливо. Проте народне танцювальне мистецтво зовсім не поступається красою і колоритом першому. Та ще й таке багате, як українське. Немає нічого поганого у співіснуванні цих двох жанрів. Як казав наш геніальний поет: “І чужому научайтесь, й свого не цурайтесь”. Але коли сучасне мистецтво витісняє наше рідне, то потрібно вживати певних заходів. Адже, якщо ми втратимо надбання своєї культури, то втратимо свою унікальність. Оскільки мистецтво – це те, що яскраво вирізняє одну націю з-поміж інших.

Тема є дуже актуальною в сьогоденні, бо за статистикою більшість наших дітей та підлітків віддає перевагу сучасному танцювальному мистецтву. Народний танець може стати другоплановим, а то і зовсім втратить своє місце в культурному середовищі народу, чого не можна допустити.

До проблеми збереження народних танцювальних традицій зверталося багато дослідників, як минулого (з огляду на тодішні події) – В. Верховинець, К. Василенко і чимало інших митців XIX–XX століть; так і сучасності – Л. Каміна, В. Кирилюк та ін. Ціла дисертаційна праця В. Шкоріненка присвячена темі популяризації українського танцювального мистецтва [5]. Отже, ми бачимо, що це питання є хвилюючим для багатьох.

Метою статті є визначити чинники, які негативно позначаються на перебігу мистецьких процесів у хореографії країни, а також запропонувати увазі керівників колективів, хореографів методи для підвищення зацікавленості українською

© Тарас Шкутяк, 2014

народною танцювальною культурою. На нашу думку запропонована система апелюватиме найбільшою мірою саме до цих людей, на чиїй відповідальності лежить завдання зацікавити своїх учнів рідним мистецтвом.

Дехто з дослідників згадує про структурні або докорінні зміни всієї системи хореографії, бажаючи поставити народне танцювальне мистецтво на перше місце шляхом збільшення кількості кадрів в освіті, фінансової підтримки народних колективів, проведення конкурсів та фестивалів, упровадження уроків народних танців у школі. І це далеко не єдині такого роду заходи. Усі вони насправді є дуже корисними, і певною мірою сприяють збереженню інтересу до народного мистецтва.

Проте проблема полягає в іншому. Усе починається з дитинства, коли закладається основа характеру, формування особистості майбутньої свідомої людини. Якщо звернутися до психології, то дитина має здатність вбирати в себе інформацію: чи то позитивну, чи негативну. І зазвичай їй подобається те, до чого їй прививають любов. Отже, коли мати чи батько співають дитині українських пісень, горнуть її до українського (в тому числі і танцювального) мистецтва, то не дивно, що дитина вважатиме його вельми привабливим. Проте, якщо вдома дитина не отримує інформації про різні, зокрема національні, естетичні поняття – вона черпає таку інформацію із інших – менш надійних джерел. А це передусім засоби масової інформації, які рекламують нам моду Західного світу. І виставляють усе українське (зокрема і мистецтво), як щось зовсім не сучасне, як пройдений етап на шляху формування. Тому діти і підлітки уже навіть між собою починають вважати українську культуру не модною.

Втім, що робити, коли навіть у батьків було упущене виховання любові та поваги до рідного мистецтва? Було б добре, щоб при гуртках, колективах чи інших закладах, де навчають дітей народній хореографії існували спеціальні курси-лекції народного мистецтва для батьків. А також організовувалися різноманітні родинні свята, де б у розважальний спосіб навчалися тато, мама і дитина. (Це могли б бути майстер-класи з виготовлення певних елементів костюмів різних регіонів нашої країни. Що б навіть могли мати практичну цінність в майбутньому використанні на сцені).

Оскільки ми заговорили про форми навчання, то варто визнати, що основним чинник зацікавлення дитини є безпосередньо танцювальні уроки. Учитель повинен виявляти винахідливість аби його заняття було цікавим. Введення у форму уроку народних ігор значно пожвавлює процес перебігу заняття. За словами К. Ушинського, у змісті народної гри є всі доступні форми навчання. У процесі гри діти можуть розвиватися, запам'ятовувати певну інформацію навіть не докладаючи зусиль. Для танцювальних занять потрібно підбирати ігри, які б були рухливими і розвивали у дитини м'язову пам'ять. Однією із таких ігор може бути гра "Мак". Діти, беручись за руки, утворюють коло, один хлопчик або дівчинка стають у середину кола. Усі водять хоровод і приспівують:

Соловієчку, пташку, пташку!
Та чи був ти в нашім садку?
Та чи бачив ти, як мак сіють?
Ой, так сіють мак! (Двічі)
Соловієчку, пташку, пташку!
Та чи був же ти в нашім садку?
Та чи бачив ти, як мак росте?
Ой так росте мак! (Двічі)

Соловієчку, пташку, пташку!
Та чи був ти в нашім садку?
Та чи бачив ти, як мак полють?
Ой так полють мак! (Двічі)
Соловієчку, пташку, пташку!
Та чи був ти в нашім садку?
Та чи бачив ти, як мак цвіте?
Ой так цвіте мак! (Двічі)
Соловієчку, пташку, пташку!
Та чи був ти в нашім садку?
Та чи бачив ти, як мак ломлять?
Ой так ломлять мак! (Двічі)
Соловієчку, пташку, пташку!
Та чи був ти в нашім садку?
Та чи бачив ти, як мак їдять?
Ой так їдять мак! (Двічі)

Той, хто всередині, під час заспіву похитує головою вправо-вліво в ритм співу учасників, а на приспів усі зупиняються, а він показує, як сіють, росте, полють, цвіте, ломлять, їдять мак і підспівує. На повторення приспіву усі повторюють за ведучим рухи. Із кожним новим куплетом змінюється дитина, яка показує дію. Перед початком гри вчитель показує усім учням рухи, пов'язані із трудовим процесом, описаним у пісні.

Такі ігри не будуть вириватись із контексту і спрямування танцювального уроку. А навпаки – у невимушений спосіб дітки вивчать пісеньку і рухи цього невеличкого хороводу. Отже, гра слугуватиме відпочинком для дитини, оскільки вона із цікавістю відтворюватиме завдання, а також тренуватиме її розумові та фізичні здібності. Але це лише одна із пропозицій для учителів, у більшості випадків він повинен мати індивідуальний підхід до цього питання.

Третім важливим чинником, зниження зацікавленості, який стосується здебільшого молоді, є відсутність народної хореографії в побуті. У минулому кожне дійство, свято чи навіть відпочинок супроводжувалися народними танцями. Сьогодні ж такі випадки поодинокі. Навіть весільне дійство, яке до сьогодні зберігало найвищий відсоток народної творчості і традицій, уже перетворюється у світський захід із музикою європейських, західних виконавців і танцями відповідно. Те ж відбувається із прототипом українських вечорниць, дискотеками.

Навіть маючи певні знання народних танців, молодь не має де реалізувати їх. Тому варто було б задуматися над впровадженням вечірок у народному стилі, із майстер-класами, іграми й танцями винятково українськими, навіть фольклорними.

Такі спроби раз у раз відбуваються в різних містах чи селах, але ми говоримо про певне виховання в дусі народних традицій. Тому такі заходи повинні бути регулярними.

Цим можуть займатися, як організатори в школах та вищих навчальних закладах, керівники у своїх танцювальних колективах, так і менеджери в розважальних клубах. Таке поширення має бути повсюдним, а також діяти цілеспрямовано, співпрацюючи з іншими виховними і не тільки структурами. Тільки у масштабній реалізації такі заходи можуть принести масштабні зміни.

Ще одним, четвертим у цій статті, чинником, що зумовив зниження інтересу до української народної хореографії – це велика кількість малопривабливих танцювальних номерів, якими представлено сьогодні українське народне мистецтво масам. Така проблема постала давно. Ще Василь Верховинець згадує про зіпсоване сценічне мистецтво, яке не відповідає зразкам автентичних танців [1].

Сьогодні уже йдеться не тільки про невідповідність сценічного мистецтва із первинними формами, а подекуди і про неякісну творчо-постановницьку діяльність.

Л. Каміна у своїй науково-методичній розробці "Український народний танець – його зміст і форма" говорить про художню форму хореографічного твору. Вона поділяє її на внутрішню і зовнішню .

"Елементи змісту твору – задум, фабула, сюжет, тема, ідея, драматургія, архітектоніка, характер, жанр, стиль, атмосфера – являють собою внутрішню форму твору, що обумовлює зовнішню форму – різновиди хореографічної творчості, загальні форми хореографічної діяльності, загальні форми певного твору, художню мову танцю, композицію, технічні й акторські можливості, які здатні втілити зміст твору, його внутрішню форму, зробити танець виразним, сучасним" [2].

Сьогодні багато постановників не вважають, що народне мистецтво повинно містити в собі всі ці елементи. Український танець має глибоку історію, цікаві сюжети та ідеї, лексику. Це все уже закладено у кожному танці. На цій основі можна створювати геніальні сценічні номери, які здатні зворушувати та захоплювати глядача.

Хореографам потрібно із усією серйозністю ґрунтовно підходити до постановки того чи іншого номера. Проводити дослідницькі роботи, уникати еклектики, творити оригінально, але водночас не відходити від першоджерела. Пам'ятати, що своєю роботою він підносить народне мистецтво людям.

Підсумовуючи усе вищеописане, ми можемо зробити висновок, що зміни повинні статися у свідомості людей. А такі зміни відбуваються завдяки вихованню, тому кожен, хто має зв'язок чи пропагує народне танцювальне мистецтво повинен запитати себе, чи чесно він це робить. Чи горить він тим настільки, щоб запалити любов'ю до цієї культури інших. Оскільки кожна людина, яка працює у такій сфері повинна бути митцем. А митець – це той, хто віддає себе справі цілком, а не виконує роботу лише технічно. За словами однієї української журналістки, митець – це той, хто не дає мистецтву заснути. Тож не даваймо нашому мистецтву заснути і бути поглинутим іншими культурами. А невтомно працюймо над збагаченням, відновленням та збереженням українського народного танцювального мистецтва.

Список використаної література

1. *Верховинець В. М.* Теорія українського народного танцю / В. М. Верховинець. М.– К. : Музична Україна, 1990. – 150 с.

2. *Каміна Л. І.* Український народний танець – його зміст і форма / Л. І. Каміна // науково-методична розробка. – К. : Музична Україна, 2008. – 150 с.

3. *Кирилюк. В. М.* Шляхи вирішення проблем збереження та розвитку народної хореографії на Чернігівщині / В. М. Кирилюк // Філософія етнокультури та наукові стратегії збереження національної єдності України : зб. наук. статей / за ред. проф. В. Личковаха. – Чернігів : УЦКД, 2008 – 15 с.

4. Українські народні дитячі ігри. [Електронний ресурс]. – Режим доступу http://abetka.ukrlife.org/g_entre.htm.

5. *Шкоріненко В. О.* Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : автореф. дис. на здобуття канд. наук: спеціальність 17.00.01. Теорія та історія культури / В. О. Шкоріненко. – К., 2003. – 15 с.

Стаття надійшла до редколегії 18.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

THE PROBLEM OF DECLINING INTEREST TO FOLK DANCE IN THE PERIOD OF THE CONTEMPORARY CHOREOGRAPHY ART POPULARIZATION

Taras SHKUTYAK

Department of Direction and Choreography
Ivan Franko National University of Lviv
str. Ajvazovsky, 22/147, Lviv, Ukraine, 79053,
tel.: (+38032) 26-30-10-4, (+38067) 176-56-55

The article is focused the main problems of declining youth interest Ukrainian dance and the ways of popularization the folk choreographic art.

Key words: Ukrainian folk dance, contemporary dance, popularization.

ПРОБЛЕМАТИКА СНИЖЕНИЕ ИНТЕРЕСА К НАРОДНОМУ ТАНЦУ В УСЛОВИЯХ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Тарас ШКУТЯК

Кафедра режиссуры и хореографии,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Айвазовского 22/147 м. Львов, Украина, 79053,
тел.: (+38032) 26-30-10-4, (+38067) 176-56-55

Освещены особенности формирования и развития хореографического искусства Слобожанщины на фоне исторических событий и под влиянием локально географических факторов.

Ключевые слова: украинский народный танец, современный танец, популяризация.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 125–130
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 125–130

УДК [792.8(477): 793.31(=161.2)] ”19”

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ В ДІЯЛЬНОСТІ ПРОФЕСІЙНИХ ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Тетяна БЛАГОВА

Кафедра хореографії,
Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка,
вул. Жовтнева, буд.71, кв.13, м. Полтава, Україна, 36014
тел.: (+38050) 147-72-30, e-mail: tanyablagova@ya.ru

Досліджено розвиток українського народно-сценічного танцю в діяльності відомих професійних вокально-хореографічних колективів України ХХ століття у хронологічній послідовності. Висвітлено творчий досвід українських видатних балетмейстерів у контексті їхньої практичної діяльності у пісенно-танцювальних колективах.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, український народно-сценічний танець, професійні вокально-хореографічні колективи, балетмейстер, педагог-хореограф.

Український народний танець – найяскравіший прояв народної творчості – розвивався впродовж усієї історії українського народу, збагачуючись новим змістом і своєрідними виразними засобами. Як невід’ємна складова української культури, хореографічне мистецтво пройшло складний і суперечливий шлях, ускладнювалося, збагачувалося новими рухами, супроводжувалося піснями, органічно поєднуючись у такий спосіб зі словом і музикою. Невичерпна скарбниця народного танцю вирізняється своїм неповторним колоритом, що знаходить вияв у самобутній лексиці, пластичних інтонаціях, структурній та композиційній побудові, тематиці та образному змісті хореографічних творів, оригінальній манері їх виконання [10, с. 141].

Вивчення досвіду поколінь і дослідження сучасного стану розвитку української народно-сценічної хореографії дає підстави констатувати потужність її творчого потенціалу. Українські народні танці широко пропагують численні професіональні і самодіяльні хореографічні колективи, складаючи основу їхнього репертуару. Завдяки самобутньому таланту українських хореографів В. Авраменка, К. Балог, К. Василенка, В. Верховинця, П. Вірського, Р. Герасимчука, О. Гомона, Є. Зайцева, А. Кривохижі, Д. Ластівки, В. Петрика, Н. Уварової, Л. Чернишової, Я. Чуперчука, інших знаних митців народний танець сформувався як народно-сценічне мистецтво, активно розвиваючись у професійних та аматорських колективах.

Дослідженню історії розвитку народної хореографічної культури окремих регіонів України, життєвого та творчого шляху українських педагогів-хореографів ХХ століття, їхніх колективів присвячено праці Г. Боримської, Я. Верховинця, Д. Демків, Н. Дем’янко, О. Жирова, І. Книш, Б. Кокуленка, Л. Косаковської, В. Купленника, С. Легкої, Н. Марусик, О. Мерлянової Р. Пилипчука, Ю. Станішевського, Б. Стаська та ін.

© Тетяна Благова, 2014

Однак, попри численні наукові праці, у деяких висвітлено різні аспекти проблематики української хореографічної культури, на сучасному етапі бракує теоретичних досліджень, які б розкривали особливості розвитку українського народно-сценічного танцю в діяльності професійних і аматорських колективів пісенно-танцювального жанру України XX століття, що зумовлює актуальність обраної тематики. Отже, мета представленої статті – охарактеризувати розвиток українського народно-сценічного танцю в діяльності відомих вокально-хореографічних колективів України в історичній ретроспективі, проаналізувати внесок видатних балетмейстерів у розвиток української хореографічної культури у контексті дослідження їхнього творчого досвіду. Зупинимося детальніше на діяльності найбільш знаних професійних вокально-хореографічних колективів в Україні, становлення й розвиток яких безпосередньо пов'язані з іменами видатних майстрів народної хореографії.

Основоположником нового українського сценічного жанру – театралізованої пісні, постановником театралізованих вокально-хореографічних композицій і циклічних концертів став В. Верховинець. Своєрідною лабораторією втілення в життя новаторських ідей педагога і митця, відродження кращих традицій українського народного мистецтва, піднесення його на високий професійно-виконавський рівень став жіночий хоровий театралізований ансамбль "Жінхоранс", що вирішально вплинув на подальший розвиток української сценічної хореографії. Заснуванню колективу у 1930 році передувала довготривала підготовча робота в усіх сферах діяльності педагога, яка пройшла три стадії: дослідження пісенного й обрядового фольклору; дослідження народної хореографії і театральна музично-виховна діяльність; створення українського музично-ігрового репертуару для дітей і педагогічна діяльність у вищих навчальних закладах у період 1919–1930 років. Передумовами до створення "Жінхорансу" були студіювання українського фольклору, написання на основі етнографічних досліджень таких науково-теоретичних праць, як "Українське весілля", "Теорія українського народного танцю", "Весняночка", впровадження розроблених у них принципів і положень у практичну музично-педагогічну діяльність [4, с. 169].

Засновник жанру театралізованої української пісні-танцю В. Верховинець уважав український народний танець головною рушійною силою становлення й розвитку сценічної хореографії. Зокрема, у своїй праці "Теорія українського народного танцю" (1919) хореограф-фольклорист наголошував: "…Українського балету ще не було і нема: він ще в народі як матеріал. Наш балет, якщо йому судилося народитися, мусить бути народним, своєрідним, а таким стане він тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами,… коли він буде пройнятий духом веселих танцювальних пісень… Щоб у майбутньому побачити такі балети, треба, перш за все збирати відповідний танцювальний матеріал пильно, обережно і з любов'ю" [2, с. 124]. Теоретичний доробок В. Верховинця став міцною базою творчості вищезазначеного колективу і мав важливе значення для розвитку українського хореографічного мистецтва.

У 1937 році у місті Сталіно (сучасний Донецьк) розпочав свою творчу діяльність Заслужений академічний ансамбль пісні і танцю України "Донбас". Засновниками ансамблю були талановиті керівники Б. Коганер, М. Баканін, В. Бальшин. Із перших виступів колектив зачарував глядачів та слухачів яскравим видовищем колоритного мистецтва рідної землі. У суворі роки Великої Вітчизняної війни (1941–1945 років)

ансамбль було відряджено до політуправління Південного фронту. Відомо, що у цей період колектив відпрацював понад 900 концертів. У 1966 році за видатні досягнення у розвитку української культури ансамблю "Донбас" було надано почесне звання "Заслужений". За багаторічну історію ансамблю змінилося кілька поколінь видатних керівників, артистів-танцюристів, співаків, музикантів, вихованих у найкращих традиціях української мистецької школи. Вагомий внесок у розвиток хореографічної діяльності ансамблю зробив народний артист України О. Гомон, який працював художнім керівником та головним балетмейстером колективу у період 1976–1981 років. Він створив чимало концертних програм, які й дотепер є у репертуарі ансамблю. Зокрема, такі хореографічні постановки, як "Святковий козачок", "Теленки", "Гопак", хореографічна мініатюра "Горлиця" [5].

Унікальне явище музичної і хореографічної культури становить Державний академічний гуцульський ансамбль пісні і танцю, який заснував Ярослав Барнич у місті Станіславі в грудні 1939 року. Перші гастролі Державного гуцульського ансамблю пісні і танцю відбулися у 1940 році. Керівником балетної групи колективу став Я. Чуперчук – видатний український балетмейстер, етнограф, артист, унікальна особистість у гуцульській хореографії. Віртуоз гуцульського танцю, Я. Чуперчук створив понад 100 хореографічних та вокально-хореографічних творів, до яких сам писав пісні. Його багатолітня діяльність стала основою репертуарів багатьох сучасних колективів в Україні та за її межами. Володіння глибокими знаннями гуцульського фольклору, робота в театрах, хореографічні знання, одержані у школі В. Авраменка, допомогли балетмейстерові втілити власні ідеї в танцювальних постановках: "Пісня Бескидів", "Аркан", "Гуцулка на царині", "Співай, рідний краю", "Великодні хороводи", "Коломийки". Він вдало поєднував танець, пісню, слово в єдине ціле. Цей синтез був основою так званих "чуперчукових" вокально-хореографічних композицій. Багато часу балетмейстер присвячує хореографічним постановкам на тему українських народних пісень – "Їхав козак за Дунай", "Розпрягайте, хлопці, коні", "Кину кужіль на полицю", в яких відчувалася школа В. Авраменка [8, с. 58].

В умовах сьогодення Гуцульський ансамбль пісні і танцю є лауреатом багатьох міжнародних конкурсів і фестивалів. З назвою колективу тісно пов'язане становлення і розвиток професійного хореографічного мистецтва Західної України. Усі концертні програми створюються на основі автентичного фольклору, народних обрядів та звичаїв Гуцульщини. Сьогодні творчість ансамблю спрямована на подальше вдосконалення професійної майстерності, підготовку нових самобутніх програм та збереження кращих зразків Прикарпаття [3].

У 1944 році при Чернівецькій обласній філармонії було засновано професійний художній колектив – Заслужений академічний буковинський ансамбль пісні і танцю, – організатором якого став збирач пісенного фольклору, самобутній місцевий композитор Г. Шевчук. Першим балетмейстером ансамблю став киянин Г. Дихта – фронтовик, який після поранення потрапив до Чернівців. Вагомий внесок у творчий доробок колективу зробив заслужений артист України, балетмейстер Д. Ластівка. Зберігаючи етнографічну самобутність постановок, він домігся високого професіонального виконавського рівня в ансамблі, розширив його репертуарну палітру. Впродовж 23 років Д. Ластівка був сам артистом балету в Буковинському ансамблі, де й відбулося його становлення як балетмейстера. У пошуках народних перлин хореограф їздив у фольклорні експедиції селами Буковини, ретельно

збирав і записував народні мелодії, елементи танців, творчо переосмислював, а згодом втілював їх у неперевершені танцювальні образи. Яскравий приклад – хореографічна композиція "Підемо стежкою" у виконанні жіночої групи. За роки роботи у Заслуженому Буковинському ансамблі пісні і танцю він створив характерні образи (зокрема в танцях: "Парубоцькому", "Молодійці", "Тропотійці", "Гопаку", "Підківці", "Вівчарах"). До виконання танців у вокально-хореографічних композиціях балетмейстер залучав учасників хору. Д. Ластівка глибоко відчував ритміку сценічного танцю, танцювальний образ, драматургію. У 1969 році Буковинському ансамблю пісні і танцю було присвоєно почесне звання "Заслужений ансамбль України". У 2004 році колективу було присвоєно звання "Академічного". Вокально-хореографічне мистецтво, яке репрезентує ансамбль, його яскрава самобутність, своєрідність виконавського стилю, поєднаного із високою професійною культурою, забезпечують йому визнання як одному із кращих колективів України. Своїм натхненним мистецтвом Заслужений академічний буковинський ансамбль пісні і танцю оспівує красу рідного краю, робить свій важливий внесок у національне відродження й розвиток української музичної та хореографічної культури [6].

У 1945 році у місті Ужгороді було організовано Заслужений академічний закарпатський народний хор. Колектив мав назву "Закарпатський ансамбль пісні і танцю", але згодом, із 1947 року, його було реорганізовано у Закарпатський народний хор. Художнім керівником колективу призначено М. Добродєєва, головним балетмейстером – В. Ангарова. Перший концерт хору з успіхом відбувся 17 вересня 1946 року. Саме ця подія засвідчила народження першого на Закарпатті високопрофесійного мистецького колективу. У 1959 році, за наказом Президії Верховної Ради УРСР, Закарпатському народному хору присвоєно почесне звання "Заслужений колектив УРСР". До його складу входять хорова, танцювальна та оркестрова групи. Колектив працює у кількості 85 артистів.

Незмінним балетмейстером-постановником колективу упродовж кількох десятиліть є "легенда закарпатської професійної хореографії", народна артистка України К. Балог. Однією із основних характеристик її творчої діяльності завжди було те, що вона фіксувала, записувала, обробляла народні твори, зберігаючи їх автентичність для майбутнього покоління. Постановці кожного нового танцю передувала його детальна описова анотація. Цей шлях балетмейстер К. Балог перейняла від учителя і наставника – народного артиста СРСР Павла Вірського. Таким способом були записані і поставлені такі танці, як "Раковецький кручений", "Бубнарський", "Чотирянка", "Бойківські забави", "Вівчарі на полонині", "Дробойка", "Березнянка". Балетмейстер надзвичайно обережно ставиться до народної першооснови танцю, зберігаючи його дух, характер, основні елементи.

Заслужений Закарпатський народний хор – єдиний в Україні професійний колектив, який пропагує і збагачує не тільки українську пісенну й хореографічну культуру, а й мистецтво усіх національних меншин, які здавна тісно заселяють закарпатську землю. У репертуарі – українські, словацькі, угорські, чеські, румунські, німецькі та російські народні пісні й танці, які колектив репрезентує як в Україні, так і за кордоном [7].

Відтворення фольклорних мистецьких традицій, які започаткував фундатор вокально-хореографічного жанру в українській культурі В. Верховинець, відбувається у Державному жіночому вокально-хореографічному ансамблі УРСР "Таврія", створеному у 1971 році у місті Сімферополі [9, с. 98]. Ініціатором заснування і художнім керівником колективу стала Л. Чернишова – видатний режисер-хореограф,

педагог, народна артистка СРСР, народна артистка Казахської РСР. На різних етапах творчої діяльності вона очолювала такі відомі мистецькі колективи, як Державний ансамбль пісні й танцю УРСР, Державний ансамбль пісні й танцю Казахської РСР, створила хореографічні постановки в Державному заслуженому академічному українському народному хорі імені Г. Верьовки, інших професійних і самодіяльних хореографічних колективах [1, с. 128].

Перший виступ ансамблю відбувся у грудні 1972 року у Києві у Палаці "Україна". Репертуар "Таврії" постійно поповнюється новими театралізованими народними піснями, фольклорними вокально-хореографічними композиціями, які становлять основу концертних програм. У 2002 році колективу було присвоєно ім'я Л. Чернишової. У сучасних художніх формах продовжують розвиватися кращі здобутки балетмейстера. У репертуарі ансамблю як окремі танцювальні номери ("Гопак", "Вишиванки", "Радуйся, Гуцулія"), так і великі концертні програми ("Вечір народного танцю", "Вечір балету", "Пісні й танці народів Криму"). Усі групи ансамблю – оркестр, хор і балет – є повноцінними самостійними колективами і виступають із сольними програмами. На сьогодні вокально-хореографічний ансамбль "Таврія" імені Л. Чернишової дбайливо зберігає і примножує народні традиції, він став більш потужним, розширив свої творчі можливості, отримав свій багатогранний хореографічний стиль [1, с. 134].

Отож, зазначимо, що ансамблі пісні і танцю, як синтетичний жанр мистецької діяльності, поєднують у собі багатство і колорит музичної та хореографічної культури, збагачують і підтримують високий професійний рівень виконавської школи українського народно-сценічного танцю. Основними напрямами творчої діяльності вищезгаданих мистецьких колективів є відродження народних пісенно-танцювальних традицій, відтворення автентичності музичної і танцювальної культури, популяризація кращих її надбань. Перспективами подальших наукових досліджень із визначеної проблематики є детальне вивчення творчої і педагогічної спадщини знаних українських педагогів-хореографів, визначення їхнього внеску у розвиток національної хореографічної культури.

Список використаної літератури

1. *Благова Т.* Розвиток школи українського народного танцю у мистецькій спадщині Л. Чернишової / Т. Благова // Педагогіка і психологія професійної освіти: науково-методичний журнал. – 2012. – № 3. – С. 127–136.

2. *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю / В. Верховинець. – 5-е вид. – К. : Муз. Україна, 1990. – 152 с.: іл., нот. іл.

3. Гуцульський ансамбль пісні і танцю [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.pisni.org.ua/persons/2642.html.

4. *Дем'янко Н.* Формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В. Верховинця : [монографія] / Н. Дем'янко. – Полтава : ТОВ "АСМІ", 2010. – 272 с., іл.

5. Заслужений академічний ансамбль пісні та танцю України "Донбас" [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.donbass-dance.com.

6. Заслужений академічний Буковинський ансамбль пісні і танцю [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.filarmoniya.cv.ua/.

7. Заслужений академічний Закарпатський народний хор [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://philarmonia.uz.ua/.

8. Майстри народно-сценічного танцю: біографічний довідник / [укл. О. Колосок]. – К. : ДАКККіМ, 2008. – 116 с.

9. Народна артистка СРСР Лідія Чернишова / [редкол. : Станішевський Ю. (голова) та ін.]. – К. : Мистецтво, 1978. – 176 с.

10. *Рудницька О*. Українське мистецтво у полікультурному просторі : навч. посібник / О. Рудницька. – К. : ЕксОб, 2000. – 208 с.

Стаття надійшла до редколегії 20.03.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

UKRAINIAN FOLK-STAGE DANCE DEVELOPMENT IN ACTIVITY OF PROFESSIONAL VOCALLY-CHOREOGRAPHIC COLLECTIVES OF THE XXTH CENTURY

Tetyana BLAGOVA

Department of choreography,
Korolenko Poltava National Pedagogical University,
str. Zhovtneva, 71/13 Poltava, Ukraine, 36014
tel.:(+38050) 147-72-30, e-mail: tanyablagova@ya.ru

The analysis of development of Ukrainian folk-stage dance is investigational in the activity of the known professional a vocally-choreographic collective of Ukraine in the XX of century is recreated in a chronological sequence. The creative experience of well-known Ukrainian ballet-masters in a context them practical artistic activity in vocal-choreographically collectives is summarized.

Key words: choreographic art, Ukrainian folk-stage dance, professional vocally-choreographic ensembles, ballet-master, teachers-choreographers.

РАЗВИТИЕ УКРАИНСКОГО НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ XX СТОЛЕТИЯ

Татьяна БЛАГОВА

Кафедра хореографии,
Полтавский национальный педагогический университет имени В.Г. Короленко,
ул. Октябрьская, буд.71, кв.13, г. Полтава, Украина, 36014
тел.: (+38050) 147-72-30, e-mail: tanyablagova@ya.ru

Проанализировано развитие украинского народно-сценического танца в деятельности известных вокально-хореографических коллективов Украины XX столетия в хронологической последовательности. Исследовано творческий опыт украинских выдающихся балетмейстеров в контексте их практической деятельности в песенно-танцевальных коллективах.

Ключевые слова: хореографическое искусство, украинский народно-сценический танец, профессиональные вокально-хореографические коллективы, балетмейстер, педагог-хореограф.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 131–136
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 131–136

УДК 793.31:792.8.071.5

НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ЕКЗЕРСИС ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ-ХОРЕОГРАФІВ

Наталія КИРИЛЬЧУК

Кафедра театрального мистецтва і хореографії.
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
вул. Сахарова 34- А , м. Івано-Франківськ, Україна, 76014,
тел.: (+38034) 52-34-29, (+38066) 126-85-48, e-mail: mrozek@list.ru

Проаналізовано роль народно-сценічного екзерсису та принципи його викладання при формуванні професійних навичок майбутніх фахівців-хореографів.

Ключові слова: народно-сценічний танець, екзерсис, принципи навчання, професійні навички.

Метою цієї статті є: дослідити теоретичні і практичні підходи аналізу народно-сценічного екзерсису як засобу формування професійних навичок майбутніх фахівців-хореографів.

Завдання дослідження є: з'ясувати особливості вивчення народно-сценічного екзерсису та виділити його завдання; проаналізувати його принципи та методи викладання; обґрунтувати необхідність використання екзерсису народно-сценічного танцю в навчальному процесі.

Народно-сценічний танець є однією з основних дисциплін спеціального циклу хореографічної освіти, що спрямований на професійну підготовку майбутнього фахівця-хореографа. Вивчаючи танці різних народів, їхній стиль та манеру виконання, студент-хореограф набуває знань, необхідних для творчого сприйняття й емоційного відтворення художніх образів [3, с. 3].

"Народний танець" як навчальний предмет, як певна школа виховання танцівника порівняно з класичним танцем, дуже молодий. Виник він тільки наприкінці XIX століття в Петербурзькому імператорському хореографічному училищі, і зумовлено це було тим, що в балетних виставах виконували народні танці: іспанські, угорські, польські, грузинські та інші. Думка про створення спеціальної системи (подібної до класичного танцю) для підготовки виконавців характерного танцю давно побутувала між хореографами. У 90-х роках XIX століття О. Ширяєв з власної ініціативи спробував створити і записати екзерсис народно-сценічного танцю. На основі цієї праці введено уроки характерного танцю у двох старших класах Петербурзької балетної школи. Поступово народно-сценічний танець сформувався в навчальну дисципліну, і його долучили до програми інших хореографічних училищ. Значущою подією стала поява книги А. Лопухова, О. Ширяєва, О. Бочарова "Основи характерного танцю", яка була видана 1939 р.

© Наталія Кирильчук, 2014

Саме ця праця, що виникла в результаті накопиченого досвіду і стала першим підручником у викладанні народно-сценічного танцю.

Великий внесок у розвиток методики викладання народно-сценічного танцю зробила професор Т. Ткаченко, яка розвинула методику А. Лопухова, О. Ширяєва, О. Бочарова і на основі власного досвіду видала фундаментальні праці "Народний танець" (1967) і " Народні танці" (1981).

У 1966 році опубліковано навчально-методичний посібник з народно-характерного танцю, автор якого А. Блатова. В 1972 році видана книга відомої танцівниці і педагога Н. Стуколкіної "Чотири екзерсиси".

В Україні послідовником викладання народно-сценічного танцю був педагог Є. Зайцев, який видав підручник "Основи народно-сценічного танцю" (у 2-х частинах, 1976).

Процес подальшого удосконалення системи викладання народно-сценічного танцю продовжується і сьогодні. Прикладом цього є навчальний посібник "Народно-сценічний танець: груповий розподіл вправ біля станка", який виданий у 2008 року В. Камін.

Протягом двох століть накопичений великий досвід з теорії та практики викладання народно-сценічного танцю, доведено необхідність системного вивчення вправ тренажу, його удосконалення. "Система постійного фізичного і танцювального екзерсису, навіть методично недосконалого, завжди буде продуктивнішою від випадкових "натаскувань" окремих рухів характерного танцю [5, с. 33]. І все ж таки залишається недостатньо усуспільненим цей матеріал в його систематизації. Саме тому вважаємо за необхідне подальше поглиблене вивчення цієї проблеми.

Екзерсис – це відточена, досконала й уніфікована система вправ і комбінацій, створена в процесі тривалого хореографічного досвіду.

Народно-сценічний екзерсис створений на основі класичного екзерсису. Але ці вправи відрізняються від класичного тим, що розвивають необхідні якості для виконання народно-сценічних танців, у яких часто використовують різкі і акцентовані plie, невиворотні позиції ніг, рухи з заворотом стопи і коліна в невиворітне положення. В народно-сценічний екзерсис входять вправи характерні для певного танцю, запозичені безпосередньо з народно-сценічних танців: рухи з вільною стопою (flic-fliac), "вірьовочка", вправи на вистукування, вправи що розвивають гнучкість, пластичність рук і корпусу. Також можуть трапляються стрибки та скачки.

Поряд зі загальноприйнятою французькою термінологією в характерному екзерсисі вживається і образно-народні назви рухів (наприклад "вірьовочка", "ключ", "штопор" та інші).

Пропонуючи послідовність вправ народно-сценічного екзерсису, ми опиралися на розподіл, яку запропонував В. Камін:

– напівприсідання та глибокі присідання (demi-plies et grand plies);
– вправи для розвитку рухливості стопи (battements tendus);
– каблучні вправи;
– маленькі кидки (battement tendus jetes);
– колообертальні рухи ногою по підлозі (rond de jambe et ronde de pied terre);
– підготовка до "вірьовочки" (ковзання стопою по нозі, passé);
– повороти стопи ("змійка", pas tortille);
– м'які розвороти ноги – напівприсідання на опорній нозі з поворотом коліна робочої ноги із закритого положення у відкрите (battement fondu);

– вправи з ненапруженою стопою (середній батман, flic-flac);
– розгортання ноги на 90 градусів (battements developpes);
– вправи на вистукування;
– великі кидки (grands battements jetes);
– підготовчі вправи до складних і віртуозних рухів: піднімання на півпальці, розтяжки, перегинання корпуса тощо [4, с. 5].

Вправи народно-сценічного екзерсису застосовують для розвитку технічних навичок. Завданням вправ є підготовка суглобно-м'язового апарату до виконання найрізноманітніших рухів. Вправи біля станка розвивають:

– виворотність, еластичність, м'якість тазостегнового, гомілковостопного, колінного суглобів і м'язів стопи;
– зміцнюють сухожилля ахіллесової п'яти;
– сприяють пластичності стрибка;
– розвивають рухливість гомілковостопного, тазостегнового, колінного суглобів;
– силу ніг;
– зміцнюють м'язи стегна;
– легкість ніг;
– координацію;
– стійкість;
– танцювальність;
– танцювальний крок;
– ритмічну спритність;
– тренує нервову систему;
– розвиває виразність, вишуканість поз, гнучкість спини;
– прищеплює відчуття стилю та достеменної національної манери.

Важливою умовою досягнень успіхів у формуванні професійних навичок засобами вправ екзерсису є правильне виконання танцювальних рухів. Організм танцівника, підпорядкований умовам системного тренажу, удосконалюється. Постійний розвиток цієї "правильності" створює досконалу в розумінні "скульптурності" форму тіла і сприяє точному виконанню танцювальних дій [1, с. 126].

Розглядати вправи народно-сценічного екзерсису тільки як засвоєння комплексу певних рухів, що розвивають тіло виконавця було б неправильно. "Необхідно зауважити: якщо вправи біля станка не передають певного національного характеру та стилю, це призводить до формального трактування національних рухів" [3, с. 4].

Важливо розуміти, що виконання елементів народно-сценічного екзерсису продовжує лінія розвитку танцювальності, щоб у подальшому легко, без труднощів, передавати на сцені яскраву палітру того чи іншого народного танцю.

Хореографічні навички розглядають як досконалий рух, що отриманий унаслідок багаторазових вправ виконання. Однак ознакою сформованості навичок є якість виконання руху, а не його автоматизація. Досягнути цього можна лише у разі свідомого сприйняття і відтворення цих рухів та вправ. Принцип свідомої навчально-пізнавальної активності студентів передбачає створення сприятливих умов для виявлення і розвитку їхніх творчих здібностей, стимулювання їхньої ініціативи і заохочення до самостійності.

Принцип науковості передбачає постійне вдосконалення методики викладання вправ екзерсису. Вивчення психофізичних якостей сприйняття студента.

Упродовж усього вивчення вправ екзерсису обов'язковим є дотримання принципу наступності, який реалізується шляхом:

– логічного викладу матеріалу, при якому кожна наступна вправа чи комбінація обґрунтується на попередньому;

– постійного закріплення вивченого матеріалу.

Однак доречно наголосити, що в розумінні принципу систематичності останніми роками відбулися вагомі зміни. Систематичність тепер розуміють не лише як послідовність і наступність, а й як системність. Особливо важливо зрозуміти, як поєднуються елементи, перспективу їх розвитку, розуміння частин і цілого, окремого й загального.

Застосовуючи принцип доступності, який тісно пов'язаний із попереднім принципом, важливо наголосити на застосуванні контрастності при побудові тренувальних вправ екзерсису.

Принцип контрастності використовує, щоб переключити навантаження з одних м'язів на інші і відновити дихання. Після швидких вправ виконують спокійні. Правильний розподіл силового навантаження на м'язи рівномірно розвиває м'язовий апарат виконавця, не перевтомлюючи і не перевантажуючи його. Чергування вправ біля станка подано за такими ознаками: рухи з напруженою стопою чергувати з рухами з вільною стопою, плавні рухи з різкими, обертальні з вистукуваннями й інші [4, с. 6].

Принцип проблемності ґрунтується на створенні різного роду проблемних ситуацій, які в процесі фахового навчання сприяють творчому пошуку. Особливо це відбувається на старших курсах, коли студенти самі створюють різні комбінації екзерсису.

Наочний принцип посідає значне місце у процесі вивчення вправ екзерсису, адже показ, демонстрація викладачем вправи, того чи іншого руху або пози є більш предметним, зрозумілим та переконливим для якісного сприйняття та відтворення вправ студентом.

Говорячи про методи, що забезпечують оволодіння народно-сценічним тренажем, варто сказати, що протягом усього навчального періоду їх використовують як взаємодоповнюючі, але в різному співвідношенні. Методи поділяються на словесні, наочні, практичні.

Словесний метод навчання охоплює пояснення, за допомогою якого педагог розкриває суть та завдання народно-сценічного екзерсису загалом й окремо кожної вправи. Цей метод ґрунтується на логічному мисленні з використанням попереднього досвіду студентів.

Важливе місце у навчальному процесі при вивченні народно-сценічного екзерсису займає інструктаж. Він передбачає розкриття дій, особливостей виконання, дотримання певних правил під час виконання вправ тренажу.

Ефективне навчання неможливе без використання наочних методів. Насамперед, це демонстрація – метод, який передбачає показ цілої вправи чи її частини. Допоміжним у цьому процесі є метод спостереження, що передбачає сприймання усіх процесів і дій.

Практичний метод безпосередньо сприяє формуванню вмінь і навичок, сюди відносимо практичну роботу, яка спрямована на використання набутих знань та їх відтворення. Важливе місце відведено вправам. Суть цього методу полягає в цілеспрямованому, багаторазовому повторенні студентами частин вправи, чи її цілої

з метою формування навичок. Вони є технічними і своєю чергою їх можна поділити на: підготовчі, пробні, тренувальні, творчі.

Розглядаючи народно-сценічний екзерсис як засіб формування навичок майбутніх хореографів варто пам'ятати, що важливим засобом виразності є музика. Ритм, метр, темп – це ті елементи, без яких неможливо оволодіти майстерністю народного танцю. Точний, чіткий ритм забезпечує правильне виховання м'язів, координацію всіх частин тіла, технічність та художню виразність руху. Крім того, ритм характеризує ті чи інші національні особливості, їхній стиль, колорит. Складаючи вправи, доцільно застосовувати рухи з акцентом на затакт або будь-яку іншу долю такту зі зміною темпів музичного супроводу. Більшість вправ біля станка вимагають музичного вступу, який вводить танцюриста в темп, характер, стиль рухів. Потрібно стежити, аби всі запропоновані вправи виконували у точному ритмі, пропонувати вистукувати різноманітні сполучення тривалостей нот (чвертей, восьмих, шістнадцятих тощо).

Отже, вивчення народно-сценічного екзерсису допомагає розвивати студента-хореографа фізично, удосконалює його координацію, зміцнює м'язово-руховий апарат, розвиває ті групи м'язів, які мало беруть участь у класичному екзерсисі, виховує витривалість. Окрім того, заняття народно-сценічним екзерсисом допомагають оволодіти стилем, манерою, виконанням різних характерів, тобто збагачують їх виконавські можливості, формуючи особливі професійні якості і навички майбутніх фахівців-хореографів.

Список використаної літератури

1. *Блок Л. Д.* Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.

2. *Гусев Г. П.* Методика преподавания народного танца (Упражнения у станка) Г. П. Гусев. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС,2005. – 207 с.

3. *Зайцев Є. В.* Основи народно-сценічного танцю / Є. В. Зайцев. – К. : Мистецтво, 1975. – 223 с.

4. *Лопухов А. В.* Основы характерного танца / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров. – Л., М. : Искусство, 1939. – 187 с.

5. *Камін В. О.* Народно-сценічний танець: груповий розподіл вправ біля станка. навч. посібник / В. О. Камін. – К. : ДАКККіМ, 2008. – 151 с.

Стаття надійшла до редколегії 19.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

FOLK STAGE EXERCISES AS MEANS OF FORMATION OF PROFESSIONAL SKILLS OF FUTURE SPECIALISTS-CHOREOGRAPHERS

Natalia KYRYLCHUK

Department of theatre arts and choreography,
Precarpathian national University of the name Vasyl Stefanyk
str. Sakharov 34-A, Ivano-Frankivsk, Ukraine,76014,
tel.:(+380342) 52-34-29, (+38066) 126-85-48. e-mail: mrozek@list.ru

In this article a role is analysed folk - stage ekzersisu and principles of his teaching as to the means of forming of professional skills of future specialists- choreographers.

Key words: folk-stage ekzersisu , principles of studies, professional skills.

НАРОДНО-СЦЕНИЧЕССКИЙ ЕКЗЕРСИС КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФНССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ-ХОРЕОГРАФОВ

Наталия КИРИЛЬЧУК

Кафедра театрального исскуства и хореографии,
Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника,
ул. Сахарова34-а, Ивано-Франковск, Украина, 76014
тел.:(+3803422)52-34-29, (+38066) 126-85-48. e-mail: mrozek@list.ru

Проанализировано роль народно-сценического экзерсиса, принципы его преподавания при формировании профессиональных навыков будущих специалистов-хореографов.

Ключевые слова: народно-сценический танец, экзерсис, принципы преподавания, профессиональные навыки.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 137–143
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 137–143

УДК 792.82.071.1:7.041/.045

ХУДОЖНЄ КРЕДО БАЛЕТМЕЙСТЕРА ЯК НАСЛІДОК ЙОГО СВІТОГЛЯДУ В КОНТЕКСТІ СТВОРЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ

Оксана ЛАНЬ

Кафедра режисури та хореографії.
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Глибока 14/55, м. Львів, Україна, 79013,
тел.: (+38032) 276-69-18, (+38050) 370-37-13, e-mail: oksanalan@mail.ru

Порушено проблеми прямої залежності художнього кредо балетмейстера та його творчого стилю від сформованості його світогляду, спираючись на філософські визначення, термін “присвоєння знання” та практичний досвід хореографів.

Ключові слова: світогляд, художнє кредо балетмейстера, художній образ.

Метою дослідження є прямий взаємовплив художнього кредо (стилю) балетмейстера і його світогляду в процесі створення хореографічного твору і хореографічного образу.

Завдання дослідження полягає у спробі довести вплив набутого світогляду на художнє кредо балетмейстера (його творчий стиль), його творчу уяву в контексті створення хореографічного (драматургічного) образу.

Кардинальна зміна підходів і технологій навчання у вищій школі має сприяти розширенню художнього світогляду сучасного педагога-хореографа, що суттєво допомагатиме вихованню загальної хореографічної культури. Вже сьогодні академічні знання хореографа збагачуються дослідженнями інших наук. Сьогоднішній пошук у хореографічному мистецтві все більше “втягує в себе” науку психології, філософії, навіть знання точних наук. Такі складні почуття, як інстинкт, виникнення вібрацій творчості, як виду певної сублімованої енергії, все більше привертають увагу хореографів-пошуківців.

У мистецтві закарбовується не тільки особистість художника. Відображаючи в творі необхідне, стійке, важливе для маси людей, сутнісне, він надає творові особистісної форми, тобто розкриває світ через себе. Цим художник спонукає публіку сприйняти його життєвий досвід, збагачений знанням досвіду інших людей, як свій власний.

Образно бачити світ – це великий дар. Відтворити цей світ в образі – дар ще більший. Творчість, як вид діяльності, активізує особистість хореографа найбільш повно та різнобічно. Допомагає їй формування світогляду суб’єкта.

У роботах авторів О. Мандельштама, Ю. Борєва, С. Ваймана, Б. Боруха, В. Фріауф, Е. Соловйова відзначено важливість світовідчуття в творчому процесі і особлива значущість світовідчуття в структурі особистості художника, суб’єкта творчості.

© Оксана Лань, 2014

У дослідженнях, присвячених різним аспектам світогляду, творчість іноді розглядають як явище, що визначають значною мірою світоглядною системою особистості В. Головних, Л. Стеклова, К. Шуртаков. Свої роботи творчому мисленню присвячували автори В. Біблер, В. Єлісєєв, В. Коваленко, А. Коршунов, А. Лук, В. Петров, Д. Чернишов. "Першопрохідцями" в дослідженні такої проблеми, як важливість індивідуальних зусиль у формуванні світогляду можна відзначити В. Соловйова і М. Йшовера. Німецький мислитель М. Шелер говорив: "Більшість людей отримують світогляд з релігійної чи іншої традиції, яку вони вбирають з молоком матері. Але той, хто прагне до філософсько обгрунтованого світогляду, повинен наважитися на те, щоб спиратися на власний розум" [14, с. 3]. Подібну позицію займає і російський філософ: "...Філософія в розумінні світогляду є світогляд окремих осіб" [12].

Світогляд – це відображення в свідомості людини цінностей навколишнього світу і його ставлення до цих цінностей. Воно зумовлює погляди людини на навколишню реальність, визначає його взаємовідношення з нею і ставлення до самого себе. Враховуючи світогляд, визначаються життєві позиції людини, її переконання і ціннісні орієнтації.

Молодому балетмейстерові потрібно вчитися сприймати життя у всій його багатогранності. Дивитися на явища відсторонено, начебто "зверху", щоб мати можливість відокремити головне від другорядного, вміти скинути все зайве, що навіяно впливом різного… і стати самим собою, стати кращим завдяки адекватній оцінці того, що відбувається. Отримати радісне сприйняття, любов до робочого процесу, чітке розуміння проблематики, вміння словесно формулювати завдання. Це буде процес формування особистості.

Людина народжується з багатьма задатками, які є основою її майбутнього світогляду. І ці задатки можуть розкриватися в будь-якому віці, якщо вони відповідні до можливостей людини, які можуть бути не тільки на фізичному рівні, але так само на вітальному, ментальному та духовному рівнях. Тому світогляд може не тільки вдосконалюватися в якомусь напрямі, а й деградувати в будь-якому віці під впливом зовнішніх обставин.

Зокрема К. Шуртаков запропонував критерій сформованості світогляду – норма як показник стійкості поглядів людини. При цьому світоглядна система відкрита для змін. Показником розвиненості і сформованості світогляду, можливо, більш правильно вважати ступінь присвоєності (або емоційної залученості) того знання, яким володіє суб'єкт [15].

Якщо у науці тільки рівень присвоєння ідей різний, то у мистецтві ж різні і рівень, і зміст присвоєння: людина проектує соціально-історичний досвід, укладений у художньому творі на свій індивідуальний; у результаті виникає її особисте ставлення до дійсності і порушених проблем, значущості прекрасного предмета. У процесі впливу на аудиторію мистецтво формує її і своєю чергою формується під її впливом. Це система зі зворотним зв'язком. Мистецтво втягує свою аудиторію до вироблення ідей і змушує читача, глядача, слухача привласнювати художні ідеї в особистісній формі: одна й та ж художня ідея заломлюється в різних головах по-різному.

Аби явищу свідомості стати частиною світоглядної системи, його має переробити суб'єкт, бути емоційно сприйнятим і інтерпретованим. Іншими словами, суб'єкт світогляду повинен перебувати з цим фактом свідомості в

особистісних відносинах, що передбачають емоційно-оцінний компонент. Це й означає "привласнення" знання [15, с. 48, 55–57].

"Світогляд можна порівняти з духовним тілом людини, яке може мати будь-які рівні своєї зрілості, від найнижчого, на якому панують ідеї наживи і задоволень і до найвищого, на якому людина всього себе присвячує служінню істині і встановленню Божественних ідеалів життя на Землі" [15].

Світогляд лежить в основі ідеалів, які визначають життєву мету. Балетмейстер стане творцем у високому змісті, якщо він освоює світ як особистість і формує його за законами краси, адже суть професії балетмейстера – це його художньо-образне бачення, його специфічне мислення, його нескінченна творчість, це "створення нових за задумом художніх цінностей шляхом застосування специфічного комплексу виразних засобів танцювального мистецтва" [2].

Танець обслуговує суспільство, він є засобом спілкування. Балетмейстеру дуже важливо знати як правдиву історію свого народу, так і держави, в якому цей народ живе, оскільки вона є однією з основ світогляду її громадян.

Немає двох хореографів, світогляд яких би повністю збігався, тому бачення реальності світу і його оцінки, й, відповідно, взаємодії з цим світом не можуть бути однаковими, якими близькими не були погляди на реальність світу у них. У мові кожної людини позаду закладено ті образи, які відповідають її світогляду. "Отже, не тільки навколишній світ людини формує його світогляд, але бачення світу, і розуміння його так само залежить від світогляду людини" [5]. "У більшості випадків люди мають світогляд, заснований на вітальних або ментальних вимогах, який може бути легко змінений зовнішніми обставинами. Кожна частина людської істоти, що проявляє себе на фізичному, вітальному і ментальному рівнях, потребує відповідної їй їжі, тому при взаємодії з реальністю не можна бути нерозбірливим і використовувати в якості "їжі" все, що ця реальність пропонує" [5].

Художній образ в танці – духовно певне явище , виражене в одному чи багатьох рухах тіла танцювального тексту. Більше того, він складається з безлічі властивостей і особливостей. У його структуру входять художньо-образні елементи всіх компонентів (доданків) танцювального твору. Він – синтез чутного і видимого, квінтесенція танцювальної творчості. У якості танцювального образу можуть виступати: окремі пластико-динамічні мотиви; танцювальні персонажі (герої); частини танцювальних текстів; самостійні танцювальні номери, що створюють образ веселощів і радості або образ ніжної гарної природи [2].

Художній образ танцю створюється легкими і гарними рухами тіла. Якщо танець – це рух людського тіла з внутрішнім наповненням, то потреба хореографа зробити його саме таким, що походить з його нутра, диктуючи зовнішні форми. Мова, що не перекладається, тобто, танець треба розуміти таким, яким він є. Як сказала Г. Уланова : "Подібно до того, як із букв складаються слова, а із слів – фрази, так і з окремих рухів складаються "слова" та "фрази" танцю, які творять поезію хореографічного переказу" [8]. Зовнішня форма і зміст нерозривно пов'язані і становлять єдине ціле: "твори виразних мистецтв не створюють подоб предметів, а виражають у своїй формі і забарвленні певні переживання, втілюють у собі людське світовідчуття – розуміння та оцінку життя" [6, с. 21]. Мистецтво ми сприймаємо на рівні емоцій. Прийнято ж розуміти танець як "мистецтво пластичних і ритмічних рухів тіла; низку таких рухів, виконуваних у власному темпі і ритмі в такт з музикою" [11, с. 787].

Походження танцю як мистецтва пов'язане з потребою висловитися.

"Танець – це завжди про що і заради чого. Якщо ми починаємо рухатися, повинен бути привід: для чого я це роблю і про що моя розмова на цю тему? Коли хореограф придумує образ і в цьому образі поступово показує матеріал – хто він, його герой, потім це переходить в інші стани, коли засобом танцю є і технічні елементи, тоді хореограф – постановник вибудовує спектакль за збільшенням... Якщо ми говоримо про те , щоб отримати задоволення, – це один момент, інший – створити театральну модель, яка б захопила інших людей ...", – вважає Олексій Бадрак, доцент кафедри музико-етнології (Університет "Пасіфіка", Стоктон, Калифорния, США), засновник і директор Міжнародного Інституту Балетного Театру в США. "Так, перетворення ритуалу в балет супроводжується перекладом всіх різноструктурних підтекстів на мову танцю. Мовою танцю передаються жести, дії, слова і крики, і самі танці". Саме завдяки цій знаковій формі, танець, як текст, складно інтерпретується [7, с. 129–132]. Щоб хореограф щось створював або відкривав, винаходив, необхідне внутрішнє спонукання до певного виду діяльності. Це внутрішнє спонукання завжди має в своїй основі певний стан.

Тіло танцюриста – це лише інструмент, матеріальна частина. Головна ідея створення танцю – коли матеріальне і духовне зливаються в єдине, коли виникає суцільна гармонія. Зазвичай, танець відносять до просторово-тимчасових мистецтв. Він становить розгортку руху людського тіла протягом певного часу, тобто є "твором-діяльністю" [6, с. 5]. У подібному творі нерозривні творча діяльність людини і своєрідне осмислення світу нею. Мистецтво, впливаючи на наші почуття й емоції, збагачує особистісний досвід людини, розширює горизонти розуміння світу.

У мистецтві творення хореографії наявний елемент з іншої науки – фізики, біофізики... Наші почуття, як і звук, – це теж фізичні властивості, вібрація. Варто знати, що високі вібрації, які можна усвідомити усередині себе, відповідають стану спокою і сходження свідомості, а низькі – станом збудження або, навпаки, тамас, що відповідає занепаду свідомості і деградації [9]. У стані натхнення хореограф може створювати прекрасні твори, водно час, коли немає натхнення, він не може нічого. Будь-яка подія, що відбувається в зовнішньому світі, обов'язково відлунює всередині нього. Якщо його сприйнятливість недостатня, то він зможе усвідомити в собі тільки найбільш "гучний" відгук на зовнішні події. Зазвичай це відбувається тоді, коли що-небудь у зовнішньому світі стосується самої людини (наприклад, хореографа), точніше, його Его.

"Форма, мова, стилістика, до якого б напряму не на належав би хореограф, – це вміння слухати музику, перекладати її у віртуальній сфері, у чіткі пластичні образи [1, с. 66]. Якщо студентові – молодому хореографу – притаманний несмак або напрацьовані штампи, потрібно поставити йому "чіткі кордони", щоб він "загубив свою волю", а в цей час прививати йому необхідні навики, що необхідні хореографу. Вивчення кращих зразків надбання хореографічного мистецтва допоможе зорієнтуватися молодому хореографу й у своїх уподобаннях та стилі. Талановиту ж людину потрібно підтримувати в її хореографічному самовираженні, не старатися перекроїти. При цьому запорукою зростання молодого хореографа буде вивчення ним усіх можливих існуючих видів танцю (класичного, народного, дуетного, бального, модерну, постмодерну і т.п.). Лише тоді аналіз і синтез

поєднаються в "творчій голові" і видадуть нам новий результат, що ми називаємо "Індивідуальністю творчої особистості".

Мистецтво танцю, як будь-яке мистецтво, з'явилося, щоб вирішувати специфічні завдання суспільної практики з освоєння і перетворення світу. Ключ до розуміння специфіки художнього мислення і особливостей мистецтва потрібно шукати в структурі суспільної практики, в структурі соціально-історичного досвіду людей.

Істинного мистецтва не існує без поняття стилю.

Стиль – це світогляд, кредо, напрям. Він визначає основні течії, тенденції, напрями в мистецтві. Але незалежно від загального визначального стилю існує образ мислення і художнє кредо окремо взятого автора – творця, який складає свою особисту індивідуальну художню мову, свій, лише для нього характерний стиль [1, с. 69–70].

Мистецтво танцю сьогодні має отримувати живі, справжні почуття, такі, що зворушують глядача. Постановки потребують розглядання нових соціальних тем, тих, якими живе людина сьогодні.

Прикладом позиції молодого хореографа може бути вибір проблематики для створення своїх дипломних вистав або одноактних балетів студентів – бакалаврів та спеціалістів Львівського національного університету імені Івана Франка: збереження історії нашого народу – "Пропала грамота" (2013) та "Вечори на хуторі поблизу Диканьки" (2013); проблема виховання любові – "Дикі лебеді" (2014); присвоєння інтелектуальної власності – "Невигадана історія" (2014); прагнення до самовдосконалення – "Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстоун" (2013). Перелічені хореографічні постановки створено за мотивами літературних першоджерел.

За власними авторськими лібрето створено хореографічні постановки де розглядаються такі проблеми: сучасна громадсько-національна позиція – "Свіча" (тема голодомору в Україні) (2013) та "Музи генія" (фрагменти біографії Т. Шевченка) (2014); жертвенності і самотності – "Цінуй любов" (2013) та "Вечір в Парижі" (2014); відмови від руйнування людства – "За крок до…" (2014); соціальні проблеми народжуваності – "Ціна життя" (2014); проблема психологічних шаблонів особистості – "Ілюзія цілеспрямованості" (2014); синтез мистецтв – "Бачу, відчуваю, виражаю…", (2013) та "Останній танець чорнил" (2014).

Отже, світогляд балетмейстера має великий, якщо не кардинальний, вплив на всю діяльність балетмейстера. "… Чіткий контрапункт, найвища якість думки і являє собою найвище досягнення духу" [1, с. 66].

Існуюча магія візуального запам'ятовування накладає на наше мислення певні штампи, яким важко протистояти. Внутрішня боротьба особистої інтуїції та творчий поштовх вступають у конфлікт зі звичним та сталим. Але це не руйнівний конфлікт – це зародок майбутнього народження художнього кредо балетмейстера.

Варто зазначити, що тільки особистий "фільтр" (інтуїція, темперамент, почуття, фізіологія, ясний розум) допоможе авторові не поринути в дешевій еклектиці, а створити новий погляд, такий потрібний розвиткові хореографічного мистецтва. Тільки особисте художнє кредо зробить хореографа упізнаним, таким, що запам'ятовується.

Список використаної літератури

1. *Алексідзе Г.* Школа балетмейстера : навч. посібник / Г. Алексідзе. – М. : ГИТИС, 2011. – 234 с.

2. *Богданов Г.* Работа над композицией и драматургией хореографического произведения : учебно-метод. пособие / Г. Богданов. – М. : ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2007. – 192 с., ил., нот.

3. *Виготський Л.* Психологія мистецтва / Л. Виготський. – М. : Мистецтво, 1967. – 576 с.

4. *Зорин П.* Еще раз о восприимчивости / П. Зорин. – [Електрон. ресурс]. – Режим доступу : www://soznanie.spb.su/articles/. – Назва з екрану.

5. *Зорин П.* О важности мировоззрения/ П. Зорин. – [Електрон. ресурс]. – Режим доступу : www://soznanie.spb.su/articles/ – Назва з екрану.

6. *Кожинов В.* Виды искусств / В. Кожинов. – М. : Искусство, 1960. – 348 с.

7. *Лотман Ю.* Вибрані статті /Ю. Лотман // Семіотика культури і поняття тексту. – Таллінн, 1992.

8. *Морозова Ю.* Танец-воспитание / Ю. Морозова. [Електрон. ресурс]. – Режим доступу : http://www.manwb.ru/articles/arte/dance/ – Назва з екрану.

9. *Отіч О.* Танцювальне мистецтво у розвитку особистості / О. Отіч // Мистецтво у розвитку особистості : [моногр.] / За ред., передмова та післямова Н. Ничкало. – Чернівці : Зелена Буковина, 2006. – С. 105 – 106.

10. *Пономарьов Я.* Психологія творчості / Я. Пономарьов. – М. : Педагогіка, 1976. – 280 с.

11. Словарь русского языка С. Ожегова / под ред. Н. Шведовой. – М. : Русский язык, 1989. – 486 с.

12. *Соловйов В.* Читання про Боголюдства / В. Соловйов // Спір про справедливість. – Харків : Фоліо; М. : ЕКСМО-ПРЕС, 2000. –310 с.

13. *Спиркин А.* О творческой силе человеческого раз ума / А. Спиркин. – М. : Прогресс, 1979. – С. 333 – 352.

14. *Шелер М.* Філософський світогляд. Вибрані твори / М. Шелер. – М. : Гнозис, 1994. – 456 с.

15. *Шуртаков К.* Мировоззрение и методы его формирования : Концептуал / Филос. аналіз // К. Шуртаков. – Казань : Издателсьво Казанського ун-та, 1989 – 212 с.

Стаття надійшла до редколегії 17.03.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

ART CREDO CHOREOGRAPHER AS A CONSEQUENCE OF HIS BELIEF IN THE CONTEXT OF CHOREOGRAPHIC IMAGES

Oksana LAN

Department of directing and choreography,
Lviv National Ivan Franko University, Department of Culture and Arts,
Str. Glyboka 14/55, Lviv, Ukraine, 79013,
tel.: (+38032) 276-69-18, (+38050) 370-37-13, e-mail: oksanalan@mail.

In the article author concerns the problem of direct dependence of balletmaster's artistic credo and his artistic style on his world outlook , relying on the philosophical determinations, the term "assignment of knowledge" and choreographer's experience.

Key words: world outlook, choreographer's artistic credo, artistic image.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КРЕДО БАЛЕТМЕЙСТЕРА КАК СЛЕДСТВИЕ ЕГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Оксана ЛАНЬ

Кафедра режиссуры и хореографии,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Глубокая 14/55, г. Львов, Украина, 79013
тел.: (+38032) 276-69-18, (+38050) 370-37-13, e-mail: oksanalan@mail.ru

Затронуто проблему прямой зависимости художественного кредо балетмейстера и его творческого стиля, от сформированности его мировоззрения, опираясь на философские определения, термин «присвоение знания» и практический опыт хореографов.

Ключевые слова: мировоззрение, художественное кредо балетмейстера, художественный образ, одноактный балет.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 144–147
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 144–147

УДК: 792.8.01.038

ЕВОЛЮЦІЯ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

Катерина ІРДИЄНКО

Кафедра хореографії,
Луганській національний університет імені Тараса Шевченка
вул Красна Площа, 4, м. Луганськ Україна, 91057,
тел.: (+380642) 41-81-04, (+38050) 967-21-17, e-mail : ird-kat@yandex.ru

Еволюція сучасного хореографічного мистецтва відображає злети і падіння, виражає суперечності людини і суспільства, постійне оновлення. Сучасне хореографічне мистецтво демократичне за виконанням, проте символічне за суттю, потрібна певна підготовка, щоб зрозуміти його. Тому дослідження еволюції сучасного хореографічного мистецтва є актуальним завданням мистецтвознавства, інструментом пізнання дійсності у віддзеркаленні, створеному в сучасному постмодерністському мистецтві.

Ключові слова: постмодернізм, contemporary dance, еклектика, сучасність, модерн, естетика.

Постмодернізм у хореографії характеризується відмовою від ієрархії і оцінок, традицій і спадщини, закликає до рівності і свободи в мистецтві, “цивілізацією молодих”, зіткненням з інформаційним і відеоекологічним, тиском старіючої цивілізації, еклектикою, поліфонією, нетанцювальною і симфонічною музикою, відкритою драматургією, відмовою від художнього образу, демонстрацією плакатності, простого символізму і трьома напрямками: внутрішнім і підсвідомим життям у дусі експресіонізму; конструктивізмом і абстракціонізмом танцю; філософською, релігійною, психологічною і езотеричною ідеями. Багато в чому він зобов’язаний розчаруванню в технічному прогресі.

Наразі, мистецтво постмодернізму визначає мозаїчність особливо естетичних цінностей, частково художніх способів і стилів. Його основоположним принципом вважають загалом вільне хитросплетіння життєподібних засобів, плюралізм думок, переконань, позицій і просто точний гуманізм.

Теоретичним підґрунтям для написання тез стали наукові розробки українських учених Т. Гуменюк, Н. Жукової Л. Левчук, В. Личковах, В. Панченко, О. Петрової, О. Соболь.

Проблемам хореографії постмодернізму присвячено ряд мистецтвознавчих робіт (В. Ванслов, В. Гаєвський, Н. Зозуліна, Н. Маньковська та ін.).

Постмодерністська хореографічна естетика сконцентрована на думці цілісності життя, що сполучає мешканця нашої планети і природу. Сьогодні формується новітній рівень сприйняття хореографічних інтерпретацій глибин людської душі, її оригінальних проявів у місці і часі. І в XXI столітті мова хореографії зберігає в цілому такий іронічний тон постмодерну і вельми традиційний еталон. У зв’язку з цим виникають нові танцювальні жанри та напрями.

© Катерина Ірдиєнко, 2014

Contemporary dance, або модерн (контемпорарі данс, контемпорарі, контемп). Постмодерн – напрямок сучасної хореографії, що зародився в США (кінець XX – початок XXI століття) на основі американського і європейського модерну і постмодерну. Зародження цього хореографічного напряму було спровоковане бажанням танцівників відійти як від уже існуючих традиційних догм класичного танцю, так і від безпечності естрадного танцю.

Contemporary-Dance є синтезом авторських технік неокласичного напряму (танцювальних лабораторій, студій, авторських та академічних театрів Франції, Люксембурга, Великобританії, Німеччини, Данії), які своєю чергою, спираються на класичний танець, неокласичні балетні прийоми, а також техніки модерн-джазу та імпровізації.

Опрацювавши різні відеоматеріали стосовно напряму Contemporary-Dance і, одночасно, аналізуючи систему класичного танцю, можемо констатувати, що техніка Contemporary-Dance суттєво відрізняється від класичного балету, хоча і вважається його витоком. Вдумуючись у танцювальний номер у стилі Contemporary-Dance можна побачити, що такого роду танець є філософським вираженням руху і тіла. Цей стиль можна вивчати безупинно.

Серед усіх відомих митців у світі Contemporary-Dance Марта Грехем є найбільш знаковою особистістю. Техніка Грехем широко відома і викладається у всьому світі. Оскільки Contemporary-Dance динамічно розвивається, то постійно з'являється багато молодих талановитих виконавців і хореографів у цьому танцювальному напрямі.

Contemporary-Dance широко використовують у сучасних балетах М. Канінгема, М. Бежара, Б. Ейфмана, У. Форсайта, П. Бауш.

Існує дві думки відносно походження Contemporary-Dance. Перша зводиться до розгляду сукупності авторських технік європейського походження, орієнтованих на класичний танець з застосуванням нових технологій сучасної хореографії. Цієї думки дотримуються хореографи і балетмейстери, які представляють N-Y Citi Ballet, English National Ballet, Grand D' Opera, а також І. Кіліан, Б. Ейфман та ін.

Друга думка презентує Contemporary-Dance не як єдиний однозначний стиль, а радше, як набір танцювальних технік і методик, які сформувалися на основі американських та європейських танців модерн і постмодерн. У цьому випадку відмінними особливостями Contemporary-Dance є земіна напружених м'язів і різкого розслаблення, робота з диханням, падіння і підйоми, різкі зупинки (часто на прямих ногах), балансування, швидка зміна емоційних станів [3, с. 59].

Водночас варто відзначити, що Contemporary-Dance – це не єдиний однозначний стиль, а швидше набір танцювальних технік і методик, запозичених із модерну та постмодерну. Відмінними особливостями Contemporary-Dance є: класична виправка і натягнутість (руки, ноги, спина), дихання, різкі зупинки та падіння і підйоми. Contemporary-Dance потрібно сприймати як театр танцю.

Сучасне мистецтво, проявом якого є Contemporary-Dance, дає глядачам абсолютну свободу розуміння дії. Танцюрист, який виконує цей стиль, накопичує енергію, думки, емоції, а потім віддає їх глядачеві. Але щоб накопичити вищесказане, необхідно "зануритися" в себе, а для цього – пізнати себе.

Аналізуючи цей напрям можна стверджувати, що в Contemporary-Dance широко використовують різного роду техніки, які, створюючи неперевершену легкість рухів, візуально звільняють тіло від напруження. Для більшого впливу на глядача, у

танець вкраплюються елементи аеробіки. При цьому танець не втрачає чуттєвості. Це справжня суміш усіх пластичних прийомів різних напрямів танцю (естрадний, народний, балет), музики, театральної гри, малюнка.

Відносно постмодерністського танцю, то він інтернаціональний, бо вбирає в себе елементи танцювального мистецтва Сходу, вільний і пластичний танець, прийоми фольклорного танцю американських індіанців, афрокарибську танцювальну техніку, неокласичні принципи танцювальної естетики.

Француз Ф. Декуфле, а за ним і Ж. Монтальво ввели в танець елементи балагану, цирку, паноптикуму, в яких гротескова або навіть потворна зовнішність артиста тільки вітається. У Contemporary Dance важлива, перш за все, особистість виконавця, яка переломлюється крізь призму принципів: "я сьогодні тут і зараз", "мої страхи, мої протести, мої бунти – сьогодні і зараз" [2, с. 54].

У сучасному постмодерному танці автентичність і авторство завжди під питанням. Багато хореографів намагаються знайти конфлікт між іміджем і реальністю, інформацією, що отримується ззовні, з інформацією, що отримується зсередини.

Отже, танець епохи постмодерну позбавлений єдності стилю й естетики. Він схожий на заплутану будівлю з безліччю по-різному обставлених кімнат. Різноманіття форм сучасного танцю настільки велике, що важко передбачити, в якому напрямі піде його розвиток. Неможливо заперечувати і дію класичного балету.

Список використаної літератури

1. *Голейзовский К.* Жизнь и творчество: Статьи. Воспоминания. Документы / К. Гоглейзовский. – М. : Искусство, 1984. – 290 с.

2. *Louppe L.* Poetique de la Danse Contemporaine / L. Louppe – P. : Contredanse, 1973.

3. *Kroker A.* The Postmodern Scene / A. Kroker, D. Cook // Premiers per en dance modern. – Paris, 1989. – 2010 – P. 19–28.:.

Стаття надійшла до редколегії 20.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

EVOLUTION OF THE DEVELOPMENT MODERN CHOREOFRAPHY AESTHETICS

Kateryna IRDYYENKO

Depertament of choreography,
Luhansk National University of Taras Shevchenko
str. Krasnaia Ploshchat, 4, Luhansk, Ukraine, 91057;
tel.:(+380642)41-81-04; (+38050)967-21-17, e-mail : ird-kat@yandex.ru

The evolution of modern choreographic art represents flights and falling, expresses contradictions of man and societies. Modern choreographic art is democratic after

implementation, however symbolic on the essence; certain preparation is needed, to understand him. Therefore research of evolution of modern choreographic art is the actual task of studying art, instrument of cognition of reality in the reflection created in a modern post-modern art.

Key words: post-modernism, ccontemporary dance, eclecticism, contemporaries, modern, aesthetics.

ЭВОЛЮЦИЯ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Екатерина ИРДИЕНКО

Кафедра хореографии,
Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул Красная Площадь, 4, г. Луганск Украина, 91057,
тел.: (+380642) 41-81-04, (+38050) 967-21-17, e-mail: ird-kat@yandex.ru

Эволюция современного хореографического искусства отображает взлеты и падения, выражает противоречия человека и общества, оно постоянно обновляется. Современное хореографическое искусство демократическое за выполнением, однако символическое по своей сути, нужна определенная подготовка, чтобы понять его. Поэтому исследование эволюции современного хореографического искусства является актуальным заданием искусствоведения, инструментом познания действительности в отражении, созданном в современном постмодернистском искусстве.

Ключевые слова: постмодернизм, contemporary dance, эклектика, современность, модерн, эстетика.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 148–154
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 148–154

УДК 792.8:37.015.31

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФАКТОР ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДИТИНИ

Тетяна МЕДВІДЬ

Кафедра хореографії,
Херсонський державний університету
вул. 295 ст. девізії, буд. 25, кв. 111, м. Херсон, Україна, 73022
тел.: (+38066) 713-30-79, e-mail: medvejonok03@mail.ru

Розкрито зміст понять «здібності» та «творчі здібності» у сучасній психології та педагогіці, розглянуто основні умови розвитку творчих здібностей особистості, проаналізовано значення хореографічного мистецтва у творчому розвитку особистості, визначено методи підвищення творчої активності дітей.

Ключові слова: творчі здібності, творчість, хореографічне мистецтво, танцювальна діяльність.

Розвиток творчих здібностей дітей та молоді, збагачення їх духовного світу, формування сучасного світогляду, виявлення їх обдарувань, збагачення їх потенціалу є одним із пріоритетних напрямів, що зазначений у Національній доктрині розвитку освіти в Україні у XXI столітті, Концепції позашкільної освіти та виховання [4; 5]. У цих документах вказано, що одним із основних завдань позашкільної освіти є пошук, розвиток та підтримка здібних, обдарованих і талановитих вихованців, учнів і слухачів.

Серед багатьох видів мистецтв хореографія має найбільший потенціал у розвитку творчих здібностей дітей, бо мистецтво танцю є синкретичним і вбирає в себе образотворче мистецтво, драматургію, музику. Тому хореографія в нашій країні набуває все більшої популярності, стає одним із найдієвіших чинників формування гармонійно розвиненої, духовно багатої особистості.

Проблема розвитку творчих здібностей особистості є однією з центральних у педагогіці і потребує ґрунтовного аналізу. З одного боку, як переконує практика, більшість дитячих хореографічних гуртків і колективів зорієнтовані переважно на виховання, натомість як творчо-пізнавальна робота, її роль у розвитку самостійності й ініціативи, в духовно-творчому зростанні, самовираженні дітей все ще лишаються недостатньо дослідженими.

Про виховні можливості танцювального мистецтва наголошували видатні українські митці-хореографи Г. Березова, В. Верховинець, П. Вірський, О. Гуменюк тощо.

У кінці XX століття з'явилися праці, що відображають сутність масової хореографії, новий погляд на значення і можливості цього виду мистецтва для творчого розвитку підростаючого покоління (С. Акішев, Н. Євстратова, О. Михайлова). Питання взаємодії педагога та учня в процесі хореографічних занять розглядали А. Долгополовой, Т. Севастьяніной та ін..

© Тетяна Медвідь, 2014

Теоретики хореографічної педагогіки Л. Богаткова, А. Шевчук вважають, що залучення дитини до танцювального мистецтва важливе для її духовного розвитку, формування необхідних моральних якостей та розкриття творчого потенціалу. Танцювальна діяльність сприяє й покращенню фізичного розвитку, формуванню інтересу до рухової діяльності (А. Коротков, А. Тараканова та ін.).

Мета статті – дослідити особливості та шляхи розвитку творчих здібностей у процесі навчання хореографії.

Окреслена мета роботи ставить перед нами необхідність розв'язання наступних завдань: розкрити зміст понять «творчість» та «творчі здібності» у сучасній психології та педагогіці; проаналізувати роль хореографічного мистецтва у творчому розвитку особистості; визначити методи підвищення творчої активності на заняттях з хореографії.

Значний внесок у розроблення загальної теорії здібностей вніс Б. Теплов [8, с. 133]. Він і запропонував наступне визначення здібностей: здібності – це те, що не зводитися до знань, умінь і навичок, але пояснює (забезпечує) їх швидке придбання, закріплення й ефективне використання на практиці. Це визначення най поширенім зараз. І водночас час є найбільш вузьким і найбільш точним зі всіх визначень.

Загальні здібності охоплюють ті, якими визначаються успіхи людини в різних видах діяльності. До них, наприклад, належать розумові здібності, розвинена пам'ять, досконала мова і декілька інших. Спеціальні здібності визначають успіхи людини у специфічних видах діяльності, для реалізації яких необхідні задатки особливого роду і їх розвиток. До таких здібностей можна віднести музичні, математичні, лінгвістичні, творчі і низку інших. Наявність у людини загальних здібностей не заперечує розвитку спеціальних і навпаки. Нерідко загальні і спеціальні здібності співіснують, взаємно доповнюючи і збагачуючи одні одних [10, с. 19].

Теоретичні і практичні здібності відрізняються тим, що перші зумовлюють схильність людини до абстрактно-теоретичних роздумів, а другі – до конкретних, практичних дій.

Аналіз проблеми розвитку творчих здібностей багато в чому визначатиметься тим змістом, який вкладено в це поняття. Дуже часто в буденній свідомості творчі здібності ототожнюють з здібностями до різних видів художньої діяльності, з умінням красиво малювати, писати вірші, писати музику і тощо. Очевидно, що поняття, які розглядається, тісно пов'язане з поняттям «творчість», «творча діяльність». Під творчою діяльністю варто розуміти таку діяльність людини, в результаті якої створюється щось нове, – чи це предмет зовнішнього світу, чи побудова мислення, що приводить до нових знань про світ, або відчуття, що відображає нове ставлення до дійсності [6, с. 16].

Вияв творчої активності дитини, збагачення її духовного життя невід'ємні від освоєння нею мистецтва. Сприймання художніх творів сприяє розвитку дитини, формує у неї сенсорну культуру, дає нову специфічну інформацію, пробуджує естетичне почуття краси. Концепція виховання через мистецтво не обмежується ознайомленням дітей з його творами, їх сприйманням, а передусім пропагує активне долучення дітей до художньої діяльності. Хореографічне мистецтво займає в реалізації такого підходу чільне місце. Воно через хореографічні вправи, дії розвиває пластику рухів, чуття гармонії, образне сприймання музики, дарує переживання радості вільного володіння моторикою власного тіла [9, с. 15].

Для дітей дошкільного і молодшого шкільного віку форми хореографічної діяльності – танці, марширування, уроки ритміки, фізичні спортивні вправи –

відповідають їхній природній потребі в русі. Рух стимулює діяльність організму, сприяє напруженню м'язів, активізації всіх органів. Потреба у русі в єдності з потребою нових вражень є провідною в розвитку дітей такого віку. Цей процес відбувається нерівномірно. Кожен його період характеризується вибірковою продуктивністю в напрямах, наприклад: розвитку мовлення, оволодіння уміннями читати, писати тощо. Такі періоди називають сенситивними. Їх визначаються найбільша продуктивність розвитку деяких умінь, властивостей і вони є тимчасовими перехідними. Для становлення сфери рухів, моторики дуже важливим вважається саме вік дошкільняти і молодшого школяра. У цей час відбувається становлення дитячого організму, іде інтенсивний розвиток органів руху; прості і складні рухи визначаються невимушеністю. Пізніше моторні уміння розвиваються з утрудненням, потребують від індивіда більше вольових зусиль, напруження для удосконалення.

Саме за допомогою відповідних рухів, міміки, жестів, поз та музики дитина здатна передати свій настрій, почуття, переживання, влучно розкрити цілісний музично-руховий образ. Усе це допомагає розвивати танцювальну творчість, під якою розуміють здібність дитини до створення нових рухів, варіантів комбінування та ускладнення знайомих елементів, а також вміння самостійно імпровізувати в процесі музично-рухової діяльності, відповідно до особливостей музичного твору на основі доступних танцювальних та образних рухів.

Танцювальна діяльність також сприяє психічному розвитку дитини: розширенню кругозору, активізації пізнавальних процесів, розвитку довільної уваги, пам'яті (зорової, слухової, м'язової), творчої уяви.

Під час організації та проведення хореографічних занять з дітьми дошкільного віку доцільно використовувати танцювальні вправи різної спрямованості: пантомімічні (виразні рухи, пози, жести, міміка); танцювальні (рухи народно-сценічного, класичного, сучасного та елементарного бального танців); колективно-порядкові (фігурні та композиційні перешикування); корекційні (партерні та коригуючі рухи); музично-ритмічні (завдання на емоційне сприймання музики, музично-рухову координацію рухів та розвиток уваги, передачу ритмічного малюнка); творчі (імітаційні рухи, творчі ігри та завдання).

Доступний танцювальний та музичний репертуар у системі дошкільної освіти можна застосовувати не лише у хореографічній роботі, але й успішно інтегрувати в інші види дитячої діяльності (музичну, ігрову, театралізовану). Змістовне наповнення занять з ознайомлення дошкільнят із навколишнім світом та природою, фізичного виховання, формування елементарних математичних уявлень сприятиме підвищенню пізнавального інтересу дітей, закріпленню знань у нетрадиційних формах, збільшенню обсягу рухової активності.

Поряд із навчальними завданнями на заняттях з хореографії доцільно вирішувати виховні. Виконання рухів дає змогу впливати на формування вольових якостей (наполегливості, організованості, дисциплінованості, витримки), а взаємодія хлопчиків та дівчат під час танцю сприяє засвоєнню навичок культури поведінки та спілкування (вміння запросити на танок та подякувати партнеру після його закінчення). Особливу увагу під час заняття треба звертати на хлопців, стимулюючи їхній інтерес не тільки мужніми темами танцювального репертуару, але й підвищеним фізичним навантаженням.

Важливе значення на танцювальному занятті має музичний супровід, який має відповідати віку дітей, бути емоційно виразним, доступним для сприймання, чітко

передавати характер рухів, ритм та темп. Якщо в одному зі структурних компонентів заняття переважають класичні танцювальні рухи, то варто використовувати репертуар класичної музики; якщо педагог використовує лексику народних чи сучасних танців, то відповідно добирається й музичне оформлення.

Хореографічна діяльність має великі можливості для організації творчої роботи з дітьми. Оволодіння ними на заняттях своїм організмом зумовлює володіння своєю поведінкою, вчинками. Творча діяльність дітей яскраво проявляється в ігрових ситуаціях. Найдоступніший для дітей цього віку вид творчості – імпровізація. В імпровізації головну роль відіграють емоційні стани та уява-фантазія. Джерелом створення образів в ігровій діяльності є їхні життєві ситуації із власного досвіду. Можна рекомендувати створювати образні скульптурні композиції, зокрема, на колективних заняттях імпровізувати на казкові сюжети, фантазувати в умовах вільного діяння.

У навчальній хореографічній діяльності бажано використовувати вправи на наслідування. Для дошкільнят і молодших школярів цікаво відтворювати, наслідувати, наприклад, ходу тварин чи птахів. Такі заняття потребують правильного вибору педагогом різних способів стимуляції образної та моторної пам'яті дітей. Зокрема, можна рекомендувати попереднє читання оповідань, коротеньких уривків про тварин, краще окремо про кожну: зайця, ведмедя, вовка тощо; розглядання їхніх зображень за допомогою наочного допоміжного матеріалу. Такий спосіб готує дітей до відтворення характерних рухів, пластики, дій, відображення окремих тварин і птахів. На хореографічних заняттях широко використовують вправу на кошачий крок, що стимулює розвиток пластичності, грації. Подобається дітям наслідувати і рух поїзда, машин, політ літака. Творча активність може починатися з наслідування. Наслідування – це не копіювання, а орієнтація на зразок. Воно не перешкоджає вияву своєрідності та індивідуальності дитини [9, с. 141].

Як складова хореографічної творчості, імпровізація є необхідним етапом у проведенні музично-ритмічних занять. Побутує помилкова думка, що імпровізувати можуть лише обдаровані діти. Специфіка полягає у тому, що, розкриваючи музичні образи, учні передають власне емоційне сприймання й ставлення до твору.

Потреба школярів у руховій активності перетворюється на упорядковану й усвідомлену діяльність. Завдання імпровізації поступово з дорослішанням учнів ускладнюються від найпростіших наслідувальних і зображувальних рухів до сценічної діяльності, колективних інсценізації й казок чи пісень.

Вирішальним чинником, від якого залежить, чи виявить дитина здібності до певної діяльності, чи ні, є методика навчання. На сьогоднішній день доведено: під час навчання розвиваються навіть такі найвищі здібності, як поетичні, музичні, артистичні, організаторські та інші. У музично-ритмічній діяльності прийнятні такі методи і прийоми розвитку творчих здібностей:

1. Стимулювання творчого інтересу. Передбачає використання в роботі наочних засобів – репродукцій картин відповідно до теми заняття, малюнків з зображеннями емоційних станів, які діти повинні відтворити через міміку й пантоміму [1], героїв казок, пісень. Сюди ж належать словесні портрети особливостей вияву різних переживань, читання казок, використання реквізиту (іграшок, стрічок, квітів та інших предметів) тощо. Важливим є те, що перевтілення допомагає дитині переключити увагу на ляльку або костюм, позбутися внутрішнього напруження і хвилювання, хворобливої сором'язливості, розвиває мовлення, самосвідомість, акторські здібності.

2. Емоційне переживання – це створення ефекту здивування, захоплення, незвичайності наведеного факту. Доступні розумінню дітей пояснення педагога повинні сприяти створенню позитивного емоційного фону всієї їхньої діяльності, збуджувати фантазію. Імпровізація розкріпачує почуття, дає розрядку емоціям: можна і поплакати, і посміятися разом з героями,пройти через різні випробування. Художньо пережиті почуття спонукають дитину зневажати зло, егоїзм, невихованість, лінь, допомагають любити добро, природу, працьовитих людей.

3. Розвивальні ігри. Моделюють творчий процес, сприяють розвитку колективної творчості, визначають характер, темперамент, схильності,формують слух і музичну пам'ять. Це зазвичай безсюжетні ігри з елементами змагання, основне завдання яких – навчити учнів рухатися відповідно до змісту і характеру музики. У кожній грі школярі вчаться знаходити певні закономірності, розвивають здатність передбачати наслідки власних дій.

4. Цікаві аналогії з тваринним світом, а то й усією живою природою – необхідні складові вправ та ігор для дітей молодшого шкільного віку. Малечі подобається зображати як ходить лелека, яке неповоротке медвежа, як «хитрує» лисиця, кружляють і падають листочки. Одночасно з розвитком образної та моторної пам'яті отримують заряд морального виховання.

5. Ситуації з можливістю вибору. Такі завдання розвивають увагу, логічність мислення, пам'ять. Наприклад, діти самостійно добирають один із кроків (танцювальний крок, ходьба на п'ятках та інші) до прослуханого фрагмента музики або визначають, який із вивчених раніше танцювальних рухів вибрати при інсценізації казки чи пісні.

6. Метод підсвідомої діяльності. Учитель повинен виховувати в учнів розуміння актуальності свого предмета, справи, якою вони займаються, знайомити з кращими зразками і досягненнями сучасного мистецтва, творчістю різних художніх колективів. Перегляд телепередач, відвідування концертів, звітів аматорських колективів, фестивалів-конкурсів – усе це створює сприятливе підґрунтя для формування стійкого інтересу дохореографічної діяльності, бажання реалізувати свої потенційні можливості в мистецтві.

У питанні розвитку творчих можливостей вихованців не можна оминути ролі педагога як організатора творчого процесу в дитячому колективі. Учитель перебирає на себе функцію відсутнього в дитини «внутрішнього критика» і, маючи потрібні знання, художній смак, не лише відхиляє невдале, а й обирає серед багатьох варіантів той, що має художню цінність. Спрямовує уяву дітей, збуджує їхню емоційну пам'ять, наштовхує виконавців на знаходження зображальних засобів відтворення почутого, заохочує найменші їхні успіхи. Тільки в такому випадку в дітей, котрі відчули радість від наданої їм можливості показати себе, передати рухом своє розуміння образу, розвивається впевненість, повага, яку вони намагатимуться утримувати на рівні вимог.

Поняття творчості учнів невіддільне від творчості самого вчителя. Його захопленість роботою, уміння працювати, фантазійність, нестандартний підхід до викладання, активність у досягненні своєї мети будуть постійно спонукати учнів до творчих знахідок.

Розвиток творчих можливостей дитини посередництвом танцювального мистецтва можливий тільки за умови наполегливої та систематичної роботи. Упродовж тривалого часу. Саме така робота добре згуртовує дитячий колектив, допомагає

подолати зайву сором'язливість, привчає до взаємодопомоги, дисциплінованості, робить дітей більш комунікабельними. Самореалізація через творчість підносить почуття гідності, а емоційне піднесення, пов'язане з творчим актом, не дає змоги зупинятися на досягнутому, воно обов'язково приведе до потреби нової творчості вже більш високого рівня, наступної сходинки в розвитку особистості.

Перед педагогом завжди постає питання, як навчити дітей виявляти в танцях емоційний стан через поставу, міміку, рухи, пантоміміку. Хореографічна діяльність у цьому аспекті має багатий емоціогенний матеріал. Наприклад, можна рекомендувати етюди на виявлення емоційних станів, настрою, почуттів. Роль, яку виконує учень у хореографічному етюді, вимагає від нього перевтілення, передачі емоцій через володіння системою рухів, уміння виразно відтворити свої переживання.

Уява дітей відрізняється від уяви дорослих: її характеризує легкість створення нових зв'язків, образів. Діти ще не обмежені шаблонами, стандартами, люблять фантазувати. Образи їхньої уяви яскраві, оригінальні. Вони з усього можуть все. Уява дошкільнят і дітей молодшого шкільного віку тісно пов'язана з емоційною сферою.

Хореографічна обдарованість пов'язана з особливостями емоційної і вольової сфер дитини. Емоційна чутливість, вразливість – характерні властивості художньо обдарованої людини. У дітей, які займаються хореографією, вона проявляється в реакції на музичні враження, в зацікавленому емоційному ставленні до занять [2]. Емоційний досвід закладається в ранньому віці. Розвиток і осмислення його йде протягом усього життя людини. Кожний вік дитини характеризується відповідними емоційними станами і почуттями та потребує уважного їх вивчення та виховання [3, с. 46].

Залежно від індивідуальних потреб дитини, відповідно до нахилів і задатків, пізнавальних можливостей та інтересів вибудовується особистісна освітня траєкторія здобуття умінь та навичок, яка насамперед є демократичною.

Отже, процес засвоєння хореографічної культури дитиною дуже складний. Під час занять хореографією варто враховувати психофізіологічні особливості розвитку дитини, добирати різні методи навчання, використовувати цікавий і зрозумілий музичний супровід, приділяти увагу актуальності та доцільності танцювального репертуару. Важливе місце в навчальному процесі займають такі методи: метод наочності, гра, метод підсвідомої діяльності. Педагог-хореограф повинен використовувати на заняттях імпровізацію, що також є дієвим чинником формування творчої діяльності дітей.

Список використаної літератури

1. *Васильєва О*. Розвиток творчої особистості дитини в хореографічній діяльності / О. Васильєва, І. Поклад // Мистецтво та освіта. – 2002. – № 2. – С. 15–21

2. *Моляко В*. Психология творческой деятельности / В. Моляко. – К. : Знание, 1978.

3. *Моляко В*. Творчий потенціал людини як психологічна проблема / В. Моляко // Психологічна газета. – 2005. – № 6. – С. 4–5.

4. Концепція позашкільної освіти та виховання // Освіта. – 5 бер. – 1997.

5. Національна доктрина розвитку освіти в Україні в XXI ст. // Вища школа. – 2002.

6. *Пономарев А*. Психология творения / А. Пономарев. – М., 1999. – 480 с.

7. *Тараканова А*. Система хореографічного виховання у школах і позашкільних закладах: методический материал / А. Тараканова ; Міністерство освіти України, Ін-т змісту і метод. навч. – Київ : ІЗМН, 1996. – 284 с.

8. *Теплов Б*. Избранные труды / Б. М. Теплов – М.; 1985. – Т. 1 – С. 133.

9. *Фриз П*. Зміст, форма і сутність хореографічної культури та її вплив на творчий розвиток особистості дитини / П. Фриз. // Музикознавчі студії : Наукові збірки ЛДМА імені М. Лисенка. – Львів. – 2007. – Вип. 16.– С. 15–23.

10. *Чудновский В*. Воспитание способностей и формирование личности / В. Чудновский. – М., 1986. – 23 с.

Стаття надійшла до редколегії 20.03.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

CHOREOGRAPHIC ART AS THE FACTOR OF CREATIVE ACTIVITY OF THE CHILD

Tatiana MEDVID

Kherson State University
str. 295 Infantry Division, Building 25/111, Kherson, Ukraine, 73022
tel.: (+38066) 713-30-79, e-mail: medvejonok03@mail.ru

This article reveals the meaning of «ability» and «creativity» in modern psychology and pedagogy are considered basic conditions for the development of creative abilities of the individual, analyzed the value of choreography in the creative development of the individual.

Key words: creativity, choreography, dance activities.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КАК ФАКТОР ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РЕБЕНКА

Татьяна МЕДВИДЬ

Кафедра музыкального искусства и хореографии,
Херсонский государственный университет,
ул. 295ст. дивизии, 25/111, г. Херсон, Украина, 73022
тел.: (+38066) 713-30-79, e-mail: medvejonok03@mail.ru

Раскрыто содержание понятий «способности» и «творческие способности» в современной психологи и педагогике, рассмотрено основные условия развития творческих способностей личности, проанализировано значение хореографического искусства в творческом развитии личности, определено методы повышения творческой активности детей.

Ключевые слова: творческие способности, творчество, хореографическое искусство, танцевальная деятельность.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 155–159
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 155–159

УДК 796.012.2

ШЛЯХИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ВИРАЗНОСТІ РУХІВ ЯК СКЛАДОВОЇ ВИКОНАВЧОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СПОРТСМЕНІВ У ВИДАХ СПОРТУ ЗІ СКЛАДНОЮ КООРДИНАЦІЄЮ

Валентина СОСІНА

Кафедра хореографії,
Львівський державний університет фізичної культури,
вул. Черешнева, буд. 13, кв. 1, м. Львів, Україна, 79005
тел. (+38096) 382-25-94, e-mail: Valentina.sosina@gmail.com

Розглянуто проблему вдосконалення виразності як складової частини виконавської майстерності спортсменів у видах спорту зі складною координацією, де необхідно продемонструвати високу культуру рухів. Визначено компоненти виконавчої майстерності і намічено шляхи їх вдосконалення.

Ключові слова: виконавська майстерність, виразність, артистизм, спорт.

Спорт – це специфічна сфера діяльності людини, в якій однією з найважливіших форм прояву можливостей спортсмена є досягнення досконалості у виконанні спортивних дій. До виконання цих дій існують різні вимоги. Зокрема їх треба виконувати правильно технічно (відповідно до біомеханічних законів та правил змагань), своєчасно, ефективно, стабільно та ін. У видах спорту, які пов'язані з проявом культури рухів (усі види гімнастики та акробатики, фігурне катання, синхронне плавання, спортивна аеробіка і т. д.), до цього ще додають естетичність, артистизм і виразність виконання технічних дій і комбінацій загалом. У цих видах спорту перевагу отримують ті спортсмени, яким вдається за рівних умов досягти більшої виразності рухів. Найкращими взірцями можуть бути спортивні програми Євгенія Плющенко, Гани Бесонової, Аліни Максименко, Ксенії Афанасьєвої та інших.

У сучасній науково-методичній літературі до сьогоднішнього часу не має чіткого визначення понять "рухова виразність", "виразність образу", "емоційна виразність". При визначенні поняття "артистизм" автори послуговуються такими поняттями як "виразний жест", "виразний малюнок", "виразна мова" і т. п. [2, 5]. Проблемними залишаються й способи виховання виразності рухів у спортсменів у тих видах спорту, де відповідність їх виступу до вимог естетичності, артистизму та виразності, становить чи не половину суддівської оцінки.

Не зважаючи на окремі дослідження, присвячені вихованню виразності та артистизму у спорті, проблема пошуку ефективних засобів і методів вдосконалення виконавської майстерності спортсменів залишається невивченою.

У науково-методичній літературі постає дискусійне питання, чи потрібні такі високі вимоги до естетичної діяльності спортсменів і яке їх значення у спорті? Перш за все йдеться про артистизм і виразність у виконанні спортивних вправ.

© Валентина Сосіна, 2014

Оцінюючи виступи найсильніших спортсменів у видах спорту, пов'язаних з проявом культури рухів, можна зазначити свободу, легкість, невимушеність, пластичність рухів, ритмічність виконання, зв'язок з музикою, оригінальність і творчий характер постановки композицій. Усе це об'єднує спорт і мистецтво [1, 2, 4].

Однак, як відзначають автори, спорту притаманні особливі засоби естетичного оформлення рухів, які не можуть і не повинні бути запозичені з інших галузей естетичної діяльності [2, 3].

Спорт як специфічна галузь естетичної діяльності вимагає не тільки своєї особливої мови для прояву виразності, але й власних критеріїв її оцінювання. Тому, на думку Тетяни Лисицької [1, с. 28], спортсмени і тренери, користуючись засобами розвитку виразності та артистизму, запозиченого у мистецтві, не повинні ототожнювати їх прояви з артистизмом актора у театрі.

Основа естетичного оформлення спортивної композиції полягає у логіці поєднання окремих технічних елементів програми, а не у логіці створення театрального образу.

Більшість авторів відзначають, що у видах спорту зі складною координацією виразність залежить перш за все від характеру і змісту музичного твору, від того, наскільки зрозумів та інтерпретував його виконавець [1, 2, 3, 4].

В деяких дослідженнях вказують на взаємозв'язок спортивної техніки як раціонального способу виконання рухів і виразності, оскільки недосконала техніка не дасть змоги проявитися виразності повною мірою, зосередитися на образному вирішенні як окремих елементів, так і композиції загалом [3].

Аналізуючи дослідження авторів, було виявлено, що проблема вдосконалення виразності рухів у спортсменів потребує подальшого вивчення.

Мета дослідження – виявити шляхи вдосконалення виразності рухів як складової виконавської майстерності спортсменів у видах спорту зі складною координацією.

Виховання виразності в спорті – одне з найскладніших завдань становлення виконавської майстерності, яке визначається як уміння показати фізичні, спортивно-технічні можливості спортсмена, а також передати їх у художньо оформленій композиції [5]. Особливо високі вимоги пред'являють до композиції у художній гімнастиці, де спортсменки намагаються створити художній образ, використовуючи виразні засоби хореографічної класики.

Чому одні спортсмени вміють вразити своїм виступом глядачів і суддів, залишити їх небайдужими до чудового світу спорту, а інші виступи залишаються непоміченими? Виразність рухів проявляється деколи у незначних дрібницях – положенні голови, кистей рук, долонях, красивій позі. Інтерпретація засобів виразності в балеті, танці, гімнастиці, фігурному катанні не має меж, оскільки не мають меж способи прояву творчості людини.

Прослуховування музики викликає у кожної людини особливі, тільки їй притаманні емоції, і кожен спортсмен, тренер або спортивний хореограф можуть по-своєму інтерпретувати особистий емоційний стан за допомогою рухів. Іншими словами виразність, як і виконавська майстерність, складається з двох компонентів: емоційного, яке можна трактувати як уміння сприймати і переживати, та технічного – вміння досконало виконати вивчений елемент чи композицію. Ці два компоненти щільно пов'язані між собою, а відсутність одного з них не може компенсуватися іншим. Виразність може проявлятися лише за досконалої і стабільної техніки виконання, що й забезпечує спортсменові високий рівень

виконавської майстерності [3]. Вдосконалення цих двох компонентів відбувається майже одночасно. Однак варто наголосити, що доведення рухової навички до певної стадії автоматизму є необхідною умовою прояву виразності. У зв'язку з цим доцільно говорити про рухові навички тоді, коли йдеться про технічну досконалість рухової дії, а також про "виразну рухову навичку", коли досконала рухова навичка супроводжується здатністю спортсмена надати їй визначеного смислового, емоційного забарвлення.

Отже, вдосконалення виконавської майстерності у спорті відбувається такими шляхами:

1) вдосконаленням якості та стабільності виконання змагальних вправ без зміни композиційного та естетичного змісту вправи;

2) створенням нових оригінальних, складних і ризикованих елементів, поєднанням їх у зв'язки, каскади, комбінації;

3) підвищенням артистичності виконання добре засвоєних елементів.

Доречно вказати, що певні вимоги до естетичних показників виконавської майстерності кожного конкретного виду спорту мають свою специфіку, що відображено у правилах змагань з виду спорту.

Аналіз виступів кваліфікованих спортсменів у різних видах спорту дає змогу виділити складові виконавської майстерності, які умовно можна представити двома групами: 1) зміст композицій, 2) характер і спосіб виконання.

До змісту композицій можна віднести:

– склад елементів, поєднань, комбінацій, які презентує спортсмен;

– підпорядкованість елементів, логічність їх взаємозв'язку та цілісність композиції;

– оригінальність;

– зв'язок рухів з музикою.

До характеру і способу виконання належать:

– стабільність виконання в умовах тренування і змагань;

– динамічність, швидкість, амплітуда виконання;

– легкість, невимушеність, пластичність, чистота, виразність;

– ритмічність, чіткість, музикальність.

– Отже, у видах спорту зі складною координацією виконавська майстерність є комплексною характеристикою і складається з багатьох компонентів. У зв'язку з цим її вдосконалення у видах спорту, у яких необхідний прояв високої культури рухів, має відбуватися з урахуванням усіх компонентів, які формують це поняття. Можемо підсумувати:

– аналіз науково-методичної літератури свідчить, що спорт, як специфічна галузь естетичної діяльності, потребує не тільки своєї особливої мови для прояву виразності, але й власних критеріїв її оцінювання;

– виконавська майстерність у видах спорту зі складною координацією є комплексною характеристикою і складається з багатьох компонентів. Аналіз виступів кваліфікованих спортсменів дає підстави виділити складові виконавської майстерності, які умовно можна представити як зміст композицій (склад елементів, їх підпорядкованість, логічність, цілісність, оригінальність, зв'язок з музикою) і спосіб виконання (стабільність, динамічність, швидкість, амплітуда, легкість, невимушеність, пластичність, чистота, виразність, ритмічність, чіткість, музикальність);

– зважаючи на комплексну характеристику виконавської майстерності, її вдосконалення у видах спорту, в яких необхідний прояв високої культури рухів, має відбуватися з урахуванням усіх компонентів, які формують це поняття.

Список використаної літератури

1. *Лисицкая Т. С.* Хореография в гимнастике / Т. С. Лисицкая. – М. : Физкультура и спорт, 1984. – 176 с. : ил.

2. *Коренберг В. Б.* Заметки о культуре движений. Гимнастика / В. Б. Коренберг. – М. : Физкультура и спорт, 1972. – С. 14–18.

3. *Сосина В. Ю.* Хореография в гимнастике : учеб. пособие для студентов вузов / В. Ю. Сосина. – К. : Олимп. л-ра, 2009. – 135 с.

4. *Шипилина И. А.* Хореография в спорте / И. А. Шипилина. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2004. – 224 с.

5. Энциклопедический словарь по физической культуре и спорту. Т. 1. / гл. ред. Г. И. Кукушкин. – М. : Физкультура и спорт, 1961. – 368 с.

Стаття надійшла до редколегії 18.03.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

WAYS OF MOVEMENTS' EXPRESSIVENESS IMPROVEMENT AS A PART OF SPORTSMEN PERFORMANCE MASTERY IN KIDS OF SPORT WITH COMPLICATED COORDINATION

Walentyna SOSINA

Department of choreography,
Lviv State University of Physical Culture,
str. Chereshneva,. 13/1, Lviv, Ukraine, 79005
tel:. (+38096) 382-25-94, e-mail:Valentina.sosina@gmail.com

The article deals with the issue of expressiveness improvement as part of sportsmen performance mastery in kids of sport with complicated coordination, where it is necessary to demonstrate high culture of movements. The components of performance mastery are determined and the ways of their improvement are outlined.

Key words. Performance mastery, expressiveness, artistry, sport.

ПУТИ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ДВИЖЕНИЙ КАК СОСТАВНОЙ ЧАСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА СПОРТСМЕНОВ В ВИДАХ СПОРТА СО СЛОЖНОЙ КООРДИНАЦИЕЙ

Валентина СОСИНА

Кафедра хореографии,
Львовский государственный университет физической культуры,
ул. Черешневая, 13/1, г. Львов, Украины, 79005
тел: (+38096) 382-25-94, e-mail: Valentina.sosina@gmail.com

Рассматрено проблему совершенствования выразительности как составной части исполнительского мастерства спортсменов в видах спорта со сложной координацией, где необходимо продемонстрировать высокую культуру движений. Определено компоненты исполнительского мастерства и намечено пути их совершенствования.

Ключевые слова: исполнительское мастерство, выразительность, артистизм, спорт.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 160–169
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 160–169

М У З И К О З Н А В С Т В О

УДК 781.1

PROBLEMY Z ZAGADNIENIEM GENEZY MUZYKI

Ewa KOFIN

Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytetu Wrocławskiego

Витоки музики привертали інтерес представників різних галузей знань і інтелектуальних рухів. Однак, теорія музики, що народилася на дуже ранній стадії еволюції людини, досі недостатньо обґрунтована. Як ідуть справи зараз, пропонуються різні гіпотези на предмет оцінки їх наукової користі. Ці гіпотези свідчать про популярність переконання, що музика вперше виникла зі звуків, пов'язаних з потребами первісних людей, тобто функціональних звуків. Питання в тому, чому і коли ці функціональні звукові структури були перетворені в музичне мистецтво, або коли вони почали провокувати людей на обробку таким способом. На думку авторів, це сталося тоді, коли хтось зацікавився звуковою структурою, яка подобалася, або, іншими словами, через естетичні потреби або просто для задоволення. Відповідно, автор вважає, що народження музики не можна відзначити на будь-якому місці, чи на карті, чи якомусь часі в історії, як це було заведено у багатьох окремих випадках функціонального підходу до звуків, що були почуті від людей.

Ключові слова: музика, ґенеза музики, функціональні звукові структури, музична естетика, музичний ритм, творчість.

Sygnalizowane w tytule problemy są w tym tekście nieuchronne, gdyż po prostu nie sposób ogłosić dziś tezę o narodzinach muzyki. Wciąż nie wiadomo, czy należałoby poszukiwać ich w czasach początków człowieczeństwa, czy może później, ale wobec tego kiedy i dzięki czemu muzyka mogła się pojawić. Skądinąd to, że zagadnienie genezy muzyki pozostało do dziś nierozwiązywalne, bynajmniej nie oznacza, że ten temat jest w nauce nieobecny. Przeciwnie. Wszak mnóstwo autorów się nim zajmowało i – co jeszcze dziwniejsze – wcale nie tylko z grona profesjonalistów muzyki, bo hipotezy na ten temat można spotkać w pracach z wielu innych dziedzin, np. ekonomii czy językoznawstwa. Widocznie jest to temat nieobojętny dla ludzi o różnorakich profesjach, może nawet szczególnie nurtujący niektóre osobowości, zwłaszcza melomanów. Można by to tłumaczyć popularnością muzyki w skali świata, zwłaszcza w naszych czasach, kiedy to za sprawą elektronicznych mediów dowolny utwór można osiągnąć "na zawołanie".

Jednakże – co także jest charakterystyczne – owe dywagacje wokół powstawania muzyki nie kończą się na tezach, jedynie na hipotezach, bardzo zresztą różnych. Można je podzielić na bardziej lub mniej przekonujące, ale na tym dostarczona w ten sposób wiedza się kończy.

Nasuwa się więc pytanie, po co ogłaszać coś, co pewne nie jest? Innymi słowy – czy hipotezy stanowią jakąś wartość dla nauki? Wiadomo, że tu zdania są podzielone.

© Ewa Kofin, 2014

Niektórzy naukowcy nie biorą hipotez pod uwagę, niektórzy zaś ich nie bagatelizują wiedząc, że niejedno odkrycie miało w nich początek. Nierzadko bywało, że jakaś hipoteza mogła być zweryfikowana dopiero po upływie sporego nawet czasu, w ciągu którego pojawiły się jakieś doskonalsze możliwości badawcze, pozwalające już na jej sprawdzenie. I dla takiej bodaj ewentualności warto dziś ogłaszać jakieś hipotezy.

I właśnie z uwagi na to, przytoczę tu te myśli różnych autorów na temat początków muzyki, na które sama natrafiłam w literaturze naukowej. Mam jednak świadomość, że może ich być znacznie nawet więcej właśnie dlatego, że pojawiają się też w pismach z różnych pozamuzycznych dziedzin, przez co nie bardzo wiadomo, gdzie ich poszukiwać. Raczej natrafia się na nie, czy dowiaduje się o nich po prostu z przypadku.

Wczytując się w różne hipotezy odnośnie genezy muzyki można z nich wydedukować, że wynikają one ze wspólnego pytania początkowego, które potrafi nasunąć jakieś przypuszczenie. Mianowicie wszystkie zdają się odpowiedzią na pytanie, do czego mogło być potrzebne ludziom żyjącym w najprymitywniejszych warunkach tworzenie dźwięków? Padają tu odpowiedzi, że np. do zdobywania pożywienia, do pracy zbiorowej, do komunikowania się na odległość itd. Typowe zatem jest wyobrażenie, że dźwięki niepochodzące z natury, lecz z aktywności ludzkiej, jakie mogły już tworzyć muzykę, powstawały u zarania jej dziejów dla celów funkcjonalnych czy nawet wręcz egzystencjalnych, okazując się czasem koniecznością życiową.

Zanim przytoczę te hipotezy, zgłoszę wynikający z takiego założenia kolejny problem: czy wszelkie dźwięki funkcjonalne tworzone przez ludzi automatycznie stają się już muzyką? Oczywiście nie. Wszak wiele z nich nie wytraciło swej pierwotnej funkcji i nie uległo żadnej metamorfozie ontycznej, zamieniającej je w dźwięki muzyczne. Np. alfabet Morse'a w swej wersji dźwiękowej nie stał się muzyką, w dalszym ciągu jest tylko językiem. Hałas wytwarzany przez maszyny fabryczne pozostał naturalnym odgłosem, mimo że maszyny są dziełami ludzkimi. Wszak nie po to się je tworzy, żeby hałasowały, tylko żeby ułatwiały czy nawet zastępowały ludzką pracę. W dodatku hałas ten jest odbierany negatywnie i nawet zwalcza się go tłumikami, więc nie ma to nic wspólnego z muzycznością.

Skądinąd w naszych czasach doszło do uznania wśród kompozytorów, że w tworzywie dzieła muzycznego może się znaleźć każdy wybrany dźwięk dowolnego pochodzenia, a więc i naturalny odgłos, który po włączeniu go do struktury utworu staje się elementem muzyki i to nawet równoprawnym elementom tradycyjnym, pochodzącym z instrumentów lub ze śpiewu. W takich przypadkach istotnie ów odgłos zmienia swój status ontyczny stając się składowym sztuki. Weźmy za przykład Fluorescencje Pendereckiego. W orkiestrę jest tam włączona maszyna do pisania, której stuki wchodzą w skład efektów perkusyjnych[1]. Owa maszyna w takim zastosowaniu przestaje być narzędziem pisarskim, a przynależy do źródeł dźwiękowości muzycznej, czyli do instrumentarium muzycznego.

Równie często zachodzą też w naszych czasach zjawiska odwrotne, kiedy to dźwięki muzyczne tracą status ontyczny elementów sztuki na rzecz jakiegoś innego. Dam na to przykład znany z telewizji. Wiele cyklicznych programów ma w tym medium własny sygnał dźwiękowy. Słysząc go i nawet nie widząc, ekranu domownik zorientuje się, że właśnie zaczyna się np. Panorama. Czyli sygnał ten funkcjonuje jako informacja i taki jest jego status ontyczny nawet wtedy, gdy stanowi fragment jakiegoś dzieła muzycznego. Może się wydawać ładny czy stać się lubiany, mimo to w oderwaniu od swej macierzystej, muzycznej struktury zmienia swój status ontyczny stając się po prostu innym bytem.

[1] Zob. L. Erhardt, Spotkania z Krzysztofem Pendereckim, Kraków 1975, s. 48.

Przestaje być muzyką, a staje się językiem. Sprzyja temu zwłaszcza fakt, że telewizja, przynajmniej polska, nie ogłasza tego, kto jest kompozytorem danego sygnału, czy też – z jakiego dzieła on pochodzi. Np. fragment Wariacji fortepianowych op. 27 Antona Weberna kojarzy się telewidzom głównie, a chyba nawet wyłącznie z dawnym, wieloletnim programem Pegaz, bo jego źródłowa kompozycja jest zbyt mało znana.

Przywołajmy tu jeszcze taka komplikację, że przecież sam kompozytor może z własnej intencji tworzyć muzykę funkcjonalną, bynajmniej nie rezygnując przy tym z ambicji artystycznych. Tak się np. tworzy muzykę filmową. Przede wszystkim ma być funkcjonalna wobec filmu, ale może być przy tym bardzo nawet urodziwa i podobać się odbiorcom. Alicja Helman uważa, że w takich przypadkach znaczenia filmowe muzyki "opróżniają" jej własne, czysto muzyczne[2]. Istotnie w kinie nie myśli się o muzyce kategoriami typu: temat pierwszy, łącznik, przetworzenie, refren, epizod itd, tylko np. temat głównego bohatera filmu, znak retrospekcji, ucieczki, zbrodni…. Następuje więc prawdziwe przekodowanie, ale to nie ogołaca muzyki z walorów estetycznych, więc nadal może być uznana za sztukę składową filmu.

Przykłady te świadczą o tym, że droga od jakichś stworzonych przez ludzi dźwięków do stania się strukturą artystyczną bynajmniej nie jest automatyczna, ani też prosta, bo może być różnoraka, albo wręcz ślepa, czyli nie doprowadzająca dźwięków do rangi sztuki. I to trzeba by mieć na uwadze rozpatrując hipotezy o narodzinach muzyki, bo jeśli rzeczywiście rodziła się ona z dźwięków funkcjonalnych, to nie stała się muzyką jako sztuką dotąd, dopóki nie zmieniła swego statusu ontycznego, przeradzając się z narzędzia do czegoś w byt artystyczny lub bodaj prowokując swoim istnieniem tworzenie takich bytów już tylko dlatego, że się podobają. I pod tym kątem należałoby rozpatrywać przytoczone poniżej hipotezy.

Niektóre z tych hipotez wykazują jeszcze inną wspólnotę oprócz ich początkowego pytania. Mianowicie ich autorzy biorą w nich pod uwagę fakt, że pewne elementy muzyki można spotkać w przyrodzie, mianowicie rytm i melodię, w związku z czym bywają one nazywane praelementami muzyki. Istotnie, rytmy są częstym zjawiskiem w naturze, w formacie "makro" występują jako rytmy zmian pór roku, dnia i nocy czy też przypływu i odpływu morza, zaś w "mikro" – przede wszystkim w ludzkim organizmie w postaci pulsu serca, oddychania czy też miarowego chodu. Melodia jest rzadszym zjawiskiem w przyrodzie, występuje głównie w śpiewie ptaków. Zatem wśród autorów hipotez o genezie muzyki jedni wyprowadzają ją z rytmu, inni z melodii.

W związku z istnieniem naturalnych praelementów muzyki mniema się czasem, że najstarszą postacią muzyki musiała być bądź to muzyka perkusyjna (mogąca być samym rytmem), bądź wokalna (która bywa tylko śpiewaną melodią.). Niekiedy prowokuje to do dalszego pytania: co było pierwsze: muzyka rytmu, czy muzyka melodii? Pytanie to jednak dość nawet natrętnie nasuwa na myśl znane, paradoksalne pytanie filozoficzne: co było pierwsze: jajko czy kura? – oczywiście pozostające bez odpowiedzi. Dajmy więc spokój dywagacjom o pierwszeństwie pewnych elementów w muzyce i przejdźmy do hipotez.

Z rytmu wyprowadza genezę muzyki m. in. Karl Bücher, niemiecki ekonomista[3], który potrzebę tworzenia rytmu kojarzy z procesami pracy zbiorowej, z podnoszeniem

[2] A. Helman, Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych, [w:] Pogranicza i korespondencje sztuk, red. T. Cieślikowski, J Sławiński, Wrocław 1980, s. 16.

[3] K. Bücher, Arbeit und Rhythmus, Leipzig 1897 cyt. za: Z. Lissa, Wstęp do muzykologii, Warszawa 1974, s. 18.

jej efektywności. Jest to przekonujące w przypadku pracy bez narzędzi, bo np. podniesienie ciężkiego kamienia wymaga kumulacji energii kilku osób, co się osiąga we wspólnym momencie np. poprzez umowę, że gdy ktoś doliczy do 3, wtedy będzie chwila na wspólny wysiłek. To także jest znana praktyka współczesna, stosowana np. przy przenoszeniu chorego z noszy na łóżko. Potwierdzają to zresztą znaleziska ikonograficzne, na których przedstawieni są pracujący w tych samych pozach, a obok nich jakaś inna postać trzymając w rękach np. 2 kamienie ewidentnie wybija rytm. Wyraźnie wskazuje to na to, że pracowano rytmicznie. Praktyka ta stosowana na co dzień mogła wyrabiać w ludziach poczucie rytmu, trudno jednak wydedukować, w jaki sposób mogła nabrać cech muzycznych. Pewne nieodzowne w tym celu minimum wymagałoby choćby najskromniejszej roli rytmicznego estetyzmu. Gdyby się ów rytm po prostu komuś spodobał jako zjawisko samo w sobie, można by już w nim uznać jakiś zalążek bytu muzycznego, czyli artystycznego. Jeśli jednak w grę wchodził tylko rytm monotonny, będący zwykłym odmierzaniem stałego czasu, to przecież zjawisko takie raczej denerwuje, niż inspiruje. Wszak nie lubimy monotonii, która czasem nas prowokuje do jakiejś jej organizacji na własną rękę, na co znakomitego przykładu dostarcza Curt Sachs. Uprzytamnia on nam, że o tikaniu zegarka, który tika wciąż jednakowym "tik-tik", mawiamy częściej "tik-tak" albo nawet "ti-ke – ta-ke"[4]. Czyli monotonia prowokuje nas do pewnej rytmicznej komplikacji, która pozwala ją nam lepiej znosić. Być może ta ludzka tendencja sprawiła, że pierwsze utwory już rytmizowane opierają się na jakimś stałym metrum, nie są zaś na niepodzielnym ciągiem monotonii dźwiękowo-czasowej.

Zżycie się z rytmem mogło natomiast owocować w tworzeniu kanwy dźwiękowej do tańca, który nawet na etapie początków człowieczeństwa można by uznać za naturalny środek ludzkiej autoekspresji. I w takich praktykach mogły się już rodzić rytmy trochę bardziej skomplikowane, prowokowane ruchami ciała. Jeśli uznać by to już za muzykę, to w dalszym ciągu funkcjonalną, służącą tańcowi i zrośniętą z nim na tyle, że chyba raczej niestosowaną poza nim, w innych okolicznościach. Choć mogły tu już w grę wchodzić zalążki fascynacji samym rytmem i prowokowane przez nią tworzenie go już nie dla celów praktycznych, lecz dla przyjemności. I to mogłyby już być pra-początki muzyki perkusyjnej.

Pierwotny człowiek mógł tworzyć rytmy także dla celów komunikacyjnych, gdyż w wielu środowiskach w dawnych czasach można było pokonać odległość tylko na piechotę i jedynie głos ludzki, zwłaszcza krzyk, mógł dotrzeć do kogoś dalej i szybciej niż jego nogi. Dość zgodnie uważa się, że z takich właśnie przyczyn wykształcił się w Afryce język bębniony. Niektórzy późniejsi podróżnicy docierający do najprymitywniejszych ludzkich społeczności, nie znajdując tam żadnych innych instrumentów muzycznych oprócz bębnów, wysnuli z tego i rozpowszechnili wniosek, że najstarszą muzyką świata jest muzyka perkusyjna. Ale to myślenie zanegowali językoznawcy udowodniając, że to jest język. Anna Czekanowska informuje, że w języku bębnionym można nawet opowiadać dzieciom bajki[5].

Z melodii wyprowadzają swe hipotezy ci autorzy, którzy upatrują prawzór muzyki w śpiewie ptaków. Do nich należy m. in. Karol Darwin[6]. Uważa on, że ludzie bytujący

[4] Zob. C. Sachs, Muzyka w świecie starożytnym, przeł. Z. Chechlińska, Kraków 1988, s. 41.

[5] Zob. A. Czekanowska, Główne kierunki i orientacje etnomuzykologii współczesnej, Warszawa 1983, s. 32.

[6] Z. Lissa, Wstęp do… , op. cit., s. 18.

w lasach i żywiący się zdobyczami z polowań musieli umieć naśladować śpiew ptaków, żeby zdołać je zwabić i złapać. Ale naśladowanie śpiewu ptaków bynajmniej nie jest łatwe i wymaga bacznej samokontroli w wydobywaniu dźwięku. Jeśli więc Darwin ma rację, to owo imitowanie głosów ptasich musiało stanowić prawdziwą szkołę świadomej emisji, która mogła wywołać upodobanie do tworzenia różnych dźwięków, skąd już tylko jeden krok ku tworzeniu melodii i ich śpiewaniu. Poza tym w grę mogła też wchodzić wrażliwość estetyczna na śpiew ptaków, stanowiąca impuls do tworzenia tego rodzaju melodii. Takie rozumowanie prowadzi do hipotezy, że śpiew ludzki pochodzi od głosów ptaków.

Z poglądem tym polemizuje Alejo Carpantier uważając, że to, w czym się żyje na co dzień, a więc wśród ptaków, które w dodatku zdobywa się dla pożywienia, nie wydaje się piękne, tylko zwyczajne. "Myślę o głupstwach, jakie pletli ci, co utrzymywali, że człowiek przedhistoryczny znalazł muzykę usiłując naśladować piękno świergotu ptaków, jak gdyby ptasie trele miały sens muzyczno-estetyczny dla kogoś, kto słyszy je nieustannie" – pisze Alejo Carpantier w książce Podróż do źródeł czasu[7]. Zgadza się to z poglądem Stanisława Pietraszki, że w dawnych czasach obiekty przyrody, takie jak ziemia, flora czy fauna, postrzegane były jednostronnie, tzn. tylko z punku widzenia ich użyteczności. "Przyroda nie była jeszcze wówczas ani ładna, ani brzydka, ani wesoła, ani smutna"[8]. Dla autora Studiów o kulturze dopiero na pewnym etapie rozwoju człowieka świat przyrody oddalił się od niego na tyle, by ją postrzegał w perspektywie wartości, a nie jedynie pożytków.

Zupełnie inaczej myśli o pochodzeniu śpiewu Edgar Morin[9]. Uważa on, że umiejętność śpiewania jest jedną z naturalnych kompetencji ludzkich, w jaką wyposażony jest każdy człowiek. Należy zatem do licznych wyróżników gatunku ludzkiego, takich jak homo sapiens czy ludens, jak człowiek śpiewający czy też tańczący itd. Śpiew jest jednym z naturalnych u człowieka środków autoekspresji.

Skoro tak, to istnieją wobec tego dwa rodzaje śpiewu: naturalny i artystyczny, czyli już nie spontaniczny, niemal odruchowy, tylko wyuczony, w pełni kontrolowany, traktowany wybiórczo, dostosowany do pewnych reguł sztuki. I ten właśnie rodzaj śpiewu zaliczamy do muzyki. Ale jak dziś wyróżnić ów śpiew naturalny? Być może kojarzy się on ze śpiewem amatorskim w przeciwieństwie do zawodowego, ale trudno uznać, że śpiew amatorski to jeszcze nie muzyka. A może uznając każdy śpiew za muzykę trzeba pytać o to, czy każdą muzykę mamy zaliczać do sztuki? I to już prowokuje do odpowiedzi przeczącej, choć trudno uzasadnić, dlaczego tak mniemać. Można się co najwyżej powołać na aktualnie przyjęte wyróżniki sztuki, które jednak bynajmniej nie są uniwersalne. To kwestia uznawanych konwencji, które ani nie są ujednolicone, ani historycznie trwałe.

Melodię wyprowadza się też niekiedy z nawoływania i krzyku. Na przykład niemiecki muzykolog Curt Sachs zauważa, że niektóre z najstarszych zachowanych melodii mają taki kształt, jakby były tworzone na wzór krzyku. Zatem zaczynają się wysoko i głośno, po czym w miarę wyczerpywania się oddechu opadają w dół i cichną. Istotnie taki kształt melodii mają np. pieśni ludowe aborygenów australijskich[10]. Można by to tłumaczyć w ten

[7] Zob. A. Carpantier, Podróż do źródeł czasu, przeł. K. Wojciechowska, Warszawa 1963, s. 292.
[8] S. Pietraszko, Studia o kulturze, Wrocław 1992, s. 109.
[9] E. Morin, Zagubiony paradygmat – natura ludzka, przeł. R. Zimand, Warszawa 1977 s. 198 (wyd. oryg. 1973).
[10] C, Sachs, Muzyka…, op. cit., s. 36.

sposób, że jeśli ludzie musieli się często nawoływać, odruchowo wpadali w pewien stały model krzyku jako najwygodniejszy dla gardła. I ten stały model mógł się stać wzorcem melodii śpiewanych z tekstem. Można to i dziś zaobserwować, bo np. sprzedawcy lodów na plaży często powtarzają w ogłaszaniu ich towaru pewien stały motyw. Czy jednak z tego rodzi się muzyka? Wątpliwe…

Praźródła śpiewu niektórzy autorzy dopatrują się w języku, ze względu na to, że oba te systemy mają wspólne źródło, czyli ludzki organ głosowy. Zastanawiają się też nad tym, co było pierwsze: język czy śpiew? Biorą też pod uwagę taką ewentualność, że u zarania obu tych systemów mogła w grę wchodzić ich swoista jedność (rodzaj mowo-śpiewu), z której dopiero po wiekach wykształciły się dwa różne systemy. Tak rozumuje np. Jean-Jacques Rousseau, który jednak bardzo swoiście interpretuje tego rodzaju zjawisko[11]. W zasadzie nazywa je językiem, traktując je jako przekaz, jednakże uważając, że przyczyną pra-przekazów musiały być przede wszystkim ludzkie namiętności (bo to one najsilniej prowokują do autoekspresji); konstatuje, że owe pierwotne przekazy musiały dotyczyć głównie emocji[12]. A że emocje łatwiej wyraża śpiew niż mowa, musiały to być raczej zalążki muzyki niż języka. Zatem ów prajęzyk był bardziej muzyką niż tekstem słownym. Czyli muzyka byłaby jednak pierwotniejsza niż język, choć rodząca się w celach komunikacyjnych.

Rousseau nie jest jedynym rzecznikiem sądu, że źródłem śpiewności, a zatem melodyjności był w pradziejach język, mimo to ta hipoteza była wielokrotnie krytykowana, o czym nas informuje m. in. Sachs. Przede wszystkim pada tu zarzut zasadniczej różnicy między mową a śpiewem, jaką jest to, że w śpiewie operuje się konkretnymi interwałami między dźwiękami, a w modulacji mowy występują dźwięki o nieustalonych wysokościach i odległościach między nimi[13].

Pewna grupa autorów hipotez o genezie muzyki nie wyprowadza jej z praelementów, lecz z pewnych życiowych okoliczności czy też typowych zachowań. Dopatrują się oni muzycznych prapoczątków np. w różnych obrzędach. Należy do nich m. in. szczególnie autorytatywny autor – Alejo Carpantier, muzykolog, który podróżował po najdzikszych zakątkach świata, by osobiście poznać funkcjonowanie muzyki u ludów najmniej ucywilizowanych, a więc stosunkowo najwierniejszych starym tradycjom. Swoje spostrzeżenia odnotował w książce *Podróż do źródeł czasu*[14]. Opisuje on tam obserwowany przezeń rytuał pochówku zmarłego, kiedy to czarownik starał się wywołać w obecnych iluzję, że ma moc nadprzyrodzoną i może wpływać na bóstwa. Musiał zatem zupełnie inaczej niż wszyscy wyglądać i zachowywać się, a także wydobywać z siebie nienaturalne dźwięki. Obrzęd wymagał zainscenizowania przez czarownika walki człowieka ze śmiercią, zatem czarownik potrzebował środków do dialogu dwóch przeciwstawnych sił. I oto okazało się, że jest on brzuchomówcą, który mógł utworzyć dialog głosu z brzucha (śmierć) i gardła (chory). Z początku dominował w tym dialogu

[11] Zob. J. J. Rousseau, Szkic o pochodzeniu języków, przeł. B. Banasiak, Kraków 2001. Szeroka tego analiza w Z. Skowron, Myśl muzyczna Jeana-Jacuques'a Rousseau, Warszawa 2010.

[12] Francuski myśliciel wychodzi od stwierdzeń: „[…] pochodzenie języków nie jest bynajmniej efektem pierwszych ludzkich potrzeb […]. Skąd więc może się brać to pochodzenie? Z potrzeb duchowych, z namiętności. Wszystkie namiętności zbliżają ludzi, a konieczność przeżycia zmusza ich do unikania siebie wzajem. Do wydanie pierwszych głosów nie skłonił ich ani głód, ani pragnienie, lecz miłość, nienawiść, litość, gniew" (Szkic…, op. cit., s. 43–44).

[13] Zob. C. Sachs, Muzyka…, op. cit,. s. 12.

[14] A. Carpantier, Podróż… , op. cit., s. 225–228, 231–234, 267–268.

głos ludzki, ale bynajmniej nie naturalnie, lecz jak najbardziej sztucznie. Były to np. "gardlane portamenti" czy też "wibrowanie językiem". Tymczasem głos z brzucha był najpierw tylko pomrukiem. Z biegiem czasu te dwie role zaczęły się przemieniać. Głos ludzki zamierał, a głos śmierci potężniał, wzmocniony brzękiem kamyczków potrząsanych w wydrążonej tykwie, która się okazała jedynym instrumentem w tej społeczności. W końcu głos śmierci zagrzmiał "jak podziemna lawa". Gdy potem nagle nastąpiła cisza, znaczyło to najwyraźniej, że "dokonało się". Wszyscy wtedy zamarli w milczeniu. Carpantier skomentował ten obrzęd patetycznym zdaniem napisanym dużymi literami: "Byłem Świadkiem Narodzin Muzyki". A wesprzeć go w tym przekonaniu można zauważając, że skoro czarownik operował tylko dźwiękami sztucznymi (nie zaś naturalnym głosem), to można mniemać, że sztuka, jako wytwór ludzki, a nie natury, rodzi się właśnie ze sztuczności. I chyba nieprzypadkowa jest nawet wspólnota źródłosłowu w wyrazach "sztuka" i "sztuczny", zwłaszcza że bynajmniej nie tylko w polskim języku. Porównajmy:

(ang) *art – artificial*
(niem) *Kunst – künstlich*
(fr) *art – artificiel*
(wł) *arte – artificiale*
(ros) *iskustwo – iskustielnyj*

Jak wiadomo, etymologia słowa bywa bardzo wymowna i pouczająca.

Pozostaje jednak pytanie, dlaczego i w jaki sposób owe sztuczne struktury dźwiękowe o znaczeniu zaklęć mogły się przemienić w sztukę muzyczną? Walter Benjamin zauważa, że jakiś element magii może po jakimś czasie zostać uznany za dzieło sztuki[15]. Z kolei Karol Szymanowski kojarzy tego typu metamorfozę muzyki z przemianą starożytnego misterium w tragedię grecką, czyli przemianę obrzędu w teatr, gdzie muzyka stała się już częścią składową sztuki. Właśnie bowiem w takich okolicznościach mogła się narodzić sztuka muzyczna "jako objaw par excellence artystyczny, tzn. poza obrzędowością religijną"[16].

Wiadomo jednak, że sam rytuał religijny też się mocno rozwojowi muzyki przysłużył. Wszak wersy z liturgii stały się z czasem osnową wielu wspaniałych arcydzieł muzycznych. Skądinąd nie zniknął wśród księży słynny dylemat św. Augustyna w kwestii stosowności muzyki w obrzędzie religijnym. Dylemat ten wynikał stąd, że gdy śpiew działał na św. Augustyna wzmagając jego uczucia religijne, jak najbardziej akceptował on jego udział w obrzędzie mszalnym. "Gdy mi się jednak zdarzy, – napisał w *De musica* – że więcej mnie wzrusza śpiew niż jego treść, wtedy wyznaję, że jest to grzech zasługujący na karę i wolałbym nie słyszeć śpiewu"[17]. Dylemat ten uzmysławia, że śpiew w kościele, mimo swej formy muzycznej, w istocie ma być modlitwą, a nie sztuką, ponieważ dominacja walorów estetycznych nad uczuciami religijnymi nie powinna być tam akceptowana. I rzeczywiście tak właśnie kościół traktuje muzykę religijną do tej pory, bo od wiernych śpiewających pieśni nie wymaga umiejętności artystycznych, tylko zaangażowania religijnego. Ale uznaje też zdobniczą funkcję muzyki w kościele, gdyż wszystko ma być tam godne Boga, a więc możliwie najdoskonalsze i w miarę najpiękniejsze, z tym że tę rolę pozostawia artystom.

[15] W. Benjamin, Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej, przeł. J. Sikorski, [w:] idem, Twórca jako wytwórca, Poznań 1975, s. 76.

[16] K. Szymanowski, Wychowawcza rola kultury muzycznej, Kraków 1958, s. 202.

[17] Augustyn cyt. za: E. Fubini, Historia estetyki muzycznej, przeł. Z. Skowron. Kraków 1997, s. 78.

Dodać tu jeszcze można na przykładzie religii chrześcijańskiej, że gdy tylko została ogłoszona jako oficjalna (313 r), od razu ujawnił się w jej obrzędach śpiew, jakby już wtedy odczuwano, że śpiew bardziej sprzyja zaangażowaniu emocjonalnemu niż sama mowa, co mogło prowadzić do modlitewnej żarliwości. Wprawdzie z początku wykorzystywano jeszcze powszechnie znane melodie pogańskie, wystarczyło jednak zmienić w nich tekst na chrześcijański. Kościół więc od zarania popierał śpiewanie, mimo że nie było ono traktowane jako sztuka muzyczna, lecz jako "narzędzie" modlitwy. Ale dla celów zdobniczych uznawał też arcydzieła muzyki religijnej.

Jeszcze inne zachowania sprzyjające kreowaniu muzyki zgłasza Johan Huizinga w książce *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*[18]. Rozpatrując pochodzenie kultury, wyprowadza ją z zabawy, zastrzegając się co do rozumienia tego pojęcia. Za istotne w nim uważa traktowanie zabawy jako zachowania niekoniecznego do życia, dobrowolnego, bezinteresownego, wynikającego z potrzeby przyjemności, stanowiącego wyłom od codziennego życia o charakterze jego ozdobnika, a nawet święta, wreszcie – zachowania respektującego pewne reguły gry, często przybierającego formę rywalizacji, w której zwycięzca jest nagradzany osiągnięciem prymatu w grupie, nie zaś zyskiem materialnym[19]. Jako przykład spełniania takich warunków autor *Jesieni średniowiecza* omawia m. in. aktywność muzyczną[20]. Istotnie może się to zgadzać z pramuzykowaniem, kiedy to grą czy śpiewem nie zarabiało się jeszcze pieniędzy. Można sobie wyobrazić np. taką sytuację, że pastuszek bawił się z nudów dźwiękami, na jakie natrafił dmuchając w jakąś pustą w środku łodygę, przypadkowo ją dziurawiąc zorientował się, że dźwięk się zmienił. Pastuszka to zaciekawia i prowokuje do dalszego dziurawienia łodygi i układania z różnych dźwięków jakiejś melodii. Byłoby to coś w rodzaju pra-komponowania dla przyjemności. I wystarczy, żeby się pastuszek tym przed kimś pochwalił, aby zyskał uznanie, czyli zalążek nagrody, co go może prowokować do popisywania się jeszcze przed innymi, by zyskać przewagę nawet nad jakąś grupą. Czyli samo zaciekawienie dźwiękami natury mogło być kiedyś motorem tworzenia melodii.

Co można wnosić z powyższych hipotez? Niby nic pewnego, jednakże wzbudzają one przeświadczenie, że narodziny muzyki nie mają ani określonego miejsca w świecie, ani określonego czasu historycznego. Jeśli chodzi o miejsce, muzyka zapewne pojawiała się w przeróżnych punktach świata, z różnych przyczyn i w różnych postaciach, już choćby tylko dlatego, że w pradziejach musiało w grę wchodzić takie rozproszenie grup ludzkich, jakie uniemożliwiało z braku komunikacji między nimi jakąkolwiek wymianę doświadczeń. Ewidentnym dowodem tego rozproszenia jest zresztą muzyczny folklor, wprost niesłychanie zróżnicowany w skali świata i to nie tylko w ramach poszczególnych krajów, bo nawet i ich różnych regionów.

Podobnie nie da się zunifikować okresu historycznego, w jakim mogła się w świecie pojawić muzyka, bo tworzenie struktur dźwiękowych wypływało z różnych potrzeb uzależnionych od naturalnego środowiska geograficznego, w jakim żyli ludzie. Jeśli jednak narodziny muzyki dałoby się przypisać pewnemu etapowi ewolucji człowieka, pozostaje łańcuch pytań odnotowany na wstępie: jaka jest droga od tworzenia dźwięków funkcjonalnych do struktur muzycznych, a tychże do muzyki w randze sztuki?

Osobiście upatrywałabym zalążek artystyczności struktur dźwiękowych w uzależnieniu od tego, czy funkcjonowały one w aspekcie estetycznym (dla przyjemności,

[18] J. Huizinga, Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury, przeł. H. Nachod, Warszawa 1967.
[19] J. Huizinga, Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury, przeł. H. Nachod, Warszawa 1967. – s. 19–25.
[20] Zob. ibidem, s. 231–233.

bo się podobały itd.). Ale w takim razie narodziny sztuki muzycznej dokonywałyby się w praktykach niezliczonej ilości ludzi z wszelkich okresów historycznych. Wszak jeszcze i dziś kompozytor może uważać za sztukę muzyczną to, co stworzył np. z hałasów, a jednak trudno mu wmówić słuchaczom, że jest to dzieło sztuki.

Ostatecznie w łańcuchu: struktury dźwiękowe – muzyka – sztuka muzyczna relacje między tymi ogniwami wydają się tak migotliwe, że nie sposób ich arbitralnie rozgraniczyć.

Стаття надійшла до редколегії 20.11.2013
Прийнята до друку 23.04.2014

PROBLEMS WITH THE ORIGIN OF MUSIC

Ewa KOFIN

Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytetu Wrocławskiego

The origin of music have attracted the attention of researchers of various fields of knowledge and intellectual movements. However, the theory of music being born at a very early stage of human evolution is yet to be sufficiently substantiated. Currently, various hypotheses are discussed. Most of them show that origin of music connected with the primitive people's needs, i.e. functional sounds.

The question is why and when those functional sound structures could be transformed into the art of music, or when they started to provoke people to be handled that way. Researchers believe this happened when somebody became interested in sound structure for the fact that they liked it, that is, because of an aesthetic need or simply for fun. Accordingly, the author believes that the birth of music can't be indicated neither on the map nor in any period of the history.

Key words: music, music genesis, functional sound structures, musical aesthetics, musical rhythm, creativity.

ПРОБЛЕМЫ ПО ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ МУЗЫКИ

Ева КОФИН

Институт Культуроведения
Вроцлавский университет

Истоки музыки привлекали интерес представителей различных отраслей знаний и интеллектуальных движений. Однако, теория музыки, родившийся на очень ранней стадии эволюции человека, до сих пор недостаточно обоснована. Как обстоят дела сейчас, предлагаются различные гипотезы на предмет оценки их научной пользы. Эти гипотезы свидетельствуют о популярности убеждения, что музыка впервые возникла из звуков, связанных с потребностями первобытных людей, то есть функциональных звуков.

Вопрос в том, почему и когда эти функциональные звуковые структуры были преобразованы в музыкальное искусство, или когда они начали провоцировать людей на обработку таким способом. По мнению авторов, это произошло тогда, когда кто-то заинтересовался звуковой структурой, которая нравилась, или, другими словами, через эстетические потребности или просто для удовольствия. Соответственно, автор считает, что рождение музыки нельзя отметить на любом месте, или на карте, или на каком-то отрезке времени в истории, как это было принято во многих отдельных случаях функционального подхода к звукам, которые были услышаны от людей.

Ключевые слова: музыка, генезис музыки, функциональные звуковые структуры, музыкальная эстетика, музыкальный ритм, творчество.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 170–179
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 170–179

УДК [783+785.6]:781.1(477-87=161.2)”16”

ПАРТЕСНА ДОБА У НАУКОВИХ ПОШУКАХ МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА: ПОГЛЯД КРІЗЬ ЕПІСТОЛЯРІЙ

Уляна ГРАБ

Кафедра музичної медієвістики та україністики,
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
вул. О. Нижанківського 5, Львів, Україна, 79005
тел.: (+38032) 237 07 16, e-mail: ulya.hrab@gmail.com

На основі наукового дискурсу епістолярію Мирослава Антоновича розглянуто історію дослідження ним партесних концертів у контексті вивчення партесної музики в українському музикознавстві. З’ясовано напрями розвитку досліджень музичного мистецтва партесної доби та їх особливості в еміграційній та материковій музикознавчій науці.

Ключові слова: партесні концерти, еміграційне музикознавство, Мирослав Антонович, епістолярій.

Те, що українська партесна творчість XVII – першої половини XVIII століть є надзвичайно важливою сторінкою в історії давньої української музики, вже давно стало аксіомою не лише для фахівців, але й для широкого загалу. Доба самобутнього мистецтва, доба творення нового типу музичної культури, яка стала підмурівком подальшого розвитку української професійної музики, природно викликала посилений інтерес у музикознавців. Історіографію її дослідження можна знайти у працях багатьох учених цього наукового напряму, зокрема Онисії Шреєр-Ткаченко, Ніни Герасимової-Персидської, Ольги Шуміліної. Серед інших згадується ім’я Мирослава Антоновича як представника української еміграції, наукова праця якого з вивчення рукописних джерел з партесними творами здобула найбільше значення, оскільки, як слушно зауважила О. Шуміліна, “пошук і наукове опрацювання партесних рукописів є не менш важливим етапом роботи, ніж аналіз партесних творів, зафіксованих у рукописних памятках” [35, с. 21]

Метою нашої статті є розкрити на основі епістолярію М. Антоновича історію дослідження ним партесних концертів і показати, що науковий дискурс його епістолярію є важливим джерелом до історії реалізації наукових ідей та планів еміграційних музикознавців у широкому суспільно-політичному та особистісному контекстах. Основну методологічну засаду праці визначає теза американського музиколога Крістофа Вольфа: “Моя думка, щоб так часто, як лише можливо, цитувати історичні документи, опирається на переконання, що ті джерела вносять до дискусії про історію свіжість і безпосередність. Окрім того, що вони можуть промовляти самі за себе, то все ж отримають додаткову інформаційну цінність, коли будуть представлені в ширшому контексті, з одночасним коригуванням помилкових інтерпретацій” [37, с. 14–15]

У статті, присвяченій 40-літтю праці українських музикознавців над дослідженням хорової музики бароко, Н. Герасимова-Персидська написала про те, що до кінця 60-х

© Уляна Граб, 2014

років XX століття про цю музику не було реального уявлення – ні про справжній обсяг збереженого матеріалу, ні про важливість та значення самого явища – партесного багатоголосся [14, с. 27] Перші результати пошукової роботи були введені в науковий обіг на конференції у Києві 1969 року, а також на міжнародних конгресах Musica Antiqua Europae Orientalis у Польщі (1966) та Софії (1971). Очевидно, що в тогочасних суспільно-політичних реаліях, коли "вторинність" української історії та культури, її залежність від позитивного впливу російських суспільно-політичних, культурних та інших чинників були "прикметною рисою офіційної візії" [36, с. 66]. Негласний дозвіл ідеологічної цензури на дослідження української музичної давнини мусів мати політичне підґрунтя.

Причиною появи виразно українських акцентів у музикознавчій науці зокрема і гуманітарній сфері на загал, був так званий "мікроренесанс" 50–70 років, зумовлений політичними та соціокультурними умовами перших двох післясталінських десятиріч. У російськоцентричній схемі української історії, викладеній у "Тезах про 300-річчя возз'єднання України з Росією" (1954) – документі, який став "на довгі роки "символом віри" для української гуманітаристики", "намітилися виразні натяки на історичну самобутність українського народу" і таким способом було "усунуто крайнощі в тлумаченні позитивної ролі Росії в історії українського народу" [36, с. 66].

Наступним важливим чинником для піднесення статусу національної історії був політичний курс Петра Шелеста, першого секретаря ЦК КПУ, спрямований на українізацію, зрозуміло, в межах "радянського" патріотизму. Він виявлявся у підтримці ним різних проектів, пов'язаних з вивченням і популяризацією української давнини, а особливе зацікавлення викликала у П. Шелеста козацька тематика, яка стала "офіційно толерованою темою" середини 1950 – початку 1970 років. На цей період припадає і певне пом'якшення цензури, що було дуже важливо для наукової творчості в гуманітарній сфері.

Лібералізація політичної атмосфери зумовила спалах активності досліджень, присвячених українській минувшині, в тому числі і музикознавчих – розпочинається вивчення духовної музики XVII–XVIII століть, пов'язане в той період передовсім з іменем О. Шреєр-Ткаченко. Її участь у Першому конгресі давньої музики Східної Європи, що відбувся у Бидгощі в Польщі у вересні 1966 року має дуже показову історію, що віддзеркалює офіційну російськоцентричну культурну політику на теренах республік Радянського Союзу, зокрема й України, і складність пошуку наукової істини у строго контрольованому дослідницькому просторі. Бажання О. Шреєр-Ткаченко виступити з доповіддю про музику XVI–XVIII сторліть і проілюструвати її виконанням світських партесних концертів потрібно було узгодити з Москвою і особисто Юрієм Келдишем. Йому персонально треба було привезти текст доповіді "для експертизи і контролю", він взяв на себе місію давати уточнення організаторам фестивалю стосовно тексту доповіді і нотного матеріалу замість автора, врешті він ставить в листі до О. Шреєр-Ткаченко знакове питання: "Найголовніше зараз, однак, вирішити принципове питання: чи виокремлювати українську музику чи показати її разом з російською? Мені здається вигіднішим і правильнішим піти другим шляхов" (Пер. з рос. – *У. К.*) [19, с. 86]. Що вплинуло на остаточне рішення – невідомо, але у вересні 1966 року О. Шреєр-Ткаченко таки виголосила доповідь "Розвиток української музики в XVI–XVIII ст." у польському Бидгощі і її виступ започаткував системне вивчення української партесної музики XVII–XVIII століть. О. Шреєр-Ткаченко належать і перші публікації української

старовини у "Хрестоматії української дожовтневої музики" (1970). Вона сформувала школу молодих дослідників, зацікавивши їх архівними матеріалами, і на всесоюзній конференції зі старовинної музики, що відбулася у Києві 5 квітня 1969 року з доповідями виступила вже група дослідників, серед яких була Н. Герасимова-Персидська – на сьогодні найавторитетніший науковець у цій галузі.

Ідеологічна реакція, що з'явилася в радянській Україні в 1972–1973 роках зумовила крах "мікроренесансу", її наслідком стали, між іншим, русифікація української науки і культури, "реанімація в українській історичній науці імперської схеми історії України в її "чистому" вигляді, позбавленому "національних" нашарувань хрущовської та шелестівської "відлиг" [36, с. 64] репресії і моральна стагнація суспільства.

Історик Андрій Портнов зазначив, що політизація питання про витоки Русі сягнула такого рівня, що навіть скандинавські археологічні знахідки підлягали замовчуванню [33, с. 73], а В. Яремчук стверджує: "Істотна причина продуктивності українських істориків у середині 1950-их – 1980-их роках полягала у стабільності базових історичних конструктів схеми історії України, сформульованої в середині 1950-их років. Така сталість давала твердо визначені ідеологічні константи і тим самим уможливлювала більш-менш спокійні умови праці істориків, які досліджували українські сюжети" [36, с. 64].

Ця ситуація стосувалася і музикознавства. Хоч, як пише Олена Немкович, "історичне музикознавство мало в 60–80-х роках наймасштабніший, порівняно з усім попереднім часом його існування, фонд фундаментальних здобутків" все ж зазначає, що ті здобутки постали "незважаючи на тиск тенденційних вихідних засад", які стосувалися встановлення хронологічних і географічних меж явища української музичної культури: "уявлення про ці межі поки що мали корелювати з відповідними положеннями офіційної історіографії" [32, с. 338] Цю тенденцію охарактеризував М. Антонович у своїй праці "Значення української партесної музики для російської музичної культури 17–18 ст.": "Хоч ніхто з істориків української й російської музики не заперечував великого значення, яке мала в 17–18 ст. українська музична культура для російської музики, та впадає в очі дивне явище: замість поглиблювати досліди в цій ділянці й розкривати впливи української музичної культури на російську, щоб як слід зрозуміти й висвітлити шляхи розвитку як української, так і російської музики в 17–18 ст., у багатьох працях з цієї ділянки видно тенденцію промовчувати справу українських впливів на російську музику, або ж обмежуватись до кількох речень, висловлених у цій справі" [1, с. 130].

У таких умовах музикознавці у своїх дослідження намагалися опиралися насамперед на специфічні музикознавчі методи, які б спрямовували "осмислення музичного матеріалу знизу, від музики – до філософії" [32, с. 262], а власне замість філософії мусили повертатися до "прокрустова ложа" радянської офіційної історіографічної концепції, оскільки без дотримання цензурних вимог і ідеологічних норм жодна праця не могла бути опублікованою. Ситуацію в науці точно окреслив А. Портнов: "Через магнітне поле політики в науковому пошукові були постійно присутні страх репресій і спокуса пристосуванства, надії на уважного читача й самоцензура, прорахована недомовленість і приховане інакодумство" [33, с. 230].

Як доклалися українські музикологи повоєнної еміграції до досліджень партесної музики? Зрозуміло, що їхні праці не вводили у науковий обіг, навіть якщо про них знали в Україні, і розглядали "лише в контексті критики "буржуазно-націоналістичних"

перекручень в історії українського народу" [36, с. 69]. Промовистий факт наводить О. Немкович: усі видання УВУ поширювалися через міжнародну обмінну службу і надсилалися у провідні наукові установи і бібліотеки України, однак відразу потрапляли у спецфонди і науковцям не були відомі [32, с. 285].

Між тим у 70-х роках виходить на наукову арену з дослідженнями партесної музики М. Антонович[1]. У 1974 році у Вінніпезі виходить друком збірка партесних концертів XVII століття невідомих авторів під назвою "Ukrainian «Partesny» concertos" з передмовою М. Антоновича[2]. П'ять пятиголосних концертів, транскрибованих і зведених ним у партитуру, були частиною віднайдених Олексою Горбачем[3] партесних творів у бібліотеці "Матице Српске" сербського міста Новий Сад, що зазначив М. Антонович у вигляді примітки: "проф. Олексі Горбачеві, що вказав нам на ці рукописи, бібліотеці "Матице Српске" за виготовлення мікрофільмів та Музичному Інститутові в Утрехті, що спровадив ці фільми й виготовив фотокопії". Два видатні науковці, один з яких був музикологом, а інший – лінгвістом, стали причетними до знакової для української музичної культури знахідки, що відкрила музичну творчість доби козаччини і розширила наші уявлення про горизонти культурного впливу української музики.

Листування між М. Антоновичем і О. Горбачем, які були давніми знайомими, зав'язалося у квітні 1957 року: обоє вчилися в одному класі філії Української державної гімназії у Львові – О. Горбач з 1928 року, а влітку 1932 року вступив до 5 класу М. Антонович, обоє закінчили її іспитом зрілості у 1936 році і у тому ж році вступили до Львівського університету на гуманітарний факультет – М. Антонович на музикологію, а О. Горбач вивчав україністику, полоністику і германістику [18, с. 49–51]

Знаючи, що О. Горбач працює у бібліотеках Югославії, М. Антонович поцікавився, чи не траплялися йому нотні збірники – можливо, сербських чи словенських церковних напівів. І у жовтні 1964 року отримав у відповідь несподівану інформацію: "До речі, в бібл[іоте]ці Матіце Српске в Н[овому] Саді / Югосл[авія] зустрічав я цілу масу партитурових рукописів, мабуть з 18 в. до церковних співів; їх однак фонетика промовляла б радше за рос[ійською] мовою, хоч могли тоді й хахли «стараться». Тоді бо в Войводіну імпортовано все з Києва (Козачинський і інші); може варт було б поцікавитися іст[орично]-муз[ичною] сторінкою тих рукописів" [17, с. 1]. М. Антонович відразу відгукнувся: "А тепер відносно музичних рукописів у Югославії. Чи не можна б дістати їхнього списка? або ж їх змікрофільмувати? Може Ти знаєш шлях – як можна їх дістати. За ближчі інформації та евентуальну

---

[1] Праці М.Антоновича, присвячені партесному багатоголоссю вперше видані на українській мові у збірнику Musica sacra. – Львів, 1997.

[2] У 1979 році була приготована до друку і видана М. Антоновичем ще одна віднайдена у бібліотеці міста Новий Сад музична пам'ятка: П'ятиголосна партесна Служба Божа XVII ст. Транскрипція та зведення в партитуру М. Антоновича. Вінніпег 1979.

[3] Олекса Горбач (1918-1997) – відомий український мовознавець, який емігрував з України в червні 1943 року, професор славістики університетів Ґеттінґена, Марбурґа, Франкфурта, Мюнхена та Українського Католицького університету в Римі, дійний член НТШ. Основні його наукові праці вийшли в Мюнхені у восьми томах у 1993 та 1997-у роках і охоплюють велике коло проблем з української граматики, діалектології, термінології (зокрема, церковно-музичної), лексикології, порівняльного мовознавства та ін.

Листування М. Антоновича і О. Горбача зберігається у архіві Мирослава Антоновича (Інститут Літургійних Наук УКУ, Львів).

поміч в цій справі буду Тобі дуже вдячний" [4, 1] І в наступному листі О. Горбач подав детальну інформацію про бібліотеку, описав рукописи, вказав сигнатури, роблячи мимохідь лексичний аналіз тексту: "Щодо рукописних композицій з 18 в. в Н. Саді, то йдеться про таку бібліотеку "Библијотека Матице Српске у Новому Саду" (Нови Сад, Jugoslawija – вулиці не пам'ятаю, але то знана установа і туди пошта зайде, якщо так напишеш. (На полях дописано від руки) Biblijoteka Matice Sprska Novi Sad / Backa FNR Jugoslavija

Йдеться про рукописи з сигнатурами:

РР 160 "алт 2"

РР 159 "алт І"

РР 161 " бас І"

РР 162 "бас 2"

РР 163 "дышкант"

"Концерты на п'ять голосов", різні тропарі, стихири й Служба Божа, формат 8-ки гарно оправленої – печатка: Савва Тюкали (Т□к□li?), в кожній книжечці по 72–74 листки (обабіч записані) в церковнослов'янщині сліди укр. вимови (жизны, обятыя, дишканти // ды -; але радше з Полісся: святы Боже, завеса, на крести // -тЪ

РР 157 "Служба на три голоса" (тропарі, стихири, канони, Сл. Божа)

концерты на 3 голоса: тенор І, тенор 2, 50 номерів

РР 158 "Служба на три голоса" бас 50 номерів

Найкраще було б, якщо б Ти сам туди при якійсь нагоді поїхав і ті речі спершу проглянув" [16, с. 1]. За порадою О. Горбача, М. Антонович замовив мікрофільми рукописів через Інститут музикології Утрехтського університету й отримав можливість досліджувати унікальні твори – п'ятиголосні партесні композиції доби козаччини, п'ять зошитів, що містять 27 анонімних концертів та одну літургію.

Від часу, коли М. Антонович отримав інформацію про партеси в сербському місті Новий Сад і до можливості працювати з мікрофільмами минуло чотири роки. У липні 1968 року М. Антонович повідомив Зиновія Лиська: "Мені вдалося роздобути з Югославії Партеса (мікрофільми) 27-мох 5-голосних "концертів" і дві партії 50-тьох 3-голосних концертів. Всі вони писані "київським знаменем". Хоч нігде не подані прізвища композиторів, то їхнє українське походження видається мені безсумнівним. Перші мої враження про ці твори насувають думку, що йдеться тут про музику XVII-го століття" [2, с. 1].

Про початок роботи над партесами М. Антонович сповістив і О. Горбача: "Дорогий Олексо, дістав я мікрофільми з Югославії – партеса концертів про які Ти свого часу згадував мені. Я почав уже списувати їх у партитури. Відкривається "нова сторінка" нашої музичної минувшини. Хоч і бракує матеріялів для порівняння і тяжко поки що сказати коли ці твори повстали, то вже тепер можна твердити, що твори ці писані ще перед епохою Бортнянського і писані згідно з власною українською традицією, яка в дечому відхиляється від західноєвропейської музики. Під оглядом композиторської техніки твори ці стоять досить високо, хоч і не бракує ту деяких контрапунктичних «ошибок». Слово ошибки беру в знаки наведення, бо композитори могли свідомо відступати від деяких правил зах[ідного] європейського контрапункту. Та не про це я хотів Тобі писати. Я хотів тільки висловити Тобі вдячність за звернення уваги на ці твори і висловити свою радість, що нарешті можна буде виробити собі власний осуд про наш старий партесний спів" [3, с. 1].

Інформацію про свою сенсаційну знахідку М. Антонович не спішить оприлюднювати і на це були дві причини. Мікрофільми були власністю

музикологічного інституту Утрехтського університету і М. Антонович, розпочавши працю над партесними творами, не відразу отримав право на їх публікацію. Другою причиною був страх перед тенденційною оцінкою цієї культурної пам'ятки в Радянській Україні в руслі культивованої в суспільстві політики "вторинності" національної культури.

"Як мені здається, треба не розголошувати ще тої справи, п'ятиголосні пише М. Антонович до П. Маценка, – щоб Москва й ту не випередила нас та не вкрала їх для своєї культури, як це не раз робила з творами українських митців" [5, с. 2]. П. Маценко, який отримав в березні 1970 року від М. Антоновича один партесний концерт (а згодом і інші з метою їх публікації), в цьому з М. Антоновичем одностайний: "Коли б я якимось робом думав його десь виконати, я буду триматись умови – не говорити про джерело його походження, щоб не накликати біди з Москви. Я думаю, що треба приховувати його походження аж поки Ви не напишете хоч короткої розвідки про них і точно зазначите – чиї вони" [26, с. 1].

Треба зазначити, що М. Антонович, для якого були властива зваженість наукових суджень, доволі критично оцінив деякі з концертів: "Це, без сумніву, дуже цікавий матеріал, але дилетантизм деяких творів трохи пригноблює. Один твір вже розписую для свого хору. Цікаво, як воно буде на практиці звучати" [5, с. 2]. П. Маценко ж слушно зауважив: "Говорите про твори з мікрофільму, які вражають Вас дилетантизмом, а видно вони в той час вживались і цінились, бо знайшлись аж в Сербії. Все на свій час, все росло, нічого не стало зразу досконалим" [23, с. 1]. Доречно наголосити, забігаючи наперед, що сучасний аналіз згодом виданих п'яти партесних концертів свідчить про анонімних авторів як про "вправних митців, які вміло й логічно використовували різні засоби формування багатоголосої хорової фактури" [34, с. 12], а її стилістика є органічною для українських партесних концертів XVI–першої половини XVIII століття.

Цікаво, що М. Антонович, утверджуючи західноєвропейські впливи і барокову стилістику у віднайдених творах, категорично заперечив "перенаголошування" польських впливів на українську багатоголосу музику партесної доби, розлого аргументуючи свої судження, зокрема, тим, що "польська церква довго (до другої половини XVII-го століття ставилась негативно до поліфонічної музики, так само як пізніше російська. Як не парадоксально це звучить, а українська церква в ці часи була одинокою у східній Европі, що не ставила перешкод поліфонічній музиці" [5, с. 1–2].

Результати своїх спостережень над партесними творами М. Антонович опублікував у 70-х – на початку 80 років, вони лягають в основу другого розділу його монографії "Ukrainische geistlische Musik" (1990), присвяченого багатоголосим формам української церковної музики та праці голландською мовою "Oekraïne en de Byzantijnse ritus" (2000). М. Антонович проаналізував їх з огляду форми, виконавського складу, нотації, поліфонії, мелодики, ритміки і гармонії, а також в ширшому історико-культурному контексті взаємовпливів музичного мистецтва партесної доби з західноєвропейськими здобутками та російською церковною музикою барокової доби. Але вже на самому початку знайомства з партесними творами він писав: "Коротко кажучи, є багато цікавого, хоч і бракує не раз отої послідовності, якою визначаються зах[ідно]европ[ейські] композиції. Германський світ, що любується в інтелектуальних комплікаціях мабуть не сприйме цих творів беззастережно… та вони й не для нього писані… Для нас ці твори це вияв

самобутності, динамізму, масової любови до співу й музикування, доказ, що українська музична культура мала за собою вже довгий шлях розвитку, коли вже вспіла визволитись від сліпого наслідування чужих зразків, коли мабуть-таки свідомо негувала деякі правила чужих композицій" [5, с. 2].

Праця над концертами займає у М. Антоновича багато часу – необхідно було "зібрати" їх в єдине ціле з окремих поголосників, нелегкою справою було розшифрування творів, оскільки записані вони були київською квадратною нотацією і її транскрипція потребувала додаткових знань. У травні 1973 року П. Маценко сповістив М. Антоновича про те, що він знайшов видавця, просив вислати концерти і написати передмову, яку зголосився зредагувати та перекласти на англійську мову.

Усі ці видавничі справи затягнулися на доволі тривалий час – у листі П. Маценка від 3 червня 1975 року читаємо: "Проф. Яременко збирається цього літа побувати в Голландії й тому приспішує друкування партесних концертів. Який тому місяць я робив коректу здається останнього з них. Як тільки дістану всі концерти, негайно дам робити обкладинку і першу з тих книжок Вам вишлю, а потім і більше" [29, с. 1].

На початку вересня концерти все ще неопубліковані: "оптимізмом навіяла мене вістка, що проф. Яременко задумує зорганізувати музичне видавництво і що він при всій своїй праці знаходить ще час на викінчення друку партесних концертів. Добре було б коли б при нагоді наших концертів у Канаді й З'єднаних Стейтах Америки пустити ці концерти в продажу. Може все-таки хтось зацікавився б нашою музичною стариною!" [9, с. 1]. 13 вересня П. Маценко відписав: "Партесні концерти вже всі в мене. Треба тільки обкладинки. Було б добре хоч дещо з них вислати Вам на місця Ваших концертів в Америці" [30, с. 1], а через місяць коротко: "Партесні концерти не доведеться Вам мати в Америці, ще не мають обкладинки і не можу справу прискорити" [31, с. 1].

Врешті обговорення цієї теми закінчилося з виходом у світ довгоочікуваної збірки – "Ukrainian «Partesny» concertos" (Utrecht; Edmonton; Winnipeg цікаво, що рік видання зазначено 1974). Треба наголосити, що згодом, у 1979 році у Вінніпегу за сприяння того ж П. Маценка була видана ще одна музична пам'ятка доби Козаччини – "П'ятиголосна партесна Служба Божа XVII століття". У статті, присвяченій аналізу цієї пам'ятки [12] і опублікованій 1973 року у щорічнику "Богословія", М. Антонович акцентував важливість досліджень партесної музики другої половини XVI–XVIII століття, яка визначила шлях розвитку літургійної музики Східної Європи і засвідчила, що "золота доба" міцно закорінена у своєму музичному минулому і є тільки черговим етапом на шляху розвитку українського професійного музичного мистецтва [12, с. 57–74].

Отже, серед великого корпусу наукових досліджень української партесної музики наукова праця М. Антоновича була одним із перших значущих внесків у підмурівок національної медієвістики, і, як слушно зауважила Оксана Гнатишин, за відсутності систематичних досліджень цієї тематики в Україні у 1950–1970-х роках, "визначала собою за великим рахунком ту тогочасну українську медієвістику, що не позначена якими б то не було ідеологічними впливами або заборонами, і […] враховувала в собі як питомо український, так і загальноєвропейський контекст" [15, с. 240]. У цьому важливим видається вивчення наукового дискурсу епістолярію М. Антоновича як

[4] 1975 року відбулася перша гастрольна подорож "Візантійського хору" до США і Канади.

свідчення праці наукового мислення та творчого пошуку. Аналіз не лише історії факту, але й історії намірів допоможе з'єднати "розірвані ланки певного явища" [13, с. 80] в еміграційному музикознавстві та материковій музикознавчій науці і дає нам можливість зрозуміти історію дослідження одного з найважливіших періодів творення української музичної культури якщо не загалом, то хоча б повніше.

Список використаної літератури

1. *Антонович М*. Значення української партесної музики для російської музичної культури 17–18 ст. / Антонович Мирослав // MUSICA SACRA : зб. ст. з історії української церковної музики / ред. і упор. Ю Ясиновський. – Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С. 128–143.

2. *Антонович М*. Лист до Зиновія Лиська від 26 липня 1968 року, машинописна копія // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

3. *Антонович М*. Лист до Олекси Горбача від 3 липня 1968 року, машинописна копія // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

4. *Антонович М*. Лист до Олекси Горбача, без дати, машинописна копія // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

5. *Антонович М*. Лист до Павла Маценка від 5 липня 1968 року, авторизований машинопис, копія // Архів М. Антоновича. – 2 арк.

6. *Антонович М*. Лист до Павла Маценка від 2 квітня 1969 року, машинописна копія // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

7. *Антонович М*. Лист до Павла Маценка від 14 вересня 1973 року, машинописна копія // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

8. *Антонович М*. Лист до Павла Маценка від 18 серпня 1973 року, машинописна копія // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

9. *Антонович М*. Лист до Павла Маценка від 5 вересня 1975 року, машинописна копія // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

10. *Антонович М*. Лист до Павла Маценка від 19 жовтня 1982 року, машинописна копія // Архів М. Антоновича. – 3 арк.

11. *Антонович М*. Лист до Павла Маценка від 8 грудня 1983 року, Де Меерн, авторизований машинопис, копія // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

12. *Антонович М*. П'ятиголосна партесна літургія – пам'ятка української музичної культури доби бароко // Записки НТШ. – Т. 226: Праці музикознавчої комісії. – Львів 1993. – С. 57–74.

13. *Булат Т*. Ланцюгова реакція в культурі / Т. Булат // УВАН у США. – Науковий збірник (1945–1950–1995). – IV. / ред. Марко Антонович. – Нью-Йорк, 1999. – С. 75–102.

14. *Герасимова-Персидська Н*. Сорок років Musicae Antiquae Ukrainae /Н. Герасимова-Персидська // Часопис НМАУ ім. П. Чайковського. – 2009 №1 (2). – С. 26–33.

15. *Гнатишин О*. Монодія та партесне багатоголосся в концепції історії української церковної музики М. Антоновича / О. Гнатишин // Музикознавчі Студії Ін-ту мистецтв Волинського нац. ун-ту імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Зб. наук праць. – Вип. 9. – Луцьк : Волин. Нац. Ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – С. 232–242.

16. *Горбач О*. Лист до Мирослава Антоновича від 14 листопада 1964 року, Франкфурт, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

17. *Горбач О*. Лист до Мирослава Антоновича від 25 жовтня 1964 року, Франкфурт, авторизований машинопис, поштова листівка. – Архів М. Антоновича. – 1 арк.

18. *Граб У*. Мирослав Антонович та Олекса Горбач: Творчі взаємини між музикологом і філологом. Листування / У. Граб // Вісник НТШ. – Весна-літо 2013. – Число 49. – С. 49–51.

19. *Копиця М*. Знакова подія в історії української музичної культури // Українське музикознавство. – К., 2010. – Вип. 36. – С. 84–94.

20. *Лисько З*. Лист до Мирослава Антоновича від 10 вересня 1968 року, Нью-Йорк, авторизований машинопис. – 1 арк.

21. *Маценко П*. Лист до Мирослава Антоновича від 29 квітня 1953 року, Вінніпег, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

22. *Маценко П*. Лист до Мирослава Антоновича від 16 липня 1968 року, Вінніпег, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 2 арк.

23. *Маценко П*. Лист до Мирослава Антоновича від 25 червня 1969 року, Роблин, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

24. *Маценко П*. Лист до Мирослава Антоновича від 27 жовтня 1969 року, Роблин, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

25. *Маценко П*. Лист до Мирослава Антоновича від 7 грудня 1969 року, Роблин, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 2 арк.

26. *Маценко П*. Лист до Мирослава Антоновича від 26 березня 1970 року, Роблин, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

27. *Маценко П*. Лист до Мирослава Антоновича від 18 червня 1973 року, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 2 арк.

28. *Маценко П*. Лист до Мирослава Антоновича від 7 серпня 1973 року, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

29. *Маценко П*. Лист до Мирослава Антоновича від 3 червня 1975 року, Вінніпег, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 2 арк.

30. *Маценко П*. Лист до Мирослава Антоновича від 13 вересня 1975 року, Вінніпег, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

31. *Маценко П*. Лист до Мирослава Антоновича від 12 жовтня 1975 року, Вінніпег, авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – 1 арк.

32. *Немкович О*. Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін : монографія /О. Немкович. – К., 2006. – 534 с.

33. *Портнов А*. Історії істориків. Обличчя й образи української історіографії XX століття /А. Портнов. – К. : Критика, 2011. – 236 с.

34. *Супрун-Яремко Н*. Партесні концерти українських невідомих авторів XVII століття: аналіз фактури пятиголосних партитур / Н. Супрун-Яремко // Студії мистецтвознавчі. – Число 1 (29). – Видавництво ІМФЕ. – К., 2010. – С. 7–14.

35. *Шуміліна О*. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій): монографія / О. Шуміліна. – Донецьк, 2012. – 299 с.

36. *Яремчук В*. Образи історії української історіографії в історичній науці України середини 1950-их – початку 1970-их років / В. Яремчук // Історіографічні

дослідження в Україні. – К. : Інститут історії України НАН України, 2008. – Вип. 18. – С. 59–98.

37. *Wolff Christoph*. Johann Sebastian Bach: Muzyk I Uczony (переклад з англ. – Barbara Świderska). – Warszawa : Lokomobila, 2011. – 700 s.

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

PARTES AGE IN SCIENTIFIC SEARCH OF MIROSLAW ANTONOWYCH: A LOOK THROUGH THE EPISTOLARY

Ulana HRAB

Chair of Ukrainian Studies and medieval music
of M. Lysenko Lviv National Musical Academy
str. Nyzhankivsky, 5, Lviv, Ukraine, 79005
tel.: (+38032) 237 07 16, e-mail: ulya.hrab@gmail.com

Based on epistolyary of Miroslaw Antonowych reviews the history of research partes concerts in the context of the study partes Ukrainian music in musicology. Turns out the directions of evolution of research music art partes age and features of Immigrant and mainland musicological scholarship.

Key words: partes concerts, emigration musicology, Miroslaw Antonowych, epistolyary.

ПАРТЕСНАЯ ЭПОХА В НАУЧНЫХ ПОИСКАХ МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА: ВЗГЛЯД СКВОЗЬ ЭПИСТОЛЯРИЙ

Уляна ГРАБ

Кафедра музыкальной медиевистики и украинистики
Львовская национальная музыкальная академия им. Н. Лысенко
ул. О. Нижанковского, 5, Львов, Украина, 79005
тел.: (+38032) 237 07 16, e-mail: ulya.hrab@gmail.com

На основании изучения научного дискурса эпистолярия Мирослава Антоновича рассматривается история исследования ним партесних концертов в контексте изучения партесной музыки в украинском музыкознании. Определяются направления развития исследований партесного музыкального исскуства и их особенности в эмиграционном и материковом музыкознании.

Ключевые слова: партесные концерты, эмиграционное музыкознание, Мирослав Антонович, эпистолярий.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 180–185
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 180–185

УДК 784.3.038:78.073]:173.7(477.83/.86)”19/194”

ТРАДИЦІЯ ДОМАШНЬОГО МУЗИКУВАННЯ В ГАЛИЧИНІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Тарас ДУБРОВНИЙ

Кафедра музикознавства,
Львівський національна університет імені Івана Франка
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
тел.: (+38044) 531 94 35, e-mail: fkultart@mail.ru

Розвідку присвячено одній із малодосліджених ланок української культури – традиції домашнього музикування. Упродовж багатьох років цей звичай був засобом духовного й інтелектуального збагачення та розвитку серед її носіїв – інтелігенції Галичини. У колі затишного, домашнього, салонного музикування, окрім традиційно романтичного репертуару, поставали твори, які згодом дали життя новому в музичному комунікаті стилю галицького бідермаєру, в середовищі якого поряд із популярними жанрами “старогалицької пісні”, пісень-романсів тощо, зародився новий стиль музичної сецесії. На прикладі традиції родини Криштальських показано всю вагомість функції домашнього музикування у формуванні індивідуума.

Ключові слова: музикування, традиція, сецесія, бідермаєр, салон.

Галичина завжди славилася своїми шляхетними родами, які сприяли розвою й самі були носіями культурного та духовного розвитку краю. Серед найвідоміших варто згадати рід Кульчицьких, Яворських, Чайковських, Витвицьких, Терлецьких, Рудницьких, Крушельницьких та багато ін. У тих родинах на першому місці був культ дотримання традицій, що слугували насамперед інструментом виховання моральних чеснот. Як зазначає дослідниця родинної традиції роду Навроцьких Людмила Белінська, “родина була тим соціальним осередком, де кожен її член мав певні обов’язки перед іншими членами родини й громадою” [1, с. 14], що своєю чергою сприяло розвитку й формуванню світогляду навколишніх, виховувало риси духовності, освіченості, самодисципліни й високої культури як у самих її носіїв, так і в молодшого покоління.

Ця наукова розвідка присвячена одній із таких традицій, на жаль, забутих сьогодні – традиції домашнього музикування. Упродовж багатьох років цей звичай був засобом духовного й інтелектуального збагачення, а також певною розвагою для її учасників. Важливим є те, що саме в колі затишного, домашнього салонного музикування, окрім традиційно романтичного репертуару, поставали твори, які згодом дали життя новому в музичному комунікаті стилю галицького бідермаєру, в середовищі якого поряд із популярними жанрами “старогалицької пісні”, пісень-романсів та ін. з’явився новий стиль, який спершу проявив себе в архітектурі, ужитковому мистецтві, живописі, а згодом й музиці – стиль сецесії[1].

[1] В тогочасній Європі цей стиль мав різні назви: “віденський сецесіон”, “арт нуво”, “югенд

© Тарас Дубровний, 2014

Життя міжвоєнного Львова, як центру Галичини, позначилося активним розвитком української урбаністичної літератури, художнього та музичного мистецтв. І якщо для художників та літераторів улюбленим місцем творчих зустрічей були різні кафе, то любителі музичного мистецтва зосереджувалися навколо домашніх товариських зустрічей з друзями, культурним центром яких стала вітальня, яку називали "салоном". Тема домашнього музикування як рудименту буржуазного суспільства, замовчувалася й залишилася поза увагою дослідників радянського періоду, і сьогодні, на жаль, про ці салони відомостей майже немає[2]. Відомо, що у цей період представники інтелігенції зазвичай володіли якимось музичним інструментом, і нерідко серед учасників товариських зустрічей можна було зустріти осіб різних професій, для яких такі зустрічі стали гарною традицією духовного та інтелектуального розвитку. Учасники домашнього музикування організовували ансамблі й часто, вдосконаливши свою майстерність, з домашнього аматорського побуту виходили на концертну естраду, перетворюючи згодом просте хобі у фах. Один із провідних львівських фахівців фортепіанного мистецтва 20–30 років XX століття, постійний учасник таких зустрічей, Роман Савицький (учень Вітезслава Новака у Празькій консерваторії по класу фортепіано) писав: "Наше домашнє музикування повинно опиратися на певну досконалість у підході до справи… Воно ж є одним з найповажніших чинників у піднесенні музичної культури серед загалу" [3, с. 142]. Відповідно, зазнавав зміни також і репертуар. Якщо, наприклад, укінці XIX століття більшу частину репертуару формували твори, які написали вчителі музики, що викладали в гімназіях та заможних родинах, і були навіяні популярними творами романтичної доби, то в першій третині XX століття завдяки частій участі у таких заходах професійних композиторів та виконавців репертуар помітно збагачувався творами високохудожнього змісту та якості, які згодом нерідко звучали на естраді. Як зазначає дослідниця галицького бідермаєру З. Жмуркевич, "процес їхнього створення відбувався в умовах інтегрованого накладання національних мистецьких культур народів, які населяли тоді Австрійську імперію (з переважанням австро-німецьких тенденцій), на потужну хвилю західноєвропейського романтизму і традицій східноукраїнської музики" [3, с. 143].

Щодо складу учасників, то музику переважно виконували на струнних інструментах, однак центральним інструментом було все ж таки фортепіано, й саме фортепіанний репертуар (особливо гра на фортепіано в чотири руки) звучав найчастіше. Серед жанрового різноманіття центральне місце належало мініатюрі. Зазвичай переважала європейська танцювально-побутова музика, оскільки тоді її впроваджували у музичне побутування галицьких родин (бали, сімейні урочистості тощо). Рівночасно популярними були жанри варіації, обробки народної пісні у супроводі фортепіано, ноктюрни, рапсодії, пісні-романси, солоспіви, прелюди, елегії та ін.

штіль", "чеська сецесія". Термін "сецесія" або "сецесіон" в першу чергу прийнявся щодо віденського модерну, а оскільки галицька культура як культура провінції в той час знаходилась більше під впливом австрійської метрополії, то відносно до неї доцільно вживати саме цей термін. Про це див. докладніше [4, с. 182].

[2] Зазначимо, що ця традиція, так як і багато інших, у зв'язку з репресіями представників інтелігенції була перервана фактично одразу після приходу на терени Галичини окупаційної радянської влади у 1944 році. Слід також звернути увагу, що викорінення традицій та фізичне знищення еліти було добре спланованою та вже випробуваною на Сході України кампанією ще з 30-х років, коли були закриті всі оперні театри упродовж п'яти років (1930-1935 рр.), а театральні трупи винищені.

Одним із таких осередків, де збиралася львівська інтелігенція, було помешкання родини відомого згодом піаніста Олега Криштальського, спогади з дитинства якого неодмінно були пов'язані з домашнім "сальоном". Як згадував Маестро, його батько, Роман Криштальський, доктор права, "кожного ранку перед працею в суді та ввечері займався самопідготовкою на скрипці... До 1939 року в домі батьків раз в місяць, у п'ятницю, збиралася для камерного музикування група львівських музикантів… Найбільш частим виконавським складом на тих вечорах було тріо: Р. Криштальський – скрипка, Петро Пшеничка – віолончель, та Р. Савицький – фортепіано. Інколи у тих зібраннях брали участь композитори Василь Барвінський з дружиною Наталею (високопрофесійною піаністкою), Нестор Нижанківський та диригент Лев Туркевич" [2, с. 13]. Згодом, під час німецької окупації, до них долучився Фріц Вайдліх (австрієць, якого німецьке окупаційне керівництво призначило головним диригентом львівського оперного театру) – перша скрипка, Богдан Задорожний (філолог-германіст, завідувач кафедри німецької філології Львівського університету) – альт, доктор Л. Пташек, критик М. Шпербер, та Леопольд Мюнцер. До слова, Л. Мюнцер – піаніст світової слави – був сусідом та добрим приятелем Р. Криштальського, жив поверхом вище й часто бував у них удома. Після приходу німецьких військ Л. Мюнцер як єврей був репресований, а його майно конфісковане. Однак офіцер, який зайняв його помешкання, впізнавши відомого піаніста, залишив його у себе як хатнього робітника. Вечорами у цьому помешканні збиралися офіцери Вермахту, й Л. Мюнцер давав їм концерти.

Ще одним учасником та гостем був рідний брат Р. Криштальського Юрій. Відомо, що він у період кінця 30-х початку 40-х років був джазменом у ревелерсах театру легкого жанру "Веселий Львів". У 1943 році він увійшов у штабний духовий оркестр Владислава Андерса (2-й Польський корпус, який до 1946 року входив до складу британської армії). Після війни Ю. Криштальський емігрував до Канади.

Репертуар ансамблю Р. Криштальського був доволі широкий. Виконували вони концерти Мендельсона, твори Брамса, Моцарта, Бетховена, також часто звучали твори самих учасників, зокрема, композиторів В. Барвінського та Н. Нижанківського, які у своїй творчості стали адептами національного різновиду галицької музичної сецесії. Саме їхня творчість була пройнята сецесійним різнобарв'ям з детальною проробленістю пластів, увагою до дрібних деталей, великою кількістю прикрас та мелізмів[3]. У творчості композитора В. Барвінського яскраво простежується також стиль гуцульської сецесії як національного різновиду європейського модерного стилю[4]. Доречно зазначити, що В. Барвінський як представник знатної родини

[3] З цього огляду, яскравим прикладом може бути сюїта для фортепіано Н. Нижанківського "Листи до неї", написана в 1929 році. Частини сюїти "Зміст", "Про ніжність Її рук", "Про силу", "Про мрії", "Про насмішку над самим собою" є яскравим зразком сецесійного стилю, де помітно відчутний вплив західноєвропейських поетів-символістів. Цікаво, що в драматургії циклу відчувається суто літературний задум і будова, яка відповідає принципу "роману в листах" або "роману-щоденника", що був вельми популярним жанром в кінці XIX – на початку XX століття.

[4] Гуцульська сецесія як стиль проявив себе спершу в архітектурі і в музичному мистецтві майже одночасно. Як і в музиці, для архітектурного стилю гуцульської сецесії характерними були багатство декорів та колористична гама народного мистецтва, що обігравалися в оздобленні будинків металом і керамікою. Опрацьовувати естетику "карпатського" стилю пробував в 1890-х роках львівський архітектор Юліан Захарієвич. Пізніше з теоріями "східногалицького" нового стилю виступили Едгар Ковач у книзі "Спосіб закопянський" (1899) і Казимир Мокловський у серії статей і книзі "Народне мистецтво в Польщі". У найяскравішій формі ідеї "гуцульської сецесії" проявились у роботах архітектурної фірми Івана Левинського, в якій працювали також Тадеуш Обмінський, Олександр Лушпинський, Лев Левинський та ін.

(його батько Олександр Барвінський був послом до австрійського парламенту, довічним членом Ради Панів) розумів потребу пошуку національного українського стилю в музиці, що спирався б на традиції місцевого фольклору. І тут не можна не згадати його фортепіанні та камерно-інструментальні твори, такі як цикл "Любов", "Українська сюїта", прелюдії для фортепіано, секстет "Українська рапсодія", які визначили два найосновніші джерела у становленні його стилю – вплив західноєвропейських композиторських шкіл та розмаїті естетичні тенденції тогочасної галицької художньої культури. Свої твори вони разом із Н. Нижанківським часто апробовували саме в середовищі домашнього музикування.

По-суті, учасники цих зібрань, вийшовши зі середовища простого домашнього музикування, популяризували професійну класичну й тогочасну модерну західноєвропейську та українську музику для широкого загалу в своїй подальшій концертній діяльності.

На жаль, як зазначалося, традиція домашнього музикування була різко обірвана з другим приходом в Галичину радянської влади у 1944 році, яка продовжила активну кампанію фізичного знищення всієї інтелігенції почату ще у 1939 році. Різна доля спіткала й учасників салонного музикування дому Криштальських. Так Р. Криштальський після першого приходу радянської влади у 1939 році змушений був залишити юридичну практику й перейшов на викладацьку роботу до Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові. У період німецької окупації грав в оркестрі Львівського оперного театру. Після війни залишився на викладацькій роботі у Львівській консерваторії. Р. Савицький у 1939 році був запрошений на посаду доцента й декана фортепіанного факультету Музичного інституту ім. М. Лисенка, паралельно працював на радіо. У 1943 році емігрував до США, де продовжив активну виконавську діяльність. Н. Нижанківський, емігруючи у 1939 році за межі Союзу, потрапив у концентраційний табір у місті Лодзь, де загинув у 1940 році. Його ім'я до 1980-х років було заборонене, а творча спадщина знищена. Лев Туркевич також був персоною non grata: оскільки співпрацював з окупаційною владою (був головним диригентом для української публіки Львівського оперного театру), то у 1944 році змушений був емігрувати до Канади. В. Барвінський до 1948 року залишався на посаді директора Музичного інституту ім. М. Лисенка. Як композитор, що у своїй творчості тяжів до суб'єктивного світосприйняття, витонченої краси – імпресіонізму, символізму, частково неокласицизму та неофольклоризму, і для якого напрями, що прагнули відобразити психологію натовпу – урбанізм, експресіонізм, соцреалізм, залишилися неприйнятними, був заборонений, вся його творча спадщина була знищена. З 1948 по 1958 роки В. Барвінський відбував заслання у Мордовських концентраційних таборах. Л. Мюнцер в один з вечорів 1943 року додому так і не повернувся. Про його долю не зміг нічого дізнатися навіть офіцер, який проживав у домі музиканта. Імовірно, він, як і більшість євреїв, був розстріляний біля Янівського цвинтаря у Львові або ж у селі Лисиничі біля Львова…

За спогадами сина Романа Криштальського Олега – одного з основоположників Львівської фортепіанної школи – у післявоєнний період товариство збиралося вкрай рідко і несистематично. Так тривало до кінця 1950-х років.

Зазначимо, що таку гарну традицію підтримували більшість інтелігентних родин, але учасників або хоча б свідків цих подій майже не залишилося. Тут не обійшлося без кон'юнктури радянської системи, яка десятиліттями працювала на те, аби знищити культурну пам'ять про наших предків, їхні звичаї і традиції.

Сьогодні, в добу розвитку комп'ютерних технологій та мас-медіа ми маємо можливість в домашніх умовах слухати не просто будь-який твір, а твір у виконанні кращих солістів світової сцени в необмеженій кількості. І це добре. Однак є щонайменше два основні недоліки чи, я б сказав, небезпеки: слухання музики на електронних носіях перевів цей процес з розряду активного слухання й співпереживання у розряд пасивного прослуховування музики як звукового фону в домашній атмосфері. Наслідком такої вседоступності, і це вже друга небезпека, є очерствіння людини до такого тонкого психоемоційного відчуття, як естетичне задоволення. В результаті – напівпорожні концертні зали – місця, де людина є співучасником виконуваного твору, завершальним елементом тріади композитор–виконавець–слухач. Але це вже тема зовсім іншого наукового дослідження. Тут варто ще раз наголосити на вагомості пошуку й аналізу всіх складових розвитку національної культури, які допоможуть нам віднайти своє лице й визначити власну цілісність і оригінальність у загальнолюдських естетичних вимірах.

Список використаної літератури

1. Белінська Л. Експлікація родинної традиції у громадянському дискурсі Галичини. – Львів, 2012. – С. 14.
2. Дубровний Т. Про Олега Криштальського та його родину // Олег Криштальський. Спогади / ред. Т. Дубровний. – Львів, 2010. – С. 13.
3. Жмуркевич З. Галицький музичний бідермаєр XIX ст.: міф чи реальність // Музична україністика: сучасний вимір / ред. М. Ржевська. – Київ – Івано-Франківськ, 2008. – Вип. 2. – С 142.
4. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Тернопіль, 2000. – С. 182.

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

THE TRADITION OF DOMESTIC MUSIC IN GALICIA FIRST HALF OF THE XX CENTURY

Taras DUBROVNYJ

Department of Musicology,
Ivan Franko Lviv National University,
str. Valova, 18, Lviv, Ukraine, 79008
tel.: (+380322) 239 41 97, e-mail: fkultart@mail.ru

This study focuses on one of the insufficiently explored aspects of Ukrainian culture – the tradition of home music-making. For years this tradition had been a source of spiritual and intellectual enrichment and growth among its practitioners – the intelligentsia of Galicia. Besides the traditional romantic repertoire, the comfortable setting of home (or salon) music-making brought forth musical works that eventually gave rise to the style of the Galician Biedermeier – a

new phenomenon in the musical community. It created an environment in which the new style of musical secession originated alongside the popular genres of "old-Galician songs", romance songs, and the like. The study shows the crucial importance of home music-making in the development of an individual, as exemplified by the Kryshtalskyi family.

Key words: music-making, tradition, secession, Biedermeier, salon.

ТРАДИЦИЯ ДОМАШНЕГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В ГАЛИЧИНЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Тарас ДУБРОВНЫЙ

Кафедра музыковедения,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Валовая, 18, Львов, Украина, 79008
тел.: (+380322) 239 41 97, e-mail: fkultart@mail.ru

Статью посвящено одному из малоисследованных звеньев украинской культуры – традиции домашнего музыцирования в Галичине. На протяжении многих лет этот обычай был средством духовного и интеллектуального обогащения и развития среди ее носителей – интеллигенции Галичины. В кругу уютного, домашнего, салонного музыцирования, кроме традиционно романтического репертуара, создавались произведения, которые впоследствии дали толчок новому стилю галицкого бидермаера, в среде которого рядом с популярными жанрами «старогалицкой песни», песен-романсов и др. зародился новый стиль музыкальной сецессии. На примере традиции семьи Криштальських показана вся весомость функции этой традиции в формировании индивидуума.

Ключевые слова: музыцирование, традиция, сецессия, бидермаер, салон.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 186–193
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 186–193

УДК 78.087.68(477.85):781.1.072А.Кушніренко

АНДРІЙ КУШНІРЕНКО – ДОСЛІДНИК МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ СИДОРА ВОРОБКЕВИЧА

Ольга КУШНІРЕНКО

Кафедра музикознавства,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
тел.: (+380322) 239 41 97, e-mail: fkultart@mail.ru

Розглянуто пошукову та науково-дослідницьку діяльність Андрія Кушніренка. Подано коротку характеристику двох випусків збірника "С. Воробкевич. Хорові твори", що налічує понад 100 майже невідомих творів композитора.

Ключові слова: Сидір Воробкевич, музична культура Буковини, хорова творчість, збірник "С. Воробкевич. Хорові твори", Андрій Кушніренко.

Неабиякий талант Сидора Воробкевича зумів поєднати в собі дар поета, письменника, композитора, диригента, фольклориста, педагога та громадського діяча. Свій музичний шлях він розпочав як аматор, а завершив як відомий композитор. Варто відзначити, що С. Воробкевич єдиний з митців старшого покоління отримав професійну освіту – закінчив Віденську консерваторію як викладач співів і хоровий диригент.

Постійно С. Воробкевич працював з хоровими колективами – спершу з сільськими хорами, потім, у Чернівцях – з дитячим, гімназійним і студентським хорами, а також з хором "Руської бесіди". Як довголітній диригент-практик він відіграв надзвичайно важливу роль у розвитку хорової культури Буковини. Саме С. Воробкевич сприяв організації хорових гуртків у багатьох містах і селах Буковини, в яких замість одноголосного широко запроваджували багатоголосний спів. Властиво, можна стверджувати, що саме С. Воробкевич перший ввів багатоголосний спів на Буковині [1, с. 18].

Практична диригентська діяльність мала великий вплив на його хорову творчість. Як композитор С. Воробкевич писав багато і надзвичайно легко. Він частенько приносив на репетиції щойно створений власний твір, перевіряючи вже на практиці його звучання. Винятковим було також поєднання в одній особі композитора і поета, що дало чудові творчі результати. Вокальні твори С. Воробкевича – це єдність музики і слова. На сьогодні відомо понад 400 творів для хору, причому більшість із них написана на власні вірші, які він підписував псевдонімом "Данило Млака".

Хорові твори С. Воробкевича були добре відомими, часто звучали на концертах, ювілейних святах, музично-декламаційних вечорах, посідали одне з перших місць у програмах усіх без винятку хорових колективів не лише Буковини, але і Західної України. "Сотки його композицій, патріотичних і ліричних пісень, квартетів, кантат і застольних співається повсюди на Русі, і немає вечорів музикальних, де б не виконувано цих творів" – писала "Руська читанка" за 1886 рік, Львів [1, с. 18–19].

© Ольга Кушніренко, 2014

Усе життя С. Воробкевич мріяв видати свої твори. Деякі з них друкували свого часу у галицьких збірках "Боян" та інших виданнях. Збірка з 7 хорових творів на слова Т. Шевченка видана 1887 року в Лейпцигу. У 1906 році 12 чоловічих хорів a cappella вийшли друком окремим збірником за редакцією Д. Січинського.

У радянські часи ім'я С. Воробкевича протягом десятиліть було майже забуте, викреслене з історії пісенної культури – за патріотичні мотиви у творчості, за те, що належав до духовенства. Лише рідко окремі твори виконували деякі професійні, навчальні та аматорські колективи. У 60-х роках було опубліковано декілька хорів у циклі збірників "Українські композитори кінця XIX – поч. XX ст." за редакцією Миколи Колесси і Володимира Василевича.

Однак значна частина музичних творів С. Воробкевича залишилася у рукописах, а деякі з часом і зовсім були втрачені. Про це з гіркотою він писав сам: "Від року 1860 до сего дня (до 1893 р.) нагромадилось чимало моїх чотириголосих світських композицій. Трудно було мені їх з подертих рукописей під лад в одну книжечку списати і упорядкувати. Не одна композиція марно пропала, бо чесні люди мені їх не звернули…" ("Неділя", Львів, 1911, № 47) [4, с. 24; 7, с. 115].

Музичній хоровій спадщині С. Воробкевича судилася сумна доля. "Зашифрована" в рукописах, вона довго беззвучно покоїлася в архівах бібліотек та у приватних колекціях. Велике завдання "оживити" музику С. Воробкевича узяв на себе перший професор музики на Буковині, засновник першої в Україні музичної кафедри в університеті, композитор і диригент, народний артист України, лауреат Національної премії імені Т. Шевченка, член-кореспондент Академії мистецтв України Андрій Кушніренко.

Творчим подвигом А. Кушніренка можна вважати вороття ним доброго імені С. Воробкевича, повернення із довгого і важкого забуття прекрасних хорових творів композитора, його багатої музичної спадщини.

У 1986 році, на честь 150-ї річниці від дня народження С. Воробкевича, творча інтелігенція Буковини вшановувала пам'ять композитора. Саме це дало поштовх для подальшого вивчення його творчості. Тоді в А. Кушніренка зародилася ідея опублікувати збірник хорових творів С. Воробкевича, а найкращі з них записати на грамплатівку на фірмі "Мелодія". Він говорив так: "Мій патріотичний обов'язок – упорядкувати і видати збірник, подарувати прийдешнім українцям частину тієї велетенської праці, яку залишив нам великий духівник" [8, с. 62].

Почалася довга, виснажлива робота. Не забуваймо про те, що А. Кушніренко тоді був художнім керівником та головним диригентом Державного заслуженого академічного Буковинського ансамблю пісні і танцю, і потрібно було знайти можливості та час, щоб працювати в архівах, поєднувати основну роботу та займатися науково-дослідницькою і пошуковою діяльністю, віднайти і переглянути – "перевернути" гори нотних матеріалів.

Більшість музичних рукописів А. Кушніренко розшукав у фондах Інституту літератури імені Т. Шевченка АН України, де вони благополучно перетерпіли чимало лихоліть і дійшли до нас у своєму первозданному вигляді. Частину окремих видань і рукописів було знайдено у Львівській науковій бібліотеці імені В. Стефаника, у Державному архіві Чернівецької області, в архіві бібліотеки Чернівецького університету імені Ю. Федьковича, у Літературно-мистецькому відділі Чернівецького краєзнавчого музею, а також деякі твори було придбано у різних приватних осіб (Г. Гараса, І. Робачека, К. Демочка та ін.).

Варто зазначити, що А. Кушніренко опрацьовував віднайдені матеріали, за власні кошти перефотографовував цінні рукописи, а вже пізніше розшифровував і переписував їх. У цій нелегкій праці йому активно допомагали й артисти ансамблю – Ярослав Солтис, Мирослава Ребойчук-Кушніренко.

Працюючи над збірником, А. Кушніренку довелося не лише розшифровувати авторські рукописи С. Воробкевича, але й виправляти помилки, дописувати пропущені ноти, а часом і цілі фрази, поліпшувати голосоведення і фактуру хорових творів, виставляти темпові та динамічні позначення, згідно з характером і змістом того чи іншого твору. Багаторічне дослідження творчості С. Воробкевича дало можливість детально проаналізувати його композиторський стиль, за необхідності зробити відповідну редакцію окремих партитур.

Першим результатом наполегливої дослідницької праці у 1990 році став запис 13 творів у виконанні хору Державного заслуженого академічного Буковинського ансамблю пісні і танцю на фірмі "Мелодія", зокрема це "Веснянка", "Гори Карпати", "Туга", "Зозуля", "На чужині", "Рідна мова", "Думи мої", "Тече вода", "В пам'ять руським кобзарям", "Пробудилась Русь", "Чом красна Буковина", "Вечір", "Над Прутом". На жаль, цей великий творчий доробок залишився лежати на московському складі – його Україна не змогла викупити (значно пізніше цей запис таки з'явився у вигляді аудіокасети).

Та А. Кушніренка це не зупинило. Він створив концертну програму з 25 творів С. Воробкевича, з якою 17 лютого 1993 року в день преподобного Сидора хор Буковинського ансамблю виступив в органному залі Чернівців. Запропонована програма фактично є унікальною і на сьогодні.

Також А. Кушніренко сам коментував окремі твори, розповідав про їх дослідження. Слухачі вперше ознайомилися з композиціями на слова Т. Шевченка "Думи мої", "Тече вода", з творами, музику та тексти до яких написав С. Воробкевич, а саме "Пам'ять руським кобзарям", "Мово рідна", "Над Прутом", "Зозуля" та ін. Справжнім відкриттям для шанувальників хорового співу стали три частини Літургії Св. Іоанна Златоустого: "Святий Боже", "Херувимська", "Яко до Царя". Завершився концерт співом "Многая літа".

Це була справді визначна подія у музичному житті не лише Буковини, але й в українській культурі. Концерт записала Чернівецька телестудія, навіть виникла думка, щоб програму показати в Києві, але ця ідея так і не втілилася в життя за браком коштів.

Саме 1993 року на Буковині було засновано літературно-мистецьку премію імені С. Воробкевича, а першим лауреатом цієї почесної відзнаки по праву став А. Кушніренко. Мрія С. Воробкевича здійснилася – завдяки пошуковій та дослідницькій роботі А. Кушніренка вдалося підготувати до друку понад 100 хорових творів. Надзвичайно важливим є те, що редакційну роботу над музичними рукописами він провадив сам, але не залишив поза увагою літературні тексти, до роботи над якими залучив науковця Миколу Юрійчука та поетесу і письменницю Марію Матіос.

У 1996 році за редакцією А. Кушніренка побачила світ перша збірка "С. Воробкевич. Хорові твори", яка вийшла друком у київському видавництві "Музична Україна". Це, по суті, перший збірник хорових творів С. Воробкевича, виданий у такому обсязі (55 творів). За винятком кількох композицій, усі інші публікували вперше і збірка одразу стала раритетною.

У вступній статті А. Кушніренка "Буковинський жайвір" подано етапи життєвого і творчого шляху С. Воробкевича, охарактеризовано основні групи творів композитора. Особливу увагу приділено хоровим композиціям, які розшукав, зібрав, а також розшифрував і аранжував упорядник. Збірник містить нотний матеріал і коментарі. Укладений за принципом, який обрав колись сам С. Воробкевич і складається з 7 розділів:

1. Хорові твори на поезії Т. Шевченка.

С. Воробкевич був одним із перших композиторів Західної України, який звернувся до поезії Т. Шевченка, створивши близько 50-ти композицій на вірші з "Кобзаря" ("Думи мої", "Гомоніла Україна", "Тече вода" та ін.).

2. Пісні патріотичні, козацькі та інші.

З патріотичних творів на власні тексти особливо виділяється хорова пісня "Задзвенімо разом, браття" ("Пробудилась Русь"), яку часто виконували на святкових зібраннях і концертах як гімн. Популярними були на Буковині чоловічі хори "Чом красна Буковина", "Гайда з нами в Цареград", "Цар-ріка наш Дніпро". Чіткий ритм, енергійні інтонації, тенденція в гармонії – не виходити за межі основних функцій – ось ті характерні риси, що їх можна знайти в піснях цього жанру.

3. Пісні любовні, прощальні, розлуки.

Особливо майстерно вдавалися С. Воробкевичу хорові мініатюри лірико-побутового характеру. Понад 200 творів на власні тексти відзначаються задушевністю, поетичністю, мелодійністю. Кращі з них входили в постійний репертуар домашнього музикування інтелігенції, городян і навіть стали популярними в селянському середовищі. Це такі твори, як "Сині очі", "Розлука", "Заграй ми, цигане старий", "На чужині загибаю", "Вечір", "Веснянка", "Прощай" та ін. Вони є типовими зразками побутової романсової лірики, поданої у хоровому викладі. Найпоширенішою була пісня "Над Прутом", яку часто залучав до свого репертуару видатний оперний співак, буковинець Орест Руснак, виступаючи з концертами у країнах Європи та Америки [4, с. 25].

4. Комічні і жартівливі пісні.

Уперше серед західноукраїнських композиторів С. Воробкевич почав створювати комічні, жартівливі і застольні хори (приблизно 40, також на власні тексти), що відтворюють радісний настрій, веселу вдачу, дотепний гумор ("Блоха", "Когут", "Воробець", "Хто не любить спів, жону" та ін.)

5. Хори мішані та однорідні.

6. Духовна музика.

На особливу увагу у творчості С. Воробкевича заслуговує величезний пласт духовної музики. Цей розділ його спадщини найменш відомий. В архівах зберігається понад 200 композицій – це безліч псалмів, молитви, херувимські ("Святий Боже", "Херувимська", "Отче наш", "Хваліте Господа", "Христос воскрес" та ін.), окремі божественні піснеспіви на старослов'янські, румунські, молдавські, німецькі тексти. Із 40 Літургій було надруковано лише вісім.

7. Многая літа.

Хочеться назвати лише окремі моменти редакційної роботи А. Кушніренка. Зокрема, було зроблено перекладення і редакцію твору "Чом красна Буковина" для мішаного хору. В оригіналі партитура чоловічого хору складалася з поголосників, які передав колишній співак аматорського хору Георгій Гарас – народний майстер образотворчого мистецтва.

Слідуючи за змістом та поетичним текстом у хоровій пісні "Зозуля" було дещо змінено інтонаційний стрій, мелодику солістки, яка, імітуючи зозулю, в авторському варіанті мусила співати на одній ноті "соль". Дописано ноти в партії альта, щоб досягти повноти звучання, а також запропоновано різні закінчення для кожного з куплетів. Така інтерпретація дала змогу створити необхідну єдину кульмінацію твору.

Враховуючи характер музики і зміст твору "Руська веснянка", проставлено темп і нюанси, які відсутні в оригіналі. У деяких місцях у партії басів не були підтекстовані слова, а також через подовження тривалості звуків знято четвертні паузи (2 та 6 такт), тому що вони розривали слова.

У хорі "Над Прутом у лузі" – для 3-го куплету передбачено інше, порівняно з оригіналом, закінчення, де всі тривалості подовжені. Таке звукове розширення створює враження коди, яка закріплює оптимістичний настрій музики (у тексті "веселість у нас").

Зроблено перестановку голосів у творі "В пам'ять руським кобзарям" – це створило перегукування верхнього регістру хору з нижнім, що є природнішим. Для мішаного хору перекладено уривки з "Літургії Св. Іоанна Златоустого" і "Многая літа" – в оригіналі ці твори призначені для виконання чоловічим хором.

Презентація збірника відбулася 11 грудня 1996 року в залі обласної філармонії, а її вершиною став концерт творів С. Воробкевича, який з величезним успіхом відбувся у виконанні хору Буковинського ансамблю під орудою А. Кушніренка.

На адресу філармонії надійшли вітальні телеграми і листи від Львівської музичної спілки, видавництва "Музична Україна".

Ось зміст однієї з них від доктора філологічних наук, професора інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України, лауреата премії імені Т. Шевченка Федора Погребенника: "Сердечно вітаю зібрану громаду з нагоди величного свята. 40 років тому мене розпинали в Чернівецькому обкомі партії за статтю про С. Воробкевича, якого тоді партійні чиновники вважали реакціонером. Сьогодні, в незалежній Україні славимо вірного сина нашого народу. Слава С. Воробкевичу, подяка і низький уклін із берегів Дніпра професору А. Кушніренку і хору Буковинського ансамблю".

Високу оцінку унікальному виданню дав народний артист України, лауреат премії імені Т. Шевченка, професор Микола Колесса.

З листа М. Колесси: "Шановний і дорогий п. Кушніренко! Сердечно дякую Вам за прекрасно видану збірку хорових творів С. Воробкевича. Ця збірка вартісна ще й тим, що в ній поміщені твори досі взагалі, або майже незнані… Це справді подиву гідне, що Вам вдалося в теперішньому важкому перехідному часі підготувати і так гарно видати цей збірник. Бажаю Вам і дальше так гарно і плідно працювати для нашої музичної культури. Ваш М. Колесса" (16.12.1996).

Київська газета "Культура і життя" відгукнулася на цю знаменну подію так: "… збірка стала значним внеском у справу розбудови української музичної культури, розвитку вітчизняного музикознавства. А численні хорові колективи України отримали водночас чудовий матеріал для збагачення свого репертуару.

Хочеться подякувати професорові Андрієві Кушніренку за його самовіддану пошукову, наукову і мистецько-виконавську працю, що спричинилася до видання цієї збірки" (18.12.1996 року) [12].

Через 7 років вийшов другий збірник "С. Воробкевич. Хорові твори" у Чернівецькому видавництві "Прут" (2003 року), який містить 58 творів. Цей випуск

є продовженням попереднього. Твори, що увійшли до другого збірника опубліковані вперше.

У передмові А. Кушніренко детально охарактеризував будову збірки, яка поділена на чотири розділи:

1 розділ – це хори, різні за тематикою, від патріотичних до лірико-жартівливих. Твори, присвячені важливим історичним подіям, зокрема кантата "В пам'ять смерті Т. Шевченка", кант "Во славу Кирилу і Мефодію"; пісні козацькі "Козак Гарасим", "Палій", "Гусляр"; пісні ліричні та жартівливі "Серенада", "Катеринко моя" та ін.

2 розділ – в'язанка українських народних пісень під назвою "Вінок сплетінь із родимих квітів", яка засвідчує фольклористичну діяльність

С. Воробкевича. Завжди натхнення для своєї творчості він черпав з народної пісні, яку називав "талісманом, що відкриває таємниці минулого" [3, с. 3]. В'язанка об'єднує пісні різних регіонів України. Наприклад, "Їхав козак за Дунай" і "Верховино, світку ти наш" або "Дівка в сінях стояла" і "Бодай ся когут знудив". Їх викладено у формі простих аранжувань з метою популяризації народної пісні. У рукописі, що зберігається в Інституті літератури НАН України імені Т. Шевченка, була переплутана послідовність пісень, з яких складається ця в'язанка. Варіант, що друкується, має тепер логічний зв'язок, який обумовлено тональним планом, змістом і сюжетною лінією. Окрім того А. Кушніренко проставив відповідні ключові знаки, темпи, динамічні відтінки, яких у партитурі не вистачало. Виправлено низку помилок, які траплялися в рукописі, у деяких місцях удосконалено голосоведення і доповнено гармонію, притаманну стилю композитора.

3 розділ складають фрагменти з Божественної Літургії для чоловічого хору. Скомпонований з духовної музики, зібраної з рукописних варіантів у приватних осіб.

4 розділ – твори для дітей. Це 20 оригінальних дитячих пісень, що були опубліковані у трьох випусках "Співаника для шкіл народних" (Відень, 1889 та 1892 років) в одноголосному і двоголосному варіантах. "Співаник" складався переважно з народних пісень та творів С. Воробкевича на власні тексти, на слова Т. Шевченка, І. Франка, Ю. Федьковича, М. Шашкевича. Багато років "Співаники" були єдиними посібниками для учителів співу початкових і середніх шкіл.

З метою поповнення репертуару сучасних дитячих хорових колективів і популяризації дитячих пісень С. Воробкевича, їх подано в 3-голосному викладі в аранжуванні А. Кушніренка. Деякі слова у текстах змінено і наближено до сучасної вимови. Серед інших – пісня "Рідна мова", яку не раз друкували у багатьох букварях і читанках свого часу. Зроблено аранжування для 4-голосного жіночого хору.

В одному з листів С. Воробкевич писав: "До якої народної школи не вступлю, всюди почую мої пісні. Се мені нагорода, що я діточі серця музикою ублагородив; не даремно я та не без цілі жив на сім світі" [10, с. 74].

Тепер можна з впевненістю стверджувати, що Сидору Воробкевичу належить почесне місце серед інших композиторів-класиків і велика заслуга в цьому нашого сучасника, Андрія Кушніренка.

Список використаної літератури

1. *Білинська М.* Сидір Воробкевич / М. Білинська. – Київ : Музична Україна, 1982. – 48 с.

2. *Воробкевич С*. Хорові твори / С. Воробкевич ; заг. ред., упорядкув. та коментарі А. М. Кушніренка. – Київ : Музична Україна, 1996. – 144 с.

3. *Воробкевич С*. Хорові твори / С. Воробкевич ; заг. ред., вступ. ст. та упорядкув. А. М. Кушніренка. – Чернівці : Прут, 2003. – Вип. 2. – 132 с.

4. *Демочко К*. Музична Буковина / К. Демочко. – Київ : Музична Україна, 1990. – 136 с.

5. *Довгань О*. Із джерел літератури і мистецтва Буковини / О. Довгань. – Чернівці : [б. в.], 2008. – 264 с.

6. *Загайкевич М*. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. / М. Загайкевич. – Київ : вид-во АН УРСР, 1960. – 192 с.

7. *Кушніренко А*. Сидір Воробкевич і сучасність / А. Кушніренко // Мистецтвознавство України. – Київ : [б. в.], 2001 – Вип. 2. – С.113–117.

8. Мистецькі обрії Андрія Кушніренка : хрестоматія. – Чернівці : [б. в.], 2003. – Вип. 2. – 112 с.

9. Музичне краєзнавство Буковини : хрестоматія. – Чернівці : ЧНУ, 2003. Вип. 1. – 88 с.

10. *Никоненко П*. Буковинський жайвір. / П.Никоненко. – Чернівці-Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. – 324 с.

11. Путівник по фондах рукописів / С. І. Воробкевич ; Архів інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. – Київ : видавничий центр “Спадщина”, 1999. – С. 92–95.

12. *Сюта Б*. Повернення Сидора Воробкевича / Б. Сюта // Культура і життя. – 18 грудня 1996.

13. *Ярошенко І*. Мистецтвом встелені шляхи / І. Ярошенко. – Чернівці : Прут, 2004. – 220 с.

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

ANDRIJ KUSHNIRENKO – IS RESEARCHER MUSICAL HERITAGE SYDORA VOROBKEVYCHA

Olga KUSHNIRENKO

Department of Musicology,
Ivan Franko Lviv National University,
str. Valova, 18, Lviv, Ukraine, 79008
tel.: (+380322) 239 41 97, e-mail: fkultart@mail.ru

The article covers the search and research activities by Andrei Kushnirenko. It is given a short characteristic of the two editions of collections “S. Vorobkevych. Choral works”, which includes over 100 unknown works of the composer.

Key words: Sydir Vorobkevych, musical culture of Bukovina, choral works, a work of “S. Vorobkevych. Choral works”, Andrij Kushnirenko.

АНДРЕЙ КУШНИРЕНКО – ИССЛЕДОВАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ СИДОРА ВОРОБКЕВИЧА

Ольга КУШНИРЕНКО

Кафедра музыковедения,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Валовая, 18, Львов, Украина, 79008
тел.: (+380322) 239 41 97, e-mail: fkultart@mail.ru

Рассмотрено научно-исследовательскую деятельность Андрея Кушниренко. Раскрыто краткую характеристику двух выпусков сборника “С. Воробкевич. Хоровые сочинения”, которые насчитывают больше 100 почти неизвестных сочинений композитора.

Ключевые слова: Сидор Воробкевич, музыкальная культура Буковины, хоровое творчество, сборник “Сидор Воробкевич. Хоровые сочинения”, Андрей Кушниренко.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 194–199
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 194–199

УДК 786.2.03(439)

ЕТАПИ РОЗВИТКУ УГОРСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ

Ольга ТОНХАІЗЕР-ВОЄВОДІНА

Кафедра спеціального фортепіано,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка,
вул. О. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005
тел.: (032) 235 82 68, e-mail: ldma@mail.lviv.ua

Розглянуто основні етапи розвитку угорського фортепіанного мистецтва, окрему увагу звернено на його головних представників, їх творчий доробок та стилістичну спрямованість виконавства.

Ключові слова: угорська фортепіанна школа, фортепіанна педагогіка, фортепіанне виконавство.

Серед актуальних проблем музикознавства важливе місце належить висвітленню етапів розвитку угорської фортепіанної школи в контексті культуротворення і націєтворення впродовж тривалого історичного періоду. Варто зазначити, що в українському музикознавстві відсутні концептуальні дослідження, присвячені актуальним проблемам угорської фортепіанної школи.

Історичні передумови, які сприяли зародженню та формуванню піаністичної традиції Угорщини, були закладені ще у XVIII столітті, завдяки педагогічній та методичній роботі угорських та зарубіжних виконавців-піаністів [1, с. 234–237]. Виконавські традиції розвинулися особливо у XIX столітті, перш за все, вони були пов'язані з діяльністю Ф. Ліста та Ф. Еркеля. Розквіт та національна самобутність фортепіанної школи XX століття пов'язана з професійною діяльністю видатних піаністів: І. Томана, Б. Бартока, Е. Дохнані, М. Варро, Д. Цифри, А. Фішер, Г. Анда, які вплинули на розвиток світового піанізму в аспекті стилістичної та технічної новизни [2, с. 187–192]. Тому методологічний підхід і систематизація, запропонована в даній статті, є першою спробою такого осмислення.

Мета статті − виділити етапи розвитку угорської фортепіанної школи за хронологічними показниками та визначити її основні стилістичні ознаки.

Проаналізувавши дослідження та публікації, варто зазначити, що вагомий внесок у розроблення цієї проблеми зробили угорські дослідники, праці Л. Весприми та Ж. Гомор вважають базовими у цьому напрямі. Також пріоритетними є дослідження О. Алексєєва, Л. Баренбойма, А. Будяковського, Л. Гаккеля, Л. Григор'єва, Я. Платека, С. Грінштейн, С. Хентова, які висвітлили окремі питання фортепіанного виконавства та його систематизації. Крім того, визначними працями стосовно цього напряму є монографічні роботи, присвячені творчості угорських композиторів: Б. Сабольчі, Й. Уйфалуші, Д. Діле, Я. Мільштейна, М. Друскіна, І. Мартинова, І. Нестьєва та багатьох інших.

© Ольга Тонхаізер-Воєводіна, 2014

Системні процеси у формуванні угорської фортепіанної школи почалися у XIX столітті. Проте тривалий період, який йому передував, теж відзначився появою національних піаністичних шкіл, в яких, переважно панували іноземні методики, зокрема, німецька. Доречно зазначити, що відсутність підручників угорською мовою дещо гальмувала розвиток національної фортепіанної школи [3, с. 45–52; 4, с. 155]. Перекладання німецьких видань було одним із перших кроків угорського піанізму, незважаючи на те, що у методиці зберігалися прийоми, мета, завдання та способи навчання, притаманні німецькому менталітету і традиціям.

Саме XIX століття відкрило для угорської фортепіанної педагогіки нові обрії та надало новітній поштовх для її розвитку. Насамперед, це було пов'язано з широким розповсюдженням фортепіанного музикування серед професіоналів та любителів. Як відомо, музичні інструменти були майже в усіх тогочасних аристократичних салонах і залах. Через таку популярність до Угорщини стали частіше приїжджати зарубіжні виконавці, водночас деякі з них залишалися і займалися викладацькою діяльністю [4, с. 107–110; 5, с. 148–149].

Важливою складовою формування угорської національної школи є функціонування вищих навчальних закладів. Існування Музичної академії в Угорщині налічує понад 125 років, а своїм заснуванням вона завдячує видатному композитору, піаністу і педагогу Ф. Лісту. До академії студенти вступали з конкретно визначеним рівнем технічної підготовки та музичних знань. Викладачі не займалися початковим етапом роботи з нотним текстом, а цілісно працювали над музичним твором, художнім образом і стилістикою.

Як свідчать історичні джерела, Ф. Ліст підкоряв слухачів своєю особистістю, від викладачів закладу до студентів. Він уперше запровадив основи сучасної фортепіанної виконавської техніки. Саме Ф.Ліст був біля витоків угорської фортепіанної школи та першим піаністом-віртуозом [6, с. 15–19; 7, с. 123–125]. Серед тих, хто продовжили педагогічну справу Ф. Ліста, були Арпад Сенді та Іштван Томан, які також виховали видатну плеяду угорських піаністів. Першими учнями І. Томана були Ерно Дохнані та Бела Барток, у А. Сенді навчалися Геза Нодь та Ірен Шенн.

Водночас, майже до середини XIX століття угорська фортепіанна школа зазнавала впливу німецької піаністичної методики. Важливою подією стало видання двома мовами (угорською та німецькою) фортепіанної школи Ш. Деменя "Керівництво до правильного користування фортепіано в 62-х вправах для вчителів та учнів", яка вийшла друком у Пешті 1827 року. Сам Ш. Демень за десять років до цього приїхав до Пешту та розпочав юридичну практику, згодом почав займатися музичною педагогікою. Через чотири роки з'явився посібник Я.Галі «Наука музики і фундаментальне нове навчання», над яким він працював близько двадцяти років. Я. Галі поставив за мету сприяти поглибленню самостійного опанування фортепіанної гри учнями [7, с. 155; 8, с. 13–17].

Отже, до початку XIX століття існували й були поширені чотири основні посібники з методики фортепіанної гри: 1) праця І. Ріглера, відома прекрасними творами і якісним підбором творів інших авторів; 2) праця Я. Галі, який першим намагався угорською мовою надати допомогу початківцям не шляхом підбору музичних творів, а в концептуально-теоретичному аспекті, чим відрізнявся від своїх попередників; 3) праця І. Барталуша, яка була особливо важливою в педагогічному й дидактичному аспектах, 4) посібник А. Чована, який мав розбіжності в аспекті технічних вимог до виконавця.

Відкриття Музичної академії Ф. Лістом стало початком розвитку угорської піаністичної школи. Її успішно закінчили такі видатні виконавці, композитори і педагоги, як Бела Барток, Андраш Батта, Денеш Ковач, Петер Комлош, Геза де Крес, Дьорд Куртаг, Іштван Лантош, Андраш Міхай, Дьорд Павук, Золтан Рожняї, Ференц Сабо, Габор Такач-Надь, Вілмош Татраї, Петер Франкл, Дьорд Цифра, Адольф Шіфер, Петер Етвеш та інші. Як й інші навчальні заклади, Музична академія пройшла етапи реорганізації: спочатку це була Королівська Угорська Академія музики, потім Музичний коледж, і зрештою – Будапештська музична академія імені Ференца Ліста. Також при Академії існує музей та дослідницький центр Ф. Ліста і музичне училище імені Б. Бартока [9, с. 178–184; 10, с. 87–92].

Педагогічна методика Ф. Ліста базувалась на методиці К. Черні – неперевершеного австрійського педагога, який виховав знаних у Європі музикантів. З розширенням виконавської практики Ф. Ліст також розвинув основні положення свого вчителя. Ще до відкриття Музичної академії як єдиного навчального музичного закладу в Угорщині, Ф. Ліст вже впроваджував педагогічну методику, перебуваючи у Веймарі. Серед його співвітчизників у нього навчалися А. Шіпош, Е. Ремені та багато інших. Ф. Ліст вів активну культурно-просвітницьку роботу, тісно співпрацював із угорськими музикантами [11, с. 155–158; 12, с. 99–101]. Він доклав багато зусиль для відкриття Музичної академії, яке відбулося в його будапештському будинку. Безперечно, він не перебував постійно в Угорщині, але під час приїздів на Батьківщину традиційно давав серію уроків, займався поточними організаційними справами і був першим директором Музичної академії.

Із відкриттям навчального закладу істотно і якісно змінилося музичне життя та культурний розвиток Угорщини загалом. Академія, яка від початку мала ім'я Ф. Ліста, дуже швидко стала центром культурно-музичного й концертного життя країни і стала відомою в Європі як заклад високого професійного рівня, до якого приїздили навчатися й працювати іноземні фахівці.

Традиції Ф. Ліста як виконавця гідно продовжили його учні, наприклад, А. Сенді. Найважливішими елементами методики А. Сенді було вдосконалення піаністичного апарату виконавця: пружність та міцність пальцевої техніки, сили звука тощо. Також він приділяв велику увагу музичній фактурі та охопленню всіх її компонентів, вимагав диференціювати й динамізувати кожний її голос. У вихованні він опирався на стабільність та системність занять. Водночас, його колега, І. Томан, в переліку вихованців якого Б. Барток та Е. Дохнані, допускав більш вільний творчий підхід. Окрім занять на фортепіано, він переймався психологічною стороною та духовним розвитком своїх учнів, давав їм книги, ноти, вів численні розмови про історію написання твору та його автора, відвідував з учнями концерти, творчі вечори, намагався не пропускати зі своїми учнями гастролі знаних у Європі музикантів і композиторів [14, с. 123–125; 15, с. 456–459]. Також він влаштовував традиційні концерти, де на одній сцені виступали видатні музиканти і початківці.

Визначним періодом у розвитку угорського фортепіанного виконавства є рубіж XIX–XX століть. Насамперед, назріла необхідність у нових підходах до виконавської та педагогічної практики, з'явилися нові художні завдання, які потребували свіжих поглядів у їх вирішенні. Це було пов'язано зі зміною композиторської стилістики, з появою нових течій, творчих експериментів, нової музичної мови.

Видатною віхою в історії угорського фортепіанного виконавства стала методика М. Варро, її революційні ідеї є цілком природними в сучасних методиках викладання.

Можна стверджувати, що викладання М. Варро реформувало фортепіанну школу, вона була першою, хто узагальнив та обґрунтував нові педагогічні установки, а саме: пробудження творчої ініціативи, усвідомлене виконання музичних творів; звернення до творчої фантазії учнів; побудова навчання на підставі слухових уявлень; виконання теоретичного аналізу музичного твору; застосування психологічних основ педагогічної діяльності.

Педагогічна діяльність Б. Бартока відкрила нову сторінку у фортепіанній методиці. Він почав викладати в академії на початку творчого шляху, згодом зайняв місце завідуючого фортепіанним відділом після свого вчителя І. Томана. За 27 років він набув великого педагогічного досвіду, у нього навчалися студенти різних національностей, індивідуальних особливостей та світоглядів [16, с. 205–206; 17, с. 167]. Він не працював у початковій школі, проте написав для юних піаністів "Піаністичну школу", серію п'єс "Для дітей", шість збірок під назвою "Мікрокосмос". Надзвичайну роль він відводив ритміці, акцентуації, тембровій різноманітності фортепіано та музичній формі. Ретельне ставлення до форми він передавав своїм учням, прищеплював їм повагу до авторського тексту, зобов'язував виконувати всі ремарки автора, вважав, що тільки такий підхід може розкрити авторський задум композитора.

Досить часто порівнюють фортепіанне мистецтво Б. Бартока та Е. Дохнані, які разом навчалися у класі І. Томана, часто перетиналися в особистих стосунках та творчій співпраці в подальшій діяльності. Саме Е. Дохнані вперше привів Б. Бартока до класу І. Томана, цікавився композиторською творчістю Б. Бартока. У їхніх взаєминах панувала повага, вони разом брали участь як виконавці у музичних вечорах Е. Грубер, І. Томана, грали твори та виконували музичні прем'єри один одного.

Вартим уваги порівняння п'яти записів Другого фортепіанного концерту Б. Бартока у виконанні автора, А. Фелдеша, Е. Фернаді, Д. Шандора та Г. Анда. Порівняльна характеристика темпу, динаміки, агогіки, артикуляції в різних фрагментах концерту надають цілісну картину виконавському образу того чи іншого піаніста, підкреслюють його індивідуальний піаністичний стиль. Слухачі мають змогу сконцентруватися на вищезазначених елементах виконавських та композиторських завдань. Еталонним виконанням є інтерпретація А. Фелдеша, про запис Б. Бартока говорити складніше, оскільки він зберігся не повністю.

У першій половині XX століття виконавська і педагогічна діяльність угорських майстрів продовжилася в творчості митців, серед яких: Геза Анда, Іштван Антал, Імре Унгар, Габор Габош, Юліан Каролі, Ервін Ніредьхазі, Анні Фішер, Лайош Хернаді, Дьордь Циффра, Дьордь Шандор. Отримавши професійну освіту в Угорщині, ці музиканти репрезентують нове покоління угорської фортепіанної школи першої половини XX століття [18, с. 345–348; 19, с. 75–78]. Виконавський рівень угорських піаністів вже на той час був високо відзначений на багатьох міжнародних конкурсах. Багато з них відомі як культурно-громадські діячі, які також активно займалися педагогічною діяльністю, поєднуючи її з концертною. Угорські піаністи починають завойовувати спочатку європейські, а згодом американські та азіатські концертні сцени. Ці явища існують як культурно-мистецький феномен й продовжують розвиватися дотепер.

У сучасному виконавському фортепіанному мистецтві Угорщини з'явилися дві яскраві постаті − Ондраш Шіфф (András Schiff) та Золтан Кочіш (Zoltán Kocsis), які

яскраво представляють виразні національні риси угорської фортепіанної школи. Водночас, їхня концертна практика демонструє універсальність, погляди виконавців вказують на космополітичність, що не суперечить їхній угорській національній самоідентифікації.

Отже, етапи становлення і розвитку національної угорської фортепіанної школи пройшли різні історико-культурні періоди, пов'язані з культуротворенням та входженням нової мистецької еліти на історичний простір. Піаністична, педагогічна діяльність кожного з вищеназваних угорських піаністів може бути об'єктом окремого ґрунтовного дослідження, тому ця стаття певною мірою є поштовхом до подальших розробок в окресленому напрямі.

Список використаної літератури

1. *Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства / Александр Дмитриевич Алексеев. − М. : Музыка, 1988. − Ч. 1–2. − 415 с.

2. *Баренбойм Л. А*. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Лев Аронович Баренбойм. − Л. : Музыка, 1969. − 288 с.

3. *Буасье А*. Уроки Листа / Августа Буасье. − СПб. : Композитор, 2006. − 77 с.

4. *Будяковский А. Е*. Пианистическая деятельность Листа / Андрей Евгеньевич Будяковский. − Л. : Музыка, 1986. − 178 с.

5. *Гаккель Л. Е*. "Микрокосмос" Белы Бартока / Леонид Евгеньевич Гаккель // Вопросы фортепианной педагогики. − [Вып. 4]. − М. : Музыка, 1976. − С. 147–170.

6. *Галиева Ю. Н*. Венгерская инструментальная музыка второй половины XX века: вопросы музыкального языка, формы и жанра: автореф. на соискание науч. степени дисс. канд. искусствоведения] / Юлия Нилевна Галиева. − М., 1995. − 20 с.

7. *Демени Я*. Бела Барток. Краткий обзор жизни и деятельности / Янош Демени. − Будапешт : Корвина, 1958. − 175 с.

8. *Дилле Д*. Будапештский архив Бартока / Денис Дилле // Советская музыка. − 1965. − № 2. − С. 13–17.

9. *Добсаи Л*. Венгерская история музыки / Ласло Добсаи. − Будапешт : Корвина, 1998. − 249 с.

10. *Малинковская А. В*. Бела Барток − педагог / Августа Викторовна Малинковская. − М. : Музыка, 1985. − 102 с.

11. *Мартынов И. И*. Бела Барток. Очерк жизни и творчества / Иван Иванович Мартынов. − М. : Сов. композитор, 1956. − 168 с.

12. *Меркулов А. М.* О некоторых педагогических советах Листа / Александр Михайлович Меркулов // Вопросы музыкальной педагогики. − М. : Музыка, 1984. − Вып. 5. − 134 с.

13. *Мильштейн Я. И*. Ф. Лист / Яков Исаакович Мильштейн. − М. : Госмузиздат, 1956. − Т. 1. − 530 с.

14. *Немет А*. Ференц Эркель / Амаде Немет. − Л. : Музыка, 1980. − 157 с.

15. *Нестьев И. В*. Бела Барток / Израиль Владимирович Нестьев. − М. : Музыка, 1969. − 800 с.

16. *Черни К*. Малая теоретико-практическая фортепианная школа / Карл Черни. − Спб. : Гольц, 1842. − 234 с.

17. *Szabolcsi B*. A concise history of Hungarian music / Bence Szabolcsi. − Budapest : Corvina Press, 1974. − 256 p.

18. *Varró M*. Két világrész tanára / Margit Varró. − Budapest : Zeneműnyomda, 1991. − 586 old.

19. *Homor Zs*. Magyar zongora művészet első felében a 20 század: Értekezés a fokát Doctor of Philosophy / Zsuzsa Homor. − Budapest Academy of Music, 2009. − 92 old.

Стаття надійшла до редколегії 21.12.2013
Прийнята до друку 23.04.2013

STAGES OF DEVELOPMENT OF HUNGARIAN PIANO SCHOOL

Olha TONCHAIZER-VOEVODINA

The Chair of Special Piano,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,
str. Nyzhankivskyy, 5, Lviv, Ukraine, 79005
tel.: (032) 235 82 68, e-mail: ldma@mail.lviv.ua

The article examines the main stages in the development of the Hungarian piano art, special attention is focused on the main personalities, their creative heritage and stylistic direction in the performance.

Key words: Hungarian piano school, piano pedagogic, piano performance

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ВЕНГЕРСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ

Ольга ТОНХАИЗЕР-ВОЕВОДИНА

Кафедра специального фортепиано,
Львовская национальная музыкальная академия имени Николая Лисенко,
ул. О. Нижанковского, 5, Львов, Украина, 79005
тел.: (032) 235 82 68, e-mail: ldma@mail.lviv.ua

Рассмотрено основные этапы в развитии венгерского фортепианного искусства, отдельное внимание акцентировано на основных персоналиях, их творческом наследии и стилистической направленности в исполнительстве.

Ключевые слова: венгерская фортепианная школа, фортепианная педагогика, фортепианное исполнительство.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 200–210
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 200–210

Е Т Н О М У З И К О З Н А В С Т В О

УДК 781.2/.4:398.8

РИТМІЧНЕ ВАРІЮВАННЯ*
СТИЛІСТИКА

Богдан ЛУКАНЮК

Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології
Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка,
вул. О. Нижанківського, 5, кімн. 53, Львів, Україна, 79005
тел.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lukaniuk@ukr.net.

Чергова розвідка із серії теоретичних досліджень над виявами ритмічного варіювання в музичному фольклорі присвячена спеціальним мовним засобам суто стилістичного характеру, які модифікують початкову структуру вірша та породжують похідні роздроблення основних (первісних) ритмічних тривалостей у наспіві, тією чи іншою мірою змінюючи його ритмічний малюнок у цілому.

Ключові слова: мелогенеза, мелоритмічне варіювання, віршова структура, мовностилістичні засоби ампліфікації народнопісенного вірша, моделювання пісенного типу.

При проведенні суцільної базифікації ампліфікованого народнопісенного вірша, як переконує практика, недостатньо брати до уваги одні лиш інтерполяції (як одно-, так і багатоскладові), бо в його орнаментуванні наряду з ними часто використовуються ще й спеціальні мовні засоби суто стилістичного характеру, без належної оцінки яких окремі розпросторення можуть не піддаватися природному відновленню, заперечуючи таким чином вірогідність решти отриманих позитивних результатів. Це спонукує бодай коротко розглянути основніші вияви орнаментацій власне такого плану, дотримуючись, як звичайно, принципу “від простого до складного”.

До найпростіших способів стилістичного розпросторення народнопісенного вірша належать альтернації – заміни нескладових слів на варіантні складові. Такі додаткові складоутворення дещо нагадують пронунціації, однак засаднича різниця між одними та другими зводиться до того, що при альтернації приголосний звук не уподібнюється до голосного, а переходить у нього (*субституція*) або приточує його собі (*метаплазма*). Найчастіше це пов’язано з простим чергуванням сполучників “й” – “і” (з можливими підмінами ще на “та” – “да”) або прийменників “в” – “у”, як, наприклад, у наступному віршовому рядку (альтернати виділені потовщеним

* Продовження. Початок див. [10; 11; 12]. У першій з указаних статей пояснено застосовані тут терміни та знаки формалізації.

Статтю подано в авторській редакції.

© Богдан Луканюк, 2014

шрифтом) [6, № 221][1]: “Ой косить мужик да й у степу сєно, да й на сонці печеця <...>”, замість базового: “Косить мужик **в** степу сєно, на сонці печеця <...>” (V567 ⇐ {$V^1 4^2 46$} ⇐ •V446). В іншій пісні на місці нескладового “в”, очевидно, помилково застосовано складове “на” ($V567_2$ ⇐ {$V^1 4^2 4^1 6_2$} ⇐ •$V446_2$) [6, № 322]:

1. “*Гей* сидить пугач *в степу* на могилі *та* все “пугу!” та “пугу!”...
   Гей та збірайтесь, *славні* чумаченьки, зімувати ***на*** **Лузу**!”

виправлене у наступній строфі на поправне нескладове “в” ($V568_2$ ⇐ {$V^1 4^2 4^2 6_2$} ⇐ •$V446_2$):

2. *Гей*, которії *пили* та гуляли, *то ті* в степу зімували,
   Гей которії *гірко* заробляли, *то ті* ***в*** **Лузі** зімували.

Подібну роль виконує аналогічна варіантна заміна сонорних приголосних звуків “в” і “й” голосними “у” та “і” на початку слів (“уже” – “вже”, “утомитися” – “втомитися”, “Іван” – “Йван” і т. п.), як скажімо, в такому віршовому рядку з базовою коломийковою структурою (V457 ⇐ {$V4^1 4^1 6$} ⇐ •V446): “<...> За тобою *да* Морозенку, вся **У**країна плаче” [6, № 216] (замість “<...> вся **В**країна плаче”) або в такому (V658 ⇐ {$V^2 4^1 4^2 6$} ⇐ •V446): “*Вой да* славний город *та* Ведмедівка *та й* ***у***сима сторонами <...>”, що в іншому своєму варіанті той же займенник має нескладовий початок (V557 ⇐ {$V^1 4^1 4^1 6$} ⇐ •V446): “*Ой* славний город *та* Видмедівка *а* **в**сима сторонами <...>” [6, №№ 315 і 316].

До цього ж різновиду модифікацій відносяться й приєднання якогось додаткового голосного звука до нескладових прийменників (“з”), часток (“ж”) тощо, наслідком чого вони перетворюються в паралельні складові (“із”, “зі”, “же”), як то має місце в третьому мелорядку нотного прикладу 6, де власне розпросторювальна частка “жи” допомагає переробити базовий 6-складник на орнаментований 8-складник: “<...> *Да й* ничого ***жи*** не вид(и)но”, і прямо фігурує третю силабохрону в мелодії (V...8/R...^{9}112 112 2 8 || ⇐ {V...^{2}6/R...^{4}1∩12 1∩12 4 4 ||} ⇐ V...6/R...^{8}22224 4 ||). Надмірна голосна метаплазма може вставлятися також у середину слова: “Іще сонце не зіходило, щось до мене приходило” (V45;44 ⇐ $V4^{(1)}4_2$} ⇐ •$V44_2$) [6, № 331][2].

Складніші способи стилістичної ампліфікації досягається засобами словотворення (*деривацією*), головно, за допомогою *афіксації* – додаванням здебільшого семантично необов’язкових префіксів (*префіксації*): “*Шо* ***по***п^{и}уд горою *да* ***по***п^{и}уд крутою *да* верба развилась” [6, № 450] (V666 ⇐ {$V^2 4^2 4^1 5$} ⇐ •V445), і суфіксів (*суфіксації*), серед яких, напевно, найуживанішими є ті, що перетворюють первісні слова в зменшувальні, пестливі й т. ін. (*гіпокоризми*), надаючи поетичному текстові певної додаткової емоційно-експресивної окраски, як наприклад: “коза*чень*ко” замість “козак”, “дівчи*нонь*ка” замість “дівчина” чи навіть “дівка”: “*Ой* пішов би я, *славни* запорожець, *да й* дору^и***женьк***и не знаю, *Ой* завернуся *да й* ***роз***питаюся *да й до* дівч***ин***и молодої” [6, № 207] (V568;569 ⇐ {$V^1 4^2 4^2 6$; $^1 4^2 4^3 6$} ⇐ •$V446_2$, тобто:

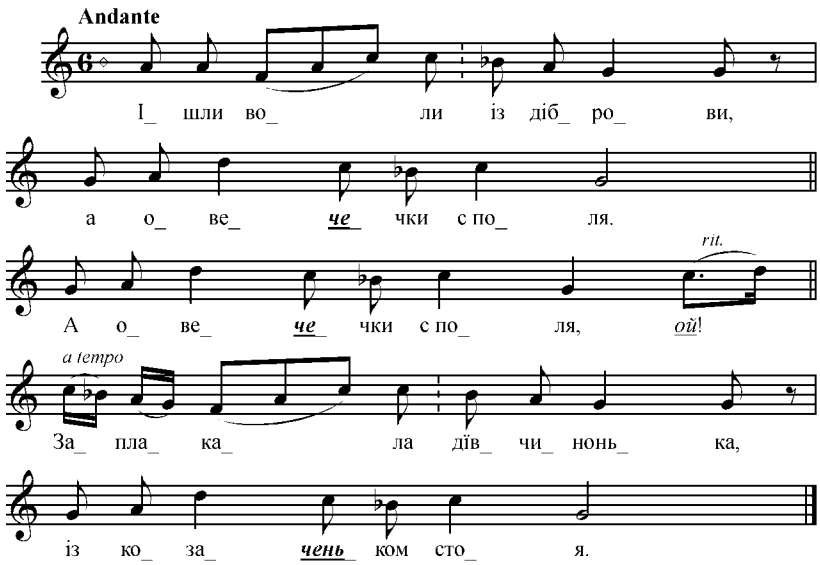
---

[1] Далі приклади наводитимемо винятково з цього джерела, щоби можна було пересвідчитися хоч би в той спосіб у достатній розповсюдженості вказуваних способів орнаментації, з одного боку, а з іншого – за потреби можна було б прослідковувати без зайвих клопотів, як саме такі орнаментації фігурують мелоритмічні малюнки.

[2] Пор. [6, № 583] ($V45_2$ ⇐ {V4142} ⇐ •$V44_2$).

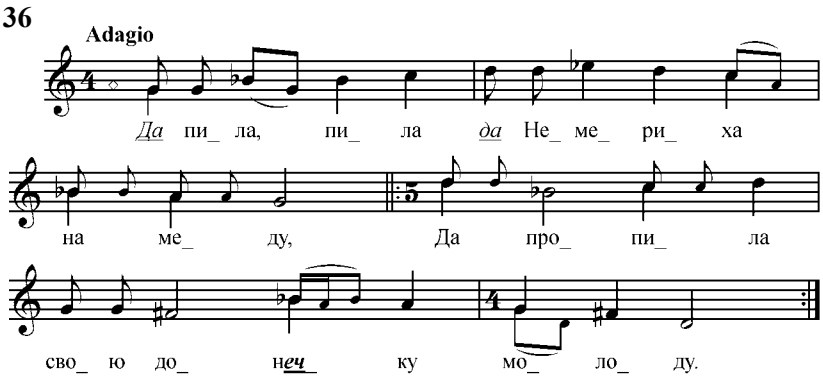
“Пішов би я, запорожець, – дороги не знаю, Завернуся, спитаюся дівки молодої”). У наступному зразку обидві похідні гіпокоризми породили досить незвичні серединні фігурування[3]:

35



оскільки значно типовішими в подібних випадках є опосередковано-випереджувальні дроблення початкових силабохрон у побудовах[4]:

36



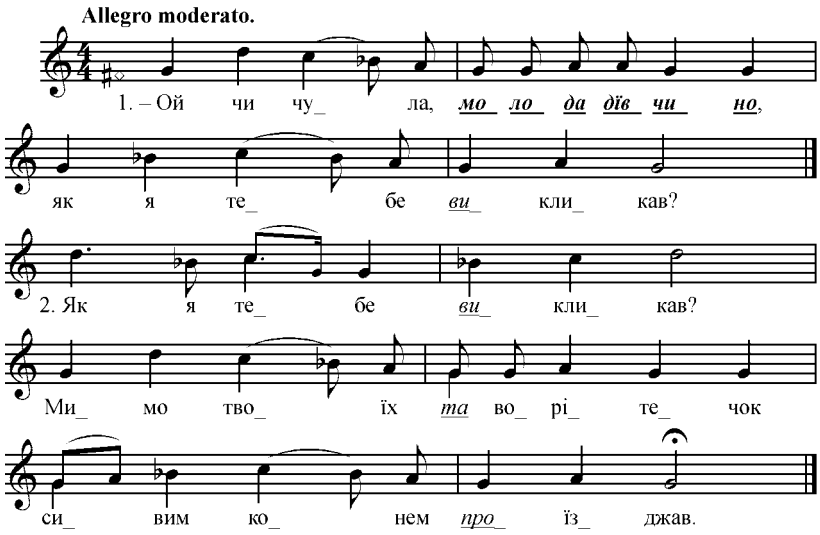
[3] Пор. відміну без суфіксацій [6, № 375].

[4] А саме: V553;453/R^{5}114 2 2 |114 2 2 |^{4}2 2 4 ||^{5}2 4 2 2 |114 2 2 |^{4}2 2 4 || ⇐ {V^{1}4^{1}43;4^{1}43/R^{5}1∩14 2 2 |1∩14 2 2 |^{4}2 2 4 ||^{5}2 4 2 2 |1∩14 2 2 |^{4}2 2 4 ||} ⇐ •V443$_{2}$/R^{5}2 4 2 2 | 2 2 4 2 |^{4}2 2 4 :|| = ^{5}12 11|12 11|^{4}112 :||. При нагоді варто хіба звернути увагу ще й на відзначений транскриптором варіаційний перехід V...3/R<...>| 2 2 4 ⇒ V...5/R<...>| 11114.

Інший зчаста вживаний спосіб розширення слів пов'язаний із застосуванням їхніх довших (нестягнених) варіантів на місці коротших (стягнених): "Закотилось *та* яснє***є*** сонце за зелений гай" [6, № 363], "<...> Ой дурная, нерозумна***я*** дівчина була" [6, № 457], "*Ой* де та***я*** туска *да* де та***я*** печаль *да* на мене взялась" [6, № 450 (друга строфа)], зокрема й у діалектному звучанні: "<...> Колись були *вірні* товариші, *а* тепер***а*** вороги" [6, № 415] (всюди •V445). Для того ж використовуються і відмінні дієслівні форми, як наприклад, у такій пісні: "Ой скиньмося *та* *й* по таляру, *Та* купі***мо*** коня, *коня* отаману", що в іншому запису, значно ближчому до базового, має: "Ой скинемось *та* *й* по таляру, *Та* купі**м** коня отаману" [6, №№ 378 і 433] (V45;66 ~ V45;54 {V4^{1}4;^{2}424 ~ V4^{1}4;^{1}44} ⇐ •V44$_{2}$). Хоча подібні флективні орнаментації все знаходяться в середині або в кінці силабічної групи, у мелодичних побудовах, як правило, випереджувально фігуруються саме їхні початкові силабохрони.

Нарешті, найскладніші вияви ампліфікацій зумовлюються більш-менш ґрунтовною переробкою окремих місць у народнопісенних текстах, їхньою *редакцією*. Одним із її різновидів є *синонімія* – заміна меншого слова більшим або й цілим виразом, близьким за своїм змістом, наприклад, "хлопець" чи " козак" на "запорожець", "дівка" чи "дівча" на "дівчина", особливо гіпокоризмів "дівчинонька", "козаченько" на шаблонні звороти типу "молода (любая) дівчина", "молодий козак" ("козаченьки на "молоді козаки" або віддалене "хлопці-молодці"), "байраченьку" на "зелений байраче" тощо. Принципову можливість таких переходів демонструють записи двох народних пісень із майже однаковим поетичним текстом, де в одному випадку виступає вторинне розпросторення за допомогою власне стереотипного словосполучення ("молода дівчино"):

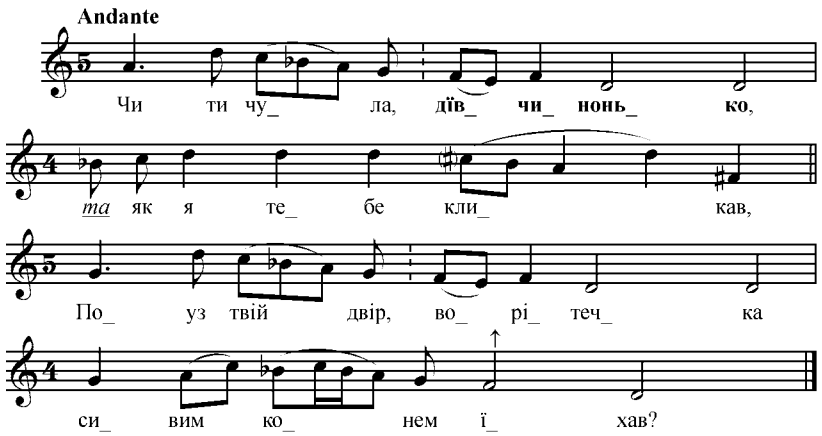
37



[5] Пор. також [8, № 5 ("За городом качки пливуть", 3 строфа)].

а в іншому – його коротший і, безумовно, первісніший синонім (“дівчинонько”)[5]:

38



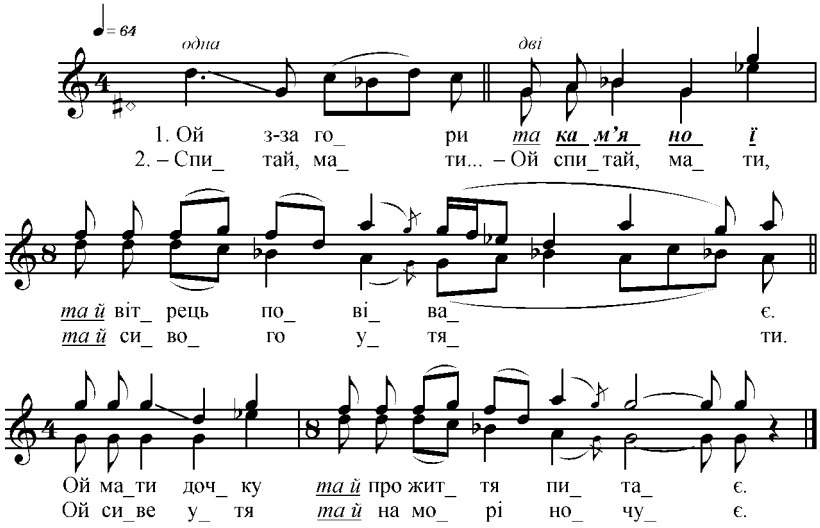
Ще один різновид фольклорної редакції пісенного вірша полягає в його повному переінакшуванні (*парафразі*) шляхом уведення зовсім нових, ніби уточнювальних, але насправді необов’язкових виразів (а то й деколи недоладних спотворень)[6]. Вони здатні затерти зв’язок новоутворення з праформою настільки, що її хоч трохи правдоподібне відновлення виявляється недосяжним без порівняння з близькими варіантами; за їхньої відсутності результати аналізу можуть виглядати проблематичними, якщо серед решти строф знайдуться такі ж непіддатливі природній базифікації[7]. Як виникає парафраза, наочно показує наступний приклад, де в першій строфі замість повторення слів сольної партії (“ой з-за гори...”) хор ужив стереотипне означення “кам’яної”, чим по суті змінив на дворядковість основну трирядковість (V^Sабв;гд $\Rightarrow$ V^Sа...;аб;вг), котра вступає у свої права щойно з другої строфи[8]:

[6] Як скажімо, в прикладі 15, де перша вельми розпросторена стихічна строфа з V668 перетворилася в справжнісіньку абракадабру, доречну хіба що в сюрреалістичній поезії з її т. зв. міченими реченнями (“Через сінечки да двоє дверечок у вишневень(и)кім садочку”!), бо ледви чи хтось у стані второпати, чи оті хатні сіни мають аж двоє дверей, і чи ті двері знаходяться у саду самі по собі, а чи разом з сінями, але саме так народні інтерпретатори примудрилися плутано перефразувати початок іншого, добре знаного весільного вірша: “Через сінечки – вишнев сад <...>”.

[7] Характерно, що в дійсно перетворюваних народнопісенних віршах парафразування заторкує тільки один-два віршові рядки (головно в першій строфі як початковій спробі переробки), не отримуючи свого подальшого розвитку, тому в інших строфах на відповідних місцях виразно проступає первісніша форма.

[8] Про таку пісенну форму з виділеним сольним заспівом (чи, точніше, недоспіваним першим рядком) див. [7, с. 17 і далі].

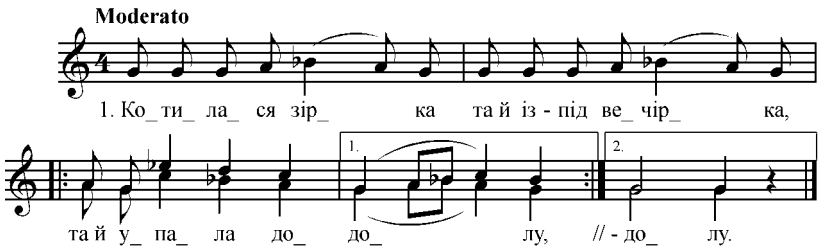
39



1. Ой з-за гори *та* ***кам'яної*** *та й* вітрець повіває.
   Ой мати дочку *та й* про життя питає.
2. – Спитай, мати...
   – Спитай, мати, *та й* сивого утяти.
   Ой сиве утя *та й* на морі ночує[9].
3. Ой сиве утя...
   Ой сиве утя *та й* на морі ночує,
   Ой воно ж моє та й все горенько чує (і т. д.).

Дещо схожу спробу розвитку поетичного образу псевдоуточненням зафіксував ось такий запис народної пісні з м. Лубни на Полтавщині:

40



1. Котилася зірка *та й із-* ***під вечірка***, *та й* упала додолу[10].
2. – Та й хто мене, *молоду дівчину*, *та й* проведе додому?

[9] Тут виконавці, мабуть, передчасно заспівали слова наступної строфи, забувши відповідний текст, на що вказує хоч би брак обов'язкового римування з першим рядком.

[10] Остання силабічна група в кожному рядку співається двічі.

3. *Та й* обізвався *та і* козаченько *та й* на воронім коню:
4. *Ой* гуляй, гуляй, *молода дівчино*, *я* проведу додому!
5. *Та й* проводь, проводь, *молодий козаче*, *та й* проводь, не барися,
6. *Ох і* бо за мною *та і* молодою, *та й* ввесь рід зажурився.
7. *Та* не так *і* рід же, як батько та мати, *та й* як батько та мати.
8. *Та* хотять мене, *молоду дівчину*, *та й* за иншого ’ддати.

На відміну від усієї решти вірша, орнаментованої, головно, простими та складеними інтерполяціями й синонімічними замінами гіпокоризмів “козаченько” та “дівчинонька” на словосполучення “молодий козак” та “молода дівчина”, перша силабічна група ніяк не зводиться до ймовірного первісного 4-складника, які б до неї не застосовувалися базифікаційні процедури. Та завдяки задокументованій на тій же Полтавщині близькій відміні цього тексту (“Котилася / *да* ясна*я* зірка / *та* й упала додолу”) [6, № 326 (с. Сліпорід Оржицького району Полтавської області)] виясняється, що в аналізованому віршовому рядку ціла друга силабічна група (“*та і*з-***під вечірка***”) є редакційною вставкою, покликаною зайвий раз уточнити обставину, за якої відбувалася змальована далі подія, і що ця парафраза заставила облігатне слово “зірка” перебратися в попередню побудову й ампліфікувати її таким чином двома додатковими складами[11] . Отож, в основі цитованого народнопісенного твору лежить добре відома коломийкова схема, тобто:

$$V667/R^{4}11112\ 2 \mid 11112\ 2 \mid^{8}112\ 2\ 2\ 4\ \ 4\ \ \| \Leftarrow$$
$$\Leftarrow \{V^{2}4^{2}4^{1}6/R^{4}1\cap 11\cap 12\ 2 \mid 1\cap 11\cap 12\ 2 \mid^{8}1\cap 12\ 2\ 2\ 4\ \ 4\ \ \|\} \Leftarrow$$
$$\Leftarrow {}^{\bullet}V446/R^{4}2222 \mid 2222 \mid^{8}22224\ 4 \| = 1111 \mid 1111 \mid 11112\ 2 \|,$$

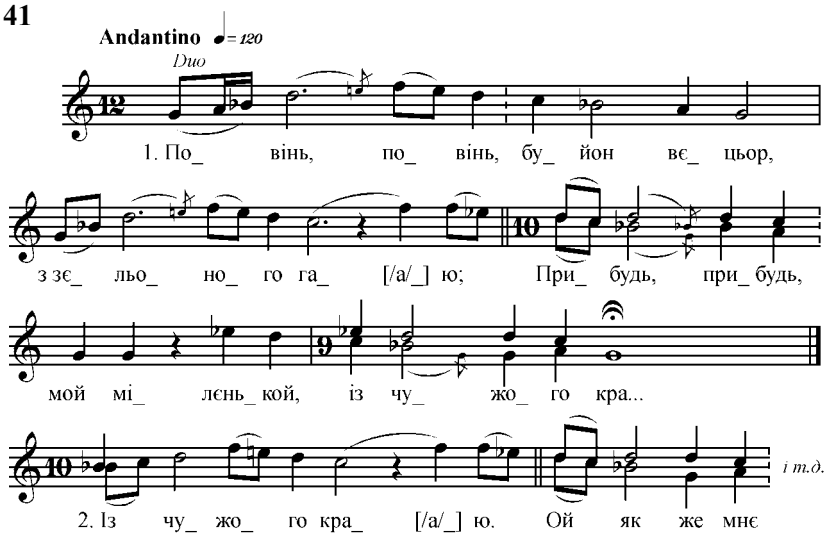
хоча властива йому музична структура на кшталт $M^{T}\underline{\alpha\alpha}\beta$, де на початку виступають дві тотожні субфрази[12], її однорядковість за явної первісної дворядковості поетичних строф, на яку вказує загалом послідовно витримуване парне римування, однозначно свідчать про те, що надскладні форми орнаментування – це далеко не всі пертурбації, які довелося пережити цій народній пісні в процесі свого витворення, побутування та поширення.

У цілому ж, модифікаційні можливості орнаментування (зокрема й стилістичного) певною мірою унаочнює зіставлення двох редакцій одного й того ж народнопісенного тексту – у цьому випадку базового з послідовно витриманим V4462 (хоча й, потрібно відзначити, не зовсім досконалого в змістовому відношенні):

[11] Те саме засвідчують й інші записи цієї народної пісні, здійснені на всьому обширі від Полісся ([6, № 451; 2, № 47; 15, № 133 і с. 264, 351; 20, № 61]) аж до Причорномор’я ([19, с. 126–127; 16, с. 61–62]). У теперішніх збірниках народних пісень не раз зустрічаються нотації, тотожні або майже тотожні полтавському запису А. Конощенка (приклад № 40), однак вони є лише вторинною репродукцією того ж таки запису в хоровому опрацюванні М. Леонтовича.

[12] Див., наприклад: [17, №№ 220–226, 583–585, 592–593, 602–604, 607, 787; 6, № 723 тощо].

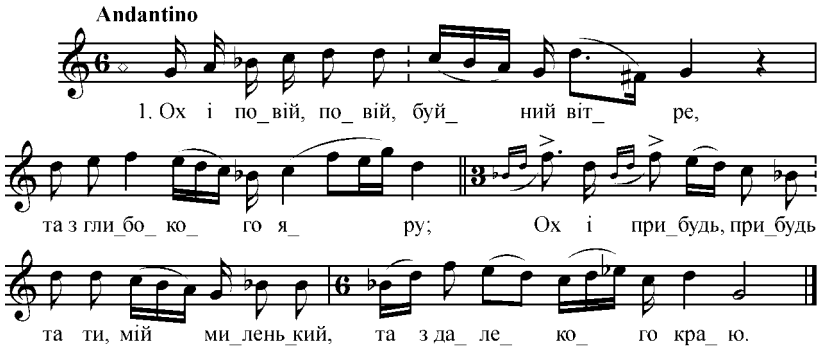
41



1. Повінь, повінь, буйон вєцьор, з зєльоного га(га)ю;
   Прибудь, прибудь, мой мілєнькой, із чужого краю.
2. Ой як же мнє повєваці – зєльон гай вусокій,
   Ой як же мнє прибуваці – чужий край дальокій.
3. Глибокіє коладзєзі, залєзниє кручьє[13],
   Прибудь, прибудь, мой мілєнькой, мнє без цєбє скучно[14].

і його вельми розпростореною, структурно досить таки нестабільною переробкою, зате сюжетно цілковито викінченою, ба навіть розбудованою понаднормовими поетичними варіаціями (2–3, 6–7 строфи) та хіба приконтамінованою іншою вставкою (другий рядок 4 строфи й ціла 5 строфа)[15]:

42



[13] Очевидно, цей віршовий рядок – чужорідна вставка, запозичена з іншої доволі популярної ліричної пісні власне з таким початком, але з синонімічною заміною прикметника в останній силабічній групі: “Ой глибокі колодязі, *золотії* ключі...” [1, № 17; 9, № 17].

[14] Далі доконтаміновано інший сюжет про милого, від якого вісті з чужини приносить чорна галка.

[15] Навпроти кожного рядка зазначена його реальна віршова структура.

1. Ох і повій, повій, буйний вітре, та з глибокого яру;	V467
Ох і прибудь, прибудь та ти, мій миленький, та з далекого краю.	V667
2. Ох і рад би я повівати, так глибокії яри;	V547
Ох і рад би я, серце, к тобі прибувати, так далекії краї;	V767
3. Ох і рад би я повівати, так лютії морозеньки;	V5444
Ох рад би я, серце, к тобі прибувати, так лютії воріженьки.	V7644
4. Ох і прибудь, прибудь, мій миленький, та я з тебе рада буду:	V6444
Сю нічку не спала ще й другу не буду, за тобою, серце, як голубка гуду.	V6666
|5. Та замочила хустиночку, дрібні сльози витираючи,	V5445
Ой і видивила свої карі очі, тебе, серце, виглядаючи[16].	V6645~4
6. Не повіває буйний вітер із глибокого яру,	V547
Ой і не прибуває козак молоденький із далекого краю	V767
7. Та не повіє буйний вітер та із степу широкого;	V5444
Ой і не гляди, не жди, молода дівчино, козаченька чорноокого.	V7645
8. Ой не повіє буйний вітер та із чистого поля;	V547
Ой не жди, не жди того козаченька – видно, твоя така доля.	V5644

Понятійно-термінологічну систему стилістичних засобів орнаментування пісенного вірша загалом можна представити так:

Схема 4.

Усі вище описані орнаментальності – інтерполяційні прості, складні та стилістичні, безумовно, вже міняють мелотип у його строгому (класичному) значенні [14, с. X–XI; 4, с. 123; 5, с. 194; 3, с. 20; 13 тощо], та все ж не настільки далекосяжно, як останній з ряду та найскладніший рівень (ступінь) ритмічної модифікації народнопісенного вірша – його *конверсія*[17]. Про це йтиметься вже в наступній розвідці.

[16] Або: чекаючи (примітка збирача).

[17] Від лат. conversio – перетворення, зміна; в даному випадку – перетворення, зміна віршової структури.

Список використаної літератури

1. *Вовчок Марко*. Двісті українських пісень / Марко Вовчок, Едуард Мертке. – Лейпціг, Вінтертур, 1866. – Зошит 1.

2. *Гапон Л*. Вибрані пісні з голосу Уляни Кот / Людмила Гапон. – Рівне, 2006.

3. *Гошовский В*. У истоков народной музыки славян / Владимир Гошовский. – М., 1971.

4. *Квитка К*. Избранные труды: В 2 т. / Климент Квитка. – М., 1971. – Т. 1.

5. *Квитка К*. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен / Климент Квитка // Белорусские народные песни. – М.; Л., 1941.

6. *Квітка К*. Українські народні мелодії / Квітка Климент. – К., 1922.

7. *Квітка К*. Українські пісні про дітозгубницю / Климент Квитка // Етнографічний збірник Української Академії Наук. 1926. Кн. 3. С. 117–137; 1927. Кн. 4. С. 31–70 + 18 с. нотного додатку. = Окрема відбитка. К., 1927. Повідомлення Кабінету Музичної Етнографії. № 3.

8. *Леонтович М*. Народні пісні : у 5 дес. / Микола Леонтович. – К., 1921. – Дес. 4.

9. *Лисенко М*. Збірник українських пісень: У 7 вип. / Микола Лисенко. – Лейпціг, Київ, 1868. – Вип. 1.

10. *Луканюк Б*. Ритмічне варіювання / Богдан Луканюк // Сьома конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : матеріали. Львів. – 1996. С. 3–18 = Етномузика : зб. наук. ст. та мат. – Львів, 2011. – Число 7 (2010). CD. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 26.

11. *Луканюк Б*. Ритмічне варіювання: Аплікація / Богдан Луканюк // Етномузика: Зб. наук. ст. та мат. Львів, 2011. Число 7 (2010). С. 71-78. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 26.

12. *Луканюк Б*. Ритмічне варіювання: Інтерполяція / Богдан Луканюк // Вісник Львівського університету. – Львів, 2011. (Серія: мистецтвознавство; Вип. 10). – С. 90–113.

13. *Луканюк Б*. Станіслав Людкевич як зачинатель типологічної школи в українському етномузикознавстві / Богдан Луканюк // Пам'яті Яреми Якубяка (1942 – 2002). Львів, 2007. С. 140–161. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 16.

14. *Людкевич С*. Передмова / Станіслав Людкевич // Роздольський Йосип, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії : у 2 ч. – Львів, 1906. – Ч. 1.

15. Музичний фольклор Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. – К.,, 1985.

16. Народні пісні з голосу Дніпрової Чайки та в її записах. – К., 1974.

17. *Роздольський Й*. Галицько-руські народні мелодії : у 2 ч. / Йосип Роздольський, Станіслав Людкевич. – Львів, 1906, 1907 (1908). Етнографічний збірник НТШ. Т. XXI–XXII.

18. Українське народне багатоголосся: Збірник пісень. –К., 1963.

19. Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич. – К., 1982.

20. *Эвальд З*. Песни Белорусского Полесья / Зинаида Эвальд. – М., 1979.

Джерела нотних прикладів

№ 35 – Квітка К. Українські народні мелодії. – К., 1922. № 586.
№ 36 – Там само. № 372.
№ 37 – Там само. № 468.
№ 38 – Там само. № 487.
№ 39 – Пісні Поділля: Записи Насті Присяжнюк в селі Погребище. 1930-1970 рр. К., 1976. С. 361.
№ 40 – Конощенко А. Українські пісні з нотами: У 3 сотнях. Київ, 1906. Сотня 3. № 80.
№ 41 – Музичний фольклор Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. К., 1985. № 127ab.
№ 42 – Лисенко М. Збірник українських пісень: У 7 вип. Лейпціг, К., 1868. Вип. 1. № 27.

Стаття надійшла до редколегії 12.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

RHYTHMIC VARIATION: STYLISTICS

Bohdan LUKANIUK

Music Ethnology Research Labaratory
at Mykola Lysenko Lviv National Music Academiy,
str. O. Nyzhankivs'kyi, 5, room 53, Lviv, Ukraine, 79005
tel.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lukaniuk@ukr.net.

This new scientific work from a series of theoretical researches on demonstrations of rhythmic variation in musical folklore (beginning see: [10; 11; 12]) is devoted to special language means of only stylistic character which modify primary structure of a verse and generate derivatives of fragmentation in basic rhythmic durations in tunes changing more or less its rhythmical picture.

Key words: melogenesis, melorhythmic variation, verse strukture, stylistic sources of amlification of folk verse, modelling of melotype.

РИТМИЧЕСКОЕ ВАРЬИРОВАНИЕ: СТИЛИСТИКА

Богдан ЛУКАНЮК

Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыкальной этнологии
Львовской национальной музыкальной академии имени Миколы Лысенко,
ул. О. Нижанкивского, 5, комн. 53, Львов-5, Украина, 79005
тел.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lukaniuk@ukr.net.

Очередная статья из серии теоретических исследований проявлений ритмического варьирования в музыкальном фольклоре (начало см.: [10; 11; 12]) посвящена специальным языковым средствам чисто стилистического характера, которые модифицируют изначальную структуру стиха и порождают производные дробления основных (первичных) ритмических длительностей в напеве, в той или иной мере меняя его ритмический рисунок в целом.

Ключевые слова: мелогенезис, мелоритмическое варьирование, стиховая структура, языкостилистические средства амплификации народнопесенного стиха, моделирование песенного типа.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 211–218
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 211–218

УДК 784.4.03:39(4)”195/199”

ОСНОВНІ НАПРЯМИ ЗАРУБІЖНОЇ ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Володимир ПАСІЧНИК

Кафедра музикознавства,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, м. Львів, Україна, 79000
тел.: (+38032) 239 47 20, e-mail: pasichnyk_v@i.ua

Розглянуто основні напрями зарубіжної етномузикології другої половини XX століття, що пов’язані зі записами народної музики та її публікуванням у наукових і науково-популярних виданнях. Приділено увагу зародженню нових теоретичних і методологічних засад в етномузикології, формуванню національних пісенних каталогів.

Ключові слова: народна пісня, європейська фольклористика, національні фольклористичні школи, каталоги народної музики, музичне слов’янознавство.

Етномузикологія належить до молодих наук, підґрунтям виникнення якої був швидкий розвиток етнографії у країнах Європи та США. Винахід Томасом Едісоном фонографа уможливив фіксування живого звучання народної музики, завдяки чому було зібрано велику кількість її зразків, як європейських народів, так і народів Азії. У процесі емпіричного вивчення матеріалу, безпосередніх спостережень у польових і лабораторних умовах вдалося сформулювати певні теоретичні засади, методику аналізу і синтезу. У 1910–1920 роках формується методика порівняльного музикознавства (Vergleichen der Musikwissenschaft). Німецький музикознавець Курт Закс вбачав у порівняльному музикознавстві шлях до вивчення примітивної і східної музики. Уперше про необхідність нових методів у порівняльному музикознавстві зазначив німецький вчений Роберт Лахман, який вбачав роль порівняльного музикознавства у формуванні нових поглядів на музику як явище культури.

Після Першої світової війни почали функціонувати перші національні каталоги (у Відні, Берліні, Фрайбурзі та ін.). За напрацювання теоретичних основ класифікації, систематизації і каталогізації народної музики взялися визначні вчені-теоретики того часу: Бела Барток, Курт Закс, Філарет Колесса, Ілмарі Кроон, Станіслав Людкевич, Костянтин Брейлою та інші. У 20-х роках XX століття виникли дві нові дисципліни: “музична етнологія”, що спеціалізувалася на народній музиці неєвропейських країн, і “музична етнографія”, що досліджувала лише селянську музику народів Європи. Кожна дисципліна створила не тільки свої методи дослідження, а й свою теорію, в результаті чого починають формуватися окремі галузі. Вже до кінця 30-х років у європейському середовищі почали функціонувати не тільки різні школи і напрями, а й низка дисциплін, предметом яких були різні аспекти вивчення народної музики. Наслідком цих різних тенденцій стало створення єдиної науки – етномузикології.

© Володимир Пасічник, 2014

Після Другої світової війни зріс інтерес до етномузикології у країнах Східної Європи, в яких активізувалася робота з фіксації народної музики, а з 50-х років XX століття на нових наукових засадах почали створюватися національні пісенні каталоги та Центри дослідження музично-фольклорних матеріалів у Празі, Братиславі, Будапешті, Бухаресті, а також у містах Югославії, Східної Німеччини, Польщі. З'явилися вчені-теоретики, які, головно, розробляли теорію і методи каталогізації, – Оскар і Аліса Ельшеки в Словаччині, Карел Веттер, Йозиф Станіслав у Чехії, Ян Стеншевський і Людвіг Білявський у Польщі, Еріх і Доріс Штокмани у Німеччині.

У 1947 році у Лондоні під егідою Міжнародної музичної ради почала діяти Міжнародна рада народної музики. В 60-ті роки XX століття сформувалися провідні організації, зокрема міжнародний Інститут документування і порівняльного вивчення музики в Західному Берліні. Відомі етномузикологи Джаап Кунст [36], Алан Мерріам [37], Бруно Неттл [39] у 1960–1970 роках, визначаючи предмет етномузикології, доходять спільної думки: етномузикологія – це одночасно наука про музику, її місце та функцію в загальному культурному контексті. У ті роки зародився новий науковий напрям – "культурна антропологія", ідеологом і яскравим представником якого став відомий американський етномузиколог А. Мерріам. Ідеї, які він сформулював, згодом поширилися та набули актуальності у всій Європі.

Після Другої світової війни у багатьох європейських країнах, особливо східноєвропейських таких, як Польща, Чехія, Словаччина, Угорщина, виник жвавий інтерес до народної музики. Як зазначила польська дослідниця Ядвіга Бобровська, у Польщі після війни можна було вирізнити три етапи розвитку фольклористики та музичної етнографії, що нерозривно поєднувалися з трьома напрямами досліджень. Перший етап – запис та документування фольклористичних матеріалів, другий – видання зібраних матеріалів, третій – фольклористичні та етномузикологічні дослідження зібраного матеріалу з продовженням запису народної музики на цих самих теренах та видання фольклору за регіональним принципом [28, s. 155]. У 1950-х роках було видано багато збірників регіонального характеру з незначною кількістю пісень, що сягала 30–40 одиниць: "Piosenki z Pomorza" (Ludwik Bielawski), "Piosenki mazurskie" (Władysław Gębik), "Piosenki z Kieleckiego" (Jan Grotnik), "Piosenki z Pienin", "Piosenki z Podhala" (Włodzimierz Kotoński), "Piosenki z Podlasia" (Jarosław Lisakowski), "Piosenki z Rzeszowskiego" (Aleksander Pawlak), "Piosenki z Krakowskiego" і "Piosenki z Żywieckiego" (Włodzimierz Poźniak), "Piosenki z Wielkopolski" і "Piosenki z Ziemi Lubuskiej" (Jadwiga Sobieska), "Piosenki z Mazowsza" (Zofia Stęszewska), "Piosenki z Kurpiów" (Jan Stęszewski).

Поряд із такими науково-популярними пісенниками видавали фундаментальні монографії та антології, як, наприклад, збірка Адольфа Хібінського "Od Tatr do Bałtyku", до якої ввійшло 218 пісень, характерних для регіонів Польщі, антологія "Pieśni Podhala" Яна Садовніка, "Pieśni biłgorajskie" Анни Чекановської, багатотомне видання "Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały", яке підготував до друку Л. Білявський.

Поза тим, важливого значення у польській етномузикології набувають теоретичні праці Анни Чекановської [29; 30], Людвіга Білявського [27], Яна Стеншевського [40–43]. Ці вчені порушили широкий спектр наукових проблем – питання методології досліджень народної музики, аналізу, систематизації та класифікації народної музики.

Подібне відбувалося в інших країнах Європи, зокрема в Угорщині, де музична фольклористика завдяки Белі Бартоку і Золтану Кодаю посіла одне з провідних місць у європейській науці. Наукові праці цих учених мали суттєвий вплив на теорію та методологію дослідження народної музики в інших країнах. Не став винятком і Радянський Союз, де праці цих дослідників вийшли друком у російському перекладі. Невелика за обсягом брошура Б. Бартока "Зачем и как собирать народную музыку" [2] стала настільною книгою для багатьох записувачів народної музики. Великого значення для порівняльних студій набула його праця "Народная музыка Венгрии и соседних народов" [3] та монографія З. Кодая "Венгерская народная музыка" [8].

Завдяки Б. Бартоку та З. Кодаю в Угорщині розпочалося масштабне видання Зводу угорських народних пісень. Їхні матеріали були доповнені двотомним виданням Пала Ярдані [44]. Заслуговують на увагу теоретичні напрацювання Бели Нагі, зокрема його стаття "Typenprobleme in der ungarischen Volksmusik" [38], в якій автор наголосив на досягненнях угорської фольклористичної науки в дослідженнях не тільки музичних діалектів, а й глибокого вивчення походження угорської народної музики та її проникнення в культуру інших народів.

Значних успіхів у розвитку науки про народну музичну творчість досягнули етномузикологи Словаччини та Чехії. У 1950–1960 роках в Словаччині була реалізована програма, суть якої полягала у всеохопності загальнонаціональних музично-фольклорних досліджень. Мета такого проекту – отримання цілісного уявлення про пісенну культуру окремих регіонів, про їхні стильові особливості (музичний діалект). Важливим етапом для словацької фольклористики були дослідження, спрямовані на конкретну тематику, на певні типи пісень, що пов'язані тематично і функціонально.

Теоретичні праці словацьких учених торкалися різних аспектів фольклористики – від практичних рекомендацій збирачам народної музики до нових методів аналізу та каталогізації народної музики. Серед авторів варто назвати ім'я вченого Йозефа Кресанека і його праці "Slovenská ludová piseň so stanoviska hudobného" [34], "Sociálna funkcia hudby" [35]. Й. Кресанек порушив питання методології дослідження народної музики, глибоко вивчав взаємовпливи словацької народної музики і музики сусідніх слов'янських народів. Продовжили справу Й. Кресанека його учні подружжя Аліца й Оскар Ельшеки. Варто наголосити на статті А. Ельшекової "Základná etnomuzikologická analýza" ("Основи етномузикознавчого аналізу") [32], у якій авторка підкреслила необхідність виходу через аналіз народної музики на широкі проблеми естетичного, соціологічного, культурно-історичного, етномузикознавчого дослідження.

Ґрунтовно висвітлив наукові проблеми етномузикології О. Ельшек у статті "Stav a perspektívy etnomuzikologickeho bádania na Slovensku" [31]. Він торкнувся історичних аспектів етномузикології, виділивши п'ять етапів, через які пройшла наука: 1) опис всього раніше зібраного матеріалу, 2) розробка нової системи для польових і документальних робіт, інтенсивний збір народної музики, 3) публікації народної пісні з архівних фондів у наукових і науково-популярних виданнях, 4) напрацювання нових теоретичних і методологічних засад в етномузикології на основі досліджень словацької та європейської народної музики, 5) увага до народних музичних інструментів та народних танців [31, s. 15]. Варто наголосити, що словацькі вчені Аліца та Оскар Ельшеки досягли значних успіхів у використанні комп'ютерної автоматизованої системи для каталогізації народної музики.

Після Другої світової війни широкого розмаху набула фольклористика у Болгарії. Сприяли цьому певні організації, зокрема Інститут музики при Болгарській АН, а також відділення народної музики при Етнографічному музеї. Болгарські фольклористи ставили собі за мету нагромадження народнопісенного матеріалу, та видання регіональних збірників. На особливу увагу заслуговують "Народни песни от Западните Покраинини" (записав Васіл Стоін, підготувала до друку Райна Коцарова [15], "Народни песни от Родопския край" (упорядкували Ніколай Кауфман і Тодор Тодоров [16], збірник "Народни песни от Североизточна България" Івана Качулева [17].

Одночасно зі записами та виданням народної музики вчені розвивали наукову проблематику. Як зазначив Т. Тодоров, "Болгарське музикознавство досягло значних результатів у дослідженні формальних ознак болгарської народної музики. Були з'ясовані властиві їй багаті метро-ритмічні форми, ладові особливості, деякі специфічні риси мелодії" [24, с. 94]. Учений наголосив важливість класифікації народної музики, її вивчення за жанровими ознаками, функцією, різними музичними і немузичними елементами форми. Т. Тодоров звернув увагу на необхідність перевірки традиційної наукової термінології з огляду на її суть у нових умовах.

Ще один болгарський дослідник Ніколай Кауфман акцентував, що болгарське етномузикознавство у другій половині XX століття зосередилося на регіональних дослідженнях народної музики (музичних діалектах), на порівняльних дослідженнях, проводячи паралелі між болгарськими народними піснями і піснями балканських народів (греків, сербів), румунів, турків, а також піснями болгар і українців, підкреслюючи їхню велику подібність. Дослідник порушив питання, пов'язані з архівуванням народної музики [33].

У колишній Югославії фольклорну роботу провадили за трьома напрямами: запис народної музики, порівняльні дослідження, пошуки у сфері класифікації та систематизації матеріалу. Серед дослідників насамперед варто відзначити Вінко Жганеца та Міорада Василевича.

Подібні процеси відбувалися і в європейській частині тодішнього Радянського Союзу: Росії, Білорусії, Литві, Латвії, Естонії, Молдові. На першому плані було видання збірників народних пісень, з акцентуванням на регіонах. Як, наприклад, у Росії: "Народные песни Курской области" [21], "Курские танки и карагоды" А. Руднєвої [20], "Русские народные песни Поволжья", упорядник Б. Добровольский [23], "Русские народные песни Красноярского края" редактор С. Аксюк [22], "Народные песни Орловской области", упорядник Н. Владикіна-Бачинська [18]; Білорусії: "Беларускія народныя песні" із записів М. Чуркіна [4], "Беларускія народныя песні Гродзеншчыны" Е. Лєдаховіча [5], "Анталогія беларускай народнай песні", упорядкування Г. Цітовіча [1], "Песенная культура белорусского Полесья" З. Можейко [12]; Литві: "Литовское народное песенное творчество" Я. Чюрлионите [26].

Неодноразово порушувалося питання щодо запису та збереження народної музики. На той час вже була перекладена російською мовою і видана праця Б. Бартока "Зачем и как собирать народную музыку" [2]. У виданні "Методическая записка по архивному хранению и систематизации фольклорных материалов" [10] литовські фольклористи В. Бараускене, Я. Вітолінь й А. Іонінас запропонували свій проект для вирішення назрілої проблеми. Актуалізувалося питання створення кабінетів народної музики, зразком для яких міг бути Кабінет народної музики Московської консерваторії, який 1937 року заснував К. Квітка [7].

Як і в європейських країнах, у тодішньому Радянському Союзі з'явилося декілька праць порівняльного дослідження, зокрема "Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов" Ф. Рубцова [19], "Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами" [25], "Музыкальный фольклор фино-угорских народов и их этномузыкальные связи с другими народами" [13] "Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре" Я. Мироненка [11]. Важливого значення надали вчені теоретичним питанням у дослідженні народної музики. Розглядали питання ладових особливостей [6], характеристики мелодій [14], особливостей форми, структури, порушували питання і формального ґатунку, зокрема використання числових методів у фольклористиці [9].

Отже, узагальнюючи основні напрями етномузикології в європейських країнах другої половини XX століття, можна наголосити на тому, що вони пройшли декілька етапів: 1) інтенсивні записи народної музики з максимальним охопленням регіонів, 2) публікування народної пісні (використання архівних фондів, нові записи) у наукових і науково-популярних виданнях, 3) підтримання випробуваних та створення нових теоретичних і методологічних засад в етномузикології, 4) формування національних пісенних каталогів, 5) порівняльні дослідження в межах однієї національної культури та вихід на міждержавні, міжнаціональні зв'язки.

Список використаної літератури

1. Анталогія беларускай народнай песні / укладанне и каментарыі Г. І. Цітовіча. – Мінск : Беларусь, 1968. – 559 с.

2. *Барток Б.* Зачем и как собирать народную музыку / Бела Барток ; пер., вступит. ст. и примеч. С. И. Вайса. – М. : Музгиз, 1959. – 48 с.

3. *Барток Б.* Народная музыка Венгрии и соседних народов / Бела Барток ; пер. Г. П. Коссей; вступит. ст. И. В. Нестьева. – М. : Музыка, 1966. – 79 с.

4. Беларускія народныя песні / запіс М. Чуркіна ; пад агульнай рэд. Р. Р. Шырмы і М. Я. Грынблата. – Мінск : Дзярж. выд. БССР, 1959. – 136 с.

5. Беларускія народныя песні Гродзеншчыны / запіс Э. Ледаховіча. – Мінск : Дзярж. выд. БССР, 1962. – 115 с.

6. *Елатов В.* Ладовые основы белорусской народной музыки / В. Елатов. – Минск : Наука и техника, 1964. – 216 с.

7. Кабинет народной музыка / подготов. И. К. Свиридовой по материалам Кабинета. – М. : Музыка, 1966. – 104 с.

8. *Кодай З.* Венгерская народная музыка / Золтан Кодай ; пер. Э. Т. Владимировой. – Будапешт : Корвина, 1961. – 186 с.

9. Количественные методы в музыкальной фольклористике и музыкознании : сб. ст. / редкол.: Э. Е. Алексеев, Е. Д. Андреева, М. Г. Борода, А. С. Тангян. – М. : Сов. композитор, 1988. – 284 с.

10. Методическая записка по архивному хранению и систематизации фольклорных материалов / редкол.: В. И. Бараускене, Я. Я. Витолинь, А. Ионинас [и др.] ; отв. ред. Я. Пропп. – Вильнюс : АН Лит. ССР, 1964. – 105 с.

11. *Мироненко Я.* Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре: История и современность / Я. П. Мироненко ; отв. ред. Е. Б. Визитей. – Кишинев : Штиница, 1986. – 144 с.

12. *Можейко З.* Песенная культура белорусского Полесья: село Тонеж / З. Можейко ; ред. Е. В. Гиппиус. – Минск : Наука и техника, 1971. – 264 с.

13. Музыкальный фольклор фино-угорских народов и их этномузыкальные связи с другими народами : тезисы докладов / редкол.: Ю. Рейер, И. Рюйтель (ред.), И. Тоблер. – Таллин : СК Эстон. ССР, 1976. – 58 с.

14. *Мухаринская Л.* Мелодический язык современной белорусской народной песни / Л. С. Мухаринская. – Минск : Высшая школа, 1966. – 56 с.

15. Народни песни от Западните Покраинини / нотирал и записал Васил Стоин ; ред. Райна Коцарова. – София : Българската АН, 1959. – 360 с.

16. Народни песни от Родопския край / сост.: Николай Кауфман и Тодор Тодоров. – София : Българсака Академиа на Наукита, 1970. – 970 с.

17. Народни песни от Североизточна България / съставител и ред. Иван Качулев. – София, 1973. – Т. II. – 837 с.

18. Народные песни Орловской области / сост. Н. Владыкина-Бачинская. – М. : Музыка, 1964. – 160 с.

19. *Рубцов Ф.* Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов: Опыт исследования / Ф. Рубцов ; под общ. ред. С. Аксюка. – Л. : Сов. композитор, 1962. – 116 с.

20. *Руднева А.* Курские танки а карагоды : таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы / А. В. Руднева. – М. : Сов. композитор, 1975. – 309 с.

21. *Руднева А.* Народные песни Курской области / А. Руднева ; под общ. ред. С. Аксюка. – М. : Сов. композитор, 1957. – 127 с.

22. Русские народные песни Красноярского края / под общ. ред. С. В. Аксюка. – М. : Сов. композитор, 1959. – Вып. 1. – 226 с.

23. Русские народные песни Поволжья: песни, записанные в Куйбышевской области / сост.: Б. М. Добровольский, Н. П. Колпакова [и др.] ; муз. ред. Ф. В. Соколов. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1959. – Вып. 1. – 195 с.

24. *Тодоров Т.* Съвременни проблеми в изучаването на българското музикално народно творчество / Тодор Тодоров. – София : БАН, 1974. – 216 с.

25. Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами / сост. И. Рюйтел. – Таллин : Ээсти Раамат, 1980. – 335 с.

26. *Чюрлиониte Я.* Литовское народное песенное творчество / Я. Чюрлиониte. – М. ; Л. : Музыка, 1966. – 328 с.

27. *Bielawski L.* Rytmika polskich pieśni ludowych / L. Bielawski. – Kraków : PWM, 1970. – 201 s.

28. *Bobrowska J.* Polska folklorystyka muzyczna / Jadwiga R. Bobrowska. – Katowice : Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, 2000. – 347 s.

29. *Czekanowska A.* Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka / Anna Czekanowska. – Warszawa : PWN, 1971. – 212 s.

30. *Czekanowska A.* Główne kierunki i orientacje etnomuzykologii wslpółczesnej: Refleksje metodologiczne / Anna Czekanowska. – Warszawa : Wyd. Un-tu Warszawskiego, 1983. – 190 s.

31. *Elschek O.* Stav a perspektívy etnomuzikologickeho bádania na Slovensku / Oskar Elschek // Seminárium ethnomusicologicum 1.1. – Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1972. – S. 11–31.

32. *Elscheková A*. Základná etnomuzikologická analýza / Alica Elscheková // Hudobnovedné štúdie. –1963. – Roč. VI. – Č. 9. – S. 117–178.

33. *Kaufman N*. L'ethnomusicologie bulgare / Nikolai Kaufman. – Ethnologie française. – 2001/2. – T. XXXVII. – S. 219–227.

34. *Kresanék J*. Slovenská ludová piseň so stanoviska hudobného / J. Kresanék. – Bratislava : SAV, 1951. – 300 s.

35. *Kresanék J*. Sociálna funkcia hudby / J. Kresanék. – Bratislava : SAV, 1961. – 162 s.

36. *Kunst J*. Ethnomusicology. A study of its nature, its problems, methods and representative personslities to whch is added a bibliography. 3rd edition / Jaap Kunst. – The Nague : Martinus Nijhoff, 1959. – 303 s.

37. *Merriam A*. The anthropology of music / Allan Merriam. – Evanston, 1964. – 358 s.

38. *Nagy B. C*. Typenprobleme in der ungarischen Volksmusik / B. C. Nagy // Studia musicologica : Academiae Scientiarum Hungaricae. – Budapest: AK, 1962. – Tom. II. – Fasc. 1–4. – S. 225–266.

39. *Nettl B*. Theory and Method in Ethnomusicology / Bruno Nettl. – Collier-Macmillan Limited, London, 1964. – 306 s.

40. *Stęszewski J*. Ebauche de l'histoire des classifications ethnomusicologiques en Pologne / J. Stęszewski // Studia musicologica. – Budapest. – 1965. – Tom. VII. – Fasc. 1–4. – S. 345–348.

41. *Stęszewski J*. Prolegomena do klasyfikacii etnomuzykologicznych / Jan Stęszewski // Muzyka. – 1966. – № 3/4 (42/43). – S. 3–17.

42. *Stęszewski J*. Sachen, Bewuβtsein und Benennungen in ethnomusikologischen Untersuchungen: Am Beispiel der polnischen Folklore / Jan Stęszewski // Jahrbuch für Volksliedforschung. – 1972. – S. 131–169.

43. *Stęszewski J*. Uwagi o etnomusycznej regionalizacji polski / Jan Stęszewski // Dyskurs o tradycji. – Wroslaw : Ossolineum, 1974. – S. 323–348.

44. Ungarische Volksliedtypen / herausch. Pal Jardanyj. – Budapest, 1964. – T. I. – 224 c. ; T. II. – 197 c.

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

MAIN AREAS OF FOREIGN ETHNOMUSICOLOGY OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

Volodymyr PASICHNYK

Department of Musicology,
Ivan Franko Lviv National University,
str. Valova, 18, Lviv, Ukraine, 79008
tel.: (+380322) 239 41 97, e-mail: pasichnyk_v@i.ua

The article deals with the main trends of foreign ethnomusicology of the second half of the XX century, connected with recordings of folk music and its publishing in the scientific and popular publications. Special attention is paid to the emergence of new theoretical and methodological principles of ethnomusicology, the formation of the national song catalogs.

Key words: folk song, European folklore, national folklore schools, cataloques of folk music, music of Slavic studies.

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Владимир ПАСИЧНЫК

Кафедра музыковедения,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Валовая, 18, Львов, Украина, 79008
тел.: (+380322) 239 41 97, e-mail: pasichnyk_v@i.ua

Рассмотрены основные направления зарубежной этномузикологии второй половины XX века, связанные с записями народной музыки и ее публикацией в научных и научно-популярных изданиях. Уделено внимание зарождению новых теоретических и методологических основ в этномузикологии, формированию национальных песенных каталогов.

Ключевые слова: народная песня, европейская фольклористика, национальные фольклорные школы, каталоги народной музыки, музыкальное славяноведение.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 219–222
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 219–222

УДК 784.4.01(=161.2):398.8

НАРОДНА ПІСНЯ ЯК ЖАНРОВИЙ ПАН-ЗНАК УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Назарій ЯЦКІВ

Кафедра історії української музики
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського
вул. Залізнична, 37, с. Рясне-Руське, Львівська обл., Україна, 79000
тел. (+38097)532–88-02, e-mail: nazaryatskiv@yahoo.com

Описано методи та гіпотези первинного зв'язку народної пісні зі словом, мовою, фольклором центральних та маргінальних, пограничних територій, що дуже важливі не тільки в етномузикологічному, а й лінгвістичному, культурологічному та інших напрямах. Вони можуть бути використані у процесі вивчення різних напрямів вищеназваних дисциплін, а також для міждисциплінарних студій.

Ключові слова: народна пісня, фольклор, мова і пісня, слово і пісня, пан-знак музичної культури, українська музична культура, жанровий пан-знак, основа культури.

Глибинне вивчення значення витоків народної пісні і її значення в українській музичній культурі є метою нашого дослідження.

Наше завдання полягає у тому, щоб розкрити значення народної пісні і її складових, як першооснови української музичної культури.

У сучасному українському суспільстві важко переоцінити значення народної пісні. І все ж наукова інтерпретація традиційної української вокально-обрядової творчості потребує вирішення спочатку одного надзвичайно важливого питання, постановка якого сягає рівня міждисциплінарного плану. Теорія архаїчних зон та етногенетичні процеси. Цю ідею вперше сформував мовознавець Йоган Шмідт та стосувалася вона теорії походження і розвитку європейських мов. Намагаючись пояснити явище лінгвістичного континууму Й. Шмідт запропонував гіпотезу, згідно з якою новації розповсюджуються із умовного центру, охоплюючи близькі мови і в міру віддалення поступово згасають, нагадуючи хвилі від кинутого у воду каменя. Ця так звана «теорія хвиль», незважаючи на те, що в подальшому науковому процесі особливого поширення не отримала, все-таки лягла в основу методів сучасної лінгвістичної географії. Історія розвитку цієї науки протягом останніх кількох десятиліть тісно пов'язана із вирішенням питань членування лінгвістичного ландшафту і головним постулатом у цьому напрямі досліджень залишається закономірність, відповідно до якої центральним зонам притаманні новації, а окраїнні, маргінальні території характеризуються архаїчними рисами. Ця провідна ідея стала відправною точкою методології у працях багатьох учених і це можна підтвердити, простежуючи динаміку розвитку геолінгвістичної думки у збірках конференційних матеріалів "Ареальні дослідження в мовознавстві та етнографії" (1977–1985 рр.),

© Назарій Яцків, 2014

більшість робіт якої продовжує ареальний напрям досліджень [1; 2; 3]. Надалі ця теорія продовжує розвиватися у працях провідних європейських учених-лінгвістів Н. Толстого, М. Бородіної, В. Ніконова [8; 10]. Науковці сходяться на думці, що для вирішення кардинальних діахронічних та етногенетичних проблем доцільніше використовувати умовні поняття «архаїчних» та «неархаїчних» зон, а також варто брати до уваги, що в архаїчних зонах виявляється чимало запозичень та локальних новацій, у зв'язку з чим виникають особливі питання архаїзму, відносної архаїки, її відношення до новацій і т. д. [1, с. 55]. Парадоксально, але визначення характеристик центральної та маргінальної зон у лінгвістиці та етномузикології часто кардинально протилежне. Наприклад, О. Пашина окреслила центр як територію, що мінімально піддається впливам інших традицій [9, с. 15–16], Г. Коропниченко припустила, що центральна територія ареалу історично старша від маргінальної, тут також якнайменше відчуваються впливи інших діалектів [4, с.138]. На це протиріччя звернула увагу Г. Кутирьова-Чубаля [6, с. 56–57]. Однак методика однозначного трактування центру та периферії безперечно хибна, оскільки ці поняття є великою мірою відносними і потребують особливого розгляду у кожному окремому випадку. Архаїка може бути притаманна як центральній ядерній зоні, де традиції ізольовані від чужорідних впливів і свого роду ніби законсервовані (такими територіями, на думку Н. Толстого [10], є Карпати, Полісся), а також бути домінуючою ознакою периферійної території, де з огляду на поєднання згасання, розрідження культурної традиції та неможливості інтеграції із сусідньою чужорідною архаїчні елементи протягом століть залишаються незмінними. Ще одна особливість, що притаманна архаїчним зонам – досить великий відсоток рідкісних, особливих мелотипів. Така специфіка очевидно зумовлена тим самим чинником, що і наявність модельних ритмоформ, а саме: високою мірою консервативності музичної традиції, яку зумовила відсутність у модусі мисленні середовища алгоритмів розвитку, перетворення або зміни.

Міграційні та етнокультурні процеси. Імовірно, що на процес еволюції фольклорної традиції відчутно впливала щільність заселення теренів. Середнє Подніпров'я до часів Київської Русі було густозаселеною територією, що підтверджується чималою кількістю розкопаних культурних шарів та археологічних знахідок. Унаслідок цього факту на теренах Подніпров'я сформувалася перша Давньоруська держава і розкішна музична традиція з розвинутими ритмічними формами, багатоголосим підглосково-поліфонічним фактурним викладом, складними синтаксичними побудовами (контрастні заспівно-гуртові форми, різні повтори, катени тощо).

Здогадно саме слабка густота заселеності північно-західної України, а також постійний рух, розселення та міграція населення суттєво сприяли консервативності, незмінності культурних традицій, оскільки перманентна зміна локального оточення або середовища не давала потенції до розвитку. Ці особливості пояснюють і наявність рідкісних особливих ладових та ритмічних конструкцій, перевагу ямбічних форм над спондеїчними, унісонно-гетерофонної форми співу над багатоголоссям, тощо.

Отож, етнолінгвістична теорія центральних та маргінальних зон, згідно з якою для центрального масиву притаманна велика кількість новацій, відповідно маргінальна зона зберігає архаїчні, реліктові риси; видається спрацьовує і на прикладі традиційної музичної культури. Звичайно, що цю ідею не варто сприймати абсолютно. Будь-

який етнокультурний простір є об'єктом складновимірним, продуктом багатовікової еволюції, результатом напластування багатьох суб- та інокультурних впливів.

Вивчення української традиційної музичної культури у всіх її проявах має надзвичайну цінність не тільки для українського етносу, але й для усього східнослов'янського обширу.

Список використаної літератури

1. Ареальные исследования в языкознании и этнографии : сб. науч. трудов / отв. ред Н. И. Толстой. – Л. : Наука, 1977. – 264 с.

2. Ареальные исследования в языкознании и этнографии (язык и этнос) : сб. науч. трудов / отв. ред. Н. И. Толстой. – Л. : Наука, 1983. – 252 с.

3. Ареальные исследования в языкознании и этнографии : тезисы третьей конференции на тему "Методика лингво- и этногеографических исследований. Маргинальные и центральные ареалы" (10–12 февраля 1975 р.) / ред. кол. М. А. Бородина [и др.]. – Л. : Наука, 1975. – 114 с.

4. *Коропниченко Г.* Перехідна зона як об'єкт мелогеографії (за матеріалами весільних наспівів межиріччя Тетерева та Ірпеня) / Г. Коропниченко // Проблеми етномузикології / упор. О. Мурзина. – К., 1998. – Вип. 1. – С.137–166.

5. *Кутырева-Чубаля Г.* Проблемы территориально-диалектного изучения белорусской песенности / Г. Кутырева-Чубаля // Człowiek w swiecie kultury, języka, edukaciji. (Seria "Oswiata I kultura na Podbeskidziu"). – T. III : Literatura, jezyk, regionalism / pod red. D. Kadlubca ; Wyd-wo ATH w Bielsku-Bialej. – Bielsko-Biala, 2006. – S. 357–369.

6. *Кутырёва–Чубаля Г.* Проблемы территориально-диалектного изучения белорусской песенности / Стилевые особенности переходных зон (к изучению диалектных градаций белорусского мелоса) / Г. Кутырёва-Чубаля // Музычная культура Беларусі і свету: да 100-годдзя Л. Мухарынскай. – (XV Міжнародныя навуковыя читанні памяці Л. С. Мухарынскай (1906-1987). – Мінск, 2006. – С. 56–66.

7. *Луканюк Б.* До питання про пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами / Б. Луканюк // Проблеми етномузикології / ред.-упор. Ірина Клименко; НМАУ ім. П. І. Чайковського ; ПНДЛ по вивч. і проп. нар. муз. творч. – К., 2011. – Ч. 1: Студії. – С. 26–35. (Серія "Словянська мелогеографія"; Вип. 7).

8. *Никонов В.* Очаг и периферия / В. Никонов // Ареальные исследования в языкознании и этнографии. – Л. : Наука, 1977. – С. 212–215.

9. *Пашина О.* Традиции жнивных песен русско-белорусского пограниччя : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствовед. : 17.00.02 / О. Пашина. – М., 1988. – 16 с.

10. *Толстой Н.* О соотношении центрального и маргинального ареалов в современной славии / Н. Толстой // Ареальные исследования в языкознании и этнографии. – Л. : Наука, 1977. – С. 37–56.

Стаття надійшла до редколегії 20.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

FOLK – SONGS AS GENRE PAN-MARK UKRAINIAN CULTURAL MUSIC

Nazar YATSKIV

Department of History of Ukrainian music.
The Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,
str. Zaliznychna 37, p. Ryasne-Ruske, Lviv region, Ukraine, 79000
tel.: (+38097) 532-88-02, e -mail: nazaryatskiv@yahoo.com

Methods and hypotheses the basical feedback folk songs with the word, language, folklore central and marginal, borderline areas that are important not only in music sciences but also linguistic, cultural and other fields. Can be used when studying different areas of the above disciplines and for interdisciplinary studies.

Key words: folk songs, folklore, language and song, word and song, pan- character musical culture, Ukrainian musical culture, genre pan- mark, the basis of culture.

НАРОДНАЯ ПЕСНЯ КАК ЖАНРОВЫЙ ПАН-ЗНАК УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Назарий ЯЦКИВ

Кафедра истории украинской музыки.
Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского
ул. Железнодорожная, 37, с. Рясне-Руське, Львовская обл., Украина , 79000
тел . (+38097) 532-88-02, e - mail : nazaryatskiv@yahoo.com

Рассмотрено методы и гипотезы глубинной связи народной песни со словом, языком, фольклором центральных и маргинальных, пограничных территорий, они очень важны не только в етномузикологическом, но и лингвистическом, культурологическом и других направлениях. Могут быть использованы при изучении различных направлений вышеназванных дисциплин, а также для междисциплинарных исследований.

Ключевые слова: народная песня, фольклор, язык и песня, слово и песня, пан-знак музыкальной культуры, украинская музыкальная культура, жанровый пан- знак, основа культуры.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 223–238
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 223–238

УДК 781.7:784.071](540)

ЗАСНОВНИКИ СТИЛЬОВОЇ ШКОЛИ ҐХАРАНИ КІРАНА У КОНТЕКСТІ СИСТЕМИ НОСІЇВ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УСНОЇ ТРАДИЦІЇ ГІНДУСТАН

Ольга КОЛОМИЄЦЬ

Кафедра музикознавства
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18/23, Львів, Україна, 79005,
тел.: (8 0322) 239 41 97, e-mail: fkultart@mail.ru

На підставі матеріалів, зібраних під час теренового дослідження у Північній Індії та аналізу низки індологічних студій, розглянуто основні групи та підгрупи професійних музичних виконавців усної традиції північно-індійського стилю гіндустані. Окреслені категорії екстраполюються на знакових носіїв традиції ґхарани Кірана.

Ключові слова: ґхарана, гіндустані, професіонал усної традиції, соліст, капеліст-приґравач, співець, інструменталіст, мірасі, бінкар, саранґіст, Кірана.

У сучасному світі все частіше постає проблема руйнації традиційної культури та пошуку способів її збереження. Такі проблеми найчастіше з'являються у суспільствах, на долю яких випадають значні випробування у зв'язку з внутрішніми чинниками, які своєю чергою часто пов'язані зі зовнішніми чинниками, як, наприклад, чужоземні вторгнення.

Багатовікова історія Індії, а надто її північні землі як "контактна зона", зазнала декілька кризових періодів, що кардинально змінювали траєкторію її розвитку: арійська, мусульманська та західно-європейська інвазії. У зв'язку з цим, загроза руйнації усталених канонів, і, зокрема, музичних, спонукала укріплення позицій музичних родів, кланів (кханданів) та виникнення різного типу "інституцій" із чіткими правилами функціонування, які б зміцнювали традиції і запобігали відходу в небуття. Серед таких у музичному середовищі Північної Індії варто вирізнити братства бірадарі (територіальні об'єднання) та ґхарани (стилістичні школи) як завершальний етап канонізації музичних середовищ у традиційному професійному виконавстві Північної Індії.

Явище ґхаран формувалося задовго до періоду свого розквіту у складних умовах колоніальної фази субконтиненту XIX століття та ввібрало у себе найцінніші чинники традиційного музичного мистецтва Індії. Вони, відповідно, розвивалися на підставі поєднання локальної та чужоземної традицій протягом чисельних історико-культурних етапів, серед яких знаковим у музичній культурі був мусульманський період, оскільки у XIII–XIV століттях відбувся процес розмежування високої музичної традиції на північну (гіндустані) та південну (карнатак) гілки, який визначив подальшу долю основних категорій індійського музичного мистецтва, у тому числі і визначальну з них – концепцію раґи[1].

[1] Про концепцію ґхарани у музичній культурі Північної Індії більше див. Коломиєць О. До питання

© Ольга Коломиєць, 2014

Однією з найвизначніших стилістичних шкіл у музичній традиції Індії є ґхарана Кірана, перші музиканти якої належали до традиційної музичної еліти, що сповідувала індуїзм, та з огляду на професійні обов'язки були змушені опановувати нову релігійно-культурну та музичну практики на основі мусульманства.

Каірана[2] – осердя музикантів цієї традиції, звідки вона розвинулась і поширилася на великі обшири Південної Азії та інших регіонів світу. Це невелике місто з населенням 89 тис. мешканців (за останнім переписом 2011 року). Від столичного міста Нью-Делі Каірану відділяють близько 100 км. Місто розташоване на землях міжріччя – території між двома найважливішими ріками Індії: Ґанґа та її найбільшої притоки Джамни (Ямуни), які зливаючись коло міста Аллахабад, що у штаті Уттар-Прадеш, утворюють так званий Доаб (від перськ. "до" – "два", "аб" – ріка). Саме ці землі розглядають як місця поселення перших арійських племен, що прибули на Індійський субконтинент, називаючи їх Аріяварта (країна Аріїв). Отож, територія Доабу з тих найдавніших часів є серцем Індії, де сформувалася її класична культура [10, с. 22]. Саме про ці території (верхньої частини Доабу), як землі давнього поселення арійського племені Куру, йдеться у давньому епосі Індії "Махабхараті". Як відомо, у поемі оповідається про велику битву кланів у Курукшетрі, місті, що розташоване за одну годину їзди (82 км) від Каірани. Відомості про ці території містяться і в легендарних переспівах, зокрема, "Бхаґавад Ґіта".

Регіон також входив у могутні держави раннього середньовіччя. Зокрема, землі Каірани належали до правління одного з найвеличніших царів Індії Харші, який володів північною частиною Індії у VII столітті н. е. Доречно зазначити й те, що ці території неодноразово були цитаделлю воєн та переходили в руки не одного чужоземного завойовника. Саме звідси розпочалася персько-арабська експансія і був утворений Делійський султанат. Саме тут у місті Паніпат, що поблизу Каірани, відбулося три знаменні битви у 1526 році (завоювання Бабура, що став першим правителем з Великих Моголів на території Індійського субконтиненту), 1556 року (битва Акбара Великого), 1761 року (перехід земель у володіння Ахмада Шаха Дуррані). Це призводило до значних трансформацій суспільного укладу території, та, водночас, спонукало суттєві вливання нових культурних потоків.

Незважаючи на значні трансформаційні процеси в житті Індійського субконтиненту протягом століть, у тому числі нової та найновішої епох, і напливу чималої кількості сторонніх елементів, ґхарана Кірана зуміла утримати свій статус-кво, роль і значення в суспільстві, а тому нині, у контексті постійного наростання глобалізації, становить інтерес для дослідників традиційної музики усіх спеціалізацій – від типологів-аналітиків, компаративістів до істориків та культурологів-практиків.

Деякими з найважніших характеристик цієї ґхарани є довготривалість та безперервність музичної династії (кхандану) Кірана, найкращі надбання якої, успадковані від фундаторів роду кінця XIII століття розвивають сучасні його представники двох поколінь, діяльність яких зосереджена здебільшого в Делі та Колкаті. Серед них устад Машкур Алі Кхан та наймолодше покоління цієї музичної фамілії – співці XXI століття школи Кірана – Аршад Алі Кхан ("малий устад"), його брат Амджад Алі Кхан та Шагана Кхан [4, с. 70].

про поняття "ґхарана" у традиційній професійній музичній культурі Гіндустані (на прикладі школи Кірана) / Ольга Коломиєць // Вісник Львівського університету. – Львів, 2009. – С. 151–166. – (Серія мистецтвознавство ; вип. 9).

[2] У розмовній мові інформанти називали місто Кірана замість Каірана.

Тривала історія ґхарани Кірана зумовила й інші важливі ознаки школи, це, зокрема, поліжанровість репертуару, що складався у зв'язку з потребами часу та обставинами музикування виконавців. З цим пов'язана ще одна характеристика, що завжди була і залишається нині наріжною проблемою у традиційному музичному середовищі Індії – багатогранність спеціалізацій носіїв традиції Кірана. У системі традиційного професійного музичного виконавства Північної Індії, саме царина діяльності виконавця визначає статус (фаховий та соціальний) як самих виконавців, так і ґхарани загалом.

Поряд із універсальними засадами музичного професіоналізму усної традиції, в північно-індійській музичній практиці наявна складна розгалуженість типів професіональних виконавців.

Найважливіші засади поділу виконавців на класи, запропоновані інформантами під час теренового дослідження[3], свідчать про різні критерії класифікації: а) етнічне походження; б) належність до певної спільноти чи касти; в) широта музичної обізнаності та вишколу; г) музичний репертуар; д) володіння інструментом чи інструментами; е) місце проживання; є) стать.

Усі ці ознаки, з одного боку, наче вихоплені з різних сфер, однак з іншого – завдяки специфіці багатовікового соціально-культурного укладу Індії у той чи інший спосіб взаємопов'язані (наприклад, виконавець, який належить до певної спільноти зазвичай локалізується на певній території, може отримати лише той обсяг знань та професійних навичок, який належиться його соціальній групі і від цього своєю чергою залежатиме й репертуар. Ґендерний аспект, так як і територіальне розміщення виконавців, нині не надто обумовлений, хоча ще до середини XX століття, як свідчать інформанти, мав сильний вплив на певну спеціалізацію виконавця. Ця важлива засада музичного статусу, ролі та практики того чи іншого виконавця відображена і в назві того класу, до якого належить виконавець. Тому такі узагальнені терміни як "музикант", "професіональний музикант", "музичний виконавець" хоча й існують в теорії ("музікар" – мовою урду, "санґіт ке калакар" – на гінді), але майже не використовуються в середовищі музикантів-професіоналів. На думку інформантів, це б суттєво утруднило пошук праці. Натомість вживають терміни, що конкретизують рід музичної діяльності виконавця, як "кхаялія" – співець кхаяла чи "сітарія" – виконавець на сітарі тощо.

Принциповою ознакою системи традиційного професіонального виконавства гіндустані є її ієрархічний уклад. Визначальним у системі є поділ на два основні класи: *солістів та капелістів-пригравачів*[4], музична практика яких співіснує. При тому, доцільно зазначити, що представники першої групи завжди перебувають на вершині соціальної та професійної піраміди (як показано у схемі "Професіонали усної традиції стилю гіндустані").

Поділ на ці дві групи варто трактувати як канонічний. Однак як з позиції ранніх етапів формування традиційної музичної культури, так і в нинішніх реаліях музичної практики гіндустані, цей поділ є дещо відносний. Деякі інформанти стверджували, що в далекому минулому представниками певного музичного клану

[3] Теренове дослідження авторка проводила у Делі, Каірані, Ґурґаоні та Колкаті у 2009 році.

[4] Тут вживаємо термін "пригравач", що використовував Климент Квітка у праці "Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту" [2, с. 84, 89] замість загальновживаного в іноземних, зокрема англомовних індологічних дослідженнях слова "акомпаніатори" [14, с. 92].

чи касти (а значить рівними за усіма ознаками) були як солісти, так і приґравачі, які згодом через зміни соціальних потреб та практичних міркувань вирізнили окремі спеціалізації. Полярно протилежне в часовому відношенні сьогодення внесло й свої корективи в музичну практику представників двох груп: музиканти можуть поєднувати сольну та акомпануючу практики на інструментах, що ще донедавна (середина XX століття) призначалися винятково для супроводу соліста, як-от саранґі чи табла. Також у процесі дослідження траплялися випадки мультиінструменталізму виконавця, що однаково володів грою як на сольному інструменті (наприклад, бін), так і акомпануючому (саранґі), або ж виконував за потреби сольну співочу чи інструментальну акомпануючу партії. Такі трансформації інформанти пояснюють здебільшого значною конкуренцією за достойне місце праці та відсутністю бажання чи платоспроможності наймачів, які часто воліють мати в штаті універсальних музикантів, котрі здатні подужати різні виконавські програми. Однак в усіх випадках музиканти бажають зайняти вищу позицію в ієрархії виконавської культури, тобто виконувати сольну партію, оскільки це пов'язано із задоволенням егоїстичних, професійних та матеріальних потреб.

У сольній практиці гіндустанських традиційних професіоналів вирізняють дві основні сфери згідно зі засобом виконання: співоцтво та інструментальне виконавство.

Співець у культурі Індії, і її північній традиції зокрема, є найвищою категорією виконавця, що зумовлено багатовіковим особливо шанобливим ставленням до голосу як "найбільш виразного способу комунікації з Універсумом" [1, с. 62] та натурального інструменту, на противагу штучно створеним людьми музичним знаряддям виконання [14, с. 94], а також до самої постаті співця як "посередника між людьми і Богом, який завдяки своєму мистецтву піднімається до небес поспілкуватися з вищими силами і утримує усталений світопорядок та здатний впливати на людей, тварин та інших істот" [8, с. 38].

При тому, доречно зазначити, починаючи з активної інвазії мусульман, у культурі яких інструментальне виконання займає вагоме місце, категорії солістів – співців та інструменталістів – дещо врівноважуються. Новий рівень підвищення статусу інструменталістів реалізований у музичній культурі гіндустані у XX–XXI століттях завдяки активній концертній діяльності визначних музикантів Раві Шанкара, Алі Акбар Кхана та інших як у себе вдома, так і за кордоном Індії.

Попри те, співець, як народного, так і двірського/міського типу, в гіндустанській культурі залишається одним із найважливіших чинників її традиційності, що формувалася тисячоліттями.

Однією з найдавніших у високій традиції музичної культури Індії була категорія співців-брахманів. Представники цієї найвищої касти духовної еліти Індії ще з часів арійського вторгнення, що розпочалося приблизно у II тисячолітті до н. е. [7, с. 89; 10, с. 56], творили суспільну, релігійну й культурну парадигми Індії, виконуючи різні функції в суспільстві. Зазвичай вони були духовними наставниками, вченими, письменниками, вчителями та видатними чиновниками. Серед цього переліку однією з провідних галузей була музика, а передусім – спів. Походження та кастові закони зумовлювали співців цієї категорії бути носіями духовної традиції, а вже згодом – світської, та музикувати при дворах.

З початком мусульманського періоду, а особливо в роки гострої ісламізації (XIII–XIV століть), у культурі гіндустані активно функціонували декілька груп співців, що представляли різні середовища та культурні інтереси. Творення нового середовища

виконавців було пов'язане з "реорганізацією" чи трансформацією раніше існуючих співочих традицій, а також створенням нових альтернативних класів.

Однією з основних характеристик високої традиції співців того періоду стала ісламізація значної частини співців-індуїстів, що було неодмінною умовою для "входження" в середовище та отримання доброї позиції при дворі мусульманських правителів. Значна частина таких "перебіжчиків" продовжувала насправді дотримуватися віри та звичаїв прабатьків потайки. Відгомін цієї "неоднозначності" положення співців можна, зокрема, побачити в широті мислення деяких визначних постатей співочої культури гіндустані як минулого, так і сучасності, щодо вільного володіння репертуаром та стилями водночас обох традицій. Однак як співці-практики, так і теоретики відзначають вагомий вплив світовідчуття та зосередження на духовній сфері співця-брахмана на набуту чужоземну практику, у якій домінував секулярний аспект.

Винятково музична спеціалізація та спадковість співочого фаху стали визначальними рисами низки класів співців-мусульман.

Цілком протилежною до попередньо обговореної групи співців-брахманів, є категорія виконавиць баі або баі-джі, що є більш шанобливою формою звертання. В околицях Делі їх також називали таваіф [14, с. 100]. Це виконавиці лише світського репертуару, які музикували при дворах правителів різних рангів. Зазвичай вони походили з родин спадкових музикантів і навчались у шанованих учителів-устадів або переймали репертуар від своїх матерів чи родичок. Таваіфи мали цехову раду (панчаят) на чолі з лідером чоловічої або жіночої статі. Синів цих виконавиць, які ставали музикантами, в околицях Делі називали дередар. Спеціальними одиницями репертуару виконавиць баі були різновиди низької світської класики як тхумрі та ґхазал.

Однією з найбільш цікавих і багатогранних категорій спадкових співців і музикантів у традиційній культурі гіндустані є мірасі. Багатоликість цієї групи виявляється як у різному тлумаченні самої назви категорії, так і спеціалізації її представників. Найдавніше трактування цієї категорії виконавців пов'язане передусім із поняттям "спадок, спадковість", що криється в самому значенні слова "мірас" ("спадок" – араб.) як певний матеріал професійного мистецтва представників групи, а також як і власне процес передачі цього матеріалу ("носії того, що передається у спадок"). Першими кого називали мірасі були нащадками арабського клану Кураішів, члени якого, а зокрема, Амір Факхар Кураіші, прибули разом із Мохамедом Бін Касімом завойовувати Сінд (нині частина Пакистану) у 712 році [14, с. 103], одну з перших південно-азійських територій звідки поширився іслам на Індійському субконтиненті. Професійним обов'язком Аміра Кураіші, який він передав у спадок нащадкам, була рецитація сімейного дерева (шаджрах) правителя чи патрона та його сім'ї за різних обставин (при урочистій нагоді, поділі майна та ін.). Таким способом згодом сформувалася каста генеалогів [16], або співців/музикантів-генеалогів, які були насамперед знавцями традицій спадкоємності. Мірасі володіли спеціальним арґо [13, с. 764–765], а також грою на музичних інструментах [15, с. 106]. До імені членів цієї касти зазвичай додавали титул "Мір" або "Амір" [14, с. 103], також згодом – за часів правління Мохамеда Туглака, султана Делі з 1325 до 1351 року до імені представника касти мірасі додавався титул Кхан [16], який використовували, передусім, як ознаку правителів та представників еліти у тюркській та монгольській традиціях, а також його вживали перси, афганці-паштуни та омусульманені пенджабські раджпути до осіб високого рівня. Водночас

існував на один рівень вищий від попереднього – титул Кхан Сагеб, який призначали особам протягом тривалого періоду на території Індійського субконтиненту як у часі правління Великих Моголів, так і англійськими можновладцями за особливий внесок та досягнення, оскільки слово "сагеб" ("сагіб") має значення "майстер". Стосувався цей високий титул й особливо шанованих музикантів.

Такою великою шаною в культурі гіндустані користувався передусім найелітніший розряд спадкових мірасі – співці-калаванти. "Калавант" – термін, який у найширшому значенні позначає поняття "митець", у вузькому – стосується носія співочої традиції, що походить із визнаного традицією музичного роду, визначні члени якого впродовж поколінь спеціалізувалися винятково на співі і не акомпанували іншим співцям на жодному інструменті. Найважливіше для калаванта зберігати традицію свого роду (кхандану), який очолює кхаліф та пам'ятати і продовжувати традиції своїх предків[5]. Роди об'днувались у територіальні братства бірадарі, утворюючи складну "мережу пам'яті" гіндустанської високої традиції. Спеціальною ознакою співців-калавантів був репертуар, який складався з одиниць лише високої класики, передусім такого різновиду як дгрупад, що є локальним індійським "доісламським" винаходом, а згодом і кхаял, що утворився внаслідок синтезу індійської та персо-арабської культур.

Однією з найдавніших, і, водночас, найпопулярнішою нині, підгрупою спадкових співців-музикантів гіндустані є каввали – виконавці побожних суфійських пісень каввалі. Суфізм стає одним із провідних неортодоксальних учень Індійського субконтиненту з часу проникнення на цю територію ісламу та поєднується з місцевими вченнями індуїзму та буддизму. Протягом багатьох століть каввали побутували у різних середовищах. Найтиповішим для них є музикування у суфійських святинях на великому обширі традиції гіндустані, що охоплює на сьогодні декілька країн. Окрім того, однією з активних форм діяльності співців-музикантів цієї групи нині є концертні виступи, що збирають чисельні аудиторії як у себе вдома, так і в країнах Заходу. Основне своє завдання співці-каввали вбачають у донесенні духовної поезії, автори якої зазвичай славетні митці та лідери суфізму, як перський поет, філософ, суфійський містик XIII століття Джалал ад-Дін Мухамед Румі, філософ та класик персько-таджицької літератури XIII століття Мусліхаддін Абу Мухамед Абдаллах Ібн-Мушріфаддін (Сааді), філософи та містики XIII століття Ібн Арабі та Ібн Сабін, індійський поет та співець періоду Делійського султанату (XIII–XIV століть) Амір Хусро Дехлеві. Деякі виконавці вдаються до текстів, характерних для типово-індійського неортодоксального вчення бхакті, як "Шікшаштаки" ("вісім повчань") містика та співця-поета початку XVI століття Чайтаньї Махапрабхи або авторів, які поєднували у своїй духовній практиці та поезії бхакті та суфізм. Серед них найвідомішим до сьогодні є індійський гуру, співець кінця XV – початку XVI століть – Кабір. Музика допомагає "піднестись" слову на вищий щабель, донести основні послання, що необхідні для шляху (тарікату) до воз'єднання з Богом. Цьому має сприяти й характерний спосіб виконання каввалів: діалогічна форма між лідером та колективом, що ближче до завершення композиції переходить у жваву "дискусію", поступове нагнітання динаміки та темпу композиції, що супроводжується все виразнішою жестикуляцією та виразною мімікою співців.

[5] Під час інтерв'ю інформанти, зокрема Машкур Алі Кхан, довго напам'ять могли переказувати генеалогічне дерево свого роду, що сягало декількох століть.

Успішним завершенням виконання вважається стан "єднання" виконавців та слухачів, коли присутні долучаються до каввалів, підспівуючи та приплескуючи їм.

На сьогодні немає однозначності стосовно зв'язку між різними підгрупами категорії мірасі. Однак об'єднуючим чинником для усіх субкатегорій мірасі є сповідування ісламу та ендогамія, що пов'язане, мабуть, зі зміцненням повноважень на завойованій території предками цієї групи та збереженням традицій. Нині термін "мірасі" у широкому значенні можна застосовувати до різних типів традиційних професіональних музикантів, основним або єдиним фахом яких є музика, що передається у спадок наступним поколінням роду.

У цьому сенсі до категорії мірасі можна віднести музикантів однієї з найважливіших груп *солістів-інструменталістів* гіндустані, що грали на цитрі біні – північно-індійській версії стародавнього струнно-щипкового інструменту Індії (віна). Такого виконавця в традиції гіндустані називають *бінкар*. Подібно до калавантів у співочій традиції, бінкари є елітним підрозділом гіндустанських інструменталістів-солістів. Більше того, виконавці цих споріднених груп часто належали до одного роду (кхандану) та виконавсько-стильової школи (ґхарани/бані), а також, це чи не єдиний випадок у традиції гіндустані, що інструменталіст міг паралельно практикувати співочу діяльність або бути співцем у минулому[6]. Цим пояснюється і спорідненість репертуару, основою якого був різновид високої класики дгрупад, що, у такому випадку, існував у вокальній та інструментальній версіях. З цим пов'язана і особлива степенність і медитативність гри бінкарів, які відтворюють засадничий характер дгрупаду, що, як вважають, зародився задовго до ісламізації Індії і виконувався у духовних середовищах брахманів.

Ще однією характерною ознакою бінкарів є їх мультиінструменталізм; зазвичай вони володіли грою на сітарі, а також, принагідно, на саранґі чи ребабі. При тому, що традиція виконання на біні в XX столітті поступилася сольному виконанню на сітарі та сароді, представники цих двох груп (сітаристи та сародисти) користали з репертуару, техніки та стилю виконання бінкарів і часто ставали їх учнями.

Сольне виконавство на цих інструментах активно впроваджувалось у період правління ісламських завойовників та було пов'язане передусім із двірським середовищем. Тоді ж, як вважають, із сусідніх традицій інтенсивно експортували на територію Індії і самі інструменти, які нині є невід'ємною складовою гіндустанської музичної культури: сітар, що закріпився в гіндустанській традиції з перською назвою "сех-тар" ("триструнна лютня") [12, с. 141] та сарод, що сформувався внаслідок синтезу давніх місцевих форм лютні та впроваджених ззовні зразків персо-арабської традиції, як, наприклад, ребаб.

Відносно недавно, статус активних сольних виконавців, що практикують концертну діяльність у традиційній високій музичній культурі гіндустані, здобули й виконавці на бансурі (бамбукова флейта) і, особливо, шахнаї (північно-індійський гобой) як, первинно, ритуальний інструмент та неодмінний учасник традиційних весільних капел.

Дещо схожим щодо історії свого походження та функціонування на теренах Півночі субконтиненту є виконавська діяльність сантуристів. Сантур – північно-індійські цимбали, завдячують своєму теперішньому вигляду як давнім локальним видам цитр та арф, так і перським аналогам струнно-ударних інструментів, що

[6] Під час інтерв'ю з Машкуром Алі Кханом з'ясувалося, що інструменталістами у родині співців часто ставали внаслідок вроджених або набутих вад голосу.

з'явилися внаслідок тісних контактів двох сусідніх культур. Особливість носіїв цієї виконавської традиції полягає не лише у новій сольній практиці, що стала активною лише останні кілька десятиліть, але й у проміжному становищі у системі традиційних професіоналів Північної Індії. З позиції сьогодення, сантуристи потрапляють у групу солістів, а в регіоні свого найактивнішого побутування (Кашмір) [12, с. 126] є знані, передусім, як акомпаніатори [1, с. 180].

У сольній практиці традиції гіндустані як співочій, так й інструментальній, протягом нової епохи з'явилася низка нових видів виконання, що пов'язані з третьою великою експансією в історії Індійського субконтиненту – західно-європейською інвазією. У цей період (здебільшого XVII–XVIII століття) в індійській культурі починають з'являтись як нові форми музикування (оркестри), так і низка інструментів. У той час як практики, устади та теоретики дискутували про доцільність та відповідність автентичній традиції таких ноу-хау, виконавці на цих інструментах завойовували свої музичні території та, що надзвичайно характерно для індійської культури, адаптовували та допасовували їх до перевірених століттями способів та манери гри, техніки розгортання мелодичного матеріалу та імпровізації. До таких відносно нових як ансамблевих, так і сольних інструментальних практик належить виконання на скрипці, що побутує нині у різних регіонах Індії, у тому числі достатньо активно в традиції гіндустані.

Однак чи не найбільше дискусій в музичних колах, викликав гармоніум (ручна фісгармонія), що нині часто є неодмінною складовою співочого виконавства. Суперечки, які не припиняються ще й досі, зумовлені музичними властивостями інструменту та особливостями як соціального, так і професійного характеру (низки соціальних та професійних табу), другого типу носіїв традиційної професійної музики в культурі Індії – капелістів-приґравачів.

Спадкові музиканти, що виконують функцію приґравачів на великій території побутування стилю гіндустані походять з двох типів спільнот, головною професією яких є музика: мірасі (мусульмани, які локалізувалися здебільшого у населених пунктах довкола Делі) та каттхак (індуїсти, найбільше яких проживало на сході Уттар-Прадеш, особливо в Варанасі (Банарас) [14, с. 124]. У найновіший період розвитку індійської музичної культури до такого типу династійних музикантів долучаються виконавці інших кастових та професійних сфер (як місцеві жителі Індії, так і представники інших країн) з бажанням навчитися грі на певному інструменті. Більшість професійних музикантів-інструменталістів сьогодення радо відгукуються на такі можливості, особливо якщо йдеться про інструментальні практики, традиційна форма яких у самій Індії перебуває в стані забуття.

Основним завданням усіх груп та видів капелістів-приґравачів є супроводжувати партію соліста, допомогти виразити основний змістовий та емоційний аспекти твору. За функцією щодо сольної партії, приґравачі у традиції гіндустані поділяються на два основні види: ті, які виконують мелодичний акомпанемент, та інші – ритмічний супровід.

Виконавці, що творять мелодичний супровід до партії співця у традиції гіндустані – це саранґісти (виконавці на саранґі) та виконавці на гармоніумі.

Виконання на саранґі відноситься до однієї з найдавніших традицій музичної культури Індійського субконтиненту. Цей струнно-смичковий інструмент, який здавна (приблизно X століття) побутує у різних видах та будові на великій території північних штатів Індії, як і самі саранґісти, переживав декілька етапів появи і

розвитку у музичній культурі гіндустані і тим уподібнюється до динаміки розвитку та багатогранності соціально-професійної групи мірасі, до якої й здебільшого належали виконавці на цьому інструменті. Кульмінацією затребуваності саранґістів у міській культурі припав на XIX століття. Це був найпоширеніший інструмент і на ньому грали до співу, танцю та під час театральних вистав. Значна кількість саранґістів була в штаті двірських музикантів правителів Рам Сінґха II та Ваджіда Алі Шаха в Лакнау, великих шанувальників краси та мистецтв. Розгром правління Ваджіда Алі Шаха в 1856 році та чергові завоювання іноземців негативно позначилися на діяльності музикантів [11, с. 109]. Активній практиці саранґістів наприкінці XIX – початку XX століть – перешкоджало й впровадження нового інструменту – гармоніуму – на ту ж саму "роль", який, попри всі "за і проти", з низки причин музиканти все активніше використовували у своїй практиці.

Чи не єдиним об'єднуючим чинником "практики виконавців на саранґі та гармоніумі є причина виникнення їхньої партії. За обставин тривалого розгортання композиції, вкрай необхідним виявився мелодичний акомпанемент і як "продовження" партії соліста в часі його відпочинку та налаштування на наступну хвилю імпровізації. Як наслідок, сформувалася чітка роль приґравачів-мелодистів: заповнення пауз та створення мелодичного "відлуння" партії співця-соліста. А рівень їхньої майстерності визначається у капелі тим, наскільки швидко і якісно виконавці можуть скопіювати мелодичну фразу соліста.

Зовсім протилежну роль у капельному виконанні творів традиційної класики має виконавець ритмічної функції або акомпанементу, як це, зазвичай, трактують індійські музиканти. Він безперервно задіяний у творенні музичної композиції з моменту, як тільки, після початкового вступу у вільному ритмі, соліст починає виконувати головну тему твору. У традиції гіндустані метро-ритмічне тло твору створюють виконавці на пакхаваджі (пакхаваджисти) – одному з найдавніших у музичній культурі Індії двосторонньому бочкоподібному барабані та подвійних барабанах табла (таблісти).

Зазвичай основним завданням цих музикантів є творити матрицю, виконуючи певний тип ритмічних рисунків (тхека) обраного для композиції метро-ритмічного циклу (тала) та підтримувати пульс твору, який не дозволить солістові загубитися в процесі імпровізації, а слухачів триматиме у напрузі. Як правило, солісти не надто вітають значні та часті ритмічні імпровізації цих виконавців упродовж розгортання теми солістом. Водночас трапляється, що солісти дають змогу цим індійським "бубнистам" створити ритмічну розмальовку тої чи іншої мелодичної ідеї у спеціальних сольних вставках ударників. Це особливо характерно, коли виконавцем на ударному інструменті є іменитий музикант.

Різноманіття основних категорій та субкатегорій носіїв гіндустанської музичної традиції представлено у схематичному зображенні (див. схему), яке, хоч би в основних своїх засадах, показує розвинуту мережу професійних виконавців традиції гіндустані (макрорівень). Взаємозв'язки, співвідношення та підпорядкування різних груп виконавців показано у схемі за допомогою їх ієрархічного розміщення. При тому, кожного разу по-своєму система гіндустанських виконавців імплементується у певній локальній традиції, ґхарані, утворюючи мікрорівневі варіанти моделі.

Одним із найбільш знакових носіїв традиції Кірана був Банде Алі Кхан – бінкар, саранґіст та співець XIX століття. Творчій діяльності цього музиканта передувала низка двірських співців і музикантів, які походили з родового осередку традиції – міста Каірана [3, с. 156–157; 4, с. 70], однак саме йому у буремні часи руйнування

багатовікових усталених канонів північно-індійської музичної практики довелося вивести традицію Кірана на рівень знакової стилістичної школи – ґхарани та вповні виявити її суттєву ознаку – універсалізм виконавців.

Народившись у містечку Каірана приблизно 1826 року, він швидко перейняв ази мистецтва гри на біні у батька – Садіка Алі Кхана, а також навчався у дядька – Байрен Бена – видатного придворного співця, виконавця жанру дгрупад. Банде Алі Кхан зростав та розвивався професійно у Ґваліорі – одному з найпотужніших культурних центрів Індії, де в цей час (з 1843 до 1886 року) правив махараджа Джаваджі Рао Скіндіа Багадур, що утримував при дворі значну кількість першокласних індійських музикантів. Серед них легендарні співці Хадду та Хассу Кхан – одні з найраніших виконавців жанру кхаял. Банде Алі Кхан навчався у цих співців та синтезував співоцтво із індивідуальною манерою інструментального музикування на біні, здобутої Банде Алі в часі навчання у своїх родичів та інших кіранських виконавців. Це, зрештою, і прославило цього музиканта. Згодом (з 1860-х років) він став найвизначнішим музикантом при дворі магараджі Тукоджі Рао Голькара II, що правив у Індорі з 1844 (1843) до 1886 року.

Про видатні вміння Банде Алі Кхана як музиканта та особистості свідчить почесне звання "міян", яке зазвичай додають до його імені. Цей титул "вченого чоловіка" він, очевидно, отримав від одного з могольських правителів, при дворі якого музикував (швидше за все у Індорі, бо саме там він зазнав найбільшої слави)[7]. Як відомо з історії, такого почесного звання удостоювалися лише окремі надзвичайно талановиті музиканти. Зокрема, це почесне звання отримав видатний попередник Банде Алі Кхана – Тансен – від правителя Акбара Великого. Прикметно, що цих двох музикантів пов'язував не лише особливий музичний талант, але й духовна практика.

В особі цього видатного музиканта варто розглянути ще одну важливу рису, яка була притаманна членам ґхарани Кірана. Про Банде Алі Кхана пам'ятають не лише як про чудового музиканта, а також як палкого послідовника суфізму. Банде Алі Кхан був одним із яскравих взірців музиканта-проповідника, музиканта-містика, посередника між Богом та людьми. Представники Кірана стверджують, що саме цей духовний шлях музиканта дав йому змогу реалізуватись як митцеві вільному від строгих канонів та заборон ієрархічного суспільства Південної Азії та виховати плеяду талановитих музикантів: бінкарів, саранґістів, сітаристів, та, навіть, виконавців на гармоніумі, не керуючись їхнім соціальним статусом чи віросповіданням.

Синтез сфер музикування був не єдиним характерним для музичної практики Банде Алі Кхана та його учнів. Важливою стильовою новацією видатного бінкара було поєднання двох стилів/різновидів високої класичної музики Північної Індії – давнішого дгрупаду, який вже міцно вкорінився у практиці професійних співців і виконавців на віні та новішого кхаяла, який треба думати, вразив молодого Банде Алі Кхана ще при дворі в Ґваліорі. Чудове володіння двома стилями – строгого дгрупаду та більш імпровізаційного кхаяла – він втілив як у грі на біні, так і у своїй співочій практиці.

Наступний етап значного розвитку традиції пов'язаний із двома виконавцями, які були учнями послідовників Банде Алі Кхана – Абдулом Карімом Кханом та Абдулом

[7] В одному з електронних тлумачних словників, що присвячений, головно, суфійським поняттям, слово "міян" пояснено як урду, еквівалент арабського слова "кхан", що означає вияв поваги. Див. "Pyaro miyan" у http://wahiduddin.net/mv2/bio/Glossary.htm

Вагідом Кханом. Хоча прямого кровного зв'язку між лідером музичної традиції гіндустані XIX століття та двома молодими новаторами кіранської традиції на межі століть не було[8], та об'єднувала їх багатогранність видів їхніх музичних практик, однаково добре володіння голосом та кількома музичними інструментами. При тому, доцільно зазначити що Абдул Карім Кхан та Абдул Вагід Кхан розвинули насамперед співочий потенціал кіранських музикантів та, зрештою, вивели традицію Кірана у ранг кращих вокальних ґхаран Північної Індії, а, можливо, й цілого Індійського субконтиненту.

Абдул Карім Кхан (1872–1937), як і попередні музиканти цієї традиції, народився в місті Каірана. З юних літ Абдул Карім займався музикою з батьком устадом Кале Кханом, двоюрідним братом Нанне Кханом та дядьком устадом Абдулою Кханом. Від них Абдул Карім вчився співу, а також гри на різних інструментах: передусім саранґі – одним із інструментальних символів кіранських музикантів, а також біні, табла та сітарі. У віці 22 років він разом із братом Абдулою Хаком отримав стабільну працю при дворі в Бароді. Тут він зазнав слави як талановитий музикант-інструменталіст і співець, а також зустрів жінку на ім'я Тарабаі Мане, яка стала його супутницею та сподвижницею всіх творчих починань на багато років.

Упродовж свого творчого життя він активно концертував у містах північних та південних штатів Індії, здобув багато прихильників, які стали його учнями і послідовниками в майбутньому (серед них, насамперед, Саваі Ґандхарва та Балкрішнабува Капілешварі), брав активну участь у дослідженні музики Індії у співпраці з Ернестом Клементсом та Рао-Багадуром Девалем[9], а також у 1905 році вперше записався на студіїї звукозапису[10].

Кульмінацією активної творчої та педагогічної діяльності стало відкриття Абдулом Карімом музичної школи "Арія Санґіт Відялая" ("Arya Sangit Vidyalaya") у 1910 році в місті Белґаум штату Карнатака. Протягом кількох років він відкрив філії цієї школи в різних містах: Пуне (1913) та Бомбеї (Мумбаі) (1916–1917) в штаті Махараштра, переїжджаючи туди з родиною. Основною засадою школи Абдула Каріма було індивідуальне навчання у системі "ґуру-шиш'я парампара" [5], а тривалість навчання передбачала 8 років відданої праці учнів над собою. У підборі учнів він керувався однією зі своїх найважливіших позицій; тут завжди домінував музичний талант і бажання учня вчитися, незважаючи на суспільну чи релігійну належність.

Останній період діяльності Абдула Каріма був пов'язаний з двірським середовищем міст Мізор та Мірадж. При дворі в Мізорі його багатолітня праця була належно оцінена. Від мізорського магараджі Крішни Раджі Вадіяра IV, якого Махатма Ґанді називав "другом" у своїх листах до його високості та "святим королем", Абдул Карім Кхан отримав найвищий титул визнання музиканта – "Санґіт ратна", або "коштовний камінь музики".

Абдул Вагід Кхан вважається ще одним важливим джерелом створення традиції

[8] Під час зустрічей в місті Каірана інформанти неодноразово пояснювали про родинну спорідненість майже усіх мешканців селища.

[9] За безпосередньої участі Абдула Каріма Кхана була написана праця Деваля «Hindu Musical Scale and Twenty Two Srutis» й опублікована у 1910 році та монографія Е. Клементса "Introduction to the Study of Indian Music", яка вийшла друком у 1913 році.

[10] Запис було зроблено у Бомбеї в компанії «S. Rose & Co.». Абдул Карім виконав 32 твори. Тривалість кожного записаного твору була від 90 до 150 секунд. Див. : http://courses.nus.edu.sg/course/ellpatke/Miscellany/abdul%20karim%20khan.htm

Кірана, оскільки впродовж свого життя (приблизно 1882–1949) не лише сповідував основні моральні та музичні засади предків ґхарани, але й привніс у традицію Кірана індивідуальні риси. Про цього видатного майстра першої половини XX століття існує зовсім мало друкованих спогадів, особливо порівняно із його родичем, видатним творцем співочої традиції Кірана – Абдулом Карімом Кханом. Але опитані інформанти, говорячи про Абдула Вагіда, одностайно стверджували про його відданість музиці та рідній ґхарані, виняткову музикальність та своє особливе творче обличчя.

Абдул Вагід отримав базову школу у традиції Кірана – він навчався у батька Абдула Маджіда Кхана співу та грі на саранґі з дитячих літ у рідному місті Каірана. Другий етап його професійного розвитку був пов'язаний із двірською практикою. Він отримав різнобічне навчання у співочій та інструментальній сферах "в дусі Банде Алі Кхана" від його учня Гайдера Бакхша, що був дядьком (по маминій лінії) Абдула Вагіда і видатним на той час устадом та музикантом при дворі в Колхапурі, що у штаті Махараштра. У цьому ж дворі Абдул Вагід відчув й перший смак великої слави у молодому віці (18 років). Правдоподібно, там він і був названий "Сартадж-і-музікі", тобто "король музики". Однак придворне життя не стало основною сферою його діяльності. Він залишив двір і південний край Індії і повернувся на північ субконтиненту, оселяючись у Лагорі. Там він вів спокійний спосіб життя, віддаючись суфійській практиці, працюючи штатним виконавцем на Всеіндійському радіо і зрідка даючи публічні виступи. Наприкінці життя він повернувся у рідні місця, де й у 1949 році помер у колі рідних.

Постать Абдула Вагіда ще за його життя була оповита таємницею порівняно із його відомим кузином. Причиною цього може бути зовсім відмінний від Абдула Каріма темперамент та спосіб життя Абдула Вагіда Кхана. Однією з найвагоміших рис особистості Абдула Вагіда була його виняткова релігійність. Одним із титулів, яким називають цього музиканта є "Чішті-Сабрі", що свідчить про його стосунок до гілки "тихого" суфізму "сабрі" одного з найперших та найважливіших суфійських орденів "чішті", який активно функціонує в Індії з XII–XIII століть [6, с. 12]. У зв'язку з цим і пояснюється дещо відлюдькуватий і самозаглиблений спосіб життя Абдула Вагіда Кхана.

Доволі відмінним є і ареал діяльності двох визначних музикантів Кірана. Якщо найвизначніші свої звершення Абдул Карім Кхан здійснив на Півдні Індії, то діяльність Абдула Вагіда більше зосереджена на Півночі субконтиненту. Він неодноразово повертався до рідного міста, а значний період свого життя перебував у Лагорі, що нині розташований на території Пакистану.

Тим не менше музичні заслуги та внесок у родинну традицію двох співців є однаково цінні. У своїй виконавській та педагогічній діяльності Абдул Вагід, як і його попередники, розвивав як інструментальну, так і співочу сфери, але більше сконцентрувався на останній. У його співочій практиці найголовнішою одиницею репертуару був кхаял, особливе трактування та утвердження якого у високій традиційній класиці на межі століть належить саме цьому співцю. Чи не найбільшою та найціннішою особливістю Абдула Вагіда було надзвичайно повільне розгортання звукового матеріалу раґи, особливо у вступній частині твору, який міг тривати, за свідченнями його сучасників, протягом багатьох годин. Такий медитативний спосіб виконання був відповідний до натури виконавця. Згодом, саме ця риса – увага до кожної звуку, різне "прочитання" одної і тої самої ноти чи звороту – стане однією з визначальних "почерків" кіранських музикантів.

Він не залишив по собі стільки звукових записів як Абдул Карім – кількість аудіофайлів виконання Абдула Вагіда налічує всього три (тоді як Абдула Каріма – кілька десятків в період з 1905 до 1936 року). Він не засновував спеціальних закладів для вивчення музики (хоча був дотичний до творення школи "Арія Санґіт Відялая" Абдула Каріма Кхана). Та найбільшим пам'ятником, який сотворив собі Абдул Вагід, були його учні, яких він не мав багато з огляду на його самозречене релігійне життя, однак усі вони стали видатними музикантами та продовжувачами традиції Кірана.

До таких прямих послідовників Абдула Вагіда Кхана належать його найближчі родичі, носії традиції Кірана XX–XXI століть: саранґіст устад Шакур Кхан, його син, видатний співець сучасності устад Машкур Алі Кхан, племінники та дочка Машкура Алі Кхана – співці наймолодшого покоління Кірана: Аршад Алі Кхан, Амджад Алі Кхан, Шагана Кхан.

На тлі історії культури гіндустані, відображенням усіх її змін і трансформацій стали носії традиційної музики, яким часто доводилося пристосовуватися до запропонованих обставин, та це водночас призвело до багатогранності та універсалізму багатьох із них. Втіленням такого процесу стала ґхарана Кірана, представники якої протягом багатовікової практики розвинули майже усі відомі нині види професійної музичної діяльності Індійського субконтиненту: від музикантів-генеалогів до народних професіоналів співців та капелістів і найвищої категорії – двірських музикантів. Отже, багатогранна музична діяльність, спосіб життя та духовні цінності, а головно, трансмісія родинної традиції у спадок пов'язує лідерів династії Кірана з категорією музичних виконавців гіндустані мірасі.

Якими б різними та багатогранними не були представники школи Кірана різних поколінь, всіх їх об'єднує спектр виразових засобів музичної мови, якими оперують співці та музиканти протягом століть, вибудовуючи все нові і нові варіанти відомих тисячоліттями мелодичних та ритмічних моделей, а також репертуарна палітра носіїв. У цьому аспекті ґхарана Кірана є показовим явищем традиційної виконавської культури Індії. Як і у засновників ґхарани Кірана, у сучасних її представників репертуар обіймає дві основні сфери, що тісно співіснують та взаємно збагачують одна одну: "високу" (жанр кхаял) та "низьку" (жанр тхумрі) класику як спосіб адаптації до щораз змінних соціо-культурних умов. Тим представники ґхарани Кірана як минулого, так і сучасного підтвердили самобутність та універсалізм індійської культури, здатність активно та ефективно функціонувати та розвиватись у різні історичні періоди, а нині й в умовах глобалізованого світу.

Список використаної літератури

1. *Гороховик Е.* Музыкальная культура Индии / Елена Гороховик. – Минск, 2005. – 232 с.

2. *Квітка К.* Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту / Климент Квітка // Збірник Історично-Філологічного Відділу. № 13 (Праці Етнографічної Комісії). – Вип. 2. – 114 с.

3. *Коломиєць О.* До питання про поняття «ґхарана» у традиційній професійній музичній культурі Гіндустані (на прикладі школи Кірана) / Ольга Коломиєць // Вісник Львівського університету.. – Львів, 2009. – С. 151–166. (Серія мистецтвознавство ; вип. 9).

4. *Коломиєць О.* До питання про ґхарани в традиційній професійній музичній культурі Північної Індії: зародження, розвиток, трансформація явища (на прикладі школи Кірана) / Ольга Коломиєць // Сходознавство. – К. : Видавництво Інституту сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України, 2010. – № 51. – С. 65–80.

5. *Коломиєць О.* Система "ґуру-шиш'я парампара" в традиційній професійній музичній культурі Гіндустані: до питання трансмісії музики усної традиції (на прикладі школи Кірана) / Ольга Коломиєць // Вісник Львівського університету. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2011. – С. 50–68. – (Серія мистецтвознавство ; вип. 10).

6. *Манько Л.* Философско-эстетическая сущность музыки в суфизме (на материале музыкально-философских исследований суфия Хазрата Инайят Хана) : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филос. наук / Людмила Манько. – М., 2010. – 27 с.

7. *Українка Л.* Стародавня історія східніх народів / Леся Українка ; упоряд. Олена Огнєва, Надія Сташенко. – Катеринослав, 1918, репринт 2008. – 256 с.

8. *Черемський К.* Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури / К. Черемський. – Харків, 2008. – 248 с.

9. Analysis Kirana gharana by Kumar Prasad Mukherjee. – 3 CD audio (215'34, 8 треків) . – Аудіо фонд №№ 5503-5505 Архіву Академії традиційної музики (ITC Sangeet Research Academy).

10. *Basham A.* Indie: Od poczatku dziejów do podboju musulmanskiego / Arthur Basham. – Warszawa, 1964. – 620 s.

11. *Bor J.* The Voice of the Sarangi: An illustrated history of bowing in India / Joep Bor. – Quaterly Journal of the National Centre for the Performing Arts. – Vol.XV&XVI. – Nos. 3, 4 & 1. 1986, 1987. – 190 p.

12. *Deva B.* Musical Instruments of India: Their history and Development / B. Chaitanya Deva. – Calcutta : Firma KLM Private Ltd, 1978. – 306 p.

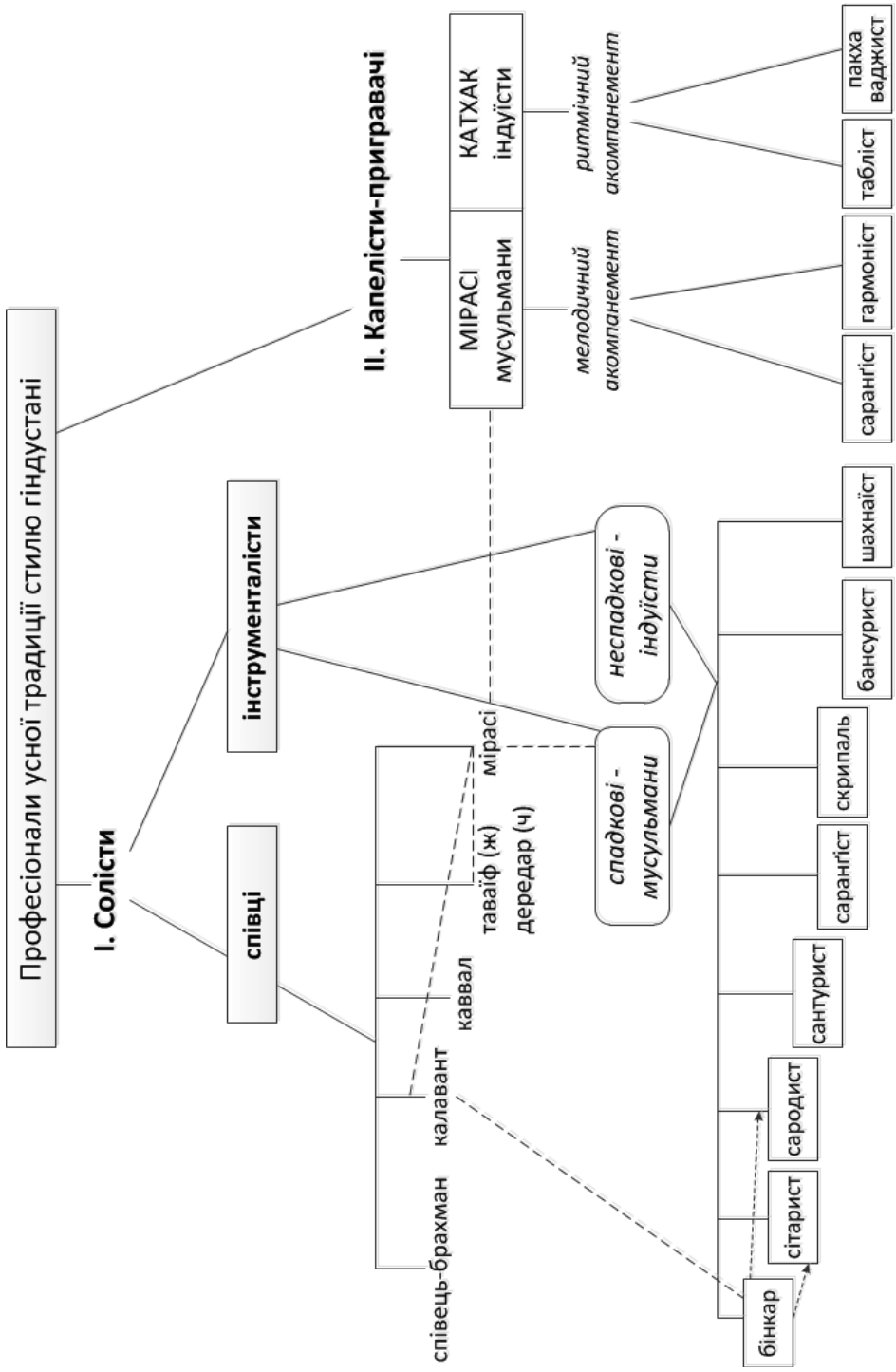
13. *Nayyar A.* Punjab / Adam Nayyar // Garland Encyclopedia of World Music / Adv. editors Nettl B., Stone R. – V. 5., South Asia – the Indian subcontinent / Alison Arnold editor. – New York, 2000 – P. 762–772.

14. *Neuman D.* The Life of Music in North India. The Organization of an Artistic Tradition / Daniel Neuman. – Detroit, 1980. – 302 p.

15. *Rose H.* A Glossary of the Tribes and Castes of the Punjab and North-West Frontier Province / Horace Arthur Rose. – Vol. 3. – Punjab : Patiala Language Dept., 1970 [1914].

16. *Rangra V.* Keeping the tradition alive / V. K. Rangra // The tribune: Online edition. 18.05.2008. – Access mode: www.tribuneindia.com/2008/20080518/letters.htm., 10.04.2014.

Стаття надійшла до редколегії 22.03.2014
Прийнята до друку 23.04.2014



Професіонали усної традиції стилю Гіндустані

THE FOUNDERS OF THE STYLISTIC SCHOOL GHARANA KIRANA IN THE CONTEXT OF BEARERS OF PROFESSIONAL MUSICAL CULTURE OF HINDUTANI

Olha KOLOMYYETS

Department of Musicology
Ivan Franko Lviv National University
str. Valova 18/23, Lviv, Ukraine, 79005,
tel.: 8 0322 239 41 97, e-mail: fkultart@mail.ru

The article is based on the materials collected during fieldwork in Northern India and includes analysis of indological works. It examines the main groups of professional musical performers of oral tradition of North-Indian style Hindustani. Further, analysed categories are extrapolated on the significant bearers of the Kirana gharana tradition.

Key words: gharana, Hindustani, professional of oral tradition, soloist, accompanist, singer (bard), instrumentalist, mirasi, beenkar, sarangi player, Kirana.

ОСНОВАТЕЛИ СТИЛЕВОЙ ШКОЛЫ ГХАРАНЫ КИРАНА В КОНТЕКСТЕ СИСТЕМЫ НОСИТЕЛЕЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ХИНДУСТАНИ

Ольга КОЛОМИЕЦ

Кафедра музыковедения
Львовский национальный університет шимени Ивана Франка,
ул. Валова, 18/23, Львов, Украина, 79005,
тел.: 8 0322 239 41 97, e-mail: fkultart@mail.ru

На основании материалов, собраных во время исследований в Северной Индии и анализа индологических работ, рассмотрено основные группы и подгруппы профессиональных музыкальных исполнителей устной традиции северно-индийского стиля хиндустани. Рассмотренные категории экстраполируются на знаковых носителей традиции ґхараны Кирана.

Ключевые слова: ґхарана, хиндустани, профессионал устної традиции, солист, капелист-приигравательь, певец, инструменталист, мираси, бинкар, сарангист, Кирана.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 239–247
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 239–247

П Е Д А Г О Г І К А

УДК 792.8.01:7.038.531

ХОРЕОГРАФІЧНІ КОЛЕКТИВИ ЯК ОСЕРЕДОК ТВОРЧОГО НАТХНЕННЯ ТА ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ ЗРІЛОСТІ МОЛОДІ: ТРАДИЦІЇ МИНУЛОГО І ПОСТУП СУЧАСНОГО

Олег КУЗИК

Кафедра режисури та хореографії,
Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Валова, 18, Львів, Україна 79008
тел.: (+38032) 272 05 90

Визначено позитивні процеси у сфері дослідження хореографії та окреслено актуальні проблемні питання діяльності танцювальних колективів.

Ключові слова: творче середовище, хореографічне мистецтво, традиції, хореограф-педагог.

Суспільні процеси, які останнім часом переживає Україна заново спонукають переосмислювати чинники дії і протидії розвитку громадянського суспільства, національної свідомості та формування морально-духовних цінностей у молодого покоління.

Мистецтво як чинник впливу на свідомість та підсвідомість людини вишукує свої, історично найбільш дієві засоби, серед яких виразними залишаються такі, як традиція, звичай, фольклор і народне мистецтво.

Однак з розвитком суспільства, впливом негативних нашарувань та віянь, змінюються пріоритети, духовні цінності і найнебезпечніше, коли змінюється національна свідомість та ідентифікація. Для уникнення цих, так званих, новітніх загроз і є необхідною вимогою переосмислювати традиції минулого і визначати рух-поступ у майбутнє.

Суспільне мистецьке середовище впритул наблизилося до розуміння, що зокрема хореографічне мистецтво як середовище і суб'єкт виховання доцільно розглядати в науковому осмисленні, зокрема:

а) поряд із науковими дослідженнями з історії України: становлення, утвердження, суспільно-політичних та культурно-просвітницьких впливів тощо;

б) поряд із науковими дослідженнями у філософії та філології, оскільки танець – це дух регіону, а хореографічні композиції і рухи – мова і лексика танцю. У поєднанні з піснею і музикою в хореографічні малюнки закладається магічний ритуал енергії життя, побуту, звичаю, традиції, обряду та зрештою – ментальності народу. Виразними якостями збережено цю магію та культуру зокрема в лемків, бойків, гуцулів і народів Закарпаття.

© Олег Кузик, 2014

За О. Вишневським, одним з рівнів засвоєння національних цінностей у процесі становлення національної свідомості є етнічне самоусвідомлення, так званий "стихійний патріотизм", що ґрунтується на засвоєнні мови, культури, звичаю краю тощо [3, с. 6–7].

в) поряд із дослідженнями в педагогіці, оскільки народне хореографічне мистецтво – це колективне мистецьке явище, де поряд із творчим професійним зростом-вдосконаленням відбувається формування специфічного середовища спілкування однодумців, споріднених за духом і прагненнями людей – своєрідної творчої сім'ї, спільноти, співтовариства.

Виховна функція народного мистецтва полягає у впливі на особистість через естетичний ідеал, творчість є складовою народної педагогіки, оскільки містить у собі систему естетичних еталонів та ціннісних орієнтацій, сукупність емпіричних знань у справі виховання [1, с. 21].

На жаль, довгий час у попередні історичні періоди мистецтво інколи однобоко розглядали як розважальний засіб, продовження мистецьких традицій, уникаючи його важливої функції у питаннях формування національної ідентичності та неповторності.

Про зміст і наповненість засобів мистецького впливу, зокрема хореографії, на формування естетичних смаків, національної гідності та розуміння всіх процесів розвитку мистецтва можна вести безконечну дискусію. Однак варто більше говорити про практичний досвід, помилки, загрози та досягнення, які йдуть поряд у процесі створення і становлення кожного хореографічного колективу.

У кожному регіоні України історично склалася система національно-культурних традицій, що ґрунтується на міцних підвалинах менталітету мешканців краю, надбань минулих періодів та сучасності, яка забезпечує підростаючому поколінню найсприятливіший шлях пізнання. Загалом так формується феномен середовища, колективу, спільноти. "Феномен народно-традиційної культури полягає насамперед у тому, що через неї здійснювався і здійснюється генетичний теоретико-культурний зв'язок поколінь у часі і просторі, віковічні традиції, – пише академік Степан Павлюк, – завжди бути кровоносними артеріями в національному організмі, де одночасно проходить процес синтезу старих і новоутворених традиційних елементів, що узвичаювалися в повсякденному житті і ставали основою подальшого поступу" [7, с. 4].

Виразним прикладом такого феномену життєдайного мистецького осередку є Народний ансамбль пісні і танцю "Черемош" Львівського національного університету імені Івана Франка, який нещодавно відсвяткував своє 50-річчя від часу заснування. Саме на його історичній та творчій стежці становлення наглядним буде приклад позитивів і негативів, які таяться у мистецтві, зокрема хореографічному.

Скерованість на естетичні та мистецькі ідеали минулого, яку впродовж п'ятдесяти років успішно втілює колектив, сприяє виявленню творчого інтересу молоді до прадавніх фольклорних пластів, усвідомленню спадкоємності традиції та її безперервності.

Звичайно, що в цьому процесі важливими були, на мій погляд, кілька сприятливих умов – це середовище діяльності, керівник-наставник, розуміння професійної сутності хореографічного мистецтва.

Середовище діяльності колективу. Університет імені Івана Франка уже понад три з половиною століття перебуває в центрі освітнього, мистецького та політичного

життя не лише Львова, а й України та Східної Європи, творить фундаментальні науки, відроджує духовну культуру, зберігає середовище інтелектуальної свободи та поваги до гідності кожної людини, є центром притягання для тих, хто прагне служити Істині, відкриваючи таємниці Природи і Людини [2, с. 1].

Оскільки виховання у вишах – процес систематичного і цілеспрямованого впливу на духовний і фізичний розвиток особистості студента з метою підготовки його до виробничої, суспільної і культурної діяльності, найбільш стабільною ланкою у структурі студентського колективу є колектив групи, у межах якого протікає основна діяльність студентів – навчання. Саме в колективі між студентами утворюється густа мережа міжособистісних зв'язків і взаємин. У зв'язку з цим, він виконує роль своєрідного фундаменту, на основі якого формуються різні студентські колективи.

Одним із об'єктів такого дослідження і характеристики постає творчий колектив як спільнота однодумців, осередок спільного мистецького творення, особистісного розвитку та формування індивідуума.

Таким творчим феноменом склався для багатьох його учасників Народний ансамбль пісні і танцю "Черемош" Львівського національного університету імені Івана Франка. Більш влучним для повної характеристики творчого клімату колективу є термін співтовариство (communities), яким позначають групу людей, що об'єднані спільними ознаками та мають певний духовний зв'язок між собою (єдність).

Саме це глибоке, аргументоване визначення цілком притаманне ансамблю "Черемош". Цей колектив став колискою для багатьох поколінь студентства, які згодом крізь усе своє життя пронесли жар любові до колективу, народного хореографічного та пісенного мистецтва. А головне, сформувало кожного як патріота-націоналіста в глибокому розумінні цього слова.

Змінювалися покоління черемошан, однак незмінним залишилися основні принципи й цінності колективу, в якому від початку заснування запанував "черемошанський дух". Учасники ансамблю охоче співали не лише під час репетицій, але часто з піснею поверталися додому, іноді сходилися біля пам'ятника Івану Франкові, що викликало незадоволення тодішніх органів влади.

Завдяки активній діяльності колективу "черемошанський дух" втілився в чин "черемошан", які через популяризацію українського мистецтва зробили відважний крок – висловили свій духовний протест проти відвертої русифікації, обстоюючи своє і не допускаючи знищення рідного, українського.

Творчі колективи такої формації, як ансамблі пісні і танцю саме і цікаві тим, що відбувається одночасне поєднання фольклору, пісенного та музичного мистецтва, а також хореографії.

За останній час Львівський національний університет зробив важливий поступ уперед на шляху до світових євроінтеграційних процесів, зберігаючи споконвічні традиції в царині національного та культурно-освітнього виховання молоді.

Створення факультету культури і мистецтв, а згодом кафедри режисури та хореографії стали своєрідним науково-творчим проривом у питаннях дослідження, аналізу та осучаснення навчального процесу на ґрунті мистецтва.

Хореографічне мистецтво зокрема отримало тверде підґрунтя для переусвідомлення та пошуку нових "ліків від багаторічних захворювань". Неструктуризованість теоретичної бази певною мірою і сьогодні гальмує розвиток народного танцювального мистецтва.

У своїй статті "Український танець як чинник національної самоідентифікації" Н. Нечитайло дуже влучно зауважує: "Виникає парадокс – ціла плеяда талановитих балетмейстерів на чолі з П. Вірським і, водночас – зовсім слабка науково-теоретична база, на якій ґрунтується балетмейстерська творчість. Усе, що залишили нам талановиті вчені-попередники: фольклористи, етнографи, музикознавці, все, що лежало на поверхні, сучасні постановники вже використали" [6, с. 246].

Підтверджена реальність, а далі – необхідність аргументованого наукового аналізу ситуації та пошуків шляхів вирішення існуючих проблем у хореографії.

Керівник колективу – педагог-вихователь, особистість, митець. Про роль керівника колективу надзвичайно багато вже написано в літературі з педагогіки, психології і навіть філософії. У контексті поданого матеріалу, професійну та творчу увагу притягує постать неординарної особистості, вчителя, наставника і митця – заслуженого працівника культури України, хореолога Олега Семеновича Голдрича.

Саме він стояв біля витоків творчого формування ансамблю "Черемош", який став для нього колискою творчого натхнення. Про цей колектив він згадував згодом у своїй автобіографічній книзі "Муза мого життя" так: "…Черемош став моїм творчим натхненням, музою, яка давала наснагу до життя, бажання мистецької професійної досконалості. У середовищі черемошан завжди панувала витончена атмосфера ввічливості, теплоти і доброзичливості. В ансамбль приходила особлива молодь, яка бажала пізнати національну культуру, танець, пісню і дух справжнього українства. Саме в університеті я мав змогу більше пізнати і зрозуміти світ.

З весни 1965 року я став репетитором балетної групи улюбленого колективу. Почалося творче, насичене гастролями життя.

Багато вклав сили та енергії для процвітання цього незвичайного творчого колективу. Я його любив понад усе, я жив лише для нього і студенти це відчували..." [5, с. 148–149].

Творчий та методичний доробок його, переконаний, ще досліджуватимуть ґрунтовно багато дослідників у галузі хореографічного мистецтва, однак штрихами варто зауважити:

• за найкращі 43 роки роботи у Львівському училищі культури працював завідувачем хореографічного відділу (21 рік), досягнув посади викладача вищої категорії, викладача-методиста, звання заслуженого працівника культури України;

• випустив багато спеціалістів хореографічного мистецтва, кращі з яких стали заслуженими артистами, діячами мистецтв, доцентами та професорами;

• створив та керував п'ятьма аматорськими колективами: студентськими – Народний ансамбль пісні і танцю "Черемош" Львівського національного університету імені Івана Франка, Народний ансамбль танцю "Полонина" Національного лісотехнічного університету, Народний ансамбль танцю "Підгір'я" Національної академії ветеринарної медицини та біотехнологій імені С. Гжицького, а також "зразковими" дитячими – "Дзвіночок" Звенигородського Народного дому та "Розточчя" Пустомитівського районного Народного дому, які функціонують і донині;

• створив хореографію до вистав Українського національного академічного драматичного театру імені М. Заньковецької: О. Кобилянської "У неділю рано зілля копала", Б. Стельмаха "Коханий нелюб", В. Герасимчука "Андрей", "Неповторність" на вірші Ліни Костенко та оперети Я. Барнича "Гуцулка Ксеня", а також до двох дитячих вистав: опер-казки Б. Янівського "Хоробрий півник" та казочки "Пітер Пен" [5, с. 191–195];

• написав і видав методичні посібники: “Барви Карпат”. Репертуарний збірник (1999); “Черемош на Американському континенті”. Сторінки щоденника (2000); “Пісні отчого дому”. Острожецькі пісні (2002); “Методика роботи з хореографічним колективом”. Методичний посібник (2002); “Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю” (2003); “Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю” (2003); “Танцюймо разом”. Танці з репертуару народних ансамблів вишів (2006); “Методика викладання хореографії”. Методичний посібник (2006) [5, с. 208–213];

• залишив у рукописах ґрунтовно напрацьовані матеріали з досвіду викладацької практики, які згодом будуть опубліковані як навчально-методичні збірники: “Національний сценічний костюм (історія, особливості, виразні ознаки)”; “Лексика українського народного танцю (західний регіон)” “Довідник хореографа-любителя”; “Танцювальний світ (антологія українських народних танців)”; “Лемківські народні танці”.

• з концертами виступав у майже всіх країнах Європи і отримав творче та професійне визнання [5].

У своїй автобіографічній книзі “Муза мого життя” О. Голдрич одним із штрихів у питаннях збереження автентичного мистецтва та правдивого джерела народного танцю зауважив: “Зберегти народну культуру, музику, танець і особливо пісню – наш прямий і безпосередній обов’язок. Потрібно якнайбільше записувати, вишукувати, вивчати, пропагувати те, що залишили нам наші прадіди. Це автентичний матеріал можна використовувати в первинному вигляді, а також обробляти для сцени, зберігаючи його основу, яка є невмирущим джерелом духу українського народу…” [5, с. 205].

Саме він, Олег Голдрич своїм єством і прикладом дав відповідь на споконвічне філософське питання: “Як прожити життя, щоб творити корисне і добре, набратися людської мудрості і залишити за собою помітний слід і добру згадку?”

Професійні вимоги в площині хореографічного мистецтва. Хореографія як вид мистецтва має свою особливу специфіку, яка своєю чергою визначає особливості професії педагога-хореографа. Найбільш влучним, на мій погляд є епіграф О. Голдрича до посібника “Методика викладання хореографії”: “Вся наша викладацька робота присвячується молодому поколінню. Ми хочемо виховати не тільки професійного виконавця, майбутнього учителя танцю, а й творчу особистість, вдумливого, майбутнього митця, патріота-українця, який віддаватиме власний талант своїй Батьківщині і рідному народу” [4, с. 5].

Окрім того в своїх друкованих працях О. Голдрич визначив основні проблеми, причини, які гальмують розуміння сутності технології хореографічного мистецтва, зокрема в свідомості хореографів-постановників та окремих керівників хореографічних колективів. Усі аспекти досліджень і праць О. Голдрича неможливо висвітлити повністю, тому подаємо штрихами:

1. Автентична чистота – неприпустимість штучних, свідомих та несвідомих нашарувань мистецьких часових впливів, які нівелюють та видозмінюють автентичну основу фольклору в різних його жанрах.

Процес збереження автентичної чистоти необхідно розглядати в контексті переосмислення, трансформації, враховуючи психологію молоді, проте зберігаючи автентичну основу. Це своєрідний генетичний код, який звучить у підсвідомості кожної людини, інколи “просто дуже тихо”. Однак автентичне звучання є ключем для пізнання внутрішнього творчого національного єства.

2. Лексика українського народного танцю – відповідність рухів, композиційних малюнків, постановок.

3. Невідповідність танцювального вбрання – еклектика в українській народно-сценічній хореографії. Порушення невід'ємних елементів традиції, виразних ознак етнографічної групи українців, зашифрованих у вишивці, елементах костюму тощо.

4. Музичний супровід як невід'ємна частина характеру, мелодики краю, місцевості.

5. Композиційна особливість – глибина змісту, задуму ідеї, театралізоване дійство сюжету, а не "руханка".

6. Характер та емоційність виконавства як вираз духовного співжиття на сцені.

Для конкретнішого розмежування негативних та позитивних чинників, які впливають на формування професійної зрілості як керівника, так і самих учасників творчого колективу, варто визначити окремо дві площини впливу:

а) проблемність практичної дії хореографа – керівника колективу;

б) проблема знань та професійної компетентності хореографа – педагога – митця.

Звичайно, існують ще суб'єктивні та об'єктивні обставини середовища діяльності, особистісних стосунків, засобів для успішної діяльності тощо. Однак хочу зауважити найбільш виразні, які притаманні сучасності:

1. Відсутність мотиваційних засобів стимулювання хореографа-постановника.

У народних танцях спостерігається тенденція "перетанцьовувати" вже давно відомі номери, інколи з незначними вкрапленнями. Цим переривається процес пошукової дослідницької роботи, віднайдення нових-старих взірців. Можна заперечити, що це має бути "вроджений дар" хореографа-постановника. Другою мотивацією може лише бути "відсутність на це часу", оскільки майстерність хореографії вимагає багатогодинної постійної праці, тренінгу.

Проте є простий і незаперечний контраргумент "цьому можна навчитись – лише потрібно захотіти". Доказом цього, знову може служити творча спадщина В. Верховинця, Я. Чуперчука, О. Голдрича.

2. Відсутність відповідного освітнього рівня у хореографів.

У попередні десятиріччя формувався стереотип про необхідність вишколу лише висококласного технічно сильного виконавця – танцівника. Переконаний, що це штучно створений стереотип, який залишився від радянського періоду української історії, де ідеологічна система диктувала теми, зразки, кліше постановок, номерів і т. д. Національній ідентичності, етнорегіональності та виразності не приділяли необхідної уваги, а то і взагалі нищили та "замулювали".

Розуміючи всі помилки минулого, необхідним для хореографів є здобувати, окрім фахової спеціальності хореографа, обов'язкову вищу освіту, бажано гуманітарну, педагогічну. Це дасть можливість значно збагатити світогляд, набути навик системності, науковості та аналізу.

3. Відсутність аналізу особистих досягнень та помилок, а також досвіду попередників.

У цьому питанні небезпечним є термін "критиканство", тому важливим має бути конструктивний діалог – науковий підхід вивчення причин, впливів, зв'язку з історією тощо.

Водночас сьогодні виразніше і гостріше, на мій погляд, необхідно говорити про причини, які перешкоджають виховати нове розуміння про хореографа-

постановника. Також про причини, які заважають і не дають змоги вибудовувати чітку науково-дослідницьку систему аналізу та навчально-виховного процесу в підготовці фахівців хореографії з "Новою ознакою".

На початкових етапах формування хореографа в стінах училищ культури, мережа яких існує у цілій Україні, процес формування хореографа-постановника ніби цілком поглинає процес "вишколу танцівника".

Ймовірно, кафедра хореографії КНУКіМ, ЛНУ імені Івана Франка та система підвищення кваліфікацій при обласних інститутах післядипломної освіти зобов'язані об'єднати зусилля на формування наукових, аналітичних досліджень хореографічного мистецтва України з метою вироблення дієвих "рецептів", засобів для "вибуху українського танцю" в світовому мистецькому просторі.

4. Прихована проблема "особистісного задоволення творчих амбіцій", возвеличення, як засіб задоволення свого Его.

Беззаперечно, що високе мистецтво вимагає великої праці. Проте важливо пам'ятати ту межу, яка розділяє самозакоханість (самозадоволення) від служіння іншим. Це поняття звичайно з категорії філософії, психології, проте стосується і педагогічних наук.

Оскільки саме робота з хореографічним колективом це спільний процес творення, який досягає вершини на основі створення сприятливого творчого і людського клімату спілкування – своєрідне чуття єдиної родини, а не тільки досягнення професійного рівня.

Цей елемент особливо важливий при роботі з аматорським колективом. Можна навіть ствердно сказати, що без цих ознак керівник колективу не дихає чистотою творчості і людяністю. Робота перетворюється в заробітчанство, псевдоманію і т. д.

Педагог-вихователь повинен хотіти служити, навчити, передати. Тоді зерно любові до мистецтва лягає глибоко.

Взірцем досягнення в хореографічному мистецтві є плідна багаторічна праця знаних в Україні та закордоном митців – М. Вантуха, Я. Чуперчука, В. Нероденка, О. Голдрича та багатьох інших.

Поряд із цим, необхідним на часі є утвердження терміна – звання "Хореолог" ("хорео" – хореографія, "лого" – наука), що дослівно звучить – наука (дослідження) хореографії.

Дослідник хореографії В. Верховинець був визнаний у науковій літературі званням "хореознавець". Дійсно, саме він стоїть біля витоків першого науково-методичного осмислення та запису танців. Проте час спонукає до подальших кроків, оскільки вже є чимало наукових досліджень, публікацій тощо.

Хореографів, які в процесі свого творчого професійного зросту, вдосконалення приділяли увагу дослідженням процесів у хореографії, особливостям розвитку хореографічного мистецтва, його окремих аспектів та ознак, зокрема регіональних, а також мають напрацьовані матеріали, що опубліковані не лише поодинокими статтями, а методичними виданнями (посібники, методичні рекомендації тощо), вартувало б відзначити, окрім інших нагород, окремим званням "хореолог".

Є ще багато тем дня роздумів та дискусій, проте науковий діалог у хореографічному мистецтві України тільки розпочався…

Список використаної літератури

1. *Білозуб Л.* Музичне мистецтво як засіб формування національної свідомості / Л. М. Білозуб. – Режим доступу : http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=9125&chapter=1

2. *Вакарчук І.* До 350-річчя ЛНУ ім. Івана Франка / І. О. Вакарчук. – Режим доступу : http://www.lnu.edu.ua/general/university-350/

3. *Вишневський О.* Ще раз до народження громадянина: Національне і громадянське у сучасному українському вихованні / О. Вишневський // Освіта.– 2002. – 6–13 лют. – С. 6–7.

4. *Голдрич О.* Методика викладання хореографії / О. С. Голдрич. – Львів : Сполом, 2006. – 84 с.

5. Голдрич О. С. Муза мого життя. Автобіографічний нарис / О. С. Голдрич ; упорядник Олег Кузик. – Львів : Сполом, 2008. – 280 с.

6. *Нечитайло В.* Український танець як чинник національної самоідентифікації / В. С. Нечитайло // Питання культурології. – 2011. – Вип. 27. – Режим доступу : http://knukim.edu.ua/zbirniki-naukovih-prats/pitannya-kulturologiyi/

7. *Павлюк С.* Етносвідомість українців: сучасні тенденції / С. Павлюк // Матеріали до української етнології. – К., 2002.

Стаття надійшла до редколегії 17.03.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

DANCE GROUPS AS A CENTER OF CREATIVE INSPIRATION AND FORMATION OF PROFESSIONAL MATURITY YOUTH: THE LAST TRADITION AND PROGRESS OF MODERN

Oleh KUZYK

The Department of Direction and Choreography,
The Lviv National University of the name of Ivan Franco,
str. Valova, 18, Lviv, Ukraine 79008
tel.: (+38032) 272 05 90

This article noted the positive processes in the study of choreography and also mentioned actual problematic questions of dance group's activity.

Key words: creative surrounding, choreography, traditions, pedagogue-choreographer.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ КОЛЛЕКТИВЫ КАК ЦЕНТР ТВОРЧЕСКОГО ВДОХНОВЕНИЕ И ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЗРЕЛОСТИ МОЛОДЕЖИ: ТРАДИЦИИ ПРОШЛОГО И ПРОДВИЖЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО

Олег КУЗЫК

Кафедра режиссуры и хореографии,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко
ул. Валовая, 18, Львов, Украина 79008
тел.: (+38032) 272 05 90

Уазаны позитивные процессы в сфере изучения хореографии и определены актуальные проблемные вопросы деятельности танцевальных коллективов.

Ключевые слова: творческая среда, хореографическое искусство, традиции, хореограф-педагог.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 248–254
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 248–254

УДК 378.035.6:7.077-057.875(045)

ДІЯЛЬНІСТЬ СТУДЕНТСЬКИХ ТВОРЧИХ КОЛЕКТИВІВ У РОЗВИТКУ ПАТРІОТИЗМУ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ

Інна ЯЩУК

Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія,
вул. Проскурівського підпілля 139; м. Хмельницький, Україна, 29013
тел.: (+38067) 067-382-84-44, роб. тел.: (+380382) 79-51-68;
e-mail: iyashuk@mail.ru

Розкрито проблему розвитку патріотизму молоді завдяки різним активним формам самодіяльності на прикладі творчості Народного ансамблю пісні і танцю "Черемош" Львівського національного університету імені Івана Франка. Визначено соціально-психологічні механізми формування патріотизму як особистісного утворення. Розглянуто розвиток когнітивного, етноідентифікаційного, емоційно-мотиваційного та практичного компонентів патріотизму. Проаналізовано життя творчого колективу, спільну творчу діяльність, задоволення особистісних потреб кожного учасника колективу, а також особливості діяльності, що сприяють розвитку в молоді моральних, інтелектуальних, естетичних почуттів, формують такі особистісні якості, як усвідомленість і стриманість почуттів, інтенсивно розвивають почуття товариства, дружби, колективізму, відповідальності.

Ключові слова: патріотизм, виховання, розвиток, творчий колектив, сучасна молодь, особистість, вищий навчальний заклад.

На етапі національно-духовного відродження України все більшої ваги набуває проблема формування у підростаючих поколінь почуття любові до Батьківщини, відданості молодих справі зміцнення державності, активної участі у суспільній діяльності.

У "Концепції виховання особистості в умовах розвитку української державності" акцентовано необхідність утвердження у шкільної молоді "почуття патріотизму, відданості Батьківщині, й, водночас, відчуття належності до світової спільноти" [1].

Проблеми формування патріотизму молоді в сучасних умовах висвітлені у дослідженнях В. Бабич, В. Білоусової, В. Болгаріної, М. Боришевського, О. Вишневського, Ю. Гапоно, П. Ігнатенко, Л. Канішевської, Б. Кобзаря, В. Кузя, М. Левківського, В. Оржеховської, В. Постова, Є. Постовойтового, Г. Пустовіта, М. Стельмаховича, Г. Шевченко, К. Чорної та ін.

У гуманітарних науках патріотизм інтерпретується як належність людини до певного етносу, здатність ідентифікувати себе з конкретним народом та потреба людини в усвідомленій, цілеспрямованій діяльності для утвердження себе як особистості. Це своєю чергою, слугує й зміцненню етнічних спільностей, конкретної держави, де проживає певний індивід.

Метою нашого дослідження є проблема розвитку патріотизму молоді завдяки різним активним формам самодіяльності, на прикладі творчості Народного

© Інна Ящук, 2014

ансамблю пісні і танцю "Черемош" Львівського національного університету імені Івана Франка.

У "Концепції громадянського виховання особистості в умовах розвитку української державності" зазначено, що метою громадянського виховання є формування "свідомого громадянина, патріота, професіонала, тобто людини, з притаманними їй особистісними якостями, з рисами характеру, світоглядом і способом мислення, вчинками та поведінкою, спрямованими на саморозвиток та розвиток демократичного громадянського суспільства в Україні" [1]. Серед головних завдань, котрі окреслює цей документ, наголошено на формуванні національної свідомості, вихованні почуття патріотизму, відданості в служінні Батьківщині; утвердженні взаємозв'язку між ідеалами індивідуальної свободи, прав людини та її громадянською відповідальністю; формуванні толерантного ставлення до інших культур і традицій. За цих умов важливою якістю українського патріотизму має бути його дієвість, тобто турбота про благо народу та сприяння становленню й утвердженню української держави.

Патріотизм є складовою громадянськості, під якою розуміють "духовно-моральну цінність, світоглядно-психологічну характеристику людини, зумовлену її державною самоідентифікацією, усвідомленням належності до конкретної країни" [3].

В Україні у своєму розвитку патріотизм живиться прогресивними патріотичними традиціями українства, а також кращими зразками патріотичних традицій інших країн і народів, світового демократичного руху, збагачуючи їх історичними здобутками своєї Вітчизни. Утвердження в свідомості громадян України, насамперед молодого покоління, ідей патріотизму, гордості за свою суверенну державу, готовності стати на захист істинної демократії, інтересів свого народу має стати сьогодні одним із найважливіших завдань нової системи патріотичного виховання [5].

Елементи патріотизму у вигляді прихильності до рідної землі, любові, традицій формуються у людей зі стародавніх часів.

Зокрема, К. Ушинський розглядав патріотизм як не тільки важливе завдання виховання, але і його могутній педагогічний засіб. "Як немає людини без самолюбства, – писав він, – так немає людини без любові до батьківщини, і ця любов дає вихованню вірний ключ до серця людини і могутню опору для боротьби з його поганими природними, особистими, сімейними і родовими схильностями" [1].

Вато наголосити, що Ян Коменський, Григорій Сковорода, Константин Ушинський, Олександр Духнович, Адольф Дістервег, Григорій Ващенко, Іван Огієнко, Софія Русова, Джон Дьюї, Антон Макаренко, Януш Корчак, Василь Сухомлинський зазначали: метою патріотичного виховання є формування любові до рідного народу і водночас поваги до народів інших.

До змісту патріотизму науковці долучали глибоку віру українців у національні вартості у поєднанні з загальнолюдськими.

За сучасних умов існування демократичного суспільства патріотизм підноситься на вищий рівень, поширюється на все населення країни, пронизує всі сфери суспільного життя, має спрямований характер, що виявляється у свідомому ставленні людей до праці, суспільно-політичної діяльності, непримиримості до будь-яких порушень прав людини, норм і правил демократичного співжиття. Завдяки цьому, патріотизм є одним із найважливіших чинників розвитку демократичного суспільства.

За своїм соціально-психологічним механізмом патріотизм є особистісним утворенням, у якому поєднуються почуття і свідомість, причетність людини до життя, долі своєї Батьківщини. Патріотизм актуалізує в громадянинові свідомість і відчуття свого злиття з ними й одночасно виокремлює особистість від представників інших батьківщин.

Сучасний науковець Іван Бех кваліфікує патріотизм як фундаментальну особистісну цінність, патріотичні почуття не виникають у людей самі по собі. Це результат довготривалого цілеспрямованого виховного впливу на людину, починаючи з раннього віку. Патріотизм формується під впливом ідеології, способу життя та ідейно-виховної роботи в сім'ї, школі, позашкільних закладах.

Отже, вихованню патріотизму сприяє не лише ознайомлення молоді з суспільним життям країни, інших країн, але й активна участь у різній суспільно-корисній позааудиторній діяльності. Це привчає студентську молодь сприймати навколишній світ очима господаря країни, її патріота. У зв'язку з цим патріотизм розуміють багатовимірною, багатокомпонентною, але водночас цілісною системою якостей, які об'єднуються діяльністю і перетворюються у потреби служіння українському народу і Батьківщині.

Закономірно, що останнє зумовлює необхідність проведення аналізу взаємозв'язку патріотизму і культури міжнаціональних відносин, які мають велике значення в соціальному і духовному розвитку суспільства та самої особистості. Вони постають складовими частинами її світогляду і ставлення до рідної країни, до інших націй і народів. Лише на підставі звеличення почуттів патріотизму і національних святинь зміцнюється любов до Батьківщини, з'являється почуття відповідальності за її могутність і незалежність, збереження матеріальних і духовних цінностей, розвивається благородство і гідність особистості, що зумовлює активну життєву позицію людини.

Формування патріотизму тісно пов'язане з участю молоді у різних формах соціально-патріотичного спрямування, самоврядуванням, відвідуванням клубів і груп, громадських юнацьких об'єднань. У такий спосіб вони утверджуються як громадяни своєї Вітчизни.

Показовим для дослідників, теоретиків педагогіки щодо формування патріотизму є досвід діяльності Народного ансамблю пісні і танцю "Черемош" Львівського національного університету імені Івана Франка. Історичний шлях, який бере свій початок з 1963 року і до сьогодні – шлях справжніх мистецьких досягнень. Серед них: перемога у Обласному огляді самодіяльного мистецтва (1967), Всесоюзному конкурсі самодіяльного мистецтва (1972), Всесоюзному фестивалі самодіяльної творчості (1977), Всеукраїнському фольклорному фестивалі ансамблів пісні і танцю (1991), Міжнародному фестивалі фольклорних колективів у Зельоній Ґурі (Польща) (1992) у фольклорному фестивалі "Лесина пісня" в Луцьку (1994), Міжнародному хоровому фестивалі "Semana Coral Internacional" в місті Алава, Іспанія (1994, 1996), Віденському фестивалі "Міжнародні співи адвенту" (2004), традиційному фестивалі Європейських націй "CassoviaFolkfest" у місті Кошіце, Словаччина (2010), фольклорному фестивалі Karaiskakeia 2011 у містечку Кардіца, Греція та ін.

За період творчої діяльності Народного ансамблю пісні і танцю "Черемош" Львівського національного університету імені Івана Франка прослідковуємо десятки концертів: від малих селищ, мистецьких заходів, що відбуваються в рідному Університеті до концертів у найбільших столицях розвинених країн світу.

Успіх колективу Народного ансамблю пісні і танцю "Черемош" Львівського національного університету імені Івана Франка – це успіх та вплив на кожного учасника авторитету самовіданих, талановитих керівників-патріотів України: Володимира Панасюка (1963–1966), Богдана Антківа (1967–1969), Зіновія Булика (1964–1970), Марії Ткачик-Мельник (1966–1973), Ореста Щербатого (1974–1982), Романа Мазепи (1976–1983; 1990–2000), Богдана Дворника (1991–1997), Тетяни Когут-Кірничук (із 2004). Сьогодні "Черемошем" керують художній керівник і балетмейстер Василь Піпаш, диригент хору Олена Волчек та керівник оркестру Роман Дольний, які на засадах традицій та нових підходів об'єднують талановитих студентів – щирих патріотів рідної землі. Саме вони зуміли прищепити студентам повагу до предків, любов до свого народу, пошану до українства, прив'язаність до місця свого народження, оскільки без Батьківщини немає людини, індивідуальності, особистості. Адже у репертуарі колективу – танці та вокально-хореографічні композиції Бойківщини, Закарпаття, Буковини, Гуцульщини, пісні та оркестрові твори в обробках відомих українських композиторів, традиційні українські пісні, а також безліч тематичних програм.

Життя в колективі, спільна творча діяльність, задоволення потреби у спілкуванні сприяють розвитку в молоді моральних, інтелектуальних, естетичних почуттів, формують такі особистісні якості, як усвідомленість і стриманість почуттів, інтенсивно розвиваються вищі почуття – почуття товариства, дружби, колективізму, відповідальності.

Спостерігаючи за учасниками колективу, відзначаємо високий рівень мотивації молоді до самоствердження, самовираження й самореалізації. Розвиток позитивної мотивації до самодіяльності допомагає юнакам і дівчатам, чіткіше усвідомлюючи мету, долучатися до реальної пізнавальної та різнобічну позанавчальної діяльності зі зміцнення власних пізнавальних, психічних, духовних сутнісних сил, які є основою зміцнення почуття патріотизму як інтегрального особистісного новоутворення молоді.

Патріотизм – це сукупність когнітивного, етноідентифікаційного, емоційно-мотиваційного та практичного компонентів, які у своїй сутності розкривають системний зміст цього поняття. Когнітивний компонент репрезентує знання про історію й сучасне рідного народу, держави, про особливості малої батьківщини, її минуле. Результатом його сформованості у молоді постає цілісна світоглядно-ціннісна картина сприйняття й розуміння світу. Етноідентифікаційний компонент охоплює національні цінності, тобто сутність національної самосвідомості (глибоке розуміння рідної місцини, звичаїв, традицій свого краю, українського народу), усвідомлення студентською молоддю духовних надбань, своєрідності, унікальності, неповторності національних почуттів інших народів, у виявленні толерантності до інших культур, народів. Емоційно-мотиваційний компонент виявляється в глибокому почутті любові, поваги до рідного народу, в розвитку внутрішніх мотивів старшокласників, серед яких визначальними є мотиви самоствердження, самовираження та самореалізації. Практичний компонент патріотизму передбачає сформованість пізнавальних, пошукових, організаторських, предметно-перетворювальних, емпатійних умінь та вмінь суб'єкт-суб'єктної взаємодії, які сприяють розвитку патріотичних звичок старшокласників, які, завдяки зміцненню внутрішньої мотивації, є основою утвердження патріотичних переконань.

Організована робота колективу "Черемош" сприяє створенню умов для практичного застосування студентами навичок взаємодії у сучасному суспільстві. Використання при цьому активних методів та прийомів роботи, а саме: проектної діяльності, моделювання життєвих ситуацій, організацій свят, подорожей, допомагає підвищувати мотивацію студентів до отримання знань про свою та іншу культури, збагачує особистісний досвід, їхні уявлення про розмаїття людської культури. Організація творчої самодіяльної роботи зі студентами сприяє розвитку особистісних та соціальних якостей. Серед них емоційно-чуттєві, поведінкові, комунікативні, творчі. Вважаємо, що творчий процес розвиває такі якості особистості, як культура емоцій, допитливість (емоційно-чуттєві), дисциплінованість, відповідальність, тактовність, ввічливість, організованість, завзятість, самокритичність (поведінкові), толерантність, вміння чути і слухати, щирість (комунікативні), дослідницькі та художні вміння (творчі). Розвиток особистості людини, її мотиваційної, моральної сфери найактивніше відбувається у діяльності із засвоєння норм взаємостосунків між людьми, морально-етичних, духовних цінностей. Важлива роль у розвитку особистості студентів належить пізнанню й осмисленню народної культури. Усвідомлення себе як частини історії свого народу, світового цілого робить людину духовно багатшою. Окрім того, яскраво помітна здатність юнаків і дівчат ідентифікувати себе з рідним народом, почуватися громадянами Української держави та відчувати потребу в постійному самоствердженні для власного духовного, інтелектуального різнобічного зростання й утвердження демократії та блага самого суспільства.

Ситуація виховної діяльності містить у собі соціальні чинники, що сприяють виникненню духовних потреб і формуванню мотивів суспільно корисної і багатозначної діяльності особистості. Така діяльність характеризується творчістю, безперервним пошуком нових засобів, дій, вольових актів суб'єктів діяльності, спілкуванням, активною життєвою позицією, принциповістю, пізнавальністю в обстоюванні своїх поглядів, готовністю не тільки рухатися до поставленої мети, але і конструювати нові, цікаві та продуктивні цілі і сенси у процесі діяльності. Чим різноманітніша і продуктивно більш значуща для особистості діяльність, тим ефективніше відбувається оволодіння загальнолюдською і професійною культурою.

Діяльність особистості в самодіяльних колективах є тим механізмом, який дає підстави реформувати сукупність зовнішніх впливів у власні розвивальні зміни, новоутворення особистості як продукту розвитку. Це зумовлює важливість реалізації діяльнісного підходу як стратегії виховання особистості.

Аналізуючи досвід колективу Народного ансамблю пісні і танцю "Черемош" Львівського національного університету імені Івана Франка, зазначимо, що це є один із найуспішніших зразків виховання особистості, практики ціннісного розвитку молоді, де всі її компоненти перебувають у реальному взаємозв'язку, взаємозалежності, віддзеркалюючи за цих умов цілісність, системність виховання патріотизму студентської молоді. Молодь, задіяна у колективі, яскраво демонструє активне, власне долучення до різних видів мистецької, творчої діяльності, що напряму впливає на формування їхніх переконань щодо важливості й необхідності власного особистісного зростання, почуття гордості, гідності, емпатійної співпричетності до долі свого народу, що і є основою зміцнення їхніх патріотичних переконань.

Перспективними на часі вважаємо дослідження успішної діяльності колективу Народного ансамблю пісні і танцю "Черемош" Львівського національного університету імені Івана Франка та поширення практики виховання і розвитку молоді в Україні та за її межами.

Список використаної літератури:

1. *Бех І.* Виховання особистості : у 3 кн. Кн. 1 : Особистісно орієнтований підхід: теоретико-технологічні засади : наук. видання / І. Бех. – К. : Либідь, 2003. – 280 с.
2. *Лукашевич М.* Соціалізація. Виховні механізми і технології : навч.-метод. посіб. / М. Лукашевич. – К. : ІЗМН, 1998. – 112 с.
3. *Ортинський В.* Педагогіка вищої школи : навч. посібник / В. Ортинський. – К. : Центр уч. л-ри, 2009. – 472 с.
4. *Сметанський М.* Соціально-педагогічні умови професійного становлення вчителя / М. Сметанський // Рідна школа. – 1995. – № 5. – С. 26–28.
5. *Ягупов В.* Педагогіка : навч. посібник / В. Ягупов. – К. : Либідь, 2002. – 560 с.
6. *Ящук І.* Аксіологія як методологія процесу виховання особистості майбутнього вчителя в умовах вищого педагогічного навчального закладу / І. Ящук // Педагогіка і психологія формування творчої особистості: проблеми і пошуки : зб. наук. праць / [ред. кол. Т. Сущенко (гол. ред.) та ін.]. – Запоріжжя, 2007. – Вип. 43. – С. 440–447.
7. *Ящук І.* Взаємозв'язок аксіологічного та комунікативного потенціалів особистості / І. Ящук // Проблеми становлення інноваційних підходів в сучасній освіті : зб. наук. праць. – Харків : СТИЛЬ-ІЗДАТ, 2004. – С. 151–159.
8. *Ящук І.* Особливості педагогічної взаємодії в умовах гуманізації навчально-виховного процесу вищого навчального закладу / І. Ящук // Педагогічний дискурс : зб. наук. праць. – Хмельницький : ХГПА, 2007. – Вип. 1. – С.153–156.

Стаття надійшла до редколегії 15.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

ACTIVITY OF STUDENTS CREATIVE COLLECTIVES IN THE MODERN YOUTH PATRIOTISM DEVELOPMENT

Inna YASHCHUK

Khmelnytsyi humanitarian-pedagogical academy,
Proskurivskoho pidpillia str. 139; city Khmelnytsyi, Ukraine, 29013
tel.: (+38067) 067-382-84-44, (+380382) 79-51-68; e-mail: iyashuk@mail.ru

The problem of development of young people's patriotism through the different forms of amateur talent activities by the example of work of the Folk ensemble of song and dance "Cheremosh" of Lviv National University named after Ivan Franko has been revealed in the article. Social-pedagogical mechanisms of patriotism formation as personal formation have been determined. Development of cognitive, ethno-identity, emotional-motivational and practical components of patriotism has been analyzed by the example. The life of creative collective body, general creative activity, gratification of personal needs of the participants of the collective body

have been analyzed. Peculiarities of activity influencing development of young people's moral, intellectual, aesthetic feelings, forming such personal qualities as awareness and restraint of feelings, developing feelings of comradeship, friendship, collectivism, responsibility have been analyzed.

Key words: patriotism, education, development, creative collective body, modern young people, personality, higher educational establishment.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СТУДЕНЧЕСКИХ ТВОРЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ В РАЗВИТИИ ПАТРИОТИЗМА СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

Инна ЯЩУК

Хмельницкая гуманитарно-педагогическая академия,
ул. Проскуровского подполья 139; г. Хмельницкий, Украина, 29013
тел.: (+38067) 067-382-84-44, (+380382) 79-51-68; e-mail: iyashuk@mail.ru

Раскрыто проблему развития патриотизма молодежи путем разнообразные формы самодеятельности на примере творчества Народного ансамбля песни и танца «Черемош» Львовского национального университета имени Ивана Франко. Определено социально-психологические механизмы формирования патриотизма как личностного образования. Расмотрено развитие когнитивного, этноидентификационного, эмоционально-мотивационного и практического компонентов патриотизма, а также жизнь творческого коллектива, общею творческою деятельность, удовлетворение личностных потребностей каждого участника коллектива. Проанализировано особенности деятельности, что воздействуют развитию у молодежи моральных, интеллектуальных, эстетических чувств, формируют такие личностные качества, как осознанность и сдержанность чувств, интенсивно развивают чувства товарищества, дружбы, коллективизму, ответственности.

Ключевые слова: патриотизм, воспитание, развитие, творческий коллектив, современная молодежь, личность, высшее учебное заведение.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 255–261
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 255–261

УДК 372.87 : 394 (477)

ВИХОВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Олена МАРТИНЕНКО

Бердянський державний педагогічний університет,
Інститут психолого-педагогічної освіти та мистецтв,
вул. Піонерська 52/41, Бердянськ, Запорізька обл., 71116
тел.: (+38095) 4622380, e-mail: mar.len68@mail.ru

Окреслено важливість популяризації української народної хореографії в роботі дитячих хореографічних колективів півдня України; визначено педагогічні умови, завдання та зміст формування національної свідомості дітей молодшого шкільного віку, доведено ефективність апробованих на практиці традиційних та інноваційних засобів залучення дітей до української танцювальної культури.

Ключові слова: українська народна хореографія, педагогічні умови формування національної свідомості дітей, засоби хореографічного навчання, завдання та зміст хореографічної діяльності.

З кожним роком все актуальнішою стає необхідність забезпечення етнізації особистості, тобто природного входження дитини в духовний світ та традиції рідного народу, в культуру нації. Реалізувати це можливо шляхом пропагування культурно-національних цінностей у системі шкільної та позашкільної освіти. Саме творчі художні колективи можуть активізувати передання молодому поколінню соціального досвіду, багатства духовної культури народу, його національної ментальності за посередництвом різних видів мистецтва.

Важливим компонентом культури кожної нації є народна хореографія. Сучасні педагоги, мистецтвознавці розглядають використання української хореографічної культури в освіті як проблему соціального розвитку дитини, забезпечення єдності освіти і національної культури, гуманізації виховання, що утверджує право дітей на різнобічний особистісний розвиток на вітчизняних культурних засадах (Л. Масол, Г. Падалка, О. Рудницька, А. Шевчук та ін.).

Дослідженню народного танцювального мистецтва загалом і українського зокрема з мистецтвознавчої та фольклористичної позиції приділяли увагу провідні теоретики і практики народного танцю: К. Василенко, В. Верховинець, П. Вірський, А. Гуменюк, Є. Зайцев, С. Карабанова, Г. Настюков, Т. Ткаченко та ін. Регіональні особливості українського фольклорного танцю та народно-сценічної хореографії вивчали А. Гуменюк, З. Сизоненко, О. Колосок, М. Полятикін, Б. Стасько, В. Тітов, Я. Чуперчук та ін. Науково-методологічні аспекти використання українського танцювального фольклору в роботі з дітьми досліджували В. Верховинець, А. Іваницький, Т. Науменко, Н. Сулій, А. Шевчук.

На жаль, на півдні України народне хореографічне мистецтво в системі позашкільної освіти з кожним роком втрачає популярність, поступаючись сучасному.

© Олена Мартиненко, 2014

Це пов'язано з популяризацією у засобах масової інформації сучасних напрямів хореографії (телевізійні проекти "Танцюють всі", "Майданс", "Танці з зірками"); зменшенням кількості фольклорних фестивалів; відсутністю фінансової підтримки з боку держави колективів народного танцю і переведенням їх на комерційну основу, внаслідок чого батьки мають сплачувати не тільки навчання дітей, а й пошив недешевих сценічних костюмів, взуття, участь у конкурсах та фестивалях. Крім того, не зважаючи на те, що Стандарт початкової освіти рекомендує включати уроки хореографії як варіативну частину освітньої галузі "Мистецтво", у школах це майже не реалізується, а шкільні гуртки практикують залучення дітей до сучасної та бальної хореографії, яка знову ж таки користується попитом серед дітей та їхніх батьків. Тобто інформаційний простір щодо народного танцювального мистецтва дуже обмежено і як наслідок діти не знають і не цікавляться культурною спадщиною свого народу.

Мета статті полягає у визначенні педагогічних умов, які сприяють формуванню національної свідомості дітей молодшого шкільного віку, завдань, змісту та засобів залучення вихованців дитячих хореографічних колективів до українського хореографічного мистецтва.

Аналіз роботи дитячих хореографічних колективів Запорізької, Донецької та Дніпропетровської областей (анкетування керівників; спостереження за виступами на фестивалях, проведенням танцювальних занять, бесіди з дітьми) дав змогу з'ясувати, що стан залучення дітей до народного танцювального мистецтва України взагалі та свого регіону зокрема не можна означити як відповідний вимогам сьогодення. Отримані дані свідчать про те, що, по-перше, педагоги-хореографи мають обмежений досвід ознайомлення дітей з українським танцювальним фольклором; у навчанні дітей використовують почасти спрощений, регламентований у діях, мало привабливий для сучасної дитини музично-руховий репертуар; по-друге, більшість педагогів засвоюють з дітьми загальне поняття "український танець", усвідомлення його дітьми пов'язується з музичними та руховими ознаками, частково деякими іншими, відсутні орієнтири на зміст, сюжет, малюнки, фігури; по-третє, знання педагогів про регіональні особливості танцювального народного мистецтва обмежені, уявлення про українські рухи і фігури, їхнє розрізнення за належністю до певного регіону поверхові. Керівники дитячих хореографічних колективів (94 % з 36 опитаних) зазначають недостатність власної підготовки з окреслиної проблеми, звертають увагу на необхідність видання навчально-методичних матеріалів про український танцювальний фольклор та особливості його застосування в роботі з дітьми різного віку.

Зазначені факти підтвердилися у процесі спостережень: педагоги в молодших групах танцювальних колективів під час проведення занять віддають перевагу навчально-тренувальному процесу, пізнавальний матеріал майже не використовують, ознайомлення з рухами є механічно-наслідувальним змістовно-образну природу рухів педагогами не розкривають, наочно-ілюстративний матеріал не застосовують. Це не тільки принижує роль національних культурних надбань, але й гальмує процес соціокультурного розвитку дитини, виховання її національно-патріотичних почуттів.

Ми припустили, що формування національної свідомості дітей молодшого шкільного віку (6–10 років) шляхом ознайомлення з особливостями української хореографічної культури може ефективно реалізуються за таких умов: використання

педагогічного потенціалу української народної хореографії з урахуванням її пізнавальних, розвивальних і виховних можливостей; мотивація діяльності дітей, розвиток інтересу й потреби в пізнанні танцювальної культури свого народу; використання танцювального репертуару різного за жанром, тематикою, заснованого на сюжетно-ігровому й образному принципах, з урахуванням його регіональності, доступності й відповідності статевим особливостям дітей; домінантне ставлення до вивчення танцювального репертуару свого регіону; створення цікаво-ігрової атмосфери під час навчання, зміна репродуктивних і продуктивних видів діяльності; стимуляція активності й самостійності дітей, створення середовища й системи відносин, що сприяють реалізації їхнього творчого потенціалу; урахування вікових особливостей дітей щодо визначення змісту роботи з ознайомлення дітей з національними особливостями української хореографії; реалізація індивідуально-орієнтовного й диференційованого підходу до процесу навчання (орієнтування на рівень обізнаності дітей у тій чи іншій темі, їх фізичну й психологічну готовність до хореографічної діяльності, здібностей, інтересів і особистісних якостей); використання різної різнохарактерної музики, доступної для сприйняття й усвідомлення дітьми; активне залучення дітей до традицій та обрядів українського народу; розвиток їх артистичних та творчих здібностей; доцільне чергування різних типів хореографічних занять (інтегрованих, тематичних, пізнавально-виховних та творчих); виховання інтересу до танцювальної діяльності, до культурних надбань українського народу, ставлення з повагою до фольклорних джерел свого регіону.

Роботу з формування національної свідомості молодших школярів ми розпочали на основі Народного ансамблю естрадного танцю “Марлен” ЦДЮТ міста Бердянська, керівником якого є автор статті. Для цього, окрім основного заняття з народно-сценічного танцю, у зміст навчально-тренувального та виховного процесів молодших груп (6–10 років) ми вели додаткове заняття “Фольклор України”. На цих заняттях закріплюємо набуті дітьми під час шкільного навчання знання з народознавства (національні символи та обереги, побут українського народу тощо); розширюємо уявлення про зміст свят календарно-обрядового циклу, традицій та обрядів; удосконалюємо виконавські уміння та навички, отримані на заняттях з народно-сценічного танцю (назви українських рухів, жанри та композиційні різновиди українського танцю, регіональні особливості танцювального мистецтва України тощо).

Для систематизації процесу навчання ми розробили програму “Українська забавлянка”, мета якої полягає у формуванні національної свідомості підростаючого покоління шляхом залучення до культурних надбань українського народу завдяки активному пізнанню народознавчого матеріалу, формуванню навичок виконання українських народних танців, прояву творчої ініціативи під час інсценування народних свят та обрядів.

Хореографічна робота з дітьми 6–10 років за цією програмою розрахована на вирішення наступних завдань:

– розширити знання дітей про історичні корені України, національні народні символи та обереги, побут українського народу;

– ознайомити дітей з поняттями: “фольклор”, “традиції”, “обряди”, “свята”; дати уявлення про найпоширеніші українські традиції та обряди, розкрити зміст свят календарного обрядового циклу (осінні, зимові, весняні та літні свята);

– ознайомити з жанрами української народної хореографії (хороводи, побутові та сюжетні танці), з композиційними різновидами українського танцю (хоровод, гопак, козачок, гуцулка, коломийка, полька), навчити виконувати доступні танці різних регіонів України;

– дати уявлення про регіональні особливості народного танцювального мистецтва (Центральної та Західної України, Полісся та Волині, Поділля та Промислового краю) взагалі та детальніший матеріал про Запорізький край;

– формувати навички виконання основних рухів українського народного танцю, вчити виконувати доступний танцювальний репертуар різних регіонів;

– формувати систему уявлень, понять, знань про синкретичну та синтезовану сутність танцювального фольклору; розвивати вміння емоційно переживати ігрову ситуацію в танцях та в інсценуваннях свят, знаходити індивідуальну пластику для розкриття музично-рухового образу, заохочувати до вільної імпровізації під час індивідуальної та колективної творчості;

– розвивати музично-рухову координацію, елементарні вокальні вміння та навички сценічної культури мови;

– виховувати національно-патріотичні почуття, інтерес до українського танцювального мистецтва, до культурних надбань українського народу.

Навчально-тематичний план програми

Перелік тем	Кількість годин							
	6–7 років		7–8 років		8–9 років		9–10 років	
	Теорія	Практика	Теорія	Практика	Теорія	Практика	Теорія	Практика
1	2	3	4	5	6	7	8	9
РОЗДІЛ 1. Україно моя, Батьківщино моя!								
Тема 1. Подорож у минуле України (пізнавально-теоретичний матеріал)	1	-	2	-	1	-	1	-
Тема 2. Символи та обереги України (пізнавально-теоретичний матеріал)	1	-	1	-	1	-	1	-
Тема 3. Побут України (пізнавально-теоретичний матеріал)	1	-	2	-	2	-	1	-
РОЗДІЛ ІІ. Традиції та обряди українського народу								
Тема 1. Осіння обрядовість (пізнавально-практичний матеріал)	2	2	2	2	1	2	1	2
Тема 2. Зимова обрядовість (пізнавально-практичний матеріал)	2	2	2	2	1	2	1	2
Тема 3. Весняна обрядовість (пізнавально-практичний матеріал)	2	2	2	2	1	2	1	2
Тема 4. Літня обрядовість (пізнавально-практичний матеріал)	2	2	2	2	1	2	1	2

РОЗДІЛ III. У вихорі народного танцю								
Тема 1. Абетка народної хореографії (пізнавально-практичний матеріал)	1	2	2	2	-	10	-	12
Тема 2. Жанри народного танцювального мистецтва (пізнавально-практичний матеріал)	-	-	2	2	4	4	-	-
РОЗДІЛ IV. Мозаїка українського танцю								
Тема 1. Стилістичні особливості танцювальної культури різних регіонів України: Центральна та Західна Україна, Полісся та Волинь, Поділля, Промисловий край (пізнавально-практичний матеріал)	-	-	2	6	2	18	2	22
Тема 2. Танці Запорізького краю (пізнавально-практичний матеріал)	-	-	2	4	2	8	1	12
РОЗДІЛ V. Народні фантазії								
Тема 1. Українські забави (імпровізація на національному матеріалі)	1	6	1	4	-	2	-	2
Тема 2. У світі казок (інсценування народних казок)	1	6	2	4	2	4	2	4
РАЗОМ	36		54		72		72	

Враховуючи педагогічну цінність народознавчого матеріалу і спираючись на зміст розробленої програми, в якій застосовано як пізнавально-виховний аспект, так і музично-хореографічний, ми використовували в навчально-виховному процесі такі типи хореографічних занять: тематичні, пізнавально-виховні та творчі. Тематичний тип заняття був спрямований на розкриття якоїсь теми (“Дівочі посиденьки”, “Козацькі забави”, “Стежками Запорізького краю”, “Зустріч весни” тощо), пізнавально-виховний – на формування та поширення уявлень дітей про фольклор взагалі, та танцювальний зокрема (“Ми діти твої, Україно!”, “Українські обереги”, “В дружній українській родині” тощо). Якщо тематичні заняття були вужчими і зміст матеріалу торкався лише відповідної теми, то пізнавально-виховні заняття були узагальнюючими, в яких одночасно застосовували матеріал різної тематики. Творчий тип занять допомагав активізувати діяльність дітей, розкривати їхній творчий потенціал, сприяв формуванню вмінь знаходити нові виразні рухи й використовувати знайомі в новій інтерпретації, розробляти нескладні танцювальні етюди й композиції, а також розучувати фольклорний репертуар, що запропоновував педагог на основі співтворчості з ним (“Ходить гарбуз по городу”, “Чарівні квіти”, “Загадкова подорож” тощо).

Українознавчий матеріал на хореографічних заняттях ми застосовували поступово: від загальних знань про фольклор України – через усвідомлення особливостей танцювальної культури України взагалі та її регіональних особливостей зокрема – до виразного виконання українського танцювального репертуару і творчих імпровізацій.

Окрім інформаційного навчального матеріалу, який надавав педагог під час занять, ми застосовували методи та форми самостійної роботи, спрямовані на

активізацію пізнавальних процесів дитини: пошук в Інтернеті інформації про танцювальну культуру того чи іншого регіону, перегляд зразків танцювальних постановок, що створили видатні балетмейстери (П. Вірський, М. Вантух, Я. Чуперчук, Д. Ластівка та ін.), обговорення їх змісту, літературний опис танцю. Наприклад, дитині давали завдання – "Подивитись на відповідному сайті постановки українських танців і визначити: в яких із них застосовуються символи України, в яких використовують предмети побуту, в яких розкривається героїзм українського народу та ін. Під час оцінювання виконання цих видів завдань, ми завжди відзначали роботу кожної дитини, навіть якщо вона була виконана не в повному обсязі.

Для підвищення інтересу дітей до української культури ми готували та презентували глядачам показ інсценівок народних свят ("Масляна", "Щедрий вечір"), флешмобів ("Діти за відродження нації, діти за майбутнє України!", "Україна – єдина родина!"), організовували виставки писанок та крашанок, які виготовили діти, тематичних малюнків тощо.

Таке різне, планомірне та систематичне введення в навчально-виховний процес дитячого хореографічного колективу українознавчого матеріалу сприяло вирішенню завдань національно-патріотичного виховання дітей, розвитку їхньої національної свідомості, вихованню особистісних якостей, підвищенню пізнавальної активності, стійкого інтересу до національної культури, свідомішому і виразнішому виконанню українського репертуару на сцені.

Перспективи подальших пошуків у напрямі нашого дослідження ми вбачаємо у пошуку та впровадженні в роботу дитячих хореографічних колективів нових інтерактивних форм та інноваційних методів хореографічної роботи для успішної соціалізації дітей молодшого шкільного віку.

Список використаної літератури:

1. *Іваницький А*. Український музичний фольклор: [Підручник для вищих навчальних закладів] / А. І. Іваницький. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 320 с.

2. *Рудницька О.* Українське мистецтво в полікультурному просторі : [навч. посібник] / О. П. Рудницька. – К. : Екс ОБ, 2000. – 208 с.

3. *Чміль В.* Танці Запорізького краю в обробці З. Сизоненко / В. А. Чміль. – Мелітополь : ООО Видавничий будинок ММД, 2005. – 340 с.

Стаття надійшла до редколегії 21.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

EDUCATION OF NATIONAL CONSCIOUSNESS OF UOUNG PUPILS WITH THE HELP OF UKRAINIAN CHOREOGRAPHY

Olena MARTYNENKO

Department of the Institute of pedagogical and Psycological Education and arts,
Berdyansk Ieachers Iraining University
str. Pionerska, 52, apt. 41, Berdyansk, Zaporizhzkya region, Ukraine, 71116
phone: (+38095) 4622380, e-mail: mar.len68 @ mail.ru

The article enlightens the importance of popularization of Ukrainian national choreography in the work of children choreography collectives on territory of the south of Ukraine. There are determined the pedagogical conditions, tasks and content of forming of national consciousness of primary school children. it is proved the effectiveness of practically tested traditional and innovative methods of involving children into the Ukrainian dancing culture.

Key words: Ukrainian choreography, pedagogical conditions of forming of national consciousness of children, methods of choreography teaching, tasks and content of the choreography activity.

ВОСПИТАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ УКРАИНСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Елена МАРТЫНЕНКО

Бердянский государственный педагогический университет
Институт психолого-педагогического образования и искусств,
ул. Пионерская 52, кв. 41, Бердянск, Запорожская обл., 71116
тел.: (+38095) 4622380, e-mail: mar.len68 @ mail.ru

Раскрыто важность популяризации украинской народной хореографии в работе детских хореографических коллективов юга Украины; определено педагогические условия, задачи и содержание формирования национального сознания детей младшего школьного возраста, доведено эффективность апробированных на практике традиционных и инновационных средств приобщения детей к украинской танцевальной культуре.

Ключевые слова: украинская народная хореография, педагогические условия формирования национального сознания детей, средства хореографического обучения, задачи и содержание хореографической деятельности.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 262–266
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 262–266

УДК 37.015.31:793.31

ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ У ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВАХ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ

Лілія ПРИГОДА

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка,
вул. Остроградського, 2, Полтава, Україна, 36000,
тел.: (+38052) 601719; (+38050) 9355242, e-mail: l.prigoda@rambler.ru

Досліджено особливості викладання народно-сценічного танцю у колективах художньої самодіяльності. Проаналізовано методи, прийоми, які використовують керівники ансамблів народного танцю в процесі навчання.

Ключові слова: народно-сценічний танець, художня самодіяльність.

Метою дослідження є з'ясувати особливості викладання народно-сценічного танцю у художній самодіяльності на відміну від професійної школи.

Завдання дослідження – проаналізувати та визначити, як і в якому обсязі використовувати методи навчання професійної школи народно-сценічного танцю в колективах художньої самодіяльності.

Найпопулярніший та найбільш поширений вид самодіяльного хореографічного мистецтва – народний танець – є основою репертуару більшості самодіяльних колективів. Народний танець настільки різноманітний, наскільки різні за своїм життєвим устроєм народи світу. Мова народного танцювального мистецтва яскрава і виразна. Танець кожного народу – це ілюстрація його життя, побуту та праці. Вивчення народного танцю в колективах художньої самодіяльності має свої особливості. Такі автори як А. Лопухов, А. Ширяев, А. Бочаров, Т. Ткаченко, Н. Тарасова та інші, у своїх роботах розкривають методику вивчення та правила виконання вправ біля станка, рухів і комбінацій рухів на середині залу в уроці народно-сценічного танцю. Ці рекомендації спрямовані передусім для професійного навчання. Мета дослідження полягає у тому щоб з'ясувати як можна використовувати відомі методики вивчення народно-сценічного танцю у художній самодіяльності.

Засвоєння школи народно-сценічного танцю – найефективніший засіб підготовки учнів до виконання різних народних танців, ознайомлення учасників колективів з хореографічною культурою народів світу. Народно-сценічний екзерсис – це спеціальний танцювальний тренінг, відмінний від класичного екзерсису, він продовжує розвиток рухового апарату учнів у специфіці пластики народного танцю. Частина елементів народно-сценічного екзерсису виникла на основі елементів класичного танцю та класичного екзесису [4, с. 10].

Найважливішою умовою має бути строга послідовність навчання народно-сценічному екзерсису на підставах професійного навчання основа класичного

© Лілія Пригода, 2014

танцю [6, с. 5]. Ця особливість методики дає змогу навчати грамотно і прискорено, покращити танцювальну підготовку учнів.

Народно-сценічний екзерсис розвиває м'язи, суглоби і зв'язки, які були не повністю розвинені вправами класичного екзерсису. Передусім це стосується гомілковостопного і колінного суглобів, а також м'язів, що забезпечують їх рух. Головна особливість народно-сценічного екзерсису – це активний рух на опорній нозі. У процесі вдосконалення народно-сценічного екзерсису завершується формування танцювальної техніки виконавців. А це уможливлює виконання різних за складністю композиції народних танців. У народно-сценічному екзерсисі часто застосовується принцип контрастності, тобто чергування різних за навантаженням вправ і елементів. У разі його використання одночасно працюють різні групи м'язів, суглобів і зв'язок. Наприклад, присідання, рухи для розвитку рухливості стопи, вправи із ненапруженою ступнею і колообертольні рухи ніг, вправи на вистукування, великі кидкові рухи та т. п. Підготовка виконавців народного танцю – процес тривалий, який вимагає від педагога й учнів великої щоденної праці. Будувати урок народно-сценічного танцю потрібно так, щоб у міру вивчення технології танцю вона поступово підкорялася сценічним завданням.

Педагогіка народно-сценічного танцю у хореографічних колективах художньої самодіяльності багато в чому спирається на досвід професійної школи. Однак повністю використання у художній самодіяльності методів та засобів професійного хореографічного навчання неприпустиме. Відбір засобів і методів навчання народно-сценічного танцю має бути творчим, враховуючи конкретні завдання, що стоять перед художньою самодіяльністю загалом і кожним колективом зокрема. Варто враховувати вікові особливості учасників колективу (дитячий, підлітковий, дорослий), їхні можливості та умови роботи. Основним критерієм відбору засобів і методів для художньої самодіяльності повинен бути принцип доступності і цілеспрямованості.

Урок народно-сценічного танцю складається із трьох частин: вправи біля станка; рухи і комбінації на середині залу; навчальні етюди на танцювальному матеріалі народних танців, які готуються до постановки.

Вправи народно-сценічного екзерсису спрямовані на вироблення якостей, необхідних для розвитку танцювальної техніки. Кожен рух екзерсису має своє призначення і виконує певні функції. На початку уроку, перед народно-сценічним екзерсисом, рекомендується проводити невеличку розминку. У молодших класах це переважно маршові рухи, скоординовані з роботою рук: марш танцювальним кроком (по колу чи фігурній) на всій ступні, на півпальцях, біг по колу, боковий галоп, підскоки. У середніх та старших класах можна використовувати різні нескладні гімнастичні вправи, які виконують або стоячи, або лежачи на підлозі. Ця попередня розминка повинна займати не більше 5–7 хвилин. Наприкінці кожного уроку 3–5 хвилин необхідно залишити на вправи, які заспокоюють дихання і повертають м'язи в стан відносного покою – повільні рухи корпусу і рук. Час, відведений на різні частини уроку, змінюється в залежно від року навчання і завдань, які стоять перед колективом. У період формування колективу велику частину часу займає екзерсис біля станка – приблизно 2/3 кожного заняття. До кінця першого року навчання – вже 1/2 частину уроку. На другому році навчання і далі екзерсис біля станка займає одну третину уроку. Урок народно-сценічного танцю біля станка особливо на початку навчання, формується не відразу. Поступово із окремих елементів,

рухів складаються навчальні комбінації. Новий рух вивчають обличчям до станка, виконують із однієї, а потім з іншої ноги. Різноманіття пропонованого матеріалу, послідовність його засвоєння, помірне навантаження на суглобо-зв'язковий апарат – застава успішного проведення уроку, досягнення головної мети – формування необхідних виконавських навичок [1, с. 6].

Завданнями народно-сценічного екзерсису першого року навчання є вивчення основ і формування професійних навичок, а також розвиток суглобо-зв'язкового апарату, вироблення пластичності, сили м'язів і натягнутості ніг.

Усі вправи екзерсису виконують у повільному темпі, у так званому «чистому вигляді» або у найпростіших комбінаціях. На початку навчання рухи корпусу і руки перебувають у статичному положенні, вправи виконують тільки ногами. В міру засвоєння можна долучати нескладні port de bras у характері комбінацій, але з ускладненням рухів, варто пам'ятати, що у начальній стадії не треба ставити декілька завдань одночасно.

Головне завдання народно-сценічного екзерсису біля станка на другому році навчання полягає у закріпленні професійної основи, закладеної раніше. У роботі над кожним рухом екзерсису доцільно добиватися точності і чистоти виконання, тільки після цього можна ускладнювати вправи координаційно і композиційно. На цьому етапі навчання відбувається засвоєння складніших форм раніше вивчених рухів і нових елементів та вправ, призначених для вироблення сили ніг, особливо стопи, розвитку пластичності корпусу, координації та танцювальності. У комбінації ширше вводять port de bras, оберти, нахили і перегинання корпусу, що розширює виконавські можливості учнів.

Головним завданням народно-сценічного екзерсису біля станка на третьому році навчання є подальший розвиток професійних навичок. З цією метою додають нові, складніші вправи. Композицію комбінацій екзерсису ускладнюють, темп виконання рухів прискорюють. Велике значення відведено виразності виконання кожного елемента, тобто внесенню «творчого початку». Упродовж четвертого, п'ятого та подальших років навчання удосконалюють техніку виконання вивчених рухів, зростає складність танцювальних елементів та артистична майстерність виконавців [6, с. 6, 48, 79].

Не можна захоплюватися багатократним повторенням одного руху, оскільки це може спричинити перевтому м'язів, зв'язок, привести до травми. Протягом одного уроку не варто вивчати багато нові рухів. Повторивши пройдене, можна вивчити одне-два нових pas. Використання багатьох народних танців потребує особливої м'якості, пластичності рухів рук. Враховуючи цю обставину, в урок потрібно вводити спеціальні вправи для розвитку пластики рук, рухливості кистей і плечового пояса. Специфіка самодіяльного хореографічного мистецтва потребує особливої уваги до вивчення обертальних рухів. Оберти наявні в танцях різних народів світу. Зокрема, оволодіння технікою обертів робить виконавця спритнішим, рухливішим і при виконанні інших танцювальних рухів. Найважливішим завданням і запорукою праці будь-якого танцювального колективу художньої самодіяльності є певна постановка корпусу учнів. До роботи над постановкою корпусу приступають з перших уроків, з початку на середині залу, потім біля станка. У колективах художньої самодіяльності паралельно з навчально-виховним процесом відбувається і постановочна робота. У багатьох колективах учасники

виходять на сцену після невеликого шестимісячного періоду підготовки. Тому у хореографічних самодіяльних колективах з перших занять треба прагнути не тільки до формування певних рухових навичок, до узгодженості рухів із музикою, але і до розуміння художньої сторони рухів, виразності, емоційності, артистичності та манери виконання [7, с. 621]. І водночас не можна зменшувати вимогливості до естетичної форми рухів, грамотності, чистоти танцювальної мови.

Отже, навчання у хореографічному колективі ґрунтується на обов'язковій регулярності занять, які забезпечують систематичне закріплення отриманих навичок, сприяють творчому зростанню учасників.

Навчання народно-сценічного екзерсису загалом аналогічне до навчання класичного екзерсису. Однак не варто забувати про пластико-технологічні особливості народного танцю.

Специфіка викладання народно-сценічного танцю у художній самодіяльності полягає в умілому, творчому використанні законів, засобів і методів професійної школи з урахуванням завдань, умов роботи і контингенту учасників самодіяльних хореографічних колективів.

Список використаної літератури:

1. *Гусев Г.* Методика преподавания народного танца: упражнения у станка / Г. Гусев. – М. : Владос, 2003. – 208 с.

2. *Зайцев Є*. Основи народно-сценічного танцю: у 2-х ч., Ч. 1 / Є. Зайцев. – К. : Мистецтво, 1975. – 145 с.

3. *Зайцев Є*. Основи народно-сценічного танцю: у 2-х ч., Ч. 2 / Є. Зайцев. – К. : Мистецтво, 1976. – 147 с.

4. *Лопухов А*. Основы характерного танца / А. Лопухов, А. Ширяев, А. Бочаров. – СПб., М., Краснодар : Планета музыки, Лань, 2007. – 344 с.

5. *Стуколкина Н*. Четыре экзерсиса: уроки характерного танца / Н. Стуколкина. – М. : Всероссийское театральное общество, 1972. – 399 с.

6. *Тарасова Н*. Теория и методика преподавания народно-сценического танца / Н. Тарасова. – СПб. : Искусство, 1996. – 132 с.

7. *Ткаченко Т*. Народный танец / Т. Ткаченко. – М.: Искусство, 1954. – 684 с.

Стаття надійшла до редколегії 19.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

FEATURES OF TEACHING OF FOLK-STAGE DANCE IN CHOREOGRAPHIC COLLECTIVES OF AMATEUR PERFORMANCES

Lilija PRIGODA

The Poltava National Pedagogical University of the name Volodymyr Korolenko,
Ostrogradsky Street, 2, Poltava, Ukraine, 36000,
tel.: (+38052) 601719; (+38050) 9355242, e-mail: l.prigoda@rambler.ru

The features of teaching folk-stage dance amateur groups. Analyzes methods that use managers folk dance ensembles in learning.

Key words: folk-stage dance, amateur.

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Лилия ПРИГОДА

Полтавский национальный педагогический университет имени В. Г. Короленко,
ул. Остроградского, 2, Полтава, Украина, 36000,
тел.: (+38052) 601719; (+38050) 9355242, e-mail: l.prigoda@rambler.ru

Исследовано особенности преподавания народно-сценического танца в коллективах художественной самодеятельности. Проанализовано методы, приемы, которые используют руководители ансамблей народного танца в процессе обучения.

Ключевые слова: народно-сценический танец, художественная самодеятельность.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 267–273
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 267–273

УДК 792.8.071.1:37.011.3-051

ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ-ХОРЕОГРАФІВ

Лариса ВОЛОШИНА

Кафедра хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет
вул. В. Чорновола 76 а, к. 505, м. Рівне, Україна, 33000
тел.: (+38067) 927-24-27, e-mail: gor234242@mail.ru

На сучасному етапі підготовки фахівців-хореографів неможливо розглядати засвоєння професійних знань без знань з педагогіки, психології та фізіології. Тому у процесі виховання спеціалістів-хореографів постає проблема раціонального поєднання мистецького початку і педагогічних основ, що потребує принципово нових підходів до навчання, яке має виконати важливе соціальне замовлення держави – сформувати їх творчими фахівцями високого ґатунку в галузі культури, мистецтва, народної художньої творчості.

Ключові слова: хореографія, навчання, митець, педагог, хореограф, професійні знання, мистецькі навички.

Мистецькі спеціальності, зокрема хореографія, як ніякі інші, потребують від педагога творчих якостей та здібностей особистісної спрямованості на творчість, оскільки він не лише залучає вихованців до суто технічного опанування хореографічної науки, але й пробуджує у них бажання працювати за законами краси. Тому актуальність цього питання полягає в тому, щоб уміти поєднати в єдине ціле творчий потенціал митця та професійні знання педагога, вихователя, керівника.

Професійні знання педагога можна розглядати як основу становлення професійної майстерності, що оцінюється знаннями методики проведення занять, педагогіки та психології. Професійні уміння, які формуються в процесі засвоєння фахових знань, є тією основою, без якої педагогічна діяльність неможлива. Ці вміння полягають у визначенні структури методології - тобто змісту, методики проведення занять, способів підготовки до них, використанні найважливіших прийомів створення та розв'язання проблемних ситуацій.

З розвитком педагогічної науки питання становлення особистості педагога-хореографа розглядають систематично. Ще в середині XX століття такі корифеї, як Агріпіна Ваганова, Асаф Мессерер, Микола Тарасов, Надія Базарова, Варвара Мей дали наукову основу для сучасного розуміння хореографічної педагогіки. На сучасному етапі це питання також посідає вагоме місце в контексті виховання майбутніх фахівців. Останні значущі праці видатних педагогів хореографічних дисциплін Лариси Цвєткової, Євгена Зайцева поетапно розклали систему підготовки фахівця-хореографа з профільних предметів, з урахуванням вимог сучасної освітянської програми.

© Лариса Волошина, 2014

Розв'язання цієї проблеми полягає удосконаленні механізмів оволодіння майбутніми фахівцями професійними навиками як у мистецькій, так і в педагогічній діяльності, забезпечення виходу на новий концептуальний рівень, що у своєю чергою потребує пошуку принципових підходів до навчання майбутніх педагогів-хореографів.

Реалізація завдань підготовки висококваліфікованих фахівців у цій галузі пов'язана з залученням студентів у процес засвоєння знань історії та теорії розвитку хореографічного мистецтва, оволодіння виконавською майстерністю, знаннями та навичками педагогічної, балетмейстерської роботи, оскільки творчість потребує не тільки високо-професійного технічного вишколу, а й відповідний рівень загальної культури естетичного розвитку особистості хореографа.

Танець належить до найдавніших, найпоширеніших і найдемократичніших видів мистецтва. Віддавна важливі події в житті людства супроводжувалися масовими обрядодійствами. Танці, хороводи зафіксовані в багатьох творах мистецтва – від усної народної творчості (казки, билини, приказки, легенди) до творів видатних митців мистецтва (літературно-художні твори, твори образотворчого мистецтва, опера, балет).

Особливість хореографічного мистецтва полягає в тому, що його природа синтетична. Вона містить у собі інші види мистецтва – музику, живопис, скульптуру [2, с. 23].

Мистецтво хореографії (від грецької хорео – рух, графіо – писати) засноване на музично-організаторських умовних виразних рухах людського тіла. У тому, як людина рухається, жестикулює та пластично реагує на дії інших, проявляються особливості характеру, почуттів, неординарність особистості [1, с. 33].

Хореографія – це мистецтво усвідомленої побудови потоку рухів, але зміст оцих рухів виникає тільки в поєднанні. У тому і полягають вміння та талант хореографа, щоб побудувати рухи у свідомі ряди. Змінюючи порядок рухів, хореограф не просто розподіляє деталі, щоб було гарніше, краще – він дає своїм рухам бажаний зміст, наповнює їх особистим почуттям [4, с. 115].

Слово "хореограф" сьогодні визначає автора танцювальної композиції. Хореограф – це людина, яка пише танцем, так само, як композитор пише звуками, письменник – словами, живописець – фарбами.

Щоб розуміти хореографа, треба розуміти мову хореографії. Від ступеня таланту хореографа, від специфіки його пластичного бачення залежить досить багато. Як засвідчує багаторічний досвід, розуміння сутності хореографії – це не просто блискуче знання хореографічної азбуки, граматики (хоча без неї не обійтися, вони як цеглини, з яких будується новий будинок – нова хореографічна постановка). Хореографічна постановка – це композиційне рішення тієї чи іншої теми, вона має поставати як носій актуальних проблем, глибоких філософських ідей. Але задля вирішення таких глибоких проблем потрібна не тільки можливість роздумів над ідеями, а й над їх пластичним рішенням. Кожен хореографічний твір – це процес, який розгортається від початку до закінчення хореографічної канви, ланцюга пластичних асоціацій. І ніхто, окрім хореографа, не зможе зв'язати в єдине органічне ціле музику, фабулу (сюжет), пластику [9, с. 23].

Звісно, будь-який талановитий хореограф привносить щось своє у хореографічний літопис, але жодна революція не створює нового світу на новому місці, воно, місце, залишається тим самим (танцювальна зала чи сцена), а новий

світ будують переважно ті ж танцівники-вихованці. Адже цілком нових засобів виразності в нашому житті немає. Тому, щоб розуміти нове – треба знати, поважати, цінувати минуле. Кожен хореограф пов'язаний з традиціями, які складалися в мистецтві протягом багатьох століть, навіть якщо він, новатор, ці традиції сміливо розхитує та відверто заперечує. Не треба думати, що традиції – це повторення минулого, до них треба ставитися з повагою [4, с. 110]. Сучасний видатний хореограф Моріс Бежар вважав, що "традиція – це розумна революція, а не засіб утримувати минулий час. Найяскравіше традицію можна показати в ретроспекції, а не виводити в абсолют" [6, с. 164].

Майже двісті років мистецтво балету і хореографії накопичувало сили, щоб стати самостійним мистецтвом, і, нарешті, прийшло визнання, почали створювати особисті самостійні вистави без допомоги слова, користуючись пантомімою і танцем. Пантоміма й танець до сьогодні залишаються основними засобами виразності у хореографії. З часом співвідношення між ними змінювалося, як змінювалися і вони самі. Колись однією з дій пантоміми було те, що вона замінювала слово умовним жестом, але навіть умовний жест був значно ближчий до танцю, ніж слово, бо він відображався людським тілом. У хореографії знаходить місце будь-який рух, і хореограф пише свій твір поєднуючи ці рухи [4, с. 112].

Дехто вважає, що рухи самі по собі нічого не означають, але кожен рух містить у собі закінчену думку, і пояснити, у чому зміст кожної групи рухів, комбінації вельми важко, доки ми розглядаємо окремі рухи. Якщо б усякий рух містить у собі деякий закінчений зміст, то робота хореографа, який поєднує всі рухи, мабуть, була б не настільки важлива. Але талант хореографа полягає якраз у тому, щоб вибудувати рухи в усвідомлений ряд, і зневажати значення цієї роботи означає заперечувати хореографію як мистецтво. Хореографія – це мистецтво усвідомленої побудови потоку рухів.

Пантоміма і танець – не готові засоби в арсеналі хореографа, а плоди його праці. Їхні достоїнства та недоліки визначає передусім уміння хореографа показати вдале поєднання в конкретному хореографічному творі. Змінюючи рухи так чи інакше, хореограф не просто розподіляє деталі, щоб було гарніше, а дає цій зміні бажаний зміст, наповнює особистим почуттям [4, с. 118].

Він не може написати свій твір на папері і віддати його іншим людям читати, вивчати та виконувати на сцені. Хореограф не існує окремо від танцівників, і це завжди ставило його в залежність від них. Великого реформатора Новера актори не захотіли терпіти в Паризькій Опері, і справа не тільки в тому, що всі актори були консерваторами. Багато з них вчилися у Новера і переймали його методику. Головна причина – Новер був хореографом-новатором і бажав, щоб книга, яку він пише для акторів, повністю відображала його погляди [4, с. 131].

Уміло поставлена робота колективу може допомогти виховати гармонійну людину, у котрій високо розвинуті духовні та фізичні якості, і в якому б жанрі не виступав колектив, у нього повинна бути глибоко продумана система роботи над репертуаром, чітко визначена, налагоджена навчально-виховна робота [2, с. 23]. Кожен колектив повинен мати цілісну педагогічну програму на весь період занять у колективі, на декілька років і на кожен рік окремо, крім того, і на кожну вікову категорію та групу. Такий підхід до роботи сприятиме розвитку кращих людських якостей і стосунків, таких, як дружба, повага до старших, толерантне ставлення старших до молодших, уважність хлопців до дівчат; формуватиме

свідому дисципліну та культуру норм поведінки; сприятиме фізичному зростанню артистизму [1, с. 36].

Як стверджують наукові дослідження сучасної мистецької педагогіки (О. Рудницькі, І. Зезюн, І. Смікал), хореографові треба бути педагогом, адже він має справу не тільки з рухами, а насамперед з людьми, тому питання педагогіки стоїть першочергово. Завдання керівника хореографічного колективу полягає не тільки в тому, щоб навчити дитину гарно танцювати, а й у тому, яку людину виховує цим колектив.

Орієнтуючись у специфіці вікової психології та фізіологічних особливостей розвитку дитини, керівники не завжди правильно будують заняття, не володіють педагогічним тактом, підходом до дітей. Ця робота потребує глибоких систематизованих педагогічних знань. Окрім того, керівник повинен орієнтуватися не лише в методиці дисципліни, а й володіти знаннями з психології, фізіології людини.

Заняття відбуваються за ознаками віку та статі. Поділ зумовлений фізіологічними особливостями розвитку дітей, специфікою вправ для кожної групи. Згідно з віковою періодизацією, кожній віковій групі властиві певні анатомо-фізіологічні, психічні та соціальні властивості. Межі вікових періодів відносно рухливі, оскільки природний фонд дітей і виховний вплив на них досить різний [5, с. 57].

Тому, незважаючи на вік і стать, працюючи з хореографічним колективом, дітей треба вчити не тільки танцювати, а також знайомити з мистецтвом загалом. На таких заняттях постійно відбувається спілкування засобами хореографії, що несе у собі естетичну функцію виховання. Завдяки такому спілкуванню коло духовно близьких людей розширюється, бо мистецтво відтворює всю систему соціального спілкування. Мистецька мова спілкування зрозуміла всім, вона винятково багата – у ній закодовано значно більше змісту, оцінок, почуттів, ніж в інших формах спілкування, вона спонукає людину до співучасті в житті інших людей. Так формується специфічна риса характеру – товариськість, що становить гуманістичну сутність людини. Формування такої особистості збігається з намірами і цілями розвитку сучасного суспільства [3, с. 397].

У сучасних умовах проблема підготовки кадрів, накопичення інтелектуального потенціалу країни набуває виняткового значення. Розв’язання цієї проблеми передбачає вдосконалення механізмів у фаховій підготовці педагогів-хореографів: це введення в практику науково обґрунтованих методик при визначенні потреби в спеціалістах, застосування найновітніших методик формування спеціаліста у вищий школі з урахуванням потреб суспільства. Реалізація завдань підготовки педагога-хореографа зумовлена орієнтацією на оволодіння виконавською майстерністю, знаннями та навичками педагогічної, балетмейстерської роботи, оскільки творчість передбачає відповідний рівень загальної культури естетичного розвитку, соціалізації особистості творця [8, с. 44].

Теоретично-методична підготовка майбутнього педагога повинна підкріплюватися педагогічними навичками, що поділяються на дві головні групи. До першої належать: висока виконавська майстерність (точний, яскравий, переконливий практичний показ); уміння володіти собою, керувати своїми емоціями; техніка мовлення. Друга група охоплює вміння співпрацювати з окремим учнем чи колективом загалом у процесі розв’язання педагогічних завдань.

Творчий характер педагогічної діяльності безпосередньо пов'язаний з професійно-особистісною мотивацією педагога, з появою у нього на основі фахових знань і вмінь власного творчого та педагогічного досвіду. Шукаючи нові оригінальні шляхи і засоби для її реалізації, педагог не копіює чужого досвіду, а опрацьовуючи його, робить частиною своїх педагогічних ідей.

Відмінність творчих особистостей педагогів породжує і відмінність методів викладання. Абсолютна істина в тому, що педагог має старанно готуватися до кожного заняття. Педагог зобов'язаний приходити в клас й чітко знати та усвідомлювати свої завдання, чого хоче досягти на цьому занятті. Строгість, послідовність, логіка мають панувати у хореографічному класі від початку до кінця заняття [7, с. 23].

Чимало керівників мають спрощену уяву про роботу з колективом, зокрема дитячим. Більше того, існує хибна думка, що дитячим колективом керувати простіше, ніж дорослим, і цим займаються, ті, хто нібито не може працювати з дорослими. Це зовсім не так. Діти дуже довірливі, уважні та вдячні учасники, і водночас дуже вибагливі. Їм не достатньо того, що керівник показує рухи й танці і дає їм назву, їм треба знати все, що стосується роботи. З дитиною треба розмовляти як із дорослим, бачити в ній особистість. Зуміти з'єднати в одне серйозність роботи з дітьми та їхнє дитинство в усіх проявах у колективі – одне зі складних завдань керівника, яке не завжди можна виконати. Виховуючи дітей, хореограф постійно повинен пам'ятати, що він педагог та вихователь [1, с. 32].

Виховна мета в роботі педагога-хореографа з колективом – бути мудрим і вміти вирішувати питання естетичного, морального, трудового виховання постійно й систематично. Але не існує методики виховання загалом, натомість треба користуватись методикою вирішення поставлених завдань. І ці завдання має вирішувати кожен педагог-хореограф у конкретному випадку.

Отже, можна сміливо стверджувати, що формування особистості педагога-хореографа – процес багатогранний. На сучасному етапі майбутній фахівець повинен оволодіти не тільки мистецькими навичками, а й знаннями з педагогіки та психології, знати фізіологічні властивості людини, бути мудрим керівником, а головне – вихователем. Усією своєю сутністю педагог-хореограф повинен відповідати концепціям, зазначеним у Законі України "Про освіту" (1996 року), та вміти донести до своїх вихованців головну мету й основні завдання, які спрямовані на всебічний розвиток людини як особистості та найвищої цінності суспільства, на розвиток її талантів, розумових і фізичних здібностей, виховання високоморальних якостей.

Підготовка майбутніх спеціалістів у вищому навчальному закладі України покликана виконати важливе соціальне замовлення держави – сформувати їх творчими фахівцями високого ґатунку в галузі культури, мистецтва, народної художньої творчості.

Отже, хореограф як митець та педагог повинен поєднати в одній особистості свій творчий потенціал, який знаходить втілення в хореографічній постановці, та професійні знання педагога, вихователя, керівника, що мають проявлятися у процесі роботи над хореографічною постановкою.

Список використаної літератури

1. *Годовський В*. Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом : методичні рекомендації, лекції, навчальна програма / В. Годовський, В. Арабська. – Рівне : РДГУ, 2000. – 76 с.

2. *Голдрич О*. Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю / О. Голдрич, С. Хитряк. – Львів : Край, 2003. – 232 с.

3. Естетика : підручник / Л. Левчук, В. Панченко, О. Оніщенко, Д. Кучерук. – К. : Вища школа, 2006. – 431 с.

4. *Карп П*. Младшая муза / П. Карп. – М. : Дет. лит., 1986. – 190 с.

5. *Максимюк С*. Педагогіка : навч. посібник / С. Максимюк. – К. : Кондор, 2005. – 667 с.

6. *Мессерер А*. Танец. Мысль. Время / А. Месерер. – М. : Искусство, 1979. – 175 с.

7. *Мессерер А*. Уроки классического танца / А. Месерер. – СПб. : Лань, 2004. – 400 с.

8. Науково-теоретична конференція «Проблеми збереження, розвитку та сценічного втілення народного танцю (враховуючи пісенний, музичний та інший матеріал Полісся)». – Рівне : РДГУ, 2002. – 48 с.

9. *Салимбаев В*. Нужно чувствовать, что ты всегда в пути / В. Салимаев // Советский балет. – 1989. – № 2. – 64 с.

Стаття надійшла до редколегії 21.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

SPECIFICS FOR SCHOOLING PROFESSIONAL CHOREOGRAPHERS

Larissa VOLOSHINA

Rivne State University of humanities Choreography department
str. V. Chornovola 76 a, room 505, Rivne city, Ukraine, 33000
tel.: (+38067) 927-24-27, e-mail: gor234242@mail.ru

On the modern stage of professional choreographers training it is impossible to view the aggregation of professional knowledge without knowledge of pedagogy, psychology and physiology. Thus, the problem of rational combination of art and pedagogical bases arises during the training of professional choreographers, which requires completely new approaches to training, the destination of which is to fulfill an important social order of the state – to make them highly qualified art professionals in the sphere of culture, art and folk fine arts.

Key words: choreography, teaching, creator, teacher, choreographer, professional knowledge, creativity.

ОСОБЕННОСТИ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ-ХОРЕОГРАФА

Лариса ВОЛОШИНА

Кафедра хореографии,
Ровенский государственный гуманитарный университет
ул. В. Черновола 76а, к. 505, г. Ровно, Украина, 33000
тел.: (+38067) 927-24-27, e-mail: gor234242@mail.ru

На современном этапе подготовки специалистов-хореографов невозможно рассматривать однобоко, без знаний по педагогики, психологии и физиологии. Поэтому, при воспитании специалистов-хореографов возникает проблема, – каким образом рационально соединить творческое начало и основы педагогики, что требует принципиально новых подходов к обучению, которое отвечает социальному заказу государства, сформировать их творческими специалистами высокого качества в области культуры, искусства, народно-художественного творчества.

Ключевые слова: хореография, обучение, творец, педагог, хореограф, профессиональные знания, творческие способности.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 274–280
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 274–280

УДК 792.8.071.1:[37.015.3:159.954.4:793.3]

НАУКОВО-ПОШУКОВИЙ ПІДХІД ДО ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК СТУДЕНТІВ НА ЗАНЯТТЯХ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Світлана ВАСІРУК

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
вул. Сахарова, 34а, Івано-Франківськ, Україна, 76000,
тел.: (+38066)1027094, e-mail:SvitlanaVasiruk@ukr.net

Висвітлено проблеми активізації навчально-пізнавальної діяльності студентів – майбутніх хореографів на заняттях класичного танцю, формування у них самостійної естетичної оцінки, уміння нестандартно, творчо підходити до майбутньої професійної діяльності; доведено необхідність виховання у майбутніх педагогів потреби в самоаналізі професійної діяльності; охарактеризовано основні принципи успішної творчої роботи на всіх етапах вивчення класичного танцю.

Ключові слова: навчально-пізнавальна діяльність, класичний танець, самоаналіз, особистість, мислення, пам'ять, уява, увага.

Педагогічна психологія вищої школи розглядає процес навчання у комплексі інформаційно-навчальної, розвивальної і виховної функцій.

Сьогодні пріоритетним напрямом підготовки фахівців з вищою освітою стають не лише знання і вміння як такі, а розвиток особистості, здатної вільно і самостійно мислити і діяти.

В умовах особистісно орієнтованого навчання викладачам хореографічних дисциплін варто вбачати у студенті особистість, розуміти всю складність і багатогранність його світу, виявляти природні і набуті здібності та перспективи, створювати максимально сприятливі умови для їх розвитку, розрізняти сутність вчинків і дій, почуттів, емоцій і мотивів.

На цьому наголошують педагоги Ю. Бабанський, В. Безрукова, І. Підласий. Значну увагу проблемі активізації навчально-пізнавальної діяльності студентів приділяють у своїх дослідженнях науковці – М. Фіцула, В. Бочелюк, В. Зарицька, З. Слєпкань та ін.

У процесі навчання перед студентами хореографічних спеціальностей постає низьких професійних проблем, вирішення яких потребує активізації всіх психічних процесів, а саме – мислення, сприйняття, пам'яті, уваги, уяви, тощо. В сукупності вони повинні допомагати студентам осмислити сутність явищ, виявити їх взаємозв'язок і взаємодію, сформувати здатність оперувати понятійно-категоріальним апаратом.

Однією з найголовніших дисциплін у процесі підготовки спеціалістів-хореографів є класичний танець. Сформована протягом багатьох віків система класичного танцю відібрала в свій арсенал виразних засобів усе найдоцільніше і

© Світлана Васірчук, 2014

найкорисніше з великої кількості рухів і здатна підготувати виконавця до засвоєння будь-якого напряму сценічної танцювальної культури.

Викладання цієї дисципліни ґрунтується на таких принципах: науковість, наступність, доступність, проблемність навчання, наочність, свідома навчально-пізнавальна активність студентів, відповідність методів навчання до індивідуальних психологічних особливостей і природних фізичних даних індивідумів.

Видатні педагоги класичного танцю – А. Ваганова, М. Тарасов, В. Костровицька, Г. Березова, спираючись на власний досвід, стверджували, що для якісної підготовки майбутніх танцівників необхідна активізація їх навчально-пізнавальної діяльності, зміст якої полягає у мобілізації за допомогою спеціальних засобів їхніх інтелектуальних, морально-вольових та фізичних зусиль, спрямованих на досягнення конкретних цілей навчання, розвитку й виховання.

Мета дослідження – розглянути головні психічні аспекти активізації навчально-пізнавальної діяльності студентів на заняттях класичного танцю – однієї з найголовніших дисциплін підготовки фахівців хореографічного мистецтва.

Творчий характер дисципліни “Методика викладання класичного танцю” сприяє розвитку мислення, яке, згідно з психологічним дослідженням, можна поділити на словесно-логічне, наочно-дійове і творче.

Словесно-логічне мислення розвивається у процесі опанування окремих теоретичних положень дисципліни, методики виконання рухів, логічної побудови викладачем змістовного ланцюга певної тези. Студент під час, в процесі сприймання інформації визначає проблему, осмислює її, займається пошуком шляхів її вирішення і чітко та послідовно вербалізує власний висновок.

Наочно-дійове (репродуктивне) мислення розвивається у разі практичного показу викладачем того чи іншого руху і передбачає запам’ятовування та відтворення студентом певного завдання, що потребує долучення до запропонованого зразка індивідуального відчуття рухів, поз, виявлення за їх допомогою особистісних виконавських і акторських якостей і відповідно має низку спільних рис з творчим мисленням.

Творче мислення, як уміння нестандартно вирішувати проблему, швидко переорієнтуватися з одного аспекту її мислення на інший, додає в цьому процесові частку власної індивідуальності. Упродовж засвоєння дисципліни воно має розвиватися в декількох напрямах: як виконавське, коли студент у заданому тексті по-своєму інтерпретує зміст вправи, виражає власний емоційний стан, так і педагогічне, коли в процесі складання, проведення уроку він втілює і реалізує власне бачення його мети і завдання.

Як стверджує знавець методики класичного танцю – Л. Цвєткова [5, с. 25], важливу роль у процесі навчання відіграє розвиток пам’яті, що забезпечує закріплення, збереження і подальше відновлення навчального матеріалу, а також допомагає досягти високої виконавської техніки й акторської майстерності. Саме вона наголошує на тому, що ефективність запам’ятовування залежить від мотивації, що зумовлюється індивідуальними потребами і ціннісними орієнтаціями особистості.

Психологічна наука поділяє пам’ять на словесно-логічну, зорову (іконічну), слухову (ехонічну), моторну, емоційну, образну. У процесі фахового оволодіння класичним танцем мають бути задіяні і по можливості розвинуті всі види пам’яті, хоча на початковому етапі навчання найбільшу роль відіграє словесно-логічна і

зорова, розвиток яких забезпечується використанням наочних і вербальних методів навчання.

Зорова пам'ять має фіксувати пластичний малюнок руху з метою його подальшого репродуктивного відтворення і вимагає концентрації уваги під час показу вправи чи комбінації викладачем з метою визначення її основних елементів і засвоєння правил виконання.

Саме тому, від студентів доцільно вимагати не механічного запам'ятовування тексту (змісту) вправ із його подальшим копіюванням, а їх усвідомленого відтворення в логічній послідовності із дотриманням правил методики їх виконання. Такий підхід сприятиме творчому засвоєнню матеріалу і забезпечить точність і чіткість його виконання.

Зорова пам'ять, як зазначав видатний педагог класичного танцю М. Тарасов [4, с. 64], формується і закріплюється за допомогою наочності. Від того як викладач розпочинає заняття, як поводить себе, як показує навчальні завдання і т. д. залежить накопичення певних вражень і досвіду в пам'яті студента. Тому усі дії педагога мають вирізнятися чітким педагогічним розрахунком, витримкою, простотою, смаком, справжнім захопленням і любов'ю до свого предмета.

До засобів, які роз'яснюють правила виконання вправ та рухів, необхідно віднести показ (демонстрацію), який можна поділити на два види: перший – показ нового руху; другий – показ комбінованих завдань.

Перший вид здебільшого використовують на першому році навчання, коли усі нові рухи необхідно показувати детально, повільно, ніби по-складах, по декілька разів до повного їх засвоєння і завжди супроводжувати відповідними словесними поясненнями. Показ комбінованих завдань також є необхідним, але він має проводитись у звичному темпі, без попередніх повторень, і має запам'ятовуватися з першого разу. Це обов'язкове правило, яке добре розвиває зорову, точніше хореографічну пам'ять студента.

Усе це допоможе студентові краще зрозуміти і засвоїти однакові для всіх виконавські правила техніки руху і в жодному разі не повинно притлумлювати його творчу індивідуальність.

У подальшому навчанні показ нових рухів також необхідний, але вже меншою мірою. Більшого значення набуває показ комбінованих завдань, оскільки свідомість і технічна підготовка дають змогу студентам швидше запам'ятовувати і засвоювати нові рухи, не зважаючи на складність і обсяг програми навчання. Варто зауважити, що повторний показ викладача повинен відбуватися тільки тоді, коли це дійсно потрібно, і не треба підміняти цим усі ті вказівки і зауваження, які викладач може зробити змістовніше і образніше в словесній формі.

Як наголошують науковці В. Бочелюк і В. Зарицька [1, с. 154], мислення і пам'ять студентів доцільно виховувати перш за все на підставі самостійного і активного розуміння завдання й акцентувати в міру необхідності наочним показом, а не навпаки.

Щодо навчання хореографії, то наочний показ – найкращий спосіб виховання виконавської пам'яті і культури поведінки студентів, зміст якого полягає у всебічному розкритті й удосконаленні індивідуальних творчих можливостей студентів.

Результативність навчання значною мірою залежить і від словесно-логічної пам'яті, яку задіюють під час пояснень і коментарів викладача. Для розвитку і

закріплення цього виду пам'яті треба проводити під час заняття опитування, мета якого – з'ясування рівня засвоєння студентами правил виконання того чи іншого руху. Це дає змогу викладачеві утримувати увагу студентів, привчає їх свідомо ставитися до власного виконання і сприяє постійному самоконтролю.

Як зазначає Л. Цвєткова [5, с. 29], має подавати матеріал викладач у певній логічній послідовності, у чіткій і лаконічній формі з акцентуванням уваги на опорних моментах кожної окремої вправи, комбінації зокрема і заняття загалом.

Оптимальною є така послідовність викладу матеріалу:

– демонстрація руху чи вправи, у відповідній музично-ритмічній послідовності. Такий показ має бути чітким, із дотриманням необхідних правил, виконуватись у повільному темпі. Варто звернути увагу на музичну розкладку, особливо у випадках, коли наявна зміна ритму в межах однієї вправи;

– пояснення, супроводжуване методичним аналізом певного руху, вправи, у якому необхідно акцентувати увагу на нових рухах чи складних прийомах, певних нюансах. Доцільним є також попередження про можливі помилки у виконанні;

– повторний показ нового матеріалу, що відбувається в потрібному темпі і містить елементи творчого завдання;

– відповіді на запитання мають бути лаконічними, але вичерпними. При цьому викладач повинен весь час пам'ятати, що рівень сприйняття матеріалу у кожного з студентів різний. Він залежить від психо-фізичних особливостей пам'яті, уяви та уваги індивіда;

– виконання руху чи вправи студентами як результат педагогічного досвіду викладача і здатності студентів сприймати матеріал. Важливим моментом є їх прагнення з першої спроби виконати завдання якомога якісніше.

У процесі засвоєння класичного танцю не менш важливу роль відіграє моторна пам'ять, оскільки рівень володіння технікою його виконання і виражальними засобами значною мірою залежить від якості набутих студентами практичних умінь і навичок. Цей вид пам'яті вдосконалюється у наслідок багаторазового повторення рухів і вправ, при цьому важливу роль відіграє усвідомлене, а не автоматичне повторення виконуваного матеріалу.

Розвиток моторної пам'яті студентів потребує від викладача тонкої ювелірної роботи, великої витримки і, що найголовніше, відмінних знань школи класичного танцю. Тому поспішність, несистематичність, нерегулярність занять тут зовсім неприпустимі.

Оволодіння класичним танцем, подальше його використання як виразного засобу в процесі створення хореографічних композицій потрибує розвитку уяви, що опирається на емоційну й образну пам'ять і є необхідною складовою формування творчої особистості.

У дослідженнях психологів М. Забрацького, Н. Чепелєвої, Є. Вербана розрізняють репродуктивну (відтворюючу) і творчу уяву. Проте в хореографічному мистецтві вони тісно пов'язані, оскільки уявне створення художнього образу ґрунтується на певній системі знаків-рухів класичного або будь-якого іншого виду танцювального мистецтва.

Репродуктивна уява в хореографії – це відтворення заданого викладачем образу, що реалізується у зображенні, описі, розповіді. Творча уява передбачає власне, оригінальне бачення образу і, як свідчить практика, широка палітра виражальних засобів в арсеналі студентів ґрунтується на накопичених знаннях і сформованих уміннях.

На нашу думку, з метою пробудження активізації уяви доречними і корисними стануть вирішення студентами творчих завдань, у процесі яких засобами певних рухів класичного танцю їм пропонують передати будь-який настрій, душевний стан, а пізніше знайти положення, позу, скласти танцювальну фразу, яка б найповніше втілювала суть образу. Такі завдання активізують творчу уяву, яка стане невід'ємним атрибутом творчої діяльності.

Якість засвоєння матеріалу безперечно залежить від розвитку уваги, тобто спрямованості і зосередженості психічної діяльності студента на конкретному предметі. З огляду на специфіку дисципліни, форм і методів її опанування особливого значення набуває формування довільної уваги, як зосередженості на певних правилах або вимогах до виконання.

Як наголошував М. Тарасов [4, с. 60], культура уваги – це сильна зброя сучасного актора-танцівника, яка окрилює думку, збуджує до творчості і робить досконалою виконавську техніку.

Увага студента – майбутнього танцівника, характеризується особливими професійними якостями, і завжди пов'язана з чітко поставленою метою, без якої неможливо ні в навчальній роботі, ні в сценічній творчості по-справжньому зацікавитися виконавськими діями і досягти художніх результатів. Якщо студент діє організовано, вдумливо і впевнено, без технічних "помилок" і творчих "зривів", це означає, що його увага працює зосереджено. Здатність одночасно охоплювати усі сторони виконавської майстерності, проникати в задум композитора і балетмейстера означає, що увага танцівника діє об'ємно. Якщо виконавець вміє раціонально розподіляти свої сили, швидко і чітко переключається з одного ритму на інший, змінює характер сценічної дії – це означає, що увага танцівника діє гнучко.

Ці перелічені якості уваги студента працюють на усі сторони його виконавської майстерності, але в процесі створення образу вони діють глибше і складніше, ніж у техніці руху. Звідси випливає, що чим психологічно складніший і ніжніший створюваний образ, тим глибше повинен проникати танцівник у духовний світ свого героя, зосереджуючи більше уваги на акторській виразності, ніж на техніці руху.

Водночас, як наголошують науковці В. Бочелюк, В. Зарицька [1, с. 132], не можна штучно розділяти увагу студента на моторну і творчу, оскільки техніка руху – це не просто фізичний автоматизм, у ній завжди є частка творчості. Але порівнювати її з процесом створення образу в хореографічному мистецтві неможливо, адже тут увага танцівника пов'язана з багатьма складними, глибокими, а інколи невловимими психологічними процесами, з яких зароджуються уява, образність, музичність, правдивість і поетична емоційність дії.

Процес створення образу – це завжди пошук, внутрішня імпровізація. Тому здатність танцівника переборювати найважче, фізичне і технічне навантаження за найменшої затрати уваги допоможе творчо, активно, вільно і правильно діяти на сцені. При цьому акторська захопленість повинна ніби закривати собою усю фізичну важкість виконавства. Творче натхнення дається танцівнику ціною важкої фізичної праці, але воно приносить велику виконавську радість, коли поставлена мета успішно досягнута. Всебічно розвинена увага допоможе студентам оволодіти не тільки досконалою технікою виконання, музичністю й акторською майстерністю, але й знайти себе, свою індивідуальність, визначити виконавські можливості.

Розвиток уваги студентів тісно пов'язаний з вихованням волі, основою якої є свідома дисципліна, що формує твердість характеру, працездатність,

наполегливість, упертість, уміння витримувати високий ступінь фізичного і нервового навантаження. Загартована воля може спрямувати й утримувати увагу студента в усіх його виконавських діях.

Для нормального розвитку уваги необхідно, щоб увесь виконаний матеріал був добре засвоєний, чергові завдання не дуже ускладнювались і не спрощувалися, виховуючи при цьому художнє відчуття техніки танцю і музики.

Як наголошує З. Слєпкань [3, с. 69], розвиток уваги значною мірою залежить від викладача, його установки стосовно кінцевої мети навчання. Саме тому викладач хореографічних дисциплін упродовж усього заняття повинен зосереджувати, акцентувати увагу вихованців як на основних, так і на другорядних процесах виконання, підтримувати і стимулювати її за допомогою опитування, демонстрації вправ, порівняльного аналізу їх виконання, перевірки рівня усвідомленості виконуваних ними рухів і комбінацій. Ці методи дають змогу розвивати стійкість уваги, тобто зберігати необхідний рівень зосередженості протягом усього заняття.

Становлення особистісних якостей студентів доцільно розглядати як процес навчання, спрямований на формування особистості загалом при її активності як суб'єкта виховання, що охоплює в комплексі інформаційно-навчальну, розвивальну і виховну її функції. Цей процес має відбуватись під керівництвом і за безпосередньої участі викладача.

Саме тому удосконалення хореографічної підготовки у вищах потребує подальшого підвищення теоретичного і методичного рівня процесу формування загальних розумових дій і прийомів розумової діяльності, посилення мотивації навчання, широке використання активних методів роботи, традиційних та новітніх інформаційних технологій, що активізують та інтенсифікують навчально-пізнавальну діяльність студентів.

Список використаної літератури

1. *Бочелюк В*. Педагогічна психологія [Текст] : навч. посібник / В. Й. Бочелюк, В. В. Зарицька. – К. : Центр навчальної літератури, 2006. – 248 с.

2. *Вергасов В*. Активизация познавательной деятельности студентов высшей школы [Текст] / В. М. Вергасов. – К., 1995. – 175 с.

3. *Слєпкань З*. Наукові засади педагогічного процесу у вищій школі [Текст]: навч. посібник / З. І. Слєпкань. – К. : Вища школа, 2005. – 239 с.: іл.

4. *Тарасов Н*. Классический танец [Текст] / Н. И. Тарасов. – М. : Искусство, 1981. – 479 с.

5. *Цвєткова Л*. Методика викладання класичного танцю в школі [Текст] : Підручник / Л. Ю. Цвєткова. – 2 вид. – К. : Альтерпрес, 2007. – 324 с.

Стаття надійшла до редколегії 16.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

SCIENTIFIC RESEARCH APPROACH TO PROFESSIONAL SKILLS OF STUDENTS IN THE CLASSROOM CLASSICAL DANCE

Svetlana VASIRUK

Carpathian National University of the name of Vasyl Stefanyk, Institute of Arts,
str. Sakharova, 34, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76000,
phone.: (+08066) 1027094, e-mail: SvitlanaVasiruk@ukr.net

In the given article the author reveals the problems of the development enhancing teaching end learning of students, future choreography teachers at the lessons of classical dances. It is aimed et forming the need of independent aesthetic evaluation in choreography teachers, their ability to approach to the future professional job creatively. Upbringing of selfanalysis necessity in professional activity of future teachers is proved; characterizes the main principles of successful creative work on all the stages of studying.

Key words: Educational-cognitive activity, classical dance, self-analysis, personality, thinking, memory, imagination, attention.

НАУЧНО-ПОИСКОВЫЙ ПОДХОД К ФОРМИРОВАНИЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ СТУДЕНТОВ НА ЗАНЯТИЯХ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Светлана ВАСИРУК

Институт искусств,
Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника,
вул. Сахарова 34 а, Ивано-Франковск, Украина, 76000,
тел.: (+ 38066) 1027094, e-mail: SvitlanaVasiruk@ukr.net

Освещено проблемы активизации учебно-познавательной деятельности студентов – будущих хореографов на занятиях классического танца, формирование у них самостоятельной эстетической оценки, умения нестандартно, творчески подходить к будущей профессиональной деятельности; доказано необходимость воспитания у будущих педагогов потребности в самоанализе профессиональной деятельности; характеризировано основные принципы успешной творческой работы на всех этапах изучения классического танца.

Ключевые слова: учебно-познавательная деятельность, классический танец, самоанализ, личность, мышление, память, воображение.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 281–285
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 281–285

УДК 378.036-057.875(045)

КРИТЕРІЇ ЕСТЕТИЧНОЇ ВИХОВАНОСТІ СТУДЕНТІВ ПЕДАГОГІЧНОГО ВНЗ

Світлана ТАФІНЦЕВА

Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія,
вул. Проскурівськго підпілля, 13/9 Хмельницький, Україна, 29013,
тел.: (+38038) 795945, (+38097) 7269844, e-mail: taffinceva@gmal.com

Статтю присвячено визначенню та діагностуванню критеріїв естетичної вихованості студентів педагогічного вищого навчального закладу.

Ключові слова: виховання, естетичне виховання студентів, критерії естетичної вихованості.

Модернізація вищої освіти потребує перегляду соціальної ролі навчальних закладів України у професійній підготовці студентів. Сьогоднішня зосередженість лише на основах професійної майстерності збіднює навчальний процес. Отже, дієва стратегія розвитку педагогічних ВНЗ – переосмислення вітчизняних та зарубіжних освітніх теорій і практик, надання освіті гуманістичного характеру та уточнення механізмів всебічного розвитку особистості підростаючого покоління. На нашу думку, на першому плані повинні постати питання трудового, полікультурного, патріотичного і, зокрема, естетичного виховання у формуванні якостей особистості.

Історичний аналіз методичної та наукової літератури свідчить, що засади естетичного виховання складалися під впливом гуманістичних ідей мислителів різних епох, у тому числі вітчизняних педагогів К. Ушинського, М. Пирогова, А. Макаренка, В. Сухомлинського. Окремі аспекти естетичного виховання молоді висвітлено у працях Ю. Азарова, Б. Лихачова, Н. Миропольської, В. Петрушенко, О. Рудницької та ін. Визначають засоби естетичного виховання студентів Г. Мальована, Г. Петрова, В. Швирка та ін. Психологічні аспекти естетичного виховання підростаючого покоління представлено у працях П. Блонського, Л. Божович, Л. Виготського, О. Леонтьєва, С. Максименка, Б. Теплова, П. Якобсона. Однак результати досліджень свідчать, що вивченню та узагальненню досвіду із естетичного виховання студентської молоді приділено ще незначну увагу.

Незважаючи на значний внесок науковців у дослідження проблеми естетичного виховання підростаючого покоління, питання критеріїв естетичної вихованості молоді залишається відкритим, що й становить предмет нашої статті.

Сучасна психолого-педагогічна література виховну роботу у ВНЗ визначає як спрямування на виховання конкурентоспроможних в умовах ринкової економіки робітників і нерозривно пов’язує із навчально-виробничим процесом [3, с. 96]. Зміст виховання спрямований на залучення молоді до культури та духовності, на формування світоглядних ідей, поглядів та переконань на підґрунті цінностей вітчизняної та світової культури [3, с. 93].

© Світлана Тафінцева, 2014

У межах реалізації завдань Державної національної програми "Освіта" (Україна XXI століття), у якій пріоритетним напрямок реформування виховання визначено "забезпечення високої художньо-естетичної освіченості і вихованості особистості" [1] у 1994 р. було розроблено проект Національної державної комплексної програми естетичного виховання. Специфічною рисою цієї програми є визнання необхідності врахування складної соціокультурної ситуації. Програма розкриває питання естетичного виховання студентської молоді, подає рекомендації щодо оновлення форм естетичного виховання. Саме естетичне виховання є важливим засобом перетворення моральних установок в стиль життя та поведінки. Те, що соціум визначає як прогресивні економічні, політичні, моральні позиції, з естетичного погляду розглядають як прекрасне. Інтеграція у свідомості особистості всіх цих компонентів і є умовою її гармонійного розвитку.

У науковій літературі розкрито специфічну сутність естетичного виховання у вищій школі, яка пов'язана із особливостями цілей, змісту, форм і методів організації навчально-виховної роботи у вищих закладах освіти, віковими та соціокультурними особливостями студентства як соціальної групи [4].

Для виявлення актуальності проблеми естетичного виховання у ВНЗ, проводимо ранжування видів виховання за ступенем значущості для підростаючого покоління. Студентам спеціальності "Початкова освіта" денної форми навчання (І ОКР "молодший спеціаліст", ІІ ОКР "бакалавр", ІІІ ОКР "спеціаліст") було запропоновано визначити пріоритетні види виховання для сучасної молоді. У результаті види виховання розмістили студенти так:

– моральне виховання (надали перевагу як пріоритетному виду 88 %);
– екологічне виховання (79 %);
– фізичне виховання (62 %);
– превентивне виховання (40 %);
– економічне виховання (33 %);
– трудове виховання (25 %);
– естетичне виховання (23 %);
– етичне виховання (17 %).

Як бачимо, результати (в опитуванні взяло участь 302 респонденти) відповідей студентів характеризують, яку малу цінність для них становить естетичні цінності та естетичний смак, розвиток здібностей до естетичного сприймання, творчість за законами краси тощо.

Для діагностування естетичної вихованості студентів ВНЗ ми обрали психологічні критерії, які визначаються за тестом САТ, опитувальник САМОАЛ [2]. Цей опитувальник спрямований на визначення рівня самоактуалізації особистості. Проте в контексті нашого дослідження нас цікавили такіі шкали тесту:

1. Шкала орієнтації в часі показує, наскільки людина живе сьогоденням, не відкладаючи своє життя "на потім" і не намагаючись знайти порятунок у минулому. Високий результат характерний для осіб, які добре розуміють екзистенціальну цінність життя "тут і тепер", здатних насолоджуватися актуальним моментом, не порівнюючи його з минулими втіхами і не знецінюючи очікуванням майбутніх успіхів. Низький результат показують люди, невротично заглиблені в минулі переживання, зі завищеним прагненням до досягнень, підозрілі і невпевнені у собі.

2. Шкала цінностей. Високий бал за цією шкалою свідчить, що людина поділяє цінності особи, яка самоактуалізується, до них Абрахам Маслоу відносив такі, як

істина, добро, краса, цілісність, відсутність роздвоєності, життєвість, унікальність, досконалість, досягнення, справедливість, порядок, простота, легкість без зусиль, гра, самодостатність. Перевага цих цінностей вказує на прагнення до гармонійного буття і здорових стосунків з людьми, далеке від бажання маніпулювати ними у своїх інтересах.

3. Погляд на природу людини може бути позитивним (висока оцінка) або негативним (низька). Ця шкала описує віру в людей, у могутність людських можливостей. Високий показник може інтерпретуватися як стала основа для щирих гармонійних міжособистісних стосунків, природна симпатія, довіра до людей, чесність, неупередженість, доброзичливість.

4. Висока потреба в пізнанні характерна для особи, яка самоактуалізується, завжди відкритій новим враженням. Ця шкала описує спроможність до миттєвого пізнання – безкорисливе бажання нового, інтерес до об'єктів, не пов'язаний прямо зі задоволенням різних потреб. Таке пізнання, вважає А. Маслоу, точніше й ефективніше, оскільки його процес не деформується бажаннями і потягами, людина при цьому не схильна судити, оцінювати і порівнювати. Вона просто бачить те, що є, і цінує це.

5. Прагнення до творчості або креативність – неодмінний атрибут самоактуалізації, яку можна назвати творчим ставленням до життя.

6. Спонтанність – це якість, що випливає з упевненості в собі і довіри до навколишнього світу, властивих для людей, які є самоактуалізованими. Високий показник за шкалою спонтанності свідчить про те, що самоактуалізація стала способом життя, а не є мрією чи прагненням. Здатність до спонтанної поведінки обмежується культурними нормами, в природному вигляді її можна спостерігати хіба що у маленьких дітей. Спонтанність співвідноситься з такими цінностями, як свобода, природність, гра, легкість без зусилля.

7. Саморозуміння. Високий показник за цією шкалою свідчить про чутливість, сенситивність людини до своїх бажань і потреб. У таких людей не формуються психологічні захисти, що заважають їм адекватно сприймати і оцінювати себе, вони не схильні підміняти власні смаки й оцінки зовнішніми соціальними стандартами. Низький бал за шкалою саморозуміння властивий людям невпевненим, які орієнтуються на думку оточуючих.

Обрані шкали опитувальника допоможуть виявити та оцінити ступінь сформованості естетичних переконань, ідеалів, а також розвиток художнього смаку. Високі показники шкал відображають наявність у студентів ВНЗ широких інтересів до різних видів мистецтва, глибоку потребу у спілкуванні в суспільстві з естетичними явищами мистецтва та життя.

Усі показники зумовлені специфікою організації навчального процесу на факультеті початкової освіти та філології Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії в умовах ступеневої освіти.

Отримані результати ми представили у вигляді таблиці (табл. 1).

За отриманими результатами можемо констатувати: аналізуючи динаміку змін обраних критеріїв, бачимо, що радикальних змін вони не зазнають протягом років навчання у вищому навчальному закладі. Незначно підвищуються показники критеріїв "цінності" до 61,2 %, "саморозуміння" – 53,4 %. Проте показники критерію "потреба у пізнанні" за роки навчання у ВНЗ зменшуються з 57,4 % до 52,1 %. За результатами дослідження з'ясувалося, що у студентів спеціальності"Початкова

освіта" денної форми навчання від курсу до курсу помітною є закономірність незмінності показників критеріїв естетичної вихованості.

Таблиця 1.

Результати дослідження за опитувальником САМОАЛ

№	Шкали САМОАЛ	Загальний середній бал		
		I ОКР	II ОКР	III ОКР
1	Орієнтація в часі	47,8 %	51,0 %	53,7 %
2	Цінності	52,3 %	59,1 %	61,2 %
3	Погляд на природу людини	42,4 %	45,9 %	48,9 %
4	Потреба у пізнанні	57,4 %	55,2 %	52,1 %
5	Прагнення до творчості	55,8 %	62,8 %	61,9 %
6	Спонтанність	44,9 %	42,1 %	43,7 %
7	Саморозуміння	48,5 %	50,7 %	53,4 %

Результати опитування свідчать, що необхідно створювати такі умови, які посилять переживання студентами внутрішніх суперечностей між наявним і необхідним рівнем естетичного розвитку, художньо-естетичну активність студентів, їх навчально-пізнавальну діяльність, естетичне самовдосконалення.

Дані, отримані під час анкетування студентів, а також отримані результати дослідження психологічних особливостей особистісного розвитку студентів педагогічних ВНЗ за критеріями естетичної вихованості дають підстави для розгляду питання про корекцію організації навчально-виховного процесу.

Отже, критерії естетичної вихованості студентів педагогічних вищих навчальних закладах допомагають виявити та оцінити наявність естетичних ідеалів, сформованість естетичного смаку. Естетична вихованість у соціальному сенсі виявляється загалом комплексі поведінки та стосунків особистості. За результатами дослідження означений вид виховання не займає пріоритетного місця у системі професійної підготовки майбутнього спеціаліста, а критерії естетичної вихованості студентів знаходяться на рівні середніх показників.

Перспективи подальших пошуків полягають у визначенні та обґрунтуванні умов естетизації виховного процесу у ВНЗ таких як: введення нових дисциплін на рівні спецкурсу; оновлення форм виховної роботи у закладі; удосконалення методики викладання предметів; організація та проведення естетично спрямованих позааудиторних занять тощо.

Список використаної літератури

1. Державна національна програма «Освіта» (Україна XXI століття). [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/896-93-%D0%BF.

2. Психологія як наука. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://psuhe.at.ua/

3. Теорія і методика професійної освіти : навч. посібник / З. Н. Курлянд, Т. Ю. Осипова, С. С. Гурин [та ін.] ; за ред. З. Н. Курлянд. – К. : Знання, 2012. – 390 с.

4. *Халдун Б.-І.* Естетичне виховання у вищих навчальних закладах України в сучасний період / Бані-Ісса Халдун Мохамед Джабер. [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://avtoreferat.net/content/view/9934/52/

Стаття надійшла до редколегії 20.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

CRITERIA OF AESTHETIC EDUCATION OF STUDENTS OF PEDAGOGICAL UNIVERSITIES

Svetlana TAFINTSEVA

Khmelnytsky Humanities and pedagogic Academy,
Proskurovskogo podpoliya, str. 139, Khmelnitsky, Ukraine, 29013,
phone: (+38038) 795945, (+38097) 7269844. e-mail: taffinceva@gmal.com

The article is devoted to the definition and diagnosis criteria aesthetic education of students of pedagogical higher educational institution.

Key words: education, aesthetic education of students, the criteria of aesthetic upbringing.

КРИТЕРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ВОСПИТАННОСТИ СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВУЗА

Светлана ТАФИНЦЕВА

Хмельницкая гуманитарно-педагогическая академия,
ул. Проскуровского подполья, 139, Хмельницкий, Украина, 29013,
тел.: (+38038) 795945, (+38097) 7269844. e-mail: taffinceva@gmal.com

Статья посвящена определению и диагностированию критериев эстетической воспитанности студентов педагогического высшего учебного заведения.

Ключевые слова: воспитание, эстетическое воспитание студентов, критерии эстетической воспитанности.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 286–295
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 286–295

УДК 792.8:373.2.091

НАСТУПНІСТЬ У НАВЧАННІ

Олексій РИЗВАНЮК

Центр позашкільної освіти імені Олександра Разумкова,
вул. Котовського, 51/18, Бердичів, Україна,13302,
тел.: (+38095) 7809972, e-mail: Oleksao@gmail.com

Розглянуто різні підходи до визначення проблеми наступності. Вказано актуальні проблеми, які необхідно розв'язати для забезпечення наступності у навчанні хореографією в позашкільних закладах освіти. Розглянуто умови, що передбачають розроблення дидактичних основ формування змісту підготовки процесу навчання.

Ключові слова: дошкільні заклади освіти, зміст освіти, наступність, неперервна освіта, особистісно орієнтований підхід, принцип наступності

У законі України про освіту зазначено, що саме наступність є однією з обов'язкових умов для здійснення неперервності процесу здобуття знань, яка певною мірою має забезпечити єдність, взаємозв'язок та узгодженість мети, змісту, методів, форм навчання й виховання з урахуванням вікових особливостей дітей на суміжних ступенях освіти.

Узагальнимо уявлення про сутність і функції дидактичного принципу наступності. А саме, наступність:

– передбачає взаємозв'язок та узгодженість у змісті, організаційно-методичному забезпеченні навчального процесу на різних етапах і ступенях навчання;

– забезпечує реалізацію інших дидактичних принципів – науковості, систематичності, послідовності, доступності;

– установлює зв'язки між новими та раніше здобутими знаннями як елементами цілісної системи; забезпечує їх подальший розвиток та осмислення на новому, вищому рівні;

– сприяє підготовці учнів до оволодіння новими, складнішим знаннями та вміннями в майбутньому;

– налагоджує зв'язки між знаннями, які повідомляють на одному уроці й у різних темах курсу, між навчальним матеріалом різних предметів;

– указує, що на наступному етапі навчання не потрібно затримувати учнів на рівні попереднього, конструктивніше відновлювати старе у процесі наступної роботи над новим матеріалом;

– здійснює послідовний зв'язок у роботі окремих класів і шкільних ступенів шляхом застосування таких засобів, як узгодження програм, підручників, навчальних посібників, повторення навчального матеріалу, проведення узагальнюючих уроків, відвідування занять у попередніх класах і т. ін. [1].

Серед результативних шляхів практичного забезпечення наступності можна назвати:

© Олексій Ризванюк, 2014

– підсилення соціальної ролі проблеми наступності у кваліфікаційній підготовці вчителів шляхом розкриття сутності та практичного значення наступності як принципу освіти, регулятора в організації навчального процесу на різних етапах педагогічної діяльності;

– утілення теоретичних розробок і педагогічних досягнень у практику, урахування надбань педагогічного досвіду вчителів із проблеми наступності у формуванні основних положень наукових досліджень;

– проектування й організація змістового та процесуального компонентів педагогічної діяльності на основі гуманістичного підходу до організації навчального процесу;

– підсилення мотиваційної сторони навчальної діяльності, яка є підґрунтям активізації пізнавальної сфери дитини, розвитку творчості ініціативи та інтересу до здобування знань;

– забезпечення цілісності неперервно-дискретного характеру системи освіти шляхом вирішення протиріч, які виникають у процесі навчання на суміжних ступенях освіти;

– розроблення засобів освітньо-педагогічного управління на суміжних ступенях освіти;

– проведення діагностико-корекційної роботи із запобігання труднощам у навчальному процесі на суміжних ступенях освіти;

– створення навчального середовища, яке би сприяло самореалізації та самоствердженню кожної дитини, формуванню системності знань, усвідомленому оволодінню досвідом операціональної діяльності, становленню стійких пізнавальних інтересів.

Тому для забезпечення наступності на суміжних ступенях освіти необхідно дотримуватися таких дидактичних умов, які створюють умови для ефективності реалізації наступності у змістовому та організаційному напрямах:

– ураховувати індивідуально-психологічні особливості школярів;

– створювати освітньо-дидактичні ситуації, в яких учень почував би себе невимушено, комфортно, не боявся розкривати світ власних емоцій;

– упроваджувати засоби стимулювання та заохочення школярів до пізнавальної діяльності;

– забезпечити систему взаємозв’язків у змісті та формах педагогічного процесу, оптимальне співвідношення і зв’язок між окремими етапами навчально-виховного процесу;

– постійно опиратися на попередні знання, уміння й навички, забезпечувати їх удосконалення, осмислення на новому, вищому рівні, та підготовку школярів до засвоєння нових знань, умінь і навичок;

– забезпечити систему оптимальних вимог до знань і поведінки учнів, їхніх моральних якостей, форм і методів роботи з ними на всіх етапах навчання;

– забезпечення поступальності, відносно рівномірно-висхідного характеру розгортання педагогічного процесу;

– розвивати рефлексивні вміння учнів дивитися на себе “з боку”, формувати та вдосконалювати навички самоконтролю і самооцінки;

– аналізувати причини неуспішного адаптаційного періоду й запроваджувати способи, спрямовані на подолання труднощів у навчанні учнів на наступному етапі навчання.

Особливого значення набуває сьогодні проблема цілісності змісту, оскільки без цілісного уявлення про зміст навчання на всіх етапах освіти може бути порушена його наступність. З метою досягнення оптимальних результатів у забезпеченні наступності змісту між початковою й основною школою необхідно дотримуватись таких умов:

– узгодити цілі навчання на суміжних етапах освіти;

– ввести та погодити вимоги до загальнонавчальних умінь і навичок, способів діяльності відповідно до вікової норми та їх модифікації на кожному наступному етапі навчання;

– забезпечити взаємозв'язок у змісті навчальних програм з попередньою та наступною ланками освіти;

– виробити спільні наукові підходи до тлумачення понятійного апарату в кожній освітній галузі;

– забезпечити відповідність навчального матеріалу віковим інтелектуальним особливостям дитини;

– узгодити завдання та зміст програмового матеріалу (поступово ускладнювати, розширювати, поглиблювати ті знання, уміння й навички, які були сформовані на попередньому етапі навчання; у перспективі орієнтуватися на вимоги наступного етапу навчання);

– забезпечити потенційні можливості змісту для забезпечення мотиваційного компонента навчальної діяльності, формування пізнавального інтересу та здібностей, умінь і навичок самостійної роботи;

– розробити особистісно зорієнтовані підручники та навчальні посібники нового типу – профільні, інтегровані, електронні, мультимедійні та ін.;

– забезпечити логіку викладу навчального матеріалу в навчальному процесі, в якій ураховано закономірності процесу засвоєння знань і визначено міру співвідношення в поданні нового матеріалу з повторенням раніше вивченого;

– дотримуватися сукупності методичного забезпечення навчально-виховного процесу в початковій та основній школі;

– розробити для кожного ступеня навчання діяльнісний компонент змісту освіти, тобто долучити до обов'язкового мінімуму змісту освіти спеціально відібрані способи діяльності та технології, ключові компетенції та інші процедурні елементи, які повинні опанувати учні.

– наступність є закономірною умовою цілісності та ефективності навчально-виховного процесу, чинником, який визначає логіку та послідовність навчання й виховання особистості на всіх вікових етапах, а тому вона має бути реалізована на всіх рівнях презентації змісту освіти [16].

На допредметному, загальнодидактичному, тобто відображатися в основних теоретичних засадах побудови змісту сучасної освіти, у законі України "Про освіту", у Державних стандартах освіти з кожного освітнього та освітньо-кваліфікаційного рівня.

На предметному – утілюватись у навчальних планах, програмах, підручниках, посібниках, які впроваджують державні стандарти у шкільну практику й повинні відповідати реальним навчальним можливостям школярів певного віку; ураховувати попередні етапи засвоєння знань і всі компоненти змісту освіти; забезпечувати оптимально доступну й економну логіку розгортання основних знань у процесі викладу інформації про теорії, процеси та їх механізми, способи дій.

На рівні навчального матеріалу учитель повинен забезпечити поступовість у становленні орієнтовної основи діяльності та наступність в оволодінні знаннями, уміннями й навичками; етапи засвоєння знань мають бути взаємоузгоджені та взаємопов'язані логікою викладу навчального матеріалу, в якій ураховано закономірності засвоєння знань і визначено міру співвідношення в подачі нового матеріалу з повторенням раніше вивченого; забезпечити наступність змістової та процесуальної сторін навчально-виховного процесу, що передбачає проведення нового уроку як логічного продовження попереднього, як за змістом нового матеріалу, який вивчається, так і за характером і способами навчально-пізнавальної діяльності учнів; забезпечити оптимальне співвідношення теоретичного матеріалу та практичних вправлянь; реалізувати внутрішньопредметні й міжпредметні зв'язки між попередніми та наступними етапами соціалізації окремого індивіда та колективу дітей загалом.

На рівні присвоєння – ураховувати пізнавальний досвід особистості, який забезпечує індивідуальну адаптацію до нових умов життєдіяльності; індивідуально-психологічні особливості розвитку дітей. Це дасть змогу своєчасно виконати коригувальні дії та застосуватиперспективне планування шляхів оптимізації пізнавальної діяльності.

Ефективність наступності в навчально-виховному процесі досягається шляхом комплексного підходу до забезпечення зазначених вище дидактичних умов забезпечення наступності, що передбачає розроблення дидактичних основ формування змісту освіти, організаційно-методичну роботу з педагогами та батьками, систематичне методичне забезпечення процесу навчання й виховання особистості.

Проблема наступності у навчанні дітей дошкільного та молодшого шкільного віку є однією з актуальних у педагогічній теорії та практичній діяльності сучасної неперервної освіти.

Дослідження Л. Венгера, О. Запорожця, Г. Костюка, М. Лісної, М. Поддьякова та інших обґрунтовують створення психологічної теорії розвитку дошкільника, необхідність визначення етапу його до шкільного навчання, а також психологічної готовності до навчання у початковій школі.

Тож у контексті досліджуваної проблеми вважаємо за доцільне зосередити увагу саме на наступності у навчанні, яка забезпечує можливість переходу від одних ступенів освіти до інших. Наступність розглядають як один із найголовніших психолого-дидактичних принципів, який передбачає встановлення взаємозв'язків, зокрема, між дошкільною ланкою освіти та початковою школою. Така взаємозалежність та взаємна орієнтація двох послідовних освітніх ланок забезпечує процесам навчання та розвитку неперервний та перспективний характер.

Тому освітні програми для дошкільних навчальних закладів, які спрямовують навчально-виховний процес у них, повинні розробляти з обов'язковим урахуванням певного комплексу вимог. Водночас програми навчання дітей у початковій школі мають бути зорієнтовані на підготовку, яку забезпечують дошкільні навчальні заклади. Такі вчені, як В. Давидов, І. Гарамова, О. Уланова, О. Рейпольська слушно вважають, що наступність полягає у збереженні зв'язку між побудовою навчальних предметів у початковій ланці освіти та тими життєвими знаннями, які набуті дитиною під час перебування у дошкільному навчальному закладі [6].

Проблема наступності у навчанні була предметом досліджень таких науковців, як М. Корольова, І. Лур'є, К. Нєшков та ін. Вони розуміють наступність як систему цілеспрямованих та різноманітних психолого-педагогічних дій, як інструмент, що дає змогу проникнути до суті дидактико-методичних проблем, досліджувати та керувати багатостороннім процесом навчання тощо. Учені вважають, що наступність може бути досягнута завдяки відповідності способу навчання віковим особливостям дітей. Адже тільки послідовне здійснення наступності надає навчанню перспективності, за якої навчальний матеріал розглядають не ізольовано від подальшого його детальнішого вивчення у школі, але з обов'язковим глибоким орієнтуванням на наступне навчання.

Наступність є дуже складним, системним за своїм змістом, функціями, характеристиками, ознаками, суб'єктами діяльності й, до того ж, іще недостатньо дослідженим загально педагогічним явищем. Тому, на відміну від тлумачних словників, у педагогічній теорії неможливо навести єдине визначення наступності [5].

Аналіз психолого-педагогічної літератури свідчить про таке:

Дослідники наводять різні визначення наступності в навчанні, навчальному процесі, навчально-виховній роботі (Б. Ананьєв, В. Брудий, Ш. Ганелін, С. Годнік, С. Гончаренко, С. Драпкіна, І. Ігнатенко, Г. Ісаченко, А. Кута, Г. Люблінська, Ю. Львов, М. Ярмаченко), які побудовано на емпіричному підході.

Наступність як зв'язок і узгодженість мети, змісту, організаційно-методичного забезпечення етапів освіти, які межують одне з одним (довкілля –початкова-основна школа), навів О. Савченко, є новим аспектом у подальшому дослідженні цієї проблеми [18].

Функцію цілісності наступності акцентував Є. Баллер. На необхідності та ролі наступності загальноосвітньої та вищої школи наголосив В. Брудий. В умовах сучасної модернізації доречно вести мову про дослідження наступності професійно-технічної, вищої, післядипломної освіти, аспірантури, докторантури, самоосвіти (О. Вашуленко).

Системний аналіз показує, що в різних визначеннях наступності враховують такі її суттєві особливості: установлення зв'язків між попереднім і новим; взаємодія попередніх і нових знань з метою побудови системних і глибоких знань; розвиток нової педагогічної системи; акумуляція прогресивних елементів, позбавлення консерватизму минулого в нових умовах; послідовність і системність навчального матеріалу, зв'язок та узгодженість ступенів й етапів навчально-виховного процесу; єдність навчального процесу, додержання його логіки; послідовність, перспектива, орієнтація на вимоги на новому етапі; урахування якісних змін в особистості (дитини, учня, старшокласника, студента) і, додамо, вихователя, учителя, викладача, фахівця; зростання рівня розумового розвитку; забезпечення внутрішньопредметних зв'язків між окремими етапами навчання; зв'язок організаційно-методичного забезпечення етапів освіти, які межують один з одним. Підкреслимо, що в наведених суттєвих особливостях варто ураховувати філософський, психолого-педагогічний, соціальний, організаційно-управлінський, методичний, а в нових ринкових відносинах і екологічний, економічний, медичний, фізіологічний, гігієнічний, правознавчий та інші аспекти [12].

Окрім того, необхідним є врахування внутрішнього аспекту наступності на окремому етапі освіти та зовнішнього – між межуючими етапами освіти з метою досягнення її цілісного впливу.

На цьому шляху треба керуватись тим, що джерелом наступності є потреба в подальшому розвитку, підвищенні якості та ефективності відповідних педагогічних (дидактичних), організаційних, управлінських процесів і праці всіх учасників як суб'єктів діяльності в них. Тому наступність потребує раціоналізації, удосконалення, модернізації й навіть реформування всіх освітніх процесів, оптимізує їх; а також уведення інновацій. Теоретичною основою впровадження наступності є комплексний, системний, інтеграційний, інноваційний, послідовний та спадкоємний підходи.

Водночас аналіз свідчить, що у психолого-педагогічній літературі ще не складено чіткого визначення наступності у спадкоємній організаційній діяльності керівників, вихователів, учителів, викладачів, а також у навчальній діяльності дитини, учня, старшокласника, студента на відповідних і межових етапах освіти, що не дає змоги вирішити проблему неперервності освіти.

Важливим дослідницьким завданням є створення інформаційного поля з забезпечення та досягнення наступності етапів освіти, що допоможе подолати дискретність освіти та різні протиріччя, які вагомо зменшують її якість та ефективність, але збільшують економічні, фізичні, термінові й інші витрати.

Головним чинником у забезпеченні наступності є утворення спадкоємних зв'язків у педагогічній системі навчального закладу або межуючих навчальних закладів. Тому виникає завдання класифікації цих зв'язків, а також дослідження суті та змісту педагогічних, дидактичних, психологічних, організаційно-управлінських, соціальних механізмів їх створення.

Складність, багатозначність наступності потребує моделювання в її практичній реалізації.

У нашому дослідженні побудовано загальні теоретико-практичні моделі наступності етапів освіти, які можуть бути конкретизовані в розгляді наступності початкової та основної ланок.

Загальна модель забезпечення й досягнення наступності початкової та основної ланок містить:

1. Методологічні основи:

– закони (єдності та взаємозв'язку, єдності та боротьби суперечностей);

– закономірності (причинно-наслідкового характеру, умовного характеру, відображення кількісних та якісних характеристик, спадкоємних зв'язків і залежностей);

– принципи та правила утворення наступності в організаційній діяльності керівників, у педагогічній діяльності учителів, у навчальній діяльності учнів.

2. Теоретичні основи:

– моделювання організаційної діяльності керівників у навчально-виховному процесі, виділення в ній критеріїв забезпечення та показників досягнення наступності;

– моделювання організаційної педагогічної діяльності учителів у навчально-пізнавальному процесі, виділення в ній критеріїв забезпечення та показників досягнення наступності;

– моделювання організації та самоорганізації навчальної діяльності учнів, виділення в ній критеріїв забезпечення та показників досягнення наступності.

3. Створення інформаційного поля з організації наступності початкової та основної ланок.

4. Моніторинг (що спостерігають?), діагностування (що діагностують?), оцінювання результатів (що оцінюють?).

5. Аналіз ефективності впливу наступності (педагогічний, дидактичний, психологічний, соціальний, організаційно-управлінський, медичний, екологічний, економічний ефекти);

– у становленні компетентності керівників;

– у становленні компетентності вчителів;

– у становленні навчальної компетентності учнів.

6. Діагностування наступності початкової та основної ланок на підставі якісних показників, математичне оцінювання ефективності, наступності початкової та основної ланок, оцінювання досягнень учнів, учителів у наступності початкової та основної ланок.

Загальна модель управління наступністю початкової та основної ланок містить:

1. Принципи управління наступністю:

– у діяльності керівників (менеджерів, лідерів, реформаторів) у системі навчально-виховного процесу початкової та основної ланок;

– у діяльності (менеджерів, лідерів, реформаторів) у системі навчально-пізнавального процесу;

– у самостійній навчальній діяльності учнів на засадах самоменеджменту.

2. Моделювання:

– управління наступністю початкової та основної ланок в упровадженні педагогічного менеджменту керівниками, критерії та показники управління наступністю;

– управління наступністю початкової та основної ланок в упровадженні педагогічного менеджменту учителями, критерії та показники управління наступністю;

– управління наступністю початкової та основної ланок в упровадженні самоменеджменту в самостійній навчальній діяльності учнями.

3. Створення інформаційного поля управління наступністю початкової та основної ланки.

4. Побудова циклів управління наступністю початкової та основної ланок.

5. Визначення рівня управління керівниками, учителями, учнями наступністю початкової та основної ланок.

Загальна модель. Неперервність і цілісність освіти на етапах початкової та основної школи:

1. Їх забезпечують наукові та теоретико-методологічні засади цієї ланки, а саме: закони, закономірності, принципи, правила утворення наступності.

2. Досягають механізмами ущільнення наступності, а саме: засобами наступності, організаційно-управлінськими діями в реалізації наступності, системою спадкоємних зв’язків.

3. Реалізують:

– на дидактичному відрізку навчання учнів упродовж початкової та основної ланок;

– у спадкоємній організаційно-управлінській діяльності керівників, учителів як менеджерів, лідерів, реформаторів і спадкоємній навчальній діяльності учнів в умовах самоменеджменту;

– за обов'язкового моніторингу суті та змісту, діагностування рівнів, оцінювання результатів наступності в діяльності керівників, учителів, учнів.

4. Є відповідною до:

– системи критеріїв і показників наступності початкової та основної ланки;

– критеріїв і показників якості освіти.

Подальші розвідки: необхідними є теоретичне обґрунтування та практична перевірка складових частин змісту наведених вище теоретично-практичних моделей.

Процес формування хореографічних умінь дітей 5–6 років буде ефективним за таких умов:

– визначення завдань та змісту хореографічної роботи відповідно до вікових особливостей дітей;

– застосування сукупності пантомімічних (виразні рухи, пози, жести, міміка), танцювальних (рухи класичного, сучасного танців), колективно-порядкових (фігурні та композиційні перешикування), корекційних (партерні та корегуючі рухи), музично-ритмічних, творчих вправ та доступного танцювального репертуару;

– добору системи методів і прийомів відповідно до етапів формування хореографічних умінь;

– доцільне чергування різних типів хореографічних занять.

Для вирішення поставлених завдань використовують комплекс наукових методів. Аналіз наукових джерел з філософії, теорії мистецтва, культурології, психології, педагогіки, естетики дав змогу визначити науково-теоретичне підґрунтя дослідження. Ефективність педагогічних умов формування хореографічних умінь визначають за допомогою педагогічного експерименту, бесід, спостережень, тестових перевірок тощо. Ми використовуємо також досвід власної 15-річної педагогічної діяльності у навчанні хореографії дітей дошкільного віку, на основі Зразкового ансамблю народного танцю "Радість", Центру позашкільної освіти ім. Олександра Разумкова, міста Бердичева, Житомирської області.

Список використаної літератури

1. *Бараховская О*. Дидактические условия реализации преемственности в профессиональной подготовке студентов вуза: автореферат дис. канд. пед. наук / О. Бараховская. – М., 2005. – 21 с.

2. Базовий компонент : програма навчання в дитячому садку. К. : Освіта, 2007. – 281 с.

3. *Гончаренко С*. Методика як наука / С. Гончаренко. – Хмельницький : Вид-во ХГКП, 2001. – 30 с.

4. *Гончаренко С*. Український педагогічний словник / С. Гончаренко. – К. : Либідь,1997. – 376 с.

5. Готовимся к школе. Книга вторая. Английский язык. Первые шаги. – М. : СП "Окошко ЛТД", 1992. – 242с.

6. *Давыдов В*. Проблемы развивающего обучения / В. Давыдов. – М. : Педагогика, 1986. – 616 с.

7. Дошкільний вік: формування та розвиток математичних здібностей // Дошкільне виховання. – 2000. – № 2. – С. 69 – 79.

8. Дошкільна педагогічна психологія : [навчальний посібник для студентів пед. інститутів спец. № 2110 «Педагогіка і психологія (дошк)»] / за ред. Д. Ф. Ніколенка. – К. : Вища школа, 1987. – 184с.

9. *Зеньковський В*. Психологія дитинства / В. Зеньковський. – М. : Нова школа, 1995. – 318 с.

10. *Зязюн І*. Інтелектуально-творчий розвиток особистості в умовах неперервної освіти / Неперервна професійна освіта: проблеми, пошуки, перспективи : монографія // за ред. І. Зязюна. – К. : Віпол, 2000. – С. 11–57.

11. *Коломинский Я*. Дитяча психологія / Я. Коломинский, Е. Панько. – Мінськ : Університетське, 1998. – 361 с.

12. *Кожевніков В*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.osvita.ua/school/school_today/667

13. *Кремень В*. Освіта і наука в Україні – іноваційні аспекти. Стратегія. Реалізація. Результати / В. Кремень. – К. : Грамота, 2005. – 431 с.

14. *Кушнаренко А*. Наступність у вітчизняній і зарубіжній педагогіці / А. Кушнаренко, Н. Губанова, Я. Смірнова // Директор школи Україна. – 2008. – № 6. – С. 62–65.

15. *Леушина А*. Про шляхах створення спадкоємних програм дітей дитячого садка й у початковій школі / А. Леушина // «Особистість, освіту й суспільство, у Росії у початку XXI сторіччя. – СПб. : ЛОИРО, 2001. – 45 с.

16. *Метьолкіна О*. Адаптивні вправи для індивідуалізованого навчання / О. Метьолкіна // Іноземні мови. – 1995. – № 2. – С. 55–57.

17. Національна доктрина розвитку освіти України у XXI столітті [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/347/2002

18. *Пискунів А*. Хрестоматія по історії закордонної педагогіки / А. Пискунів. – М. : Освіта, 1981. – 91 с.

19. *Просвиркин В*. Технология преемственности в системе непрерывного образования: автореферат дис. докт. пед. наук / В. Просвиркин. – М., 2009. – 40 с.

20. *Сманцер А*. Педагогічні основи наступності у навчанні школярів і студентів: теорія і практика / А. Сманцер. – Мінськ : ІПК освіти, 1995. – 288 с.

21. *Ушинський К*. Педагогічна система / К. Ушинський. – М. : Просвітництво, 1984. – 561 с.

Стаття надійшла до редколегії 18.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

CONTINUITY IN TRAINING

Aleksei RYZVANIYK

Center of out-of-school education of a name Aleksandra Razumkova,
Kotovskogo Str., 51/18, Berdichev, Zhitomir Region of Ukrain,13302,
eel.: (+38095) 7809972, e-mail: Oleksao@gmail.com

In article various approaches to definition continuity problems are considered. Actual problems which need to be solved for ensuring continuity in the course of training by choreography in out-of-school educational institutions are specified. The author considers the conditions providing development of didactic bases of formation of the content of preparation of process of training.

Key words: preschool educational institutions, education, continuity, the continuous education, personally focused approach, the principle of continuity.

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ В ОБУЧЕНИИ

Алексей РЫЗВАНЮК

Центр внешкольного образования имени Александра Разумкова,
ул. Котовского, 51/18, Бердичев, Житомирская обл. Україна,13302,
тел.: (+38095) 7809972, e-mail: Oleksao@gmail.com

Рассмотрены различные подходы к определению проблемы преемственности. Указаны актуальные проблемы, которые необходимо решить для обеспечения преемственности в процессе обучения хореографией во внешкольных учебных заведениях. Рассмотрено условия, предусматривающие разработку дидактических основ формирования содержания подготовки процесса обучения.

Ключевые слова: дошкольные учебные заведения, образование, преемственность, непрерывное образование, личностно ориентированный подход, принцип преемственности.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 296–303
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 296–303

УДК 792.8.011(477)

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО В КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Лілія САВЧИН

Рівненський державний гуманітарний університет,
вул. Залізнична, 2, Рівне, Україна, 36000
тел.: (+380362) 432114, (+38097) 6627716, e-mail: liliasavchin@gmail.com

Проаналізовано хореографічне мистецтво в культурі й освіті України. Поліфункціональна мотивація танцю знаходить своє виявлення у різних сферах. Розкрито культурознавчий аспект танцю на тлі історичних досліджень та мистецтвознавства.

Ключові слова: хореографія, культура, мистецтво, освіта.

Досягнення хореографії у площині культурно-освітнього простору є об'єктом наукових досліджень, предметом зацікавлення хореографів, сферою діяльності танцівників, ареною для пропаганди здорового способу життя та демонстрації фізичних можливостей людини, сферою зацікавлення широкої глядацької аудиторії.

Нині хореографічне мистецтво розглядають крізь призму філософії, педагогіки, психології, історії, культурології, мистецтвознавства та низки інших наук. Його функціональна універсальність є засобом формування гармонійної особистості. Підтвердженням цього є розвідки на рівні наукових досліджень, на тлі результативності яких вибудовуються концептуальні основи інтеграції хореографії у різні сфери діяльності.

Мета статті полягає у поліфункціональному обґрунтуванні хореографічного мистецтва в контексті культури та освіти сучасної України.

Мистецтво хореографії вивчають у навчальних закладах освіти, актуалізують шляхом участі в танцювальних ансамблях закладів культури і мистецтв.

Танець багатогранний за власною сутністю – вибудовуючи систему психологічного комфорту, уможливлює компенсацію негативних емоцій, сприяє їх трансформації на позитивні. Адекватне усвідомлення танцю учасника хореографічного колективу сприяє розвитку самосвідомості та власної значущості.

Творення руху як основи мистецтва хореографії, зображення реальності засобами танцю, надихають танцівника на осмислення власного буття, осібної ролі у формуванні гармонійної особистості, зараджує єдності людини з простором культури та освіти. Танець як складний, культурний і багатофункціональний феномен та об'єкт наукових розвідок у різні часи привертав увагу багатьох дослідників.

Про мистецтво як механізм впливу на людину йдеться з періоду Давньої Греції і до нині. Починаючи з античності, танець розглядали і аналізували в естетичному, філософському, педагогічному і медичному аспектах. У дослідженнях античних філософів – Арістотеля, Дамона, Піфагора, Платона, Протагора, Сократа і інших – проблеми "мусических" мистецтв (танець, музика, поезія) займали провідне місце.

© Лілія Савчин, 2014

Аналіз літератури засвідчує, що ця традиція увірвалася в Новий час – проблеми танцювального мистецтва відображалися далеко на периферії, поза сферою основних напрямів науки.

Позаяк, дискусії щодо концептуального аналізу "катарсису" – очищення, історичного підґрунтя хореографії, психолого-педагогічні чинники, філософські основи впливу на особистість знаходять своє відображення в роботах вітчизняних і зарубіжних учених. Вагомими є наукові дослідження про значення хореографічного мистецтва у процесі творчої діяльності людини. Дослідники хореографічного мистецтва (Г. Березова, О. Бурля, А. Ваганова, К. Василенко, В. Верховинець, А. Гуменюк, С. Забредовський, П. Коваль, В. Костровицька, О. Мартиненко, Т. Сердюк, О. Таранцева та ін.) акцентують увагу на духовному збагаченні "людини танцюючої", національно свідомої особистості у розвої соціокультурного вектору. Особливо цікавими є роботи І. Герасимової та В. Уральської щодо дослідження походження танцю та його зв'язку з вихованням та освітою. Історико-культурний контекст танцю проаналізований в роботах Г. Алієва, Т. Бадмаєвої, С. Жукенової, Ю. Чурко.

Огляд наукових джерел (Г. Богданов, І. Дубник, А. Солодовніков та ін.) доводить, що чимало досліджень в царині хореографічного мистецтва мають культурологічний та мистецтвознавчий характер.

Чимало мистецтвознавчих робіт розглядають художній образ у танці (І. Дубник, П. Карп, Т. Кафарова). Професійну хореографічну обдарованість досліджували П. Коловарський, І. Сосніна. Сутнісно-змістова основа та осмислення природи рухів вивчали А. Волинський, Ф. Лопухов, Р. Захаров та інші.

Для опрацювання досліджуваної проблеми базовими є роботи про закономірності освітнього процесу (С. Архангельський, Н. Астафєва, Е. Білозерцев, А. Маркова). Організація особистості хореографа в середовищі культури і мистецтва викладені у працях А. Ваганової, К. Голейзовського, А. Мессерера, Н. Тарасова.

Користуються популярністю чисельні есе, навчальні посібники вітчизняних авторів І. Аксьонова, В. Годовський, Д. Шариков, В. Колногузенко, Л. Савчин, Т. Сердюк, О. Мартиненко.

Самостійну групу джерел становлять праці зарубіжних педагогів К. Блазиса, Ж. Новерра, Ф. Тальйоні та інші, де визначено механізми успадкованих традицій в педагогіці танцю.

Серед сучасних педагогічних досліджень у яких висвітлено проблематику хореографічної освіти, варто назвати кандидатські та докторські дисертації А. Алферової, А. Брусницциної, Е. Валукіна, В. Нікітіна, В. Нілова, М. Боголюбської та інших.

Переважна більшість публікацій, щодо сфери хореографічної діяльності є мистецтвознавчими. Їх можна використовувати в якості концептуальної основи для опрацювання педагогічних технологій підготовки хореографів.

Цікавими для дослідників є низка наукових праць педагогічної і психологічної спрямованості. За статусом вони належить до методик викладання хореографічних дисциплін. Найчастіше методики викладання мають спеціалізоване предметне обґрунтування, де відсутні загальнодидактичні основи. Зазвичай, предметні методики не формують у повному обсязі уміння студентів переформатовувати знання в діяльність.

Танець сприяє ґрунтовній художній розвиненості людини. Проте художня розвиненість ще не є панацеєю для розвитку духовних ресурсів особистості, як стверджує М. Каган, "не гарантує повною мірою його естетичної розвиненості" [5, с. 20]. Адже потреба в мистецтві визначається насамперед естетичною культурою й емоційною сприйнятливістю особистості. Відтак, без естетичного впливу на людину, мистецтво є малоефективним. Тому наслідком естетичної спрямованості є формування гармонійної особистості. Танець позами, жестами, мімікою, рухами, малюнком і композицією розповідає, показує, вчить, виховує. Танець своєрідний транслятор, механізм передачі життєвого досвіду культурної системи.

З цього приводу Е. Корольова зазначила, що головні підходи до дослідження танцю нагадує рух думки в "замкнутому просторі": танець уподібнений до природи, почуттів і настрояів людини (С. Коуен); танець як виразник емоцій людини (Дж. Еммерсон); танець розкриває суть і форму необхідних ліній руху (А. Левінсон).

Проте існують деякі концепції, що суперечать ідеям походження хореографічного мистецтва: концепція "танець тваринного світу" (У. Сорелл); космологічна концепція Х. Елліса; концепція "життєво необхідних" комунікативних зв'язків А. Ламакса; концепція "фізіологічної" природи танцювального руху Р. Арнхейма [6, с. 8, 19, 22].

Танець як реакція на прояви характеру та своєрідне, візуальне вираження почуттів особистості розглядає О. Шевнюк [9, с. 23]. Танець еволюціонує завдяки візуальним засобам, до яких належать музика, ритм, симетрія та рисунок, що є формотворчою основою цілісності орнаментики танцю. Окрім перелічених, чи не головним елементом форми танцю є його композиція, структура, які надають сутнісну завершеність змісту танцювального твору. Композиційність танцю формують співвідношення елементів його змісту, їх розташування, це своєрідний взаємозв'язок чи встановлення певних пропорцій між ними відповідно до художньої оцінки життєвого явища, що замальовується у танці.

Хореографічне мистецтво якнайяскравіше запатентовує усвідомленість необхідності мистецтва в житті і набуття естетичного досвіду хореографом, що є специфічною програмою його ж соціальної поведінки. Воістину, розкриття особистості танцівника в культурно-освітньому просторі відбувається завдяки індивідуальним рисам характеру й особистісним якостям. Відтворюючи життєві події він, танцівник, відшукує власні уявлення про виразність танцю, розмірковуючи про майбутній образ. Різновидова розмаїтість танців (народний, бальний, сучасний) підтверджує зазначене міркування.

Народний танець, відтворюючи життя, побут, звичаї і традиції українського народу, створює образи, які розкривають національну специфіку – волелюбність, героїзм, звитягу і завзятість, дотепність і життєвий досвід. Мудрість та естетична спадщина українського народу, із покоління до покоління, передається шляхом хореографічного мистецтва. Теоретик українського народного танцю, В. Верховинець вважав, що в художніх образах танцю розкриваються найкращі риси національного характеру [2].

Демонструючи народний танець, учасники відтворюють національний характер та стилеву специфіку певної території, що відображається не лише з допомогою адекватної лексики, а й іншими засобами – вбранням, кольором, певною атрибутикою. Важливо, щоб педагог-хореограф приділяв увагу означеним засобам, забезпечував збереження колориту та деяких запозичених рухів танцю різних регіонів.

Подвижницьку роботу з вивчення та пропаганди українського народно-сценічного танцю проводить численні аматорські колективи, які діють у середовищі культури.

Побутовий танець минулих століть, почасти виокремив з-поміж видового розмаїття хореографії, бальний танець. Вивчення бальних танців на рівні як історичного аналізу так і втілення його у культурно-освітню сферу, вагоме для пізнання певних традицій різних історичних епох й важливе для кращого розуміння звичаєво-побутової сторони життя певних верств населення.

Бальний танець став предметом досліджень та записування в епоху Відродження ("Орхесографія" Ж. Табуро). Від початку XVII століття у Франції до наших днів бальний танець функціонує як високе мистецтво. Конкурси та фестивалі виокремлюють бальну хореографію з-поміж інших видів танцю – специфіка поведінки, манери міжособистісних комунікацій, костюми.

Власне обличчя у хореографічному середовищі має сучасний танець – стрімко увірвався у вітчизняний простір, окреслюючи оригінальну динаміку молодіжної субкультури. Сучасний танець – це своєрідне шоу, потужний номер будь-якої концертної програми. У мистецтвознавстві сучасний танець розглядають як вид сценічного мистецтва, що презентує певну сюжетну танцювальну мініатюру здебільшого розважального змісту, для якого характерні ритмопластичні лаконічні засоби виразності, драматургічна завершеність, ідейність. Зазвичай – це стилізований танцювальний номер з наскрізним сюжетом та елементами різновидових танцювальних рухів.

Термін "сучасний танець" містить у собі різну стилеву хореографію. Під впливом класичного танцю та народних мотивів багатьох країн сформувало чимало технік.

Мистецтво є естетичною домінантою в соціумі. У сучасних умовах хореографія має здатність формувати інтерес у дітей та молоді, до різножанрового мистецтва, реалізувати численні завдання художньо-вихованних та просвітницьких цілей.

Отже, танець у культурно-освітньому просторі як механізмом одкровення духовно-естетичної форми певної епохи завдяки переосмислення пластичного мовлення, провідним засобом якого постає рух.

Інтегруючи досягнення хореографічного мистецтва в основу діяльності хореографа-балетмейстера чи танцівника, актуальними є функції, які забезпечують розвиток особистості шляхом світопізнання у художніх образах, ступінь особистісних фундаментальних потреб. Адже хореографічна освіта це створення образу себе, світу танцю. Образ може формуватися завдяки зовнішнім чинникам, проте краще, якщо людина вибудовує його особисто. Відтак, хореографія створює тло для становлення особистості шляхом входження у світ культури. Саме культура виконує формотворчу роль особистості. Танцюючи, особистість примножує мудрість попередніх поколінь – саме завдяки хореографії можливо переноситися в минуле й набувати художньо-естетичного досвіду, "переселятися" в інші країни, епохи. Тобто для учасників танцювального колективу це не зайва можливість вивчати культури інших народів, їх історію, побут, традиції, звичаї. Про це свідчать пов'язані художньо-естетичні хореографічні образи з реаліями життя, які "вимальовуються" у танці.

У навчально-виховних закладах освіти хореографія функціонує як засіб естетичного спілкування, що забезпечує обмін почуттями, смаками, уподобаннями. Бо танець має здатність втілювати, зберігати і відтворювати духовні цінності, які жодним іншим шляхом не можуть іманентно перетворитися у суспільне надбання.

На виняткові можливості мистецтва, його специфічні якості постійно звертає увагу в своїх працях художник і педагог Б. Неменський: "Ніщо, крім мистецтва, – пише він, – не здатне відтворити чуттєвий досвід багатьох поколінь. Твір мистецтва може передати приниження раба чи біль самотності і залишитися при цьому молодою людиною сучасності. Тому саме такий вплив мистецтва формує душу, збагачує людський особистий досвід велетенським досвідом людства" [8].

Хореографічне мистецтво є способом пізнання цінностей буття, отже, спонукає особистість дивитися на світ ціннісними категоріями. Унікальність хореографії в тому, що вона передбачає світосприйняття як думкою, так і переживанням цієї думки. Отже, учасники танцювального колективу мають спроможність занурюватися у певні рольові ситуації в житті. І завдяки танцю вони переживають те, що в реальному житті для них може залишитися terra incognita. Це своєрідний спосіб комунікації зі світом, який передбачає не стільки логічні переконання, скільки розширення реального життєвого досвіду через ціннісне ставлення до світу [1].

Визначаючи хореографічне мистецтво як концентрацію життя, можна будувати модель художнього сприйняття. На думку Л. Виготського "розумні емоції" мистецтва виникають у процесі творчості і переробки певних життєвих почуттів. Концепція Л. Виготського – це, перш за все, індивідуально психологічне сприйняття художніх цінностей, коли вступають до взаємодії мистецтво й особистість як соціальні сутності, як різні соціальні структури. Розкриття специфіки художнього сприйняття допомогло вченому окреслити його велику соціальну значущість, як узагальненої техніки почуттів, знаряддя суспільства, за допомогою якого воно залучає до соціального життя найбільш інтимні і найбільш особистісні сторони нашої суті [3, с. 317].

З огляду на це, опорними функціями хореографії є перетворювальна, інформаційна, когнітивна, комунікативна, нормативна, знакова, аксіологічна. Високі інформаційні технології сприяють збільшенню функціональної спрямованості, тому їх кількість та сутнісна наповнюваність динамічно інтенсифікується. Провідним постулатом хореографічного мистецтва є удосконалення рухових функцій. Адже провідними компонентами хореографії є фізичні дані (крок, стрибок, виворітність, гнучкість), артистизм, музичність, координація), які є складовими технічної та художньої архітектоніки екзерсису.

Специфіка хореографічної освіти полягає в тому, що в основу будь-якого педагогічного методу закладена модульна оцінка (за рух чи комбінацію), що визначає рівень рухових навичок і є первинним критерієм координації в хореографії. Технології навчання і технологія контролю в навчальних закладах освіти (підготовка хореографів) є на різних рівнях. Технології контролю "відстають" від навчальних технологій. Це зумовлено тим, що процедуру оцінювання здійснює фахівець вузької сфери. Частіше всього він зосереджений на змісті предмета, а не на системному управлінні підготовки фахівця. Навчаючись у вищі, студент цілком довіряє себе педагогу-хореографу і його мотивація різко зростає, якщо педагог окреслить програму дій на увесь період навчання.

Мета навчання хореографа передбачає формування окремих навичок і вмінь у конкретних умовах. У змісті загальної освіти превалюють одні і ті ж уміння та навички, а в хореографічній освіті мета і зміст не збігаються. Мета хореографічної освіти – творення людини як особистості, піднесення його потреб; змістом – культура. Тому підготовка фахівців-хореографів має носити фундаментальною.

Установка предметної "непотрібності" в діяльності хореографа недопустима і аморальна. Фундаментальні знання мають здатність довше зберігати власну цінність.

Провідним резервом активізації мистецької діяльності в закладах освіти й установах культури є різні форми колективних та групових робіт. Умови сучасного соціуму уможливлюють упровадження колективної спрямованості різних за характером форм занять хореографічним мистецтвом. Серед них – спільне виконання творчих завдань учасниками танцювального колективу, колективне обговорення хореографічного номера, що є предметом підготовки (сольний чи груповий), організація і участь у проведенні різноманітних інтегрованих заходів.

Творча діяльність учасників танцювального колективу викликає у їх більшості усвідомлення значущості своєї участі, як важливої сегменти колективної творчості.

Як предмет наукового дослідження колективна творчість та, як модель виховання не є новою. Класики педагогіки XX століття А. Макаренко та Д. Дьюї висловлювали схожу концептуальну спрямованість у питаннях виховання в колективі.

Нагальні проблеми минулого століття впевнено крокують у сучасному просторі – у різних країнах поширюється напрям "community" (спільна діяльність групи чи колективу), що знаходить реалізацію, як у клубах за інтересами, так і інших колективних формуваннях. Іншими словами, (за З. Фрейдом) діяльність особистості в колективі дає їй певні можливості до самовираження, самореалізації, самовпевненості, самооцінки і, в підсумку – досягнення рівноваги особистості з оточенням [10, с. 57].

Діяльність є специфічною та своєрідною сферою духовного життя. Справді, спілкування між учасниками танцювального колективу в культурно-освітньому просторі цінне тим, що "яскраво виявляється індивідуальна самобутність" кожного учасника, розвивається і поглиблюється коло його почуттів, загострюється осмислення тих явищ, які раніше не були предметом зацікавлення. Відтак, удосконалюється емоційно-почуттєва сфера та інтелектуально-пізнавальні можливості особистості.

Зазначений процес набуває статусу важелів лише тоді, "коли людина ставиться до роботи з любов'ю, коли вона свідомо бачить у ній радість, розуміє користь і необхідність праці, коли праця стане для неї основною формою прояву особистості й таланту" [7, с. 72].

Оскільки хореографія за природою є мистецтвом істинно синтетичним, тому цілеспрямована діяльність танцівника, балетмейстера, педагога зорієнтовує людину не лише на здоровий спосіб життя, а засобами музики, образотворчого мистецтва та іншими скеровує на активність, емоційність, потреби та відповідну мотивацію, саморегуляцію, мораль, що є ключовими ознаками особистості. Відтак, відповідною спрямованістю особистості набутий художньо-естетичний досвід матеріалізується у практичній хореографічній діяльності. Тут у людині поєднується біологічне і соціальне, генетично обумовлене та сформоване протягом її життя [4].

Тобто хореографічне мистецтво у поєднанні з іншими видами мистецтва в культурно-освітньому просторі України моделює особистість, сприяє розвитку емоційної сфери, естетичної культури, моральних норм, розширює її пізнавальні інтереси та фізичні можливості. Мистецтво танцю – це інтегрована галузь, основою якої є творення прекрасного.

Список використаної літератури

1. *Богоявленская Д.* Психология творческих спосібностей : учеб. пособие / Д. Богоявленская. – М. : Академия, 2002. – 320 с.

2. *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю / В. Верховинець. – [5-е вид.]. – К.: Музична Україна, 1990. – 152 с.

3. *Выготский Л.* Психология искусства / Л. Виготский. – М.: Лабиринт. 2008. – 370 с.

4. *Джеджера К.* Основи педагогіки і психології: Навчальний посібник / К. Джеджера, Н. Шагай. – Рівне : Волинські обереги. – 2011. – 392 с.

5. *Каган М.* Эстетическое и художественное воспитание в развитом социалистическом обществе / М. Каган. – Л. : Знание, 1984. – С. 20.

6. *Королева Э.* Танец и художественная культура. От возникновения человечества до первых великих цивилизаций / Є. Королева. – Минск : Армита, 1997. – С. 8,19,22.

7. *Макаренко А.* Избранные произведения : в 2-х т. Т. 2. /А. Макаренко. — М., 1978. – С.52.

8. *Неменский Б.* Педагогика искусства / Б. Неменский. – М. : Просвещение, 2007.

9. *Шевнюк О.* Формування художньо-естетичного досвіду майбутнього вчителя: дис. … канд. пед. наук: 13.00.01 / О. Л. Шевнюк. – К., 1995. – С. 23.

10. *Юсов Б.* Теория и практика эстетического воспитания в США / Б. Юсов // Искусство и дети. – М. 1969. – 57 с.

Стаття надійшла до редколегії 21.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

CHOREOGRAPHIC ART IN CULTURAL EDUCATIONAL SPACE OF UKRAINE

Lilia SAVCHYN

Rivne Mate Humanitarian University
str. Zheliznodorozhnia, 2, Rivne, Ukraine, 36000
tel.: (+380362) 432114, (+38097) 6627716, e-mail: liliasavchin@qmail.com

The choreographic art in the culture and education of Ukraine is analyzed in this article. Polyfunctional substantiation of dance finds its detection in various areas. Culturalogical aspect of dance on the background of historical research and art criticism is investigated.

Key words: choreography, culture, art, education.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ УКРАИНЫ

Лилия САВЧИН

Ровенский государственный гуманитарный университет
ул. Железнодорожная, 2, Ровно, Украина, 36000
тел.: (+380362) 432114, (+38097) 66 7716, e-mail: liliasavchin@qmail.com

Проанализировано хореографическое искусство в культуре и сфере образования Украины. Полифункциональная мотивация танца находит свое проявление в различных сферах. Раскрыто культуроведческий аспект танца на фоне исторических исследований и искусствоведения.

Ключевые слова: хореография, культура, искусство, образование.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 304–311
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 304–311

УДК: 37; 792.8; 793.3

СОЦІАЛІЗАЦІЯ МОЛОДІ ЧЕРЕЗ РІЗНІ ФОРМИ ДІАЛОГІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОГО ПРОЦЕСУ

Наталія СІВАК

Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія,
Львівське шосе 55/3, кв. 4, Хмельницький, Україна, 29013,
тел.: (+38067) 9330303, e-mail: natali_sivak@mail.ru

Розглянуто проблему упровадження діалогічної взаємодії у навчально-виховний процес вищих навчальних закладів з метою соціалізації студентської молоді.

Ключові слова: соціалізація молоді, діалог, діалогічна взаємодія, суб'єкт-суб'єктні стосунки, суб'єкт-об'єктні стосунки, форми діалогізації.

Входження України в нову історичну епоху та пов'язані з цим фундаментальні зміни економіки, суспільного життя та духовної сфери, відродження національних традицій висувають на перший план проблему соціалізації молоді. Значне місце в соціалізаційному процесі відводять вибору особистістю системи соціальних цінностей, формуванню власних мотивів, інтересів та ідеалів, які забезпечували б участь молоді у розбудові української держави. Соціалізація особистості в сучасних умовах, на наш погляд, повинна сприяти її самовдосконаленню та самореалізації, що своєю чергою, позитивно впливає на оздоровлення суспільства.

З метою реалізації діалогу та взаємодії суб'єктів освітнього процесу, на що вказують висновки вчених, необхідним є використання інтерактивних форм роботи, найпопулярнішими серед яких стали ділові ігри, тренінги, заняття нестандартної форми та ін. [12, с. 12–13]. Тому важливого значення набуває діалог та міжособистісна взаємодія у навчанні та вихованні студентської молоді. Як вважає Дж. Лакруа, буття людини є її діяльністю в певному соціумі, а мислення відображає здатність діалогізувати [12, с. 22].

Дослідники Н. Казарінова, В. Куніцина, В. Погольша, Т. Равчина та ін. [6; 10] зазначають, що міжособистісна взаємодія у навчальному закладі ґрунтується на суб'єктній позиції студента в його освітньому середовищі. У досвіді педагогів-діалогістів Е. Горюхіної, С. Курганова, В. Литовського, В. Ямпольського розглянуто таку класифікація діалогу [7]: експресивний діалог; "діалог-розуміння". А. Реан та В. Кемерова вказують на тісний взаємозв'язок між соціалізацією особистості та діалогізацією навчально-виховного процесу у ВНЗ.

Головним завданням цієї публікації є розкриття актуальності та сутності діалогічної взаємодії у процесі соціалізації молоді, яка навчається у ВНЗ.

У гуманістично орієнтованому педагогічному просторі, спрямованому на соціалізацію майбутнього професіонала, на наше переконання, діалогічна стратегія посідає пріоритетне місце. Саме вона визначає суб'єктну повноцінність партнерів, викладачів та студентів ВНЗ, хоч як би вони різнилися за віком, соціальним

© Наталія Сівак, 2014

статусом, рівнем знань та досвідченістю. Підтвердженням цієї думки є нормативні акти Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України, напрацювання Національної академії педагогічних наук України, де одним із основних завдань є саме демократизація стосунків між учасниками навчально-виховного процесу, повага гідності кожного із них [3].

Зазначимо, що діалог – це найвищий ступінь міжособистісного спілкування. Незважаючи на те, що XXI століття є епохою високих технологій, проблема спілкування – одна з найактуальніших. Студентська молодь відчуває великий та постійний дефіцит міжособистісного спілкування. Саме тому, на нашу думку, в сьогоднішньому динамічному світі у стосунках між викладачами та студентами ВНЗ спостерігається тенденція до подальшого розширення й ускладнення чинника людського спілкування [7, с. 183–187]. Саме категорія взаємодії дає змогу уникнути спрощених варіантів трактування процесів становлення, функціонування та розвитку будь-якої системи, є її суттєвою ознакою.

Окрім того, соціалізація особистості у ВНЗ напряму залежить від того, наскільки вміло студент володіє комунікативними вміннями та навичками. Як акцентував А. Реан, процес соціалізації "нерозривно пов'язаний із спілкуванням та спільною діяльністю людей" [9, с. 34]. Більше того, навички та вміння ефективного спілкування засвоюються поступово, у процесі взаємодії з іншими людьми.

За визначенням В. Кемерова, "взаємодія – поняття для визначення впливу речей одна на одну, для відображення взаємозв'язків між різними об'єктами, для характеристики форм людського співжиття, людської діяльності і пізнання" [9, с. 86]. У понятті "взаємодія" зафіксовано прямі та "обернені" взаємовпливи речей, обмін речовиною, енергією та інформацією між різними об'єктами, організмами та середовищем, формою кооперації людей у різних ситуаціях співробітництва. У соціальній сфері прикладом взаємодії може бути безпосереднє спілкування між людськими індивідами.

Поняття "взаємодія" є похідним для визначення руху, зміни, становлення, розвитку, процесу. Тим паче, "взаємодія" відбувається через ці поняття. Отже, взаємодія – це передача руху від одних об'єктів до інших, це трансляція повідомлень у людських контактах чи синтез різних людських сил, що породжують нові знання, речі, організаційні структури.

У контексті нашої теми, взаємодія є суттю педагогічної діяльності, яку трактують як двосторонній процес – учіння та викладання. Отже, взаємодія викладача та студента як людей спільної мети, однак не тотожних за своїми соціальними ролями, знаннями, досвідом і т. д., сприймається саме як педагогічна взаємодія.

Досліджуючи сутність та специфіку педагогічної взаємодії, ми дійшли висновку про те, що вона є варіантом соціальної взаємодії, з її основними рисами, характерними ознаками і водночас реалізує в процесі свого існування специфічну, але важливу для буття і становлення індивіда мету: сприяння соціалізації особистості.

Розглядаючи категорію "взаємодія", варто вказати на її тісний зв'язок із категоріями "комунікація" та "спілкування". Як зазначає С. Азаренко, комунікація – це тип взаємодії між людьми, що передбачає інформаційний обмін [1, с. 329–332], адекватне передавання інформації від адресанта до адресата. За визначенням В. Зінченко та Б. Мещерякова, "спілкування – взаємодія двох та більше людей, між якими існує обмін інформацією пізнавального і оціночного характеру" [9, с. 232]. Зазвичай, спілкування належить до практичної взаємодії людей (спільна праця,

навчання, колективна гра тощо), забезпечує планування, проводить та контролює їх діяльність. Окрім того, спілкування задовольняє особливу потребу людини в контакті з іншими. Цей факт є великим важливим, оскільки саме через спеціально організовані курси, наприклад, налагодження діалогу між викладачем та студентами, створення проектів, на сьогоднішньому етапі стає можливим реформування освіти, успішна соціалізація студентської молоді ВНЗ.

На нашу думку, діалог – це вільний обмін думками між рівноправними співбесідниками, а діалогічність є основною характеристикою педагогічного процесу.

Наші спостереження, вивчення наукової літератури дали нам можливість стверджувати про дворівневість педагогічної взаємодії. Вона проявляється в тому, що взаємодія викладача та студента може реалізується як на суб'єкт-об'єктному рівні (імперативні та маніпулятивні впливи педагога та студента, які, наприклад, виникали під час передавання інформації від педагога до студента), так і на суб'єкт-об'єктному (діалогічне спілкування педагога та студента як двох рівноправних особистостей). Окрім того, тільки в умовах діалогу студенти розвивають особистісні якості, засвоюють загальнолюдські цінності, розвивають оцінні здібності, здебільшого зникає смисловий бар'єр, педагог та студент шукають компромісу у вирішенні різних питань, а тому і соціалізація стає більш успішною.

Аналіз наукової літератури свідчить про те, що діалогічна взаємодія виникає в разі встановлення між партнерами діалогічних відносин. У випадку антидіалогічних відносин спостерігаються різні перероджені форми діалогу, як, наприклад, псевдодіалог і фактична бесіда.

Діалог у системі навчання та виховання, як підтверджують наші педагогічні розвідки, – це своєрідна форма спілкування, це взаємодія між педагогом та студентом, в умовах навчально-виховної ситуації, що реалізується у формі мовлення, під час якого відбуваються інформаційний обмін між партнерами і регулювання відносин між ними. Специфіку навчально-виховного діалогу визначають цілі його учасників, умови і обставини їх взаємодії [8, с. 244–247].

Аналіз наукової літератури дав змогу зробити висновок про те, що цілі партнерів, викладача та студента, у ВНЗ не є повністю тотожними.

Цілі викладача можна окреслити:

1) з метою ефективної соціалізації оптимізувати освітньо-виховний процес студентів вищих педагогічних навчальних закладів;

2) спрямувати освітньо-виховний процес на створення умов для соціалізації студентської молоді, майбутніх педагогів;

3) сприяти моральному та особистісному розвитку студентської молоді вищих педагогічних навчальних закладів.

Студенти, як свідчать наші спостереження, не усвідомлюють усіх цілей освітньо-виховного процесу, особливо віддалених. Найчастіше відбувається обмежене розв'язання конкретного навчально-виховного завдання з найближчими наслідками.

Особливість педагогічної діяльності полягає в тому, що, на відміну від студентської молоді, викладач тримає в свідомості одночасно і близькі, і віддалені цілі своєї діяльності.

Щодо мети педагога, то її найчастіше під час діалогу не декларують, натомість вона є прихованою, і чи кожна репліка оцінюється як та, що навчає та виховує. Такий діалог, як правило, фактично не має кінця. Якщо окремі його фрагменти

закінчуються разом з виконанням, то загалом він триває протягом усього періоду навчання конкретного студента в цього викладача.

Цілі діалогічної взаємодії у процесі соціалізації, на наше переконання, не будуть досягнуті окремими фрагментами спілкування, оскільки те, що для студентської молоді постає як остаточне виконання окремого завдання і, отже, досягнення мети, кроку в процесі введення молодої людини в суспільство, для викладача – це лише перша сходинка до засвоєння студентською молоддю необхідних знань для майбутнього життя та освоєння основних соціальних ролей: громадянина, професіонала, сім'янина. Навіть більше, усе те, в чому студентство вбачає засвоєння способів розв'язання певних завдань, педагог може розцінювати як одну із передумов розвитку здібностей, що є необхідним у процесі пошуку себе як особистості, у процесі самореалізації, у процесі соціалізації майбутніх фахівців.

Важливо вказати на те, що позиції партнерів у традиційному навчальному діалозі чітко фіксовані: викладач навчає, наставляє, виховує; студент навчається, прислухається, приймає виховний імпульс та певною мірою реагує на нього. Незаперечним є і той факт, що у навчальному діалозі керівна роль належить викладачеві, однак у процесі діяльності, на нашу думку, викладачеві необхідно приховувати керівну роль та уникати відвертих, прямих впливів.

Під час діалогізації навчально-виховного процесу варто уникати асиметричності діалогу. Симетричність, асиметричність – це така характеристика діалогу, яка описує співвідношення активності та ініціативності учасників спілкування.

Діалогічна взаємодія у навчально-виховному процесі ВНЗ проявляється у співробітництві як формі спільної, спрямованої на досягнення загального результату, діяльності та спілкування [5, с. 308]. У контексті нашої теми, доцільним є спрямування роботи на дотримання діалогічної взаємодії і під час лекцій, і семінарських занять, й індивідуальної роботи зі студентами, і в позааудиторний час. Зазначимо, що завдяки таким активним методам навчання, як ділові ігри, дискусії, елементи тренінгів та елементи методу кейсів, з'являється можливість заохочення та професійної орієнтації як викладачів, так і студентів, долучення їх до індивідуальної та самостійної роботи.

Наприклад, кожну першу лекцію з вивчення будь-якого курсу чи спецкурсу ми пропонуємо розпочинати з знайомства, під час якого кожному студентові надається можливість розповісти про себе, далі спільно з студентами розробляють правила поведінки на заняттях; ми пропонуємо використовували окремі прийоми, які за своєю суттю є демократичними: "мозковий штурм", правилом якого є безоцінне прийняття будь-якої думки учасників, зворотній зв'язок як висловлення своєї думки про ставлення до почутого після завершення окремого етапу чи всього заняття, робота в парах, трійках, групах.

Зважаючи на основні характеристики діалогічної взаємодії, варто протягом лекційних, семінарських занять та індивідуальної роботи зі студентами застосовувати такі діалогічні прийоми взаємодії, як запитання до студентів, можливість вибору виду завдання та способу його виконання, пропозиції до порівняння, звернення до досвіду минулого; прогнозування, оцінка та самооцінка. Зазначимо, що від уміння викладача слухати і чути, виокремлювати у розповіді студента раціональне зерно та надавати йому належної емоційної та когнітивної вагомості, залежить ефективність названих прийомів.

У нашій практичній діяльності у процесі вивчення курсу "Вступ до спеціальності" на кожній лекції традиційним стало обговорення мотивації до вивчення теми заняття, обов'язково ми спиралися на досвід та проблеми студентів, акцентували увагу на знаннях студентів із певної теми, що б хотіли дізнатися вони нового. Завдяки використанню елементів методу кейсів ми досягали плюралізму думок у групах, акцент у роботі з отримання готових знань переносили на встановлення співпраці між викладачами та студентами, що в контексті нашого дослідження означає досягнення демократизації в процесі отримання знань, коли студент ставав рівноправним з іншими студентами та викладачами у процесі обговорення проблеми.

Сучасні підходи до реалізації ідеї діалогічної взаємодії в контексті соціалізації студентської молоді ВНЗ найбільш вагомо виражаються в інтерактивних методах навчання, прикладом яких є дискусія. Дискусію як метод ми пропонуємо використовувати якомога частіше, як публічне обговорення, як вільний вербальний обмін знаннями, судженнями, ідеями з приводу якогось суперечливого питання чи проблеми. Ефективність методу дискусії для досягнення діалогу в навчально-виховному процесі досягається завдяки почерговості у виступах; реалізації права кожного на власну, відмінну від викладача, думку; орієнтації учасників на чіткість та обґрунтованість аргументів; налаштування всіх учасників передусім на відкриття істини.

Окрім того, ми використовували вправи, у яких студентам пропонували підтвердити або заперечити висловлювання партнера стосовно заявленої проблеми та аргументувати свою думку. Усі завдання такого типу ми будували за схемою:

– теза (правильне або неправильне судження про факт, подію, предмет, проблему тощо);

– оцінка (позитивна чи негативна) – аргументація.

З метою налагодження діалогічної взаємодії у процесі соціалізації студентської молоді вищих педагогічних навчальних закладів, ми використовували ероматичні мікродіалоги та діалоги, що здебільшого проводили під час фронтального опитування та повторення вивченого матеріалу. Ероматичний діалог – це діалог, у якому кожен із учасників має і запитувати, і відповідати, навчаючи студента пізнавати принципи свого власного розуму і загострювати на них увагу.

Використання в контексті нашої теми ероматичного діалогу сприятиме тому, що студенти матимуть можливість переконати викладача, виправити його помилки (зроблені викладачем свідомо), керували процесом діалогізації. Окрім того, вони мають можливість висловлюватися чітко, логічно і лаконічно, віднаходити вдалі вирази для переконання, переборюючи страх і труднощі висловлювати власну думку, доводити її правильність.

У такому вигляді лекція, на нашу думку, не лише збагатить студента певним багажем знань, але й дасть дещо більше – розширить горизонти самопізнання, надасть додаткових можливостей до самовираження тощо. Особливість діалогічної взаємодії полягає ще й у тому, що її результативність цілком залежить від зацікавленості викладача спільною діяльністю та його готовністю до партнерства. Також, нами постійно дотримувалися усіх умов запровадження та підтримання діалогічного стилю спілкування між викладачами та студентами.

Оптимальною формою, вважаємо рольові ігри – це одна з оптимальних форм роботи в навчально-виховному процесі, що сприяє соціалізації студентів, бо за їх допомогою ми залучаємо студентів до різної діяльності, зокрема рольової, метою

якої є розв'язок складних проблемних завдань у формі дискусії в малих групах, моделювання ситуації, обґрунтування групою дій суб'єктів, а також тезові підготовки стислих теоретичних положень.

Прикладом є діяльність викладачів та студентів Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, що спрямована на діалогізацію навчально-виховного процесу.

Студентам ми пропонуємо не просто програти певну ситуацію, а й закласти конкретні проблеми, для розв'язку яких необхідні не тільки теоретичні, а й практичні вміння, виконання визначених професійних правил і норм спілкування з людьми (ділове та емоційне спілкування, конфлікти; ефективна самопрезентація в письмовій та усній формах).

Організація та проведення позанавчальних заходів з інтеграції студентів у освітнє середовище ВНЗ дає змогу умови для об'єднання студентів за інтересами, потребами, сформувати поле для комунікативної взаємодії молоді. Це такі заходи, як Тиждень першокурсника, "Вільний мікрофон", "Посвята в студенти" та інші.

Традиційними є проведення тематичних тижнів, де кожний день студентського життя спрямований на виявлення, актуалізацію та розвиток соціальної компетентності, результату соціалізації:

1) "День сюрпризів" – активізація позитивного потенціалу позанавчальної роботи зі студентами, охоплює проведення Ярмарку домашньої випічки, перерви компліментів, подорожі сторінками казок тощо.

2) "Світ моїх захоплень" – для саморозкриття студентів, залучення їх до творчості та співучасті;

3) "Даруємо дітям радість" – день доброчинних акцій і заходів, взаємодії з соціальними партнерами факультетів та академії, розвитку соціальної і громадської активності студентів;

4) "Батьківська вітальня", до участі у якій запрошено батьків відмінників навчання та студентських лідерів;

5) День самоврядування, на якому студенти мають можливість побути в нових соціальних ролях;

6) Міжвузівська науково-практична конференція "Дитяча гра: реалії та перспективи" створює умови для професійного, наукового та особистісного зростання студентів;

7) Виставка навчально-методичних посібників зі спеціальності;

8) Підведення підсумків конкурсу "Кращий студент".

Ще одним прикладом у контексті нашої теми є участь у підготовці та публікуванні студентського електронного та друкованого видання "Post Scriptum", що сприяє полегшенню процесу соціальної інтеграції студентської молоді шляхом розширення знань студентів про різні сфери суспільного життя, формування громадянської відповідальності, творчої активності, залучення до актуальних питань студентського життя. Аналіз студентського видання дає змогу виділити такі основні рубрики та їх соціалізаційний потенціал:

"Митець" – рубрика висвітлює історичні відомості про відомих художників, напрями в арт-мистецтві, уможливлює ознайомлення з творчістю митців. Це сприяє культурному розвитку студентів, допомагає розширити межі їхніх знань про творчість та місце особистості у формуванні культурних і суспільних цінностей.

"Новини ХГПА" спрямовані на інформування студентів щодо основних подій життя академії, студентських груп і рухів, окремих персоналій. На нашу думку,

ця рубрика сприяє створенню єдиного інформаційного простору всіх учасників навчально-виховного процесу вищої школи, розширити коло їх взаємодії.

Рубрика "Наші таланти" розповідає про творчі та наукові здобутки студентів, допомагає мотивувати студентську молодь до активного самовираження, творчості, співучасті у житті студентської громади.

У рубриці "Конкурси" міститься інформація щодо можливості спробувати себе у різних конкурсах, студіях і проектах, як-от: фотоконкурсі на кращу фотографію зі студентського життя, у міжрегіональній школі студентського самоврядування, у студентських наукових конференціях тощо.

Отже, створено умови для різнобічної інтеграції та самоактуалізації студентів, зростання їх соціальної та професійної компетентностей, соціальної інтеграції та реалізації. Упроваджуючи діалогічну взаємодію через такі форми, як лекції, семінари, спецкурси, ділові ігри, тренінги, диспути, дискусії, акції у навчально-виховному процесі ВНЗ, ми сприятимемо формуванню соціальної компетентності студентів, яка є результатом процесу їх соціалізації.

Список використаної літератури

1. *Азаренко С.* Коммуникация / С. Азаренко // Современный философский словарь / под общ. ред. В. Кемерова. – М. : Академический проект, 2004. – С. 329–332.

2. *Азаров Ю.* Педагогика любви и свободы / Ю. Азаров. – М. : Топикал, 1994. – 608 с.

3. Закон України «Про вищу освіту». [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.osvita.org.ua/pravo/law_05/

4. Закон України «Про сприяння соціальному становленню та розвитку молоді в Україні». [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.kmu.gov.ua/sport/doccatalog/document?id=92742

5. *Зимняя И.* Педагогическая психология / И. Зимняя. – М. : Логос, 1999. – 384 с.

6.*Казаринова Н.* Теория межличностного общения как междисциплинарное знание / Н. Казаринова // Межличностное общение : учебник [для вузов] / В. Куницына, Н. Казаринова, В. Погольша. – СПб. : Питер, 2001. – С. 12–29.

7. *Курганов С.* Психологические проблемы учебного диалога / С. Курганов // Нар. образование, 1989. – С. 183–187.

8. *Лифинцева Т.* Диалог // Современный философский словарь / под общей ред. В. Кемерова. 2-е изд., испр. и доп. – 1998. – С. 244–247.

9. *Мещеряков Б.* Большой психологический словарь / Б. Мещеряков, В. П. Зинченко. – М. : Прайм-Еврознак, 2003. – 632 с.

10. *Равчина Т.* Організація взаємодії студентів з освітнім середовищем у вищій школі / Т. Равчина // Вісник Львівського університету. – 2005. – С. 3–16. (Серія Педагогіка; – Вип. 19, ч. 2).

11. *Шелестова Л.* Інтерактивні технології за і проти / Л. Шелестова // Шкільний світ. – 2003. – № 12. – С. 12–17.

12. *Ягупов В.* Педагогіка : навч. посібник / В. Ягупов. – К. : Либідь, 2002. – 560 с.

Стаття надійшла до редколегії 19.02.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

SOCIALIZATION OF Y OUTH T HROUGH THE V ARIOUS F ORMS OF D IALOGIZ ATION THE EDUCATIONAL PROCESS

Nataliya SIVAK

Khmelnitsky humanitarian pedagogical academy
55/3 L'vivske shose str., Apt. 4, Khmelnitsky, Ukraine , 29013
tel.: (+38067) 9330303, e-mail: natali_sivak@mail.ru

The article considers the problem of introduction of the Dialogic interaction in the educational process of higher educational institutions for the purpose of socialization of students

Key words: socialization of young people, dialogue, dialogical interaction, сбъект-subject relations, the subject-object relationship, forms dialogization.

СОЦИАЛИЗАЦИЯ МОЛОДЕЖИ ЧЕРЕЗ РАЗНЫЕ ФОРМЫ ДИАЛОГИЗАЦИЯ УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

Наталья СИВАК

Хмельницкая гуманитарно-педагогическая академія,
Львовское шоссе 55/3, кв. 4, Хмельницкий, Украина, 29013
тел.: (+38067) 9330303, e-mail: natali_sivak@mail.ru

Рассмотрено проблему внедрения диалогического взаимодействия в учебно-воспитательный процесс высших учебных заведений с целью социализации студенческой молодёжи.

Ключевые слова: социализация молодёжи, диалог, диалогическое взаимодействие, сбъект-субъектные отношения, субъект-объектные отношения, формы диалогизации.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 312–317
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 14. P. 312–317

УДК 378.036: 78.071,4+78.077 (045)

ХУДОЖНЬО-ТВОРЧІ КОЛЕКТИВИ У ВИХОВАННІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Галина ЯКІВЧУК

Кафедра теорії та методики музичного мистецтва,
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія,
вул. Проскурівського підпілля 139; м. Хмельницький, Україна, 29013
тел.: (+38067) 921-15-01, e-mail: Gvyakivchuk@rambler.ru

Окреслено деякі аспекти розвитку музично-виконавських умінь та навичок у процесі колективної форми музикування, обґрунтовано основні форми організації художньо-творчих колективів, які не лише вдосконалюють професійні навички вчителя музики, але й формують гармонійну, духовно багату особистість.

Ключові слова: художньо-творчі колективи, творча особистість учителя, колективне музикування, виховання.

Розвиток сучасної освіти, входження України до європейського освітнього простору зумовлюють завдання вищої школи, які здатні впливати на соціокультурний простір молоді, зокрема майбутнього вчителя. Адже періоди оновлення та реформування змісту освіти глибоко впливають на перебудову світогляду та психологію людей, особливо молодого покоління. Реалізація цих завдань багато в чому залежатиме від особистості вчителя, покликаного виховувати та формувати духовні і культурні цінності кожного учня. У зв'язку із цим зростає вагомість виховання самого вчителя.

Одним із ефективних напрямів виховання креативної особистості вчителя музики є організація художньо-творчої діяльності. Сучасна вища мистецька освіта має за мету виховання особистості майбутнього вчителя, здатного проводити активну художньо-творчу діяльність на високому професійному рівні, творчо вирішувати складні завдання певних галузей наук. Для студентів творчих спеціальностей (факультети мистецтв) упровадження художньо-творчої діяльності є пріоритетним напрямом роботи. Саме участь у творчих колективах, колективне музикування в позанавчальний час удосконалює художню та виконавську майстерність їх учасників, підтримує талановиту молодь, популяризує жанри художньої діяльності.

Актуальність проблеми колективного музикування, організації художньо-творчих колективів у виховному процесі майбутніх учителів музики очевидна. Варто звернути увагу на вивчення цих питань на інших етапах музичного навчання, а саме: у процесі колективної форми музикування. Аналізуючи процес розвитку музично-виконавських умінь та навичок, ми керувалися дослідженнями відомих педагогів-музикантів: І. Алексєєва, Л. Ауера, Л. Баренбойма, М. Давидова, Г. Когана, Г. Нейгауза, М. Ризюля, С. Савшинського, А. Щапова.

Питання музичного виконавства як виду художньо-творчої діяльності, гри оркестру українських народних інструментів, шумових оркестрів, народно-інструментальних

© Галина Яківчук, 2014

ансамблів, особливостей музичних інструментів українського народу висвітлено у працях з мистецтвознавства (В. Бєлікової, С. Бонді, Н. Голубовської, П. Іванова, В. Комаренка, В. Лебедєва, В. Рябініна, Г. Хоткевича). У дослідженнях з теорії та методики навчання музики й музичного виховання (І. Барановської, Т. Борисенка, Б. Бриліна, В. Гапон, В. Дряпіка, Л. Іванової, В. Лапченко, В. Лебедєва, Л. Паньків, Л. Руденко та ін.) проаналізовано шляхи формування в учнів інтересу до народної музики та художнього виконавства, підготовки учнів до сприймання інструментальної музики, оцінювання та інтерпретації музичних творів, методики навчання гри в оркестрі народних інструментів, розвитку творчої активності дітей на уроках музики, організації колективної народно-інструментальної творчості підлітків у процесі аматорської діяльності.

Однак, незважаючи на чималу кількість наукових праць з питань музичної педагогіки, проблема підготовки майбутніх учителів музики до організації художньо-творчої діяльності дитячих музично-інструментальних колективів ще не знайшла достатнього науково-теоретичного обґрунтування та практичного розв'язання.

Метою цієї статті є окреслити аспекти розвитку музично-виконавських умінь та навичок у процесі колективної форми музикування, обґрунтувати основні форми організації художньо-творчих колективів, які не лише вдосконалюють професійні навички вчителя музики, але й формують гармонійну, духовно багату особистість.

Виховання – це творчий і динамічний процес, який перебуває у постійному розвитку, органічно поєднаний із процесом навчання і охоплює три основні складові: пізнавальну, розвивальну та виховну [2, с. 219]. Така триєдина мета виховання забезпечує гармонійно-цілісний вплив на освітню, морально-емоційну, вольову сфери особистості засобами навчальної та художньо-творчої діяльності.

Художньо-творчу діяльність студентів науковці визначають як напрям науково-дослідної роботи у творчих вищих навчальних закладах, який складається з певних видів (робота у творчих секціях і студіях; участь у концертах, конкурсах, виставках, розробка сценаріїв, підготовка і показ спектаклів, шоу-програм тощо) [5, с. 29].

Сутність самодіяльної творчості як інноваційної та творчої діяльності робить її важливим засобом усього процесу виховання. У розвитку творчих колективів студентської молоді спостерігається два основні етапи. Перший передбачає виявлення творчого потенціалу особистості студента й розвиток його творчих здібностей, первинних навичок і прийомів діяльності. На другому етапі відбувається реалізація творчого потенціалу особистості студента в процесі активної творчої діяльності з метою створення матеріальних та духовних цінностей. У процесі занять у студентів формуються вміння та навички творчості, творчі здібності та громадська активність, усі якості особистості, вставлення до життя загалом і до мистецтва, виникає катарсис (очищення) душі, емпатія – співчуття. Основною умовою розвитку творчих здібностей є ранній початок занять творчістю, повна свобода творчості, створення середовища й системи відношень та умови для розвитку індивіда [1].

Не менш важливим є процес виховання студентів в позаурочний час, адже виховання за межами навчального процесу − найбільш складних і найменш керована частина системи виховної роботи. Діяльність студентів у вільний час дає змогу максимально виявити їхню ініціативу, самостійність, творчий потенціал, здібності. Адже вони не нормуються навчальними програмами і можуть враховувати індивідуальні потреби і запити студентів-майбутніх учителів.

Дослідниця В. Волчукова, визначаючи студентську вікову категорію за трьома ознаками: психологічною, соціальною та фізіологічною, наголосила, що вік студента

від 17 до 22 років є періодом найбільш активного розвитку особистості, розкриття її талантів та здібностей, особливо пов'язаних із визначеною професією [3, с. 63].

Позитивним чинником стимулювання творчої активності студентів-майбутніх учителів музики є залучення їх до художньо-творчої діяльності, до колективного музикування в різних ансамблях.

Ансамбль – це колективна форма гри, у процесі якої музиканти спільно розкривають виконавськими засобами художній зміст твору. Виконання творів в ансамблі передбачає не лише уміння грати разом, тут важливим є інше – відчувати та творити разом. Мистецтво ансамблевого виконання ґрунтується на умінні виконавця співставляти свою художню індивідуальність, свій виконавський стиль, технічні прийоми з індивідуальністю, стилем, прийомами виконання партнерів, що забезпечує злагодженість та суголосність загалом [4, с. 13].

Ансамблеві заняття стимулюють інтерес студентів до інструментів, на яких вони грають, прививають любов до колективної творчості. Відчуття відповідальності перед партнером, колективом за результат спільної роботи, якість публічного виступу природно виникає у класі ансамблю. Педагог, розкриваючи "секрети" ансамблевої гри та правильно спрямовуючи захопленість студентів, виховує у них колективну творчу й музично-виконавську дисципліну [1, с. 58].

У Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії на факультеті мистецтв функціонують такі творчі колективи студентів: академічна народна хорова капела, жіночий студентський хор, театр музики і пісні "Розмай", курсові хори. Це колективи, які залучені до навчального плану фахової підготовки вчителя музики і є обов'язковими для кожного студента. Але важливо організовувати колективи, які згуртовують студентів за певними інтересами й уподобаннями. Адже навчально-нормативні та традиційні культурно-масові форми опанування музичним мистецтвом не завжди в змозі забезпечити виникнення особистісного смислу, доторкнутися до струн душі кожної молодої людини.

Для забезпечення такого важливого напряму виховання майбутніх учителів на факультеті мистецтв Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії уже понад десять років існує фольклорний гурт "Троїсті музики", створений у межах клубу за інтересами "Фольклор − спосіб життя" ще у 1998 році на музично-педагогічному відділенні Хмельницького педагогічного училища (з 2005 року − академія). У колективі творчо працюють студенти різних курсів (з третього по сьомий − магістратура) і об'єднує їх любов до народної пісні та музики.

Специфіка студентського творчого колективу полягає у нестійкому характері формування контингенту учасників, тобто кожного року частина учасників – випускники ВНЗ виходять із складу, а нові – першокурсники − вступають. Але у цьому є і позитивна сторона − наступність "поколінь", тобто учасники молодших курсів беруть приклад, наслідують кращі якості старшокурсників, які мають досвід у колективному музикуванні.

Що ж таке колективна форма музикування? Це заняття групи виконавців, які виступають разом. До такої групи ми відносимо дуети, тріо, квартети, квінтети, тобто різні ансамблі (як однорідні, так і різні за складом) та оркестри.

У фольклорному гурті "Троїсті музики" студенти грають на різних інструментах: традиційних національних − кобза, сопілка, скрипка, бандура, бубон, барабан-гупало, коза-бас, та поширених сучасних − баян, контрабас. Важливо, що кожен учасник гурту обов'язково співає, тобто володіє музичним інструментом та постановкою голосу.

Колектив має великий та різноманітний репертуар і часто виступає в академії та поза її межами, неодноразово виїжджав з концертами в інші навчальні заклади (Уманське педагогічне училище Черкаської області), у дитячі будинки та школи. Колектив бере участь у різних конкурсах та фестивалях. Традиційними заходами для колективу є щедрування та колядування (українське віншування рідних, колег, друзів), відтворення українських обрядів та звичаїв.

Позитивною і найважливішою стороною колективного музикування є творчий підхід до складання репертуару гурту та професійної креативної інтерпретації кожного музичного твору. Більшість народних пісень, які виконують студенти, опрацьовані колективно, тобто кожен учасник долучається до інтерпретації твору, подає ідеї, які разом обговорюють і сприймають. Така колективна творча співпраця дуже цінується, адже це результат професійної підготовки майбутнього вчителя: музиканта, організатора, диригента, керівника дитячого ансамблю тощо.

У результаті такого спілкування, яким є колективне музикування, студенти обмінюються досвідом, знаннями, стають кращими фахівцями. Молодші студенти намагаються досягнути рівня старших, під впливом партнерів у них активніше розвиваються і закріплюються музично-виконавські уміння і навички, розвивається художній смак. Надзвичайно важливим є те, що у процесі набуття музично-виконавських навичок під час колективного музикування формуються такі риси творчої особистості, як здатність творчо, яскраво, емоційно сприймати і відтворювати музичний твір; зосередженість; рельєфне художнє бачення; велике бажання передати слухачам емоційний зміст художнього образу; творче самопочуття, високий інтелектуальний рівень; технічна майстерність; загальна та спеціальна професійна виконавська культура.

Колективна форма музикування допомагає студентам відчути себе частинкою злагодженого музичного колективу, підпорядковує колективне виконання загальному задуму, а головне – закріплює і розвиває його музично-виконавські уміння і навички, тому упродовж навчання на музично-педагогічних факультетах треба виховувати інтерес, прищеплювати у студентів любов до занять оркестрового класу, сприяти їх участі в інших музичних колективах. А виконання народних пісень, музики, зокрема свого Подільського краю, виховує у молодих людей почуття патріотизму, повагу до національної культури та мистецтва.

У функціюванні цього колективу ми виділити основні види художньо-творчої діяльності студентського фольклорного гурту, який можна охарактеризувати як творче об'єднання молоді за професійним спрямуванням, а саме:

1. Участь у концертах, конкурсах, фестивалях на рівні ВНЗ, регіональному, всеукраїнському, міжнародному рівнях.
2. Виступи на радіо та телебаченні.
3. Підготовка і показ звітних та тематичних концертів.
4. Проведення професійних конкурсів, фестивалів серед учнівської молоді у межах шефської роботи.

У лютому місяці 2013 року фольклорний гурт "Троїсті музики" підготував звітний концерт із розмаїтою та цікавою програмою: українські народні пісні "Їхав, їхав козак містом"; "Ой, я молода, на базар ходила", "Ой, розвивайся та і сухий дубе", "За городом кози пасла" (подільська − пісня, записала учасниця колективу Олеся Бондар у своєму селі), "Ой, чорная, си чорна", "Ой, у полі три криниченьки" (виконує чоловіча група гурту), "Туман яром, туман долиною" (виконує жіноча група гурту), "Ой, на горі женці жнуть" виконує Софія Яківчук (наймолодша учасниця

гурту – п'ять років), "Мав я раз дівчиноньку" (виконує Муржак Віктор), "Ой, хотіла мене мати за музику заміж дати" солістка – викладач Врода Людмила, "Ой, на горі цигани стояли", попурі на відомі українські народні пісні (аранжування учасників гурту, фрагмент подільського звичаю "Коронування кашоїдів в парубки".

Отже, пошуки нових способів організації художньо-творчої діяльності у процесі колективних форм музикування формують уміння знаходити нове, оригінальне, критичне почуття, волю, працьовитість – найважливіші професійні якості учителя музики, особливо коли йдеться про вдосконалення його музично-виконавських умінь і навичок

Розглядаючи колективну форму музикування зазначимо, що для майбутніх спеціалістів вона є невід'ємною частиною їх професійного виконавського зросту. Саме ця проблема є однією із головних у підготовці учителів музики, подальша педагогічна діяльність яких безпосередньо пов'язана з грою на музичному інструменті.

Список використаної літератури

1. *Баренбойм Л.* Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. Баренбойм. – Л. : Музыка, 1984. – 136 с.

2. *Бойко А.* Оновлена парадигма виховання: шляхи реалізації (підготовка вчителя до формування виховуючих відносин з учнями) [навч.-метод. посіб.] / А. Бойко. – К. : ІЗМН, 1996. – 232 с.

3. Методика роботи з хореографічним колективом / Н. Бугаєць, В. Волчукова, М. Пінчук. – Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2009. – 98 с.

4. *Ризоль Н.* Очерки о работе в ансамбле баянистов / Н. Ризоль. – М. : Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка, 1986. – № 11 (246), Ч. ІІ, 2012. – 48 с.

5. *Шейко В.* Організація науково-дослідницької діяльності : підручник. – 5-те вид., стер. / В. Шейко, Н. Кушнаренко. – К. : Знання, 2006. – 307 с.

Стаття надійшла до редколегії 22.03.2014
Прийнята до друку 23.04.2014

ARTISTICAND CREATIVE GROUPS IN EDUCATING FUTURE TEACHERS OF MUSIC

Galina YAKIVCHUK

Khmelnytsky Humanitarian Pedagogical Academy,
a docent of theory and methodology of Musical Arts Faculty
str. Proskurivskogo pidpilia, 139, Khmelnitsky, Ukraine, 29013
tel.: (+38067) 921-15-01, e-mail: gvyakivchuk@rambler.ru

This article discusses some aspects of the musical performing skills of music making in collective form, justified the basic forms of work organization of artistic and creative teams that

not only will improve the professional skills of teachers of music, but also form a harmonic, spiritually rich person.

Key words: art and creative teams, the creative personality of the teacher, the collective music making, education.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКИЕ КОЛЛЕКТИВЫ В ВОСПИТАНИИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

Галина ЯКИВЧУК

Кафедра теории и методики музыкального искусства,
Хмельницкая гуманитарно-педагогическая академия,
ул. Проскуровского подполья 139; г. Хмельницкий, Украина, 29013
тел.: (+38067) 921-15-01. e-mail: Gvyakivchuk@rambler.ru

Рассмотрено некоторые аспекты музыкально-исполнительских умений и навыков коллективной формы музыцирования, обосновано основные формы работы организации художественно-творческих коллективов, которые не только усовершенствуют профессиональные навыки учителя музыки, но и формируют гармоническую, духовно богатую личность.

Ключевые слова: художественно-творческие коллективы, творческая личность учителя, коллективное музыцирование, воспитание.

З М І С Т

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

Олександр КОЗАРЕНКО
Сценічний фольклоризм “Черемошу”: між автентикою та артифіційним мистецтвом.....5
Роберт ЛОСЯК
Muzyka bliżej ciała. Myśl estetyczna wobec problemu cielesności doświadczenia muzycznego.....9
Ізольда ТОПП
Muzyka i medytacja. O technikach ekstazy.....19
Світлана ШУМАКОВА
Циркове мистецтво: аспект духовно-естетичної сфери особистості.....29
Наталя ЧУПРІНА
Аналіз ролі модельєрів та дизайнерів у функціонуванні індустрії моди.....36
Юлія СТРУТИНСЬКА
Європейські дизайнерські школи та їх роль у формуванні кухонного середовища у міському житлі ХХ століття.....44

ХОРЕОГРАФІЯ

Олександр ПЛАХОТНЮК
Хореографічне мистецтво України у роздумах Олега Семеновича Голдрича.....52
Тарас Шіт
Вікентій Матвійович Рудчик – легендарна постать у контексті розвитку бальної хореографії Галичини.....57
Юлія БЕЗПАЛЕНКО, Галина ГОРБАЧУК
Педагогічний досвід Володимира Андрійовича Вичегжаніна у системі формування основ класичного танцю.....62
Зиновій БУЛИК
Інструментальна традиція “Черемошу”.....67
Надія КІПТІЛОВА
Гопак – один з феноменів українського танцю.....75
Ірина АКСЬОНОВА
Роль хореографа-аматора у створенні народного танцю.....81
Алла САМОХВАЛОВА
Використання елементів етнічної хореографії при викладанні дисципліни “Мистецтво балетмейстера”.....87
Валентина МЕЛЬНИК
Особливості народної хореографії донських козаків Луганської області.....93
Ірина ЗАБІГАЧ
Історичні та локальні чинники формування хореографічного мистецтва Слобожанщини.....99
Дарія БЕРНАДСЬКА
Характеристика танцювальної культури народів Сибіру.....103
Денис ШАРИКОВ
Стилістичні різновиди народного танцю в світі.....110
Тарас ШКУТЯК
Проблематика зниження інтересу до народного танцю в умовах популяризації сучасного хореографічного мистецтва.....120

Тетяна БЛАГОВА
Розвиток українського народно-сценічного танцю у діяльності професійних вокально-хореографічних колективів ХХ століття.....125
Наталія КИРИЛЬЧУК
Народно-сценічний екзерсис як засіб формування професійних навичок майбутніх фахівців-хореографів.....131
Оксана ЛАНЬ
Художнє кредо балетмейстера як наслідок світогляду в контексті створення художнього образу.....137
Катерина ІРДИНЄНКО
Еволюція розвитку сучасної хореографічної естетики.....144
Тетяна МЕДВІДЬ
Хореографічне мистецтво як фактор творчої діяльності дитини.....148
Валентина СОСІНА
Шляхи вдосконалення виразності рухів як складової виконавчої майстерності спортсменів у видах спорту зі складною координацією.....155

МУЗИКОЗНАВСТВО

Єва КОФІН
Problemy z zagadnieniem genezy muzyki.....160
Уляна ГРАБ
Партесна доба у наукових пошуках Мирослава Антоновича: погляд крізь епістолярій.....170
Тарас ДУБРОВНИЙ
Традиція домашнього музикування в Галичині першої половини ХХ століття.....180
Ольга КУШНІРЕНКО
Андрій Кушніренко – дослідник музичної спадщини Сидора Воробкевича.....186
Ольга ВОЄВОДІНА
Етапи розвитку угорської фортепіанної школи.....194

ЕТНОМУЗИКОЛОГІЯ

Богдан ЛУКАНЮК
Ритмічне варіювання: стилістика.....200
Володимир ПАСІЧНИК
Основні тенденції розвитку зарубіжної етномузикології ІІ половини ХХ століття.....211
Назар ЯЦКІВ
Народна пісня як жанровий пан-знак української національної музичної культури.....219
Олга *КОЛОМИЄЦЬ*
Засновники стильової школи Ґхарани Кірана у контексті системи носіїв професійної музичної культури усної традиції Гіндустані.....223

ПЕДАГОГІКА

Олег КУЗИК
Хореографічні колективи як осередок творчого натхнення та формування фахової зрілості молоді: традиції минулого і поступ сучасного іяльність студентських творчих колективів у розвитку.....239

Інна ЯЩУК
Діяльність студентських творчих колективів у розвитку патріотизму сучасної молоді....248
Олена МАРТИНЕНКО
Проблеми та перспективи виховання національної свідомості дітей у загальноосвітніх школах півдня України засобами української хореографії....255
Лілія ПРИГОДА
Особливості викладання народно-сценічного танцю у хореографічних колективах художньої самодіяльності....262
Лариса ВОЛОШИНА
Особливості підготовки фахівців-хореографів....267
Світлана ВАСІРУК
Науково-пошуковий підхід до формування професійних навичок майбутнього педагога-хореографа на матеріалі класичного танцю....274
Світлана ТАФІНЦЕВА
Критерії естетичної вихованості студентів педагогічного ВНЗ....281
Олексій РИЗВАНЮК
Наступність у навчанні....286
Лілія САВЧИН
Хореографічне мистецтво у культурно-освітньому просторі України....296
Наталія СІВАК
Соціалізація молоді через різні форми діалогізації навчально-виховного процесу....304
Галина ЯКІВЧУК
Колективне музикування у вихованні майбутнього вчителя музики....312

CONTENTS

PHILOSOPHY OF ART

Olexandr KOZARENKO
The stage folklorism of the "Cheremosh": between authentic and artificial art.....5
Robert LOSIAK
Audiosfera cities. The project is a comparative study of Wroclaw and Lviv.....9
Izolda TOPP
The music and meditation as technique of ecstasy.....19
Svitlana SHUMAKOVA
Circus art: the aspect of personality's spiritual and esthetic sphere.....29
Natalia CHOUPRINA
Analysis of role of couturier and designers in functioning of the fashion industry.....36
Yulia STRUTYNSKA
European design school and their role in sharing the enviroment
in the kitchen urban huose twentieth century.....44

CHOREOGRAPHY

Aleksandr PLAKHOTNYUK
Choreography Ukraine reflections of Olega Goldrycha.....52
Taras SHIT
Vikentiy Rudchik – legendary the personality in the context choreography Galicia.....57
Julia BEZPALENKO, Galina GORBACUK
Educational experience Volodymyra Vichegzhanina
in the formation of foundations of classical dance.....62
Zynovij BULYK
Instrumental tradition "Cheremosh".....67
Nadia KIPTILOVA
Gopac as one of the phenomenon of ukrainian dance.....75
Irina AKSYONOVA
The role of amateur choreographer in creation of a folk dance.....81
Alla SAMOHVALOVA
Using the elements of ethnic choreography
in teaching discipline "Art choreographer".....87
Valentina MELNIK
Features folk dance of the Don cossacks Luhansk region.....93
Iryna ZABIGACH
The historical and local factors in establishment
choreography art on Slobozhanshchyna.....99
Darya BERNADSKAYA
Dance in the history of culture of peoples of Siberia.....103
Denys SHARYKOV
Stylistic varieties of folk dance in the world.....110
Taras SHKUTYAK
The problem of declining interest to folk dance in
the period of the contemporary choreography art popularization.....120

Tetyana BLAGOVA
Ukrainian folk-stage dance development in activity
of professional vocally-choreographic collectives the XXth century.....125
Natalia KYRYLCHUK
Folk stage exercises as means of formation of professional skills
of future specialists-choreographers.....131
Oksana LAN
Art credo choreographer as a consequence of his belief
in the context of choreographic images.....137
Kateryna IRDYYENKO
Evolution of the development modern choreography aesthetics.....144
Tatiana MEDVID
Choreography art as the facor of creative activity of the child.....148
Walentyna SOSINA
Ways of movements' expressiveness improvement as a part of sportsmen
performance mastery in kids of sport with complicated coordination.....155

MUSICOLOGY

Ewa KOFIN
Problems with the origin of music.....160
Ulana HRAB
Partes age in scientific search of Miroslaw Antonowych:
a look through the epistolary.....170
Taras DUBROVNYJ
The tradition of domestic music in Galicia first half of the XX century.....180
Olga KUSHNIRENKO
Andrij Kushnirenko – is researcher musical heritage Sydora Vorobkevycha.....186
Olha TONCHAIZER-VOEVODINA
Stages of development of Hungarian piano school.....194

ETHNOMUSICOLOGY

Bohdan LUKANIUK
Rhythmic variations: stylistics.....200
Volodymyr PASICHNYK
Main areas of foreign ethnomusicology of the second half the XX century.....211
Nazar YATSKIV
Folk –songs as genre pan-mark ukrainian cultural music.....219
Olha KOLOMYYETS
The founders of the stylistic school Gharana Kirana in the context
of bearers of professional musical culture of Hindustani.....223

PEDAGOGICS

Oleh KUZYK
Dance groups as a center of creative inspiration and formation
of professional maturity youth the last tradition and progress of modern.....239

Inna YASHCHUK
Activity of students creative collectives in the modern youth patriotism development....248
Olena MARTYNENKO
Education of national consciousness of young pupils with the help of ukrainian choreography....255
Lilija PRIGODA
Features of teaching of folk-stage dance in choreographic collectives of amateur performances....262
Larissa VOLOSHINA
Specifics for schooling professional choreographers....267
Svetlana VASIRUK
Scientific research approach to professional skills of students in the classroom classical dance....274
Svetlana TAFINTSEVA
Criteria of aesthetic education students of pedagogical universities....281
Aleksei RYZVANIYK
Continuity in training....286
Lilia SAVCHYN
Choreographic art cultural educational space of Ukraine....296
Nataliya SIVAK
Socialization of youth through the various form of dialogize action the educational process....304
Galina YAKIVCHUK
Artisticand creative groups in educating future teachers of music....312

Збірник наукових праць

Вісник Львівського університету

СЕРІЯ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 14

Видається з 2001

Підписано до друку 23. 06. 2014. Формат 70х100/16.
Папір офс. Умов.друк.арк. 26. Наклад 100 прим.

Видавничий центр
Львівського національного університету імені Івана Франка
79000 Львів, вул. Дорошенка, 41.

Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ №14625-3596 Р від 30.10.2009 р.