

Список використаних джерел:

1. Статистичний щорічник України за 2015 рік. Офіційний сайт Державного комітету статистики України [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ukrstat.gov.ua>. – Назва з екрана.
2. Сталий розвиток суспільства: навчальний посібник/ авт.: А. Садовенко, Л. Масловська, В. Середа та ін.. – 2 вид. – К.; 2011. – 392 с.

Марьяновська Д.Г.,

студентка II курсу факультету мистецтв ВП
«Миколаївська філія КНУКіМ»;

Науковий керівник:

Соловійов В.А., кандидат педагогічних
наук, в. о. професора кафедри музичного
мистецтва ВП «Миколаївська філія
КНУКіМ», м. Миколаїв

ЕМОЦІЙНО-ЗМІСТОВНЕ ВТІЛЕННЯ МУЗИКИ У ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Постановка проблеми. На необхідності здолання вузькопрофесійного підходу до дослідження конкретних видів художньої творчості зауважували такі видатні естетики та мистецтвознавці як Б. Асаф'єв, А. Сохор, Г. Коган та ін. Вивчення диригентсько-хорового виконавського мистецтва у даному випадку не є виключенням. Навпаки, такий підхід, безперечно, є плідним у науковому визначенні складного та суперечливого феномену, унікального художнього явища, яким є мистецтво диригування хором.

Мета статті. Простежити зв'язки мистецтва хорового диригування з хореографією та акторським мистецтвом.

Аналіз та стан дослідження проблематики. Дослідження конкретних видів художньої творчості в контексті здолання вузькопрофесійного підходу були запропоновані Асаф'євим «Про хорове мистецтво», А. Сохором у статті «Питання соціології та естетики музики», Г. Коганом «Відомий піаніст, педагог і музикознавець», Г. Нейгаузом та іншими дослідниками. Такий підхід, безперечно, є плідним у науковому визначенні складного та суперечливого феномену, унікального художнього явища, яким є мистецтво диригування хором.

Виклад результатів дослідження. Простежуючи зв'язки мистецтва хорового диригування з хореографією та акторським мистецтвом, ми переконуємося, що останні належать, по-перше, до просторово-часових (процесуальних) мистецтв; по-друге, – до виконавських (опосередкованих між творчістю постановника і сприйняттям публіки). Аналогічні сутнісні характеристики властиві й мануально-художньому процесу диригування, з тією різницею, що пластичне мистецтво диригента-хормейстера є посередником між

його художнім уявленням (задумом) і хоровим колективом, що сприймає цей задум.

На думку Б. Асаф'єва, музична інтонація тісно пов'язана не лише зі словом, але й з танцем, з мімікою та пантомімікою людського тіла. Фактично про це писав й Г. Нейгауз, підкреслюючи, що у музиці «завжди відчувається рух, жест (“робота м'язів”), хореографічне начало» [1, с. 44]. Танець, так само як і диригування, ніколи не існує поза музикою. Щоправда, джерелом диригентських художньо-образних рухів є музика, що звучить в уяві, у свідомості диригента; джерелом хореографічних рухів є музика у реальному звучанні, яка й породжує танцювально-пластичні образи. Більше того, диригент своїми випереджувальними діями (ауфтактами) керує, управляє музикою, що виконує колектив співаків. Танцівник лише підкоряється музиці.

Виразно-рухове ритмічне налаштування, підвищений емоційно-пластичний тонус є найхарактернішими рисами як мануального мистецтва диригента, так і хореографічного мистецтва танцівника. Дійсно, у виразних рухах полягають витoki образної природи будь-якого міміко-пластичного мистецтва, в тому числі й диригування.

Якщо Б. Асаф'єв за одиницю змістовності у музиці визначав інтонацію, то змістовною одиницею у пластичних видах мистецтв є виразний жест (крок, «па» і т. ін.). Жест у широкому розумінні слова властивий, з одного боку, танцеві, хореографії взагалі, з іншого – мануальному мистецтву диригування. Це призводить до наступного висновку: у диригуванні та хореографії є спільні виразові засоби, а головне – художній матеріал у вигляді тілесної пластики.

У роботі «Мовна інтонація» Б. Асаф'єв розкрив спорідненість двох форм звукового спілкування. Учений вважав, що мовна та музична інтонації є «гілками одного звукового потоку» [1, с. 7]. Диригентські та хореографічні рухи також є гілками одного виразно-пластичного «потоку»: у мистецтві диригування, як і у хореографії, найважливішою категорією є «рух», що об'єднує у нерозривну єдність простір та час.

К. Ольхов у своїй праці «Теоретичні основи диригентської техніки» написав наступне: «Танець дозволяє побачити принципову можливість віддзеркалення „потоку звуків” у „потоці рухів”» [5, с. 21]. Навпаки, за характером рухів можливо хоча б приблизно уявити музику, яка їм відповідає, що є таким важливим у диригентсько-виконавському мистецтві.

«Музику і танець, як і мистецтво диригування, споріднює найвищий ступень узагальненості відтворюваного художнього образу» [6, с. 31]. У музичній та балетній класиці цінується передусім художньо-сміслова, емоційно-психологічна змістовність. Обидва мистецтва використовують свою конкретну, проте завжди узагальнену, асоціативну мову, яка є глибоко емоційною за своєю природою. Не випадково такі самі характеристики властиві й диригуванню.

Зрозуміло, що художні закони пластичних видів мистецтв цілком не співпадають та й не можуть співпадати із законами музичного мистецтва.

Хореографічний та мануально-диригентський образи не можуть бути простими зліпками з музичного образу. У той же час, музична та хореографічна, а за аналогією – й диригентська мови за своїми структурними закономірностями є достатньо близькими одна до одної. Це обумовлено довготривалим синтетичним розвитком обох вищезазначених мистецтв. «Рух та музика, будучи пов'язаними між собою загальною дисципліною, а саме ритмом, утворюють два основні елементи хореографічного мистецтва» [3, с. 47-48].

Інтонаційна відповідність музики та пластики танцю також ніколи не буває повною. Вона є лише частковою. У результаті цього у хореографії до одної музики може бути складено безліч варіантів танцювальних рухів. У мистецтві диригування діапазон можливих варіантів виразних рухів різко скорочується, адже останні підкоренні системі тактування, більшому та більш точному виявленню елементів звукової форми музики. Проте й тут діапазон можливих варіантів виразних рухів є достатньо широким для проявлення художньо-пластичної і, як наслідок, музичної індивідуальності диригента. Проте арсенал виразно-пластичних засобів диригування значно обмежений їх службовою функцією. Вони неминуче трансформовані і, у певному ступені, уніфіковані. Це підкреслює С. Казачков: «хоча матеріал жестів, що використовується диригентом та балериною, часто почерпається з одного джерела, його застосування, засоби опосередкування та спрямованість є глибоко різними» [2, с. 18].

Управління технічною стороною виконання музики (тактування) вступає у суперечку із необхідністю створення мануально-пластичного образу як фактором управління художньою стороною хорового виконавства. Обидва процеси, як вже підкреслювалося вище, у мистецтві диригування відбуваються одночасно, переплітаючись у діалектичній єдності.

Слід зауважити, що істинна техніка диригування є далекою від механічних рухів, які не мають особливого сенсу. При цьому точність рухів зовсім не суперечить їх виразності. У зв'язку з цим С. Казачков пише: «Диригентська техніка має бути не менш відточеною, ніж техніка співака..., й не менш пластичною, ніж техніка балерини» [2, с. 18].

Висновки. Порівняльний аналіз мистецтва диригування та хореографії дозволяє зробити наступні висновки:

- джерелом диригентських рухів є музика, що звучить в уяві та свідомості диригента, а джерелом хореографічних рухів є музика у реальному звучанні;
- на відміну від танцювальних рухів, диригентські рухи передують реальному звучанню, випереджують його й тим самим обумовлюють відповідний характер виконуваної хором музики;
- мануальне мистецтво диригування спирається на художній матеріал (тілесну пластику) та художні засоби (виразні рухи) міміко-пластичних видів мистецтв, передусім – хореографії.

Список використаних джерел:

1. Асафьев Б. В. Речевая интонация / Борис Владимирович Асафьев. – М.; Л.: Музыка, 1965. – 136 с.
2. Казачков С. А. Дирижёрский аппарат и его постановка / С. Казачков : учеб. пособие. – М.: Музыка, 1967. – 111 с.
3. Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера / Федор Лопухов. – Берлин: Петрополис, 1925. – 178 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – 4-е изд. – М.: Музыка, 1982. – 302 с.
5. Ольхов К. А. Теоретические основы дирижёрской техники / К. А. Ольхов. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1984. – 160 с.
6. Поляков О. Некоторые аспекты семиотики дирижирования : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «музыкальное искусство» / О. Поляков. – К., 1975. – 31 с.

Михайлов П.А.,

студент II курсу факультету
менеджменту і бізнесу

ВП «Миколаївська філія КНУКіМ»;

Науковий керівник:

Чеботаєва О.М.,

кандидат історичних наук, доцент
кафедри культурно-дозвілєвої діяльності
ВП «Миколаївська філія КНУКіМ»,
м. Миколаїв

МОЛОДЁЖНАЯ СУБКУЛЬТУРА КАК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Культура в целом представляет собой сложнейшее социальное образование, внутри которого исследователи выделяют различные подсистемы, характеризующиеся своими специфическими чертами или отличительными культурными признаками. Такие подсистемы в культурологии принято называть термином «субкультура».

Субкультура — это частичная культурная подсистема внутри системы базовой культуры общества, определяющая стиль жизни, ценностные ориентации и менталитет своих социальных носителей [2, с. 33-35]. Возникновение субкультур обусловлено сложностью социальной конструкции самого общества, его дифференцированностью на различные слои, классы, общности, социальные группы. Как правило, субкультуры функционируют именно на социально-групповом уровне. В любом социуме существуют такие социальные группы, коллективы, сообщества, которые ориентируются на