

378 (082)

П24

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

**ПЕДАГОГІКА
ВИЩОЇ ТА СЕРЕДНЬОЇ
ШКОЛИ**

Збірник наукових праць № 16

Спеціальний випуск

**“МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНА ОСВІТА
(ТЕОРІЯ, МЕТОДИ, ТЕХНОЛОГІЇ) – 2006”
ЧАСТИНА 1**



Кривий Ріг
КДПУ
2006

635119

УДК 378.147:745/749+372,847

Редакційна колегія

Буряк В.К. доктор педагогічних наук, професор, ректор КДПУ
(головний редактор);

Шгельмах Г.Б. кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки,
(відповідальний секретар);

Козлов А.В. доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри
української літератури;

Комаров В.О. доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри
історії України;

Кондратова Л.В. доктор педагогічних наук, професор, проректор з наукової
роботи КДПУ, академік МАТО;

Макаров Р.М. доктор педагогічних наук, професор кафедри педагогіки;

Пікельна В.С. доктор педагогічних наук, професор.

**Затверджено постановою президії Вищої атестаційної комісії України
від 12.06.02 №1 – 05/6**

Друкується за рішенням вченої ради КДПУ (протокол №5 від 14.12.2006)

УДК 378.147:745/749+372,847

ББК 74.2+74.58

П24 Педагогіка вищої середньої школи: Зб. наук. праць № 16. – Спеціальний
випуск: Мистецько-педагогічна освіта (теорія, методи, технології) – 2006. Частина 1 /
Редкол.: Буряк В. К. (гол. ред.) та ін. – Кривий Ріг: КДПУ, 2006. – 372 с.

У збірнику наукових праць відображено результати наукових досліджень та методичних розробок викладачів вищих та середніх навчальних закладів України різних рівнів акредитації по темі: "Мистецько-педагогічна освіта (теорія, методи, технології) – 2006". Висвітлюються проблеми навчання студентів вищих навчальних закладів та середніх навчально-виховних закладів у галузі художньої освіти.

Матеріали збірника призначені для широкого кола наукових працівників.

ISBN 996-7406-29-6

УДК 378.147:745/749+372,847

ББК 74.2+74.58

П24 Педагогика высшей средней школы: Сб. науч. работ № 16. - Специальный
выпуск: «Художественно - педагогическое образование (теория, методы, технологии)-2006.
Часть 1 / Редкол.: Буряк В. К. (гл. ред.) и др. - Кривой Рог: КДПУ, 2006. – 372 с.

В сборнике научных работ отображены результаты научных исследований и методических разработок преподавателей высших и средних учебных заведений Украины разных уровней аккредитации по теме: "Художественно - педагогическое образование (теория, методы, технологии) – 2006". Освещены проблемы обучения студентов высших учебных заведений и средних учебно-воспитательных учреждений в области художественного образования.

Материалы сборника предназначены для широкого круга научных работников.

ISBN 996-7406-29-6

© КДПУ, 2006

ЗМІСТ

✓ Андросова Д.В. Педагогічні аспекти засвоєння мінімалістської музики	3
✓ Антонович Є.А. "Київська старовина" про образотворчу спадщину Т.Г.Шевченка та інші шевченкознавчі видання кінця XIX століття. ...	10
✓ Балуєк Л.В. До проблеми запровадження спецкурсів у фаховій підготовці вчителів образотворчого мистецтва: історія авторської ляльки	20
✓ Батрак С.А., Ковальська О.В. Формування естетичних понять в процесі вивчення учнями "Основ естетики".	29
Бєлікова В. В. Об'єктивні умови розвитку музичної творчості на порубіжжі XX-XXI століть.....	40
✓ Богатирьова Г.А. Модель оперативного управління системою формування художньої культури майбутніх учителів праці	49
Болотська О.А. Особливості і зміст теандерного виховання жінок-лідерів в діяльності громадських організацій та рухів.....	55
✓ Брижата І.Г. Сприйняття творів пейзажного живопису як фактор формування художньо-естетичного досвіду студентів	64
Бучківська В.В., Бучківська Г.В. Професійна самостійність студентів – майбутніх вчителів художньої праці у контексті ідей видатних педагогів минулого	69
✓ Вікторова М.В. Індивідуальний підхід як засіб підвищення якості занять учнів на уроках музики.....	76
✓ Власенко І.М. Художня культура авангарду в контексті розвитку комунікативних умінь майбутніх вчителів мистецьких дисциплін.....	82
Волинська О.С. Зміст художньої освіти галичини на початку XX століття..	93
Гладун О.Д. Молодіжний еко-проект у форматі Міжнародної триєнале 4-й Блок	106
Головатий С.С. Елементи творчості в академічному рисунку.....	112

Гончаренко Ю.В. Діагностика стану естетичного розвитку молодших школярів у процесі хореографічної діяльності	122
Гребенік В.В. Абстрагування як метод досягнення гармонії при створенні учбової композиції в системі художніх шкіл та шкіл естетичного виховання	134
✓ Гривбенко Г.С. Створення ситуації успіху як умова формування творчого стилю діяльності майбутнього художника-педагога	141
Гризоглазова Т. І., Сионкова О. В. Формування музично-естетичних інтересів підлітків в умовах навчання гри на фортепіано.	147
✓ Гуз Н.Г. Методичні засади педагогічної взаємодії у системі підготовки майбутніх вчителів музики	153
Гуральник Н. П. Практика становлення категоріальної сутності понять в парадигмі фортепіанної школи: історико-теоретичний аналіз	158
Дергач М.А. Формування концепції естетичного виховання засобами мистецтва у педагогічній теорії 20-30 років ХХ століття	169
✓ Дмитренко В. В. Проблеми тонального моделювання предметів побуту в навчальному натюрморті.....	178
✓ Дутчак І. І. Кольорознавство в структурі підготовки вчителя образотворчого мистецтва.....	184
✓ Ейвас Л.Ф. Малювання з натури як чинник розвитку творчої уяви школярів у процесі образотворчої діяльності	190
✓ Залевська О.Ю. Психологія реклами у контексті фахової підготовки студентів-дизайнерів	196
✓ Іванова С.М. Використання сучасних інформаційних технологій навчання в процесі формування комунікативної компетентності майбутнього вчителя музики	202
Лівницька Н.С. Формування у старшокласників навичок самоосвітньої музичної діяльності.....	209

Ковальчук Т.П. Формування художніх способів дій творчої діяльності студентів на заняттях з дисципліни Художня обробка паперу	214
Козир А.В. Моніторингова технологія оцінювання професійної майстерності вчителів музики	221
Колтукова А.В. Скарби України: народне мистецтво як першоджерело виникнення сучасного українського дизайну	233
Красовський А.М. Робота з натури: малюнок, гіпсовий орнамент.....	244
Красюк І.О. Малювання в змісті шкільної освіти в Україні в XIX – на початку XX століття	248
Кривоносова О.В. Етапи розвитку вокального слуху молодших школярів...	258
Лінь Хай Традиції та сучасні тенденції розвитку вокально-хорової школи Китаю	265
✓ Любар Р.О. Вікова характеристика готовності першокласників до музичного виховання в початковій школі	271
Мала Т.В. Інтегрована міждисциплінарна професійна підготовка майбутніх фахівців книжкового дизайну	278
Маркова О.М. Музикознавчі курси спеціалізації “Музична культурологія” в роботі ОДМА ім.А.В.Нежданової	285
Мартянова Г.М. Деякі аспекти вокально-хорової підготовки на музично-педагогічному факультеті	294
✓ Марченко А.А. Застосування комп’ютерних технологій у викладанні мистецьких дисциплін	300
Мастіпанова А.В. Визначення і оцінка точності параметрів лінії із циркульними спряженнями	306
Мастіпанова А.В. Систематизація прямих на площині в перспективі	315
Мельченко К. Г. Деякі методичні засади роботи над художнім образом	322
Мішуровський В.В. Засвоєння методів олійного живопису як основа професійного становлення художника-педагога	328

✓	Могілей І.В. Досвід формування естетичних почуттів старшокласників засобами синтезу мистецтв на уроках художньої культури	333
✓	Назаренко М.А. Дидактичні основи професійного розвитку майбутніх вчителів музики в інструментально-виконавських класах	339
✓	Нечасва Л.В. Розвиток професіоналізму майбутніх вчителів мистецьких дисциплін у контексті модернізації сучасної освіти	352
✓	Овчаренко Н.А. Формування творчих здібностей школярів засобами нових музичних комп'ютерних програм	361

ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ЗАСВОЄННЯ МІНІМАЛІСТСЬКОЇ МУЗИКИ

Андросова Д. В.,

Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової

Анотація. Стаття присвячена характеристиці дидактичних засад музики мінімалізму – як творчості композиторів, так і виконавського стилю. Акцентовується гармонізуюча спрямованість символіки та екстатички мінімалізму в зумовленості його значення структурою архетипів.

Ключові слова: мінімалізм, “мінімалізація композиції”, “емансипація консонансу”, репетитивність.

Аннотация. Андросова Д. Педагогические аспекты освоения музыки минимализма. Статья посвящена характеристике дидактических оснований музыки минимализма – как творчества композиторов, так и исполнительского стиля. Акцентируется гармонизирующая направленность символики и экстатички минимализма в обусловленности его значения структурой архетипов.

Ключевые слова: минимализм, минимализация композиции, эмансипация консонанса, репетитивность.

Annotation. Androsova D. Pedagogical aspects of development of music minimalism. The paper is devoted to the characteristic of the didactical bases of music of minimalism – as creativity of the composers, and of performers style. An harmonical orientation of symbolics and extatic of minimalism accented in conditionality of his meaning by structure of archetypes.

Key words: minimalism, minimalisation of composition, consonance emancipation, repetition.

Постановка проблеми. Актуальність обраної тематики визначена обставинами буття сучасної музичної практики, екстремальний момент якої містко зазначив В. Мартинов, теоретик Православної музики і композитор – назвою своєї книги, випущеної у Москві у 2002 році: «Кінець часу композиторів» [5]. «Згорнення» композиторської свободи через алеаторику, тобто через виявлення творчої ініціативи виконавців, представив ще авангард ХХ ст. Але поставангард в напрямку мінімалізму ввів те, на що не зазіхав і авангард: «унікнення композиції» чи то через понадстислість звучання, завічану мініатюризмом А. Веберна і реалізовану на новому рівні Ля Монте Янгом ще у 1956 році у Струнному тріо «4'33», чи то через не-розвиток репетитивних побудов. Мінімалізм як «ноу-хау» Західної музики закінчився у 1990-ті роки, але запліднив сучасне мислення в цілому, у тому числі сучасних композиторів України. Крім того, «мінімалізація художності» як традиція церковної музики саме Православ'я склала особливу лінію осмислення мінімалізму, «злиття» випереджаючих його проявів – із тим, що видавала «фольклорна хвиля» у нашій Вітчизні у 1950 – 1960-ті роки.

Такою є позиція О. Козаренка, органіку мінімалізму для традицій духовної вітчизняної музики відзначив В. Медушевський у своїх лекційних виступах. А

це і є педагогічний ракурс мінімалізму, який звикли асоціювати із «медитативністю» підозрілого походження, тоді коли «лагідність» та очевидна екстатичність та символіка вираження пов'язує цю музику із старовинноцерковною християнською та обіхідною православною традицією. Мінімалізм – «партийне», ідеологічно цілеспрямоване мистецтво оспівування того, що було предметом викриття авангарду ХХ ст.

Аналіз досліджень і публікацій. Методологічна основа статті – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва [2], культурологічно спрямований на «панінтонаційний» чинник музики (див. позиції О. Маркової [4], що «дифундує» з теоретичними положеннями апологетів духовної музики, серед яких В. Медушевський [7], В. Мартинов [5; 6], Е. Уілсон-Діксон [12]).

Об'єкт даної роботи – музика мінімалізму як композиція та виконання, предмет – педагогічний чинник «стислості» та «репетитивності» мінімалізму, що в піднесеному тонусі заявляє статистику споглядання, «відсторонюючи» агресивність «нової музики» ХХ ст. Метою даної роботи виступає виділення у мінімалістському виконавстві тієї «дидактики через звуки», яка складає реальне надбання *естетизації-одухотворення музичного подання чи то класичних, чи саме мінімалістських композицій.*

Конкретні завдання: 1) огляд засад мінімалістської музики в їх виходах на музичне виконавство, 2) виділення аспектів «музичної дидактики» мінімалізму, втіленої ієрархією архетипів виконавства.

Практична значущість – розгорнення матеріалів у курсах теорії виконавства, а також у музично-історичних курсах музичної вищої і середньої школи у цілому.

Результати дослідження. В музикознавстві розроблялися засади мінімалізму на рівні композиторської творчості (хоча остання зросла на засобах виконавства – вивчення «шматками», «фрагментами», психологічно ототожнюваних із твором у цілому, нарешті, гра-повторення, що породила «репетитивність»). Але мінімалізм як спеціально виконавська творчість – ця

тематика не розгорталася, хоча в сучасній виконавській стилістиці це досить сильний засіб впливу «осучасненого» озвучування класики.

Напрямок мінімалізму визначився у якості сутнісного показника музики ХХ століття, у тому числі досвіду в «новій мініатюрі» Е. Саті, М. Рославця, М. Леонтовича, А. Веберна та ін. В літературі прийнятий розгляд мінімалізму як принципу мислення у зв'язку з етимологічним значенням цього слова-терміна («мінімізація загального обсягу звучання» у представництві художнього цілого) (Е. Стрікленд [10], П. Поспелов [8]). Однак пропонується також розгляд мінімалістських тенденцій у більш ранніх шарах музики, у Р. Вагнера, М. Глінки, у джазовій імпровізації (Е. Стрікленд [10], П. Поспелов [8], К. Поуттер [9], І. Стоянова [11] тощо). І головним виступає не «стиснення» форми, а «стиснення» фактури – до «репетитивності», що знищує різноманіття «контрастів» і «тотожностей» (за Б. Асаф'євим) у музичному цілому. Це має аналогії з образотворчим «концептуальним» мистецтвом, в якому повторювальність тих чи інших елементів ніби «заміщає» їх художню «навантаженість».

Мінімалізм, вважаємо, у якості одного із витоків містить також *ознаки християнської традиції* – у варіанті обіходу, що зберігає архаїчні та одночасно сутнісні ознаки релігійного мислення. Християнська ортодоксія, відстоювана Православною традицією, захищає континуальні установаження в музиці, виводячи останню із протилежності звучанню: із тиші. Один із теоретиків Православного співу В. Мартинов вказував: «...якщо початком та відправною точкою музики є милування звуком, то початком богослужебного співу є стягання тиші та безмолв'я» [6, 82]. Музика-звучання в цьому випадку «мінімілізується» – до «музики не-співу».

У своїй дисертації, захищеній в 2005 році [1], мною були висунуті такі показники мінімалізму, тлумачені як сутнісні: «емансіпація консонансу» та «мінімізація композицій». Перше з уведених понять вказує на принципове *благозвуччя* мінімалістської музики, на відміну від жорсткостей «варваризмів» авангардних творів. Друге («мінімізація композицій») вказує на реалії

фактурних та композиційних згорнень у даного роду музиці. Головне, зазначена мною лінія мінімалізму у виконавстві – як виконання мінімалістської музики як такої та виконання класики у мінімалістських принципах.

Виконавський стимул у просуванні мінімалістів-композиторів до відповідного методу творчості відзначається у багатьох музикознавчих дослідженнях. Симптоматичною є біографія «великого грека Вангеліса», як його справедливо називають (повне ім'я – С. Вангеліс Папафанасіу), композиторський дар якого був апробований у 1990-ті роки, а від 1960-х він виступав в ансамблі як виконавець та аранжувальник із Д. Руссосом. Мінімалістський принцип мислення виявився в його десятичастинній вокальній симфонії «Ода міфам», в якій все і нагадує, і демонстративно спрощує – «консонує» мессіанівську модель циклу (див. «Турангаліла»). Заглибленість у виконавство-імпровізацію споріднює Т. Райлі і Ла М. Янга, двох із визнаної четвірки лідерів мінімалізму: обидва походили з «...перших музичних пошуків... за стандартами Коула Портера, Джорджа Гершвіна та Річарда Роджерса, а також у стилі традицій «ковбоїв» і музики Заходу» [9, 93].

Із характеристик знаменитих мінімалістів відзначаємо ті, що мають відношення до виконавських принципів мінімалізму:

1) засвоєння джазової імпровізації – з виходом на популярну класику, тобто у «переверненні» послідовності академічного європейського залучення до музики;

2) тяжіння до популярного-загального – до того, що пов'язує «європеїзований джаз» Портера – Гершвіна – Роджерса з популярною складовою класичної музики: «стертість» межі композиції та виконавської імпровізації.

Приклад класики мінімалізму – П'єса IV Ф. Ржевського, «Scale» Л. Корі. У першого «мінімалізація фактури» – через «репетитивність», у другого – через «зведення до лінії» (особливо наочно у порівнянні із Етюдом Дебюссі № 1 «Для п'яти пальців», оскільки Корі буквально витримав аплікатуру у п'яти-, а то й чотирьопальцевих послідовностях).

Мінімалістські тенденції у виконавстві академічної музики мають ті ж самі особливості виявлення, що і в грі класиків-мінімалістів. Мова йде про усвідомлення художньої множинності та метафоричної варіантності будови музичного тексту, в якому є місце змінам тематично-структурного дійства, «висунення на авансцену» фактури-динаміки одного компонента і «відсунення у фон» інших. Так виявляється «прихована поліфонія стилів» - у творчості класиків. Прикладами таких прочитань є виконавські версії гри композицій В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, створювані піаністами різних масштабів обдарованості, однак об'єднаних спрямуванням до вписування у культурну парадигму другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Мінімалізм як тенденція виконавства впливає з «економії засобів» композиції-архітектоніки заради зосередження на деяких елементарних та неадекватних для даного виду мистецтва виявленнях смислу.

Ідея мінімалістського виконавства підказана «економією виразності» у Г. Гульда, піаніста, який парадоксально поширив бахіанство у клавірно-чембальному розумінні на всю сукупність репертуару з творів авторів ХVІІІ – ХХ ст. Аналогічно виконавські установки М. Полліні базуються на рівності етюдної («неокласичної») гри, що «спрощує» романтичну музику, в тому числі витончені твори Ф. Шопена. Подібна «економія виразності» народжує несподівані та яскраві виконавські версії – наприклад, у виконанні японським піаністом М.К. у 2001 році 32-х Варіацій для фортепіано c-moll Л. Бетховена у захоплено-гімнічному тонусі, буквально «на усмішці» із відповідним мімічно-пластичним рішенням візуального ряду виступу.

Концерт № 24 c-moll В. Моцарта у виконанні Г. Гульдом осмислений з позицій мінімалістського розуміння окремих сторін композиційного рішення творів. Перш за все виділяється фразування Гульда. Воно містить змістовне акцентування заключних звуків, що складають *протилежність принципам хореїчних ритмізацій* у мотивах-фразах Моцарта. Ключова – вихідна – побудова Концерту у вигляді початкового мотиву головної партії, що проведена в оркестровому звучанні, акцентує зворот «жорсткого риторичного

ходу» в душі риторики фуг Й. С. Баха, тоді як органічна для Моцарта хорейчна фігура виділяє пасторальний мотив (послідовність за тонами тризвуку, пом'якшена інтонаціями «зітхання»). Аналогічним чином «переакцентується» зміст складаючих тему соліста зворотів-інтонацій: підкреслення завершального псалмодуючого ходу «знімає» вихідну та домінуючу в конструкції почуттєву інтонацію *lamento*. Так «оголюється» бахіанське підґрунтя мислення Моцарта, зумовлене історично та особистісно-творчими зв'язками із представником знаменитої музичної сім'ї Й. К. Бахом («Лондонським»).

Прикладами мінімалістської установки у виконанні є озвучування «Місячної» сонати Л.Бетховена, «Мандрівника» Ф.Шуберта та ін., в яких маємо підкреслення однієї фігури-остінато, що допускає «репетитивну» виділеність у грі.

Висновки та подальший напрямок досліджень. Мінімалізм у виконавстві виводить на виконавство-тренування, на навчаючі (у етичному значенні!) повторювання та «недомовленості»:

1) виконання творів музики мінімалістів як такої з притаманною їй «культурою пауз» у понадкоротких звучаннях «розрідженої» фактури – або у «дзвінко-щипковій» манері, як у стародавній сакральній музиці, що актуалізує у техніці фортепіано *репетиційні* вміння виконавця;

2) увага до архетипових формул-знаків, що втілюють духовну символіку, екстатичку «ігрових фігур», котрі аргіогі містяться в європейській професійній музиці, що зумовлена церковно-духовною генезою;

3) усвідомлення у типових фігурах і «загальних формах руху» смислів, що «стираються» асоційованими значеннями музики й тих, що співпадають із глибинністю символів-архетипів круга, ліній, дуг, тоновості як такої;

4) знаходження у тембральному складі звучання, зокрема у фортепіано, якостей, співвідносних із понадособистісно-піднесеним характером гімноспіву-успавлення, котрі для європейського ареалу сконцентровані у мелодійності кіфари-ліри, флейти-авлосу-органа, - заради *висвітлення* загального тону су звуковедення;

5) зосередження виконавця на ігровій екстатичній вираженні, утворюючої частину риторично-метафоричного багатства образу класичної музики, здатної «максималізувати» *понадособистісний* пафос вираження-оспівування.

Педагогічний ракурс мінімалістського підходу – вміння і виконавця, і слухача зосередитися на духовній символіці будь-якого твору талановитого автора, навіть якщо цей автор і не усвідомлював таких високих стимулів творчості. Ці чи інші архетипи – а серед них ритмічна пульсація «краси уповільненого жесту», символ пограниччя буття-небуття, що досягається обдарованими артистами, минаючи темпові вказівки і тактові розмежування, «лінійність» висхідно-низхідного руху висотностей у самих різних інтервалах та ін. – є *всеприсутніми в музиці*. А от зробити їх провідними для сприйняття, відсунувши волонтаристську програму, навіть якщо вона є у геніального автора, на користь Знаків Неба у того ж генія, - задача Виконавства з великої літери. І репетитивне *зосередження* шляхом репетиції-повторювання, як це зробив Гульд із фразуванням у душі бахівської духовності у Моцарта, «відсунувши» еротизм рококо автора «Весілля Фігаро», діє на користь «мінімалізації» вираження, гіперболізуючи духовну символіку музики.

Література

1. Андросова Д. *Мінімалізм в музиці: напрямок та стиль мислення. Автореф. канд. дис.* – Київ, 2005. – 17 с.
2. Асаф'єв Б. *Музыкальная форма как процесс.* – М.-Л.: Музыка, 1971. – С. 379.
3. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. *Западный музыкальный авангард после второй мировой войны.* – М., 1989. – 369 с.
4. Маркова Е. *Идентификационность музыкального искусства.* – К.: Музыка України, 1990. – 182 с.
5. Мартынов В. *Конец времени композиторов.* – М.: Русский путь, 2002. – 295 с.
6. Мартынов В. *Культура, иконосфера и Богослужбное пение Московской Руси.* – М.: Прогресс – Традиция, Русский путь, 2000. – 224 с.
7. Медушевский В. *Внемлите ангельскому пению.* – Минск, 2000. – 368 с.
8. Поспелов П. *Минимализм и репетитивная техника // Муз. академия, 1992, № 4.* – С. 74-82.
9. Potter K. *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass.* – Cambridge, 2000. – P. 389.
10. Strickland E. *Minimalism: Origins.* – Indiana University Press, 1993. – 312 p.
11. Stoitanova I. *Warum ist das Leichte schwer? Apropos Minimal Music.* – S. 512 – 517.
12. Уилсон-Диксон Э. *История Христианской музыки. Ч. 1-4.* – С.-Пб.: Мирт, 2003. – 409 с.

КИЇВСЬКА СТАРОВИНА ПРО ОБРАЗОТВОРЧУ СПАДЩИНУ Т.Г.ШЕВЧЕНКА ТА ІНШІ ШЕВЧЕНКОЗНАВЧІ ВИДАННЯ КІНЦЯ ХІХ століття.

Антонович С. А.

Київський інститут реклами

Анотація. В статті розглядається проблема висвітлення образотворчої спадщини Т.Г.Шевченка в часописі «Київська старовина» 1880-х – 1900-х років. Публікації аналізуються у контексті становлення вітчизняної історії мистецтва як науки взагалі і шевченкознавства зокрема.

Ключові слова. Т.Г.Шевченко, київська образотворча спадщина, «Київська старовина».

Аннотация. Антонович Е. Киевская старина о изобразительном наследии Т.Г.Шевченка и другие шевченкознающие издания конца XIX века. В статье рассматривается проблема освещения изобразительного наследия Т.Г.Шевченка в журнале «Киевская старина» 1880-х – 1890-х годов. Публикации анализируются в контексте становления отечественной истории искусства как науки вообще и шевченковедения в частности.

Ключевые слова. Т.Г. Шевченко, киевское изобразительное наследие «Киевская старина».

Annotation. Antonovich E. The Kiev olden time about T.G.Shevchenko's graphic heritage and other Shevchenko knowing editions of the end of XIX century. In the article the problem of illumination of graphic legacy of T. Shevchenko is in a magazine «Kievskaya starina» 1880-х – 1890th. The publications are analyzed in the context of becoming of domestic history of art as sciences in general and and knowledges about in particular.

Key words. T.G. Shevchenko, the Kiev graphic heritage «Kievskaya starina».

Постановка проблеми. Інтеграція української освітньої системи у європейський простір вимагає від всіх освітян, зокрема - працівників вищої школи - переосмислення традиційних схем і методик, наповнення кваліфікаційних характеристик та освітніх програм новим змістом. Збільшення частки селективних дисциплін у навчальних планах обумовлює необхідність розробки і запровадження спецкурсів, які б дозволяли на вищому щаблі здобуття професійної освіти – магістерському - глибоко і різнобічно оволодіти фаховими знаннями. Стосовно художньої та художньо-педагогічної освіти такою необхідною і маловивченою сферою виявляється історія вітчизняного мистецтвознавства. Вивчення нашої наукової мистецтвознавчої спадщини дає можливість розвивати сучасну національну науку, опираючись на досвід попередників, що є запорукою формування висококваліфікованого, національно свідомого фахівця. Роботу виконано у контексті програм НДР Київського інституту реклами.

Аналіз досліджень та публікацій. Дослідження в галузі становлення науки про мистецтво входять до кола зацікавлень багатьох сучасних фахівців. Слід

відзначити публікації М.Криволапова, Р.Шмагало, М.Селівачова, Л.Соколюк, І.Удріс. Образотворчість Т.Г.Шевченка висвітлюється в роботах А.Жаборяка, В.Яцюка. Однак, ще недостатньо виявлена роль періодики кінця 19 століття у формуванні об'єктивного сприйняття творчості митця як художника.

Метою дослідження є аналіз статей, в яких характеризуються малярські та графічні твори Кобзаря, опублікованих в журналі «Київська старовина» як складової і провідного напрямку українського мистецтвознавства кінця XIX століття.

Отримані результати. Вагому роль у становленні національної науки про мистецтво – як і багатьох інших напрямків українознавства – впродовж останньої чверті XIX століття відігравав часопис «Київська старовина» («Киевская старина»). В ті часи вітчизняна журналістика не лише стає важливим фактором суспільно-політичного і літературно-мистецького процесу, а й сприяє формуванню наукових знань у різних галузях гуманітарних дисциплін. Саме такі завдання ставили перед собою засновники і співробітники єдиного в зазначену добу на Лівобережній Україні періодичного видання, зрозуміло що – російськомовного, на сторінках якого за час існування (1882 – 1907) опубліковано численну кількість матеріалів, пов'язаних з минулим українського народу, його звичаями, побутом, національним характером тощо. Певним чином можна сказати, що часопис відігравав роль колективного органа розповсюдженого в ті часи збиральництва – але не старожитностей і мистецьких творів, а інформації про них.

Значним був внесок «Київської старовини» у становлення шевченкознавства. Кожен лютий номер щомісячника присвячувався пам'яті Кобзаря. Починаючи з 1884 року тут регулярно друкуються літературні твори Т.Г.Шевченка, вміщуються спогади про його життя й творчість. Вагому роль відіграли публікації, уміщені на сторінках «Київської старовини» і в дослідженні образотворчої діяльності Т.Г.Шевченка що стає важливим напрямком становлення вітчизняного мистецтвознавства. Якщо у спогадах сучасників з окремих епізодів своєрідними інформативними мазками

вимальовується особистість Шевченка-художника, то провідним завданням більшості статей часопису є накопичення якомога більшого фактологічного матеріалу, найрізноманітніших відомостей щодо робіт, автором яких безсумнівно або вірогідно був митець. Тобто, предметом дослідження тут починає виступати вже не творець, а мистецький твір, що було важливим позитивним кроком. Шевченкознавчі публікації «Київської старовини» містять лише окремі спроби оціночних характеристик малярсько-живописних творів Т.Г.Шевченка і фактично відіграють роль джерелознавчої бази. Проте кількість зібраної дописувачами часопису інформації стає підґрунтям для подальших наукових пошуків.

Одним з перших звертається до висвітлення малярсько-графічної творчості Т.Г.Шевченка активний співробітник часопису В.Горленко. Справжній ерудит і знавець чотирьох мов – він отримав освіту в Ніжинському ліцеї та Сорбоні – В.Горленко присвятив себе літературній діяльності та мистецтвознавчо-фольклористичним дослідженням. Він багато подорожував, добре розумівся як на старому так і на сучасному мистецтві і був щиро відданий вітчизняній культурі, тому його характеристики мистецьких творів, зокрема шевченкових, є особливо цінними.

Як і більшість тогочасних публікацій, статті В.Горленка про образотворчі роботи Т.Г.Шевченка мають інформаційно-описове спрямування. Перший його значний огляд присвячений колекції альбомів і малюнків Шевченка в збірці В.Тарновського [6] Начерк відкриває загальна характеристика цього чудового зібрання українських старожитностей, серед яких спадщина видатного митця займає почесне місце. Дослідник приділяє увагу окремим фактам біографії поета, пов'язаним з родиною Тарновських як свідoctву безсумнівності щодо авторства робіт.

Основна частина публікації наближається за типом до каталогу з короткими визначеннями і описами. В цих характеристиках відчуваються авторські уподобання і містяться цікаві спостереження. Так, лише побіжно перераховуються олійні твори колекції включно з «Катериною». Натомість,

уважно описані альбоми малюнків, особливо – дорожнього альбому часів співробітництва Кобзаря в археографічній комісії, в якому В.Горленко виділяє 19 аркушів. Найціннішим експонатом колекції він вважає видання «Живописної України», яке, на його думку, за значимістю дорівнює оригіналам [6, 407]. Розповідаючи про сюжети кожного з шести аркушів видання, виділяє за художніми якостями офорт «Старости», який відрізняється «чудовим освітленням». Не менш цікавим вважає він і «Казку» з її вдало обраним мотивом і «глибоким, гольбейнівським сарказмом» [6, 408].

Наступна стаття В.Горленка присвячена ілюстраціям Т.Г.Шевченка [5]. В ній вчений, опираючись на повість «Художник», що трактується як автобіографічний нарис і на щоденникові записи митця, визначає безперечно перевагу постичної творчості Тараса Григоровича. Як художник він видається авторові дуже нерівним, однак В.Горленко прагне виявити досягнення митця, формулюючи їх досить чітко. «Найбільш властивою йому галуззю очевидно слід вважати портрет і тип. Значної довершеності досяг він також в шляхетному мистецтві офорту» [5, 9]. До цієї формули в наступні роки звертаються інші дослідники, погоджуючись з твердженням автора, або критикуючи його.

Серед кращих творів Шевченка вчений називає портрети останніх років, та українські побутові і пейзажні замальовки, слушно зауважуючи: «Кращі його риси як живописця виразились у речах, писаних з любов'ю і від душі» [5, 10]. При цьому робиться застереження щодо випадковості будь-яких висновків відносно загального рівня малярсько-живописних робіт Кобзаря через розпорошеність творів по різних збірках і відсутності на той час цілісної уяви про його спадщину. Цей аргумент також протягом десятиліть повторюватимуть дослідники творчості митця.

Власне ілюстративним роботам Т.Г.Шевченка присвячено порівняно незначну частину публікації. В.Горленко коротко характеризує малюнок до нарису Квітки-Основ'яненка «Знахар», оцінюючи його загалом позитивно. Значно нижчим за художніми якостями є, за словами автора, цикл ілюстрацій до життєпису полководця О.Суворова, автором якого був М.Полевой. Вчений

прямо говорить: «Тут багато маленьких, дуже поганих малюнків», вважаючи причиною низького рівня відсутність «внутрішнього зв'язку між ілюстратором і героєм книги» [5, 11] Залишаючи без коментарів об'єктивність такої критичної оцінки, слід зазначити, що звернення В.Горленка до маловідомої на той час графічної творчості Т.Г.Шевченка було позитивним.

Найповніше прочитується розуміння завдань часопису і мета публікацій про доробок Шевченка-художника в статті «Картини, малюнки і офорти Шевченка» [4] На початку статті В.Горленко безпосередньо звертається до всіх читачів «Київської старовини» з проханням надсилати до редакції будь-які відомості про існування та місцезнаходження живописно-графічних робіт Кобзаря з метою формування більш повного переліку його творів. Образотворчий спадок митця, за словами автора, «доповнює коло духовних інтересів спостережень і смаків поета», тобто, відіграє не головну роль, проте ці твори є найкращими ілюстраціями з життя самого художника [4, 80]

Автор, як і в попередніх матеріалах, в оцінці відомих йому робіт не приділяє уваги живописним полотнам і віддає належне офортам. Детальніше вчений зупиняється на сюжетній характеристиці серії «Блудний син» і офорті «Сама собі в хаті господиня». З приводу останнього В.Горленко зазначає, що робота сповнена гіркою сарказму подібно малюнкам Гойї та Гаварні [4, 81] (Ця аналогія потім зустрічатиметься у дослідженнях інших вчених.) Фактично метою публікації є спроба систематизації відомих автором картин, малюнків та гравюр Шевченка. Він поділяє весь каталог на три групи і прагне до хронологічного упорядкування переліку принаймні офортів. Зведена інформація складається на основі збірок В.Тарновського, В.Лазаревського, Г.Честаховського. Дослідник також звертається до інших власників шевченкових творів, зокрема – А.Прахова, Л.Жемчужнікова, В.Коховського - з проханням надати інформацію про свої збірки.

Невеликою рецензією «Альбом офортів Шевченка» відгукується В.Горленко на вихід у світ альбому «Офорти Шевченка в колекції В.В.Тарновського» [3] Автор віддає шану давнім і безкорисним зусиллям

В.Тарновського по збиранню пам'яток вітчизняної культури і зазначає, що в його колекції зібрані майже всі відомі на той час офорти митця, репродуковані у рецензованому виданні. Вчений переконаний, що альбом стане дорогоцінною підмогою для знавців і фахівців офорту – галузі, в якій Шевченко був «одним з перших майстрів». «Цей вид гравюри цінується особливо високо тому, що він є найбільш індивідуальним. ...особливість руки і ока митця, його оригінальні риси і сукупність всіх його зусиль, що характеризується словами «душевний настрої», передаються з усіх видів гравюри найбільше в офорті. Риси Шевченка, як живописця, відбилися також найбільш рельєфно в цій улюбленій ним галузі гравюри» [3, 489]

В 1898 році видається збірник праць В.Горленка, де вміщено нарис «Шевченко – живописець і гравер» [2]. Ця публікація сприймається як підсумкова і містить низку міркувань, що вже висловлювались автором у попередніх статтях. За цей час – значною мірою в результаті зусиль співробітників «Київської старовини» - був зібраний обширний матеріал про образотворчий спадок Кобзаря, упорядковані біографічні відомості і, за словами автора, з'явилась підстава дати більш об'єктивну загальну оцінку творчості Шевченка-художника.

Зазначимо, що принципівих змін у поглядах В.Горленка не відбувається. Як і раніше, він вважає, що художня практика була «в загальній сумі його творчості явищем додатковим і випадковим» [2, 93] Однак вчений розуміє необхідність вивчення малярсько-графічних творів як самостійного мистецького явища. В цьому напрямку він робить важливий крок: починає огляд з характеристики фахової підготовки Т.Г.Шевченка під час навчання в Академії мистецтв. Оцінюючи діяльність К.Брюллова та його послідовників з позицій прихильника критичного реалізму часів передвижництва, В.Горленко зазначає водночас, що брюлловська школа мала великі достоїнства щодо професійного вишколу, а сам митець в своїх портретах залишається «видатним реальним майстром» [2, 96] Не менш вагомим є твердження, що в живописі

Т.Г.Шевченка як учня К.Брюллова відсутні твори з чужими його духові, ходульними темами.

Не вдаючись до бодай побіжного аналізу, В.Горленко називає олійні полотна Т.Г.Шевченка «непоганими» попри відсутність яскравих достоїнств [2, 97] Акварелі та малюнки 1840-х років, зроблені за програмою археографічної комісії, автор цінує переважно як доповнення до загальної характеристики творчої особистості митця, його духовного світу. Як і раніше, він критично ставиться до робіт Шевченка-ілюстратора і високо цінує – передусім з точки зору соціальної значимості – всі графічні роботи з казарменого життя та побуту місцевих жителів. Свою точку зору дослідник підкріплює посиланнями на думку знавців [2, 105] Окремо виділяється серія, яку в цій публікації вчений називає «Пригодами блудного сина» та офорти останніх років. Опосередковано свідомством накопичення фактологічного матеріалу щодо спадщини Шевченка-художника є те, що тут автор веде мову про три десятки офортів, тоді як в публікації 1888 року мова йшла ледве про двадцять [2, 107] Вчений дуже схвально ставиться до виданого В.Тарновським альбому з 27 крапих офортів Т.Г.Шевченка і як доказ визнання фахового рівня трактує детальне висвітлення творчості митця у відомій праці Ровинського.

Підсумовуючи огляд, В.Горленко стверджує, що в своїх роботах 1840-х років Т.Г.Шевченко не підіймається вище другорядних представників брюлловської школи, однак українська тематика в спадщині цих років має вагомое значення як доповнення і коментар до його поезії [2, 109] Набагато ціннішими за глибиною відтворення драматичних явищ життя сприймаються твори часів заслання і, нарешті, справді майстерними за художніми і технічними якостями постають офорти останніх літ. Багато в чому не безумовні, погляди В.Горленка містять низку точок відрахунку для подальших досліджень шевченкознавців. Сприйняття образотворчості Кобзаря крізь призму його поезії з опорою на біографічний метод є ознакою мистецтвознавчого шевченкознавства тієї доби і праць В.Горленка як одного з провідних дослідників.

Аналогічні погляди обстоюються в статті О.Русова «Колекція малюнків Т.Г.Шевченка», однак – у підсиленому негативному забарвленні [8] В ній теж увага концентрується на окремих фактах, пов'язаних з малярсько-графічними роботами митця. Метою публікації стало оприлюднення інформації про значну за обсягом колекцію, з якою Русов ознайомився в Харкові. Дописувач характеризує наявні експонати, прагнучи до певної систематизації. Передусім він піднімає питання про оригінальність окремих творів, висловлюючи сумнів щодо авторства. Однак переважну більшість малюнків, на думку О.Русова, дійсно виконав Т.Г.Шевченко.

Згідно класифікації автора з майже трьох сотень робіт значна частина уявляє собою студії натурників та ескізи жанрових сцен а також - накидки і замальовки. Біля півсотні творів представляють красиви України – Київської, Полтавської, Чернігівської губерній - та епізоди її історії. Переважна ж кількість аркушів створена під час заслання. До-речі, О.Русов трактує свій матеріал як висвітлення питання про активну образотворчу діяльність поета в той період. Після стислої характеристики зображених мотивів прикаспійської природи та побуту місцевих жителів і казарменого життя він ретельно перераховує всі назви місцевостей, зображені Шевченком в роки солдатчини. В цьому виявляється повага до найменшого факту без спроби його тлумачення.

Порівнюючи в загальних рисах пейзажний живопис з «українськими та східними мотивами», автор приходять до висновку, що вітчизняні ландшафти і жанри не відрізняються тим ступенем викінчення і акуратністю виконання, які помітні в малюнках зі східною тематикою. Проте, предметом детальнішого огляду О.Русов робить національну тематику. Він зупиняється на малюнках «церковно-археологічного характеру» створених під час роботи в археографічній комісії, виділяє пізні офорти, в тому числі портрети і «двох дівчат під вербою» [8, 187].

Огляд колекції дає підстави авторові поставити питання про художню значимість графічно-малярської спадщини митця. Питання звучить цілком у русі тогочасної шевченкознавчої тенденції: чи існує спорідненість і



взаємозв'язки між поетичними і образотворчими сюжетами і темами. О.Русов однозначно відповідає, що Шевченко навіть і не прагнув візуального втілення власних поетичних образів. В жанрових сценках автор також «при всьому бажанні» не може знайти «художню ідею» і виносить загалом негативну оцінку його образотворчості. В якості аргументу О.Русов перераховує дійсно чудові образи і мотиви Кобзаревих поем і ліричних віршів і зазначає, що нічого подібного немає в його живописних і графічних роботах. Його дивує і обурює, що автор «Неофітів», «Гайдамаків» тощо брав олівець, щоб зобразити товаришів по академії чи мужиків, «залишаючи в стороні свою світову скорботу» [8, 190].

Подібні принципи спостерігаються в багатьох публікаціях XIX століття і сприймаються як характерна ознака перших кроків на шляху становлення шевченкознавства як галузі науки про мистецтво. Стриманий і загалом більш педантичний М.Шугуров уміщує в лютневому номері 1894 року повідомлення «Про малюнки Т.Г.Шевченка, виконані за дорученням Київської Археографічної Комісії у Волинській губернії» [10] Мова в ньому йдеться про акварелі й малюнки Почаївської лаври, які на той час автор оглядав у збірці П.Дорошенка. Описуючи сюжети чотирьох акварелей, автор наголошує на «дуже вишуканому» та ретельному виконанні аркушів. Створюється враження, що найбільше імпонує йому акварельний інтер'єр лаври з величним іконостасом і постатями прочан та малюнок церкви у с. Вербки з могилою князя Курбського [10, 319] Однак оціночні характеристики відсутні і публікація є взірцем безпристрасного викладу певних відомостей. Огляд доповнюється інформацією про записку члена археографічної комісії М.Судієнка відносно дозволу на літографіювання цих творів. (Репродуковано було в 1849 році лише малюнок церкви у Вербках).

Через три роки в лютневому номері з'являється анонімний коментар до опублікованої репродукції однієї з оглянутих вище акварелей: виду Почаївської лаври з південної сторони [1]. Стаття належить до багатолітньої рубрики «Київської старовини» «До малюнку», з назви якої зрозуміло, що метою

подібних публікацій було надання інформації про опублікований мистецький твір. В ній основна увага приділяється історії спорудження величюного комплексу у XVIII столітті. Однак автор визнає художнє значення опублікованої акварелі і зазначає, що крім нього вона має історико-археологічний інтерес [1, 348]. В роботі зафіксовано той вигляд, який мав ансамбль під час створення акварелі, що змінився за півстоліття добудовами. В повідомленні зазначено також, що в теперішній момент оглянуті М.Шугуровим у вищезгаданій статті акварелі знаходяться у збірці В.Тарновського.

В останні роки існування «Київська старовина» все більше перетворювалась на белетристичний журнал, де у шевченківські дні вміщувались його постичні твори. З цікавих повідомлень початку XX століття слід назвати інформацію «Т.Г.Шевченко і заміщення кафедри живопису у Київському університеті» [9]. В ній висвітлюється відомий епізод біографії митця, коли він брав участь у конкурсі на посаду викладача по кафедрі живопису і переміг серед таких яскравих конкурентів як Н.Буяльський та П.Шлейфер. Арешт зруйнував всі перспективи і на посаду був призначений П.Шлейфер. В більшості ж своїй крихітні публікації у декілька рядків уміщуються в рубриці «Документи, повідомлення й замітки» як конкретна інформація.

Прикладом тогочасного сприйняття образотворчості Т.Г.Шевченка може бути значна за обсягом стаття в журналі «Україна», створеному на базі ліквідованої «Київської старовини» у 1907 році. «Автографи і нові твори Т.Г.Шевченка, знайдені в архіві Департаменту Поліції» Я.Забіли мають предметом висвітлення досить обширні матеріали [7]. Автор подає огляд як записів народних пісень і літературних творів Кобзаря так і його графічних робіт. Однак, якщо в статті дослівно відтворено все, що написано рукою поета, то відносно малюнків і акварелей, які автор вважає невизначними, він не зазначає навіть їх приблизну кількість, обмежуючись загальними словами на зразок «...частина малюнків з українським сюжетом (пейзажі, типи), а частина – зі східними мотивами з часів заслання» [7, 4-5].

Висновки і подальший напрямок досліджень. Проаналізовані публікації свідчать, що наприкінці XIX століття відбувається процес становлення об'єктивних уявлень про образотворчу діяльність Т.Г.Шевченка. Графічно-малярська кобзарева спадщина стає предметом дослідження багатьох шанувальників видатного українця і входить до кола зацікавлень науковців, які представляють аматорський період становлення мистецтвознавчої науки. Оскільки часопис «Київська старовина» одним з провідних напрямків своїх оголосив висвітлення творчості митця, це періодичне видання може трактуватись як важлива джерелознавча база у дослідженні різних аспектів шевченкознавства а також – у вивченні проблеми історичного розвитку українського мистецтвознавства як академічної наукової дисципліни.

Література

1. Вид Почаевской лавры, акварель Т.Г.Шевченка // Киевская старина - 1897. - №2. - с.347-350
2. Горленко В.Г. Шевченко – живописец и гравер / Южно-русские очерки и портреты. - К., 1898. - С.93-110.
3. Горленко В.Г. Альбом офортів Шевченка // Киевская старина. - 1891. - №6. - С.488-489.
4. Горленко В.Г. Картины, Рисунки и офорты Шевченка // Киевская старина. - 1888. - №6. - С.80-85.
5. Горленко В.Г. Иллюстрации Шевченка // Киевская старина. - 1888. - №1-3. - с.8-11.
6. Горленко В.Г. Альбомы и рисунки Шевченка в собрании В.В.Тарновского // Киевская старина. - 1886. - №2. - С.402-410.
7. Зобіна П.Я. Автографи і нові твори Т.Г.Шевченка, знайдені в Архії Департамента поліції // Україна - 1907. - Т.III. - С.1-19.
8. Русов А. Коллекция рисунков Т.Г.Шевченко // Киевская старина. - 18894. - №2. - С.182-190.
9. Т-ский М.Г. Шевченко и замещение кафедры живописи в Киевском университете // Україна. - 1907. - Т.I. - С.250-253.
10. Шууров Н. О рисунках Т.Г.Шевченка, исполненных по поручению Киевской Археологической комиссии в Возвыской губернии // Киевская старина. - 1894. - 32. - С.318-319.

ДО ПРОБЛЕМИ ЗАПРОВАДЖЕННЯ СПЕЦКУРСІВ У ФАХОВУ ПІДГОТОВКУ ВЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА: ІСТОРІЯ АВТОРСЬКОЇ ЛЯЛЬКИ

Балюк Л. В.

Криворізький державний педагогічний університет

Анотація: У статті розглядається процес становлення авторської ляльки як важливої складової художньої творчості людини. Аналіз еволюційного розвитку авторської ляльки трактується як засіб розвитку творчих здібностей студентів художньо-графічних факультетів.

Ключові слова: авторська лялька, народні промисли, творчий задум.

Анотация: Балюк Л. В. К проблеме внедрения спецкурсов в профессиональной подготовке учителей изобразительного искусства: история авторской куклы. В статье рассматривается процесс становления авторской куклы как значительной составляющей художественного творчества человечества. Анализ эволюционного развития авторской куклы трактуется как способ развития творческих способностей студентов художественно-графических факультетов

Ключевые слова: авторская кукла, народные промыслы, творческий замысел.