

Щодо відповідальності про порушення у сфері інтелектуальної власності, то вона може бути цивільною, адміністративною, кримінальною.

У даній статті було використано багато джерел різних галузей, які допомогли комплексно розглянути питання про авторське право суб'єктів сценічного мистецтва. Інститут інтелектуальної власності досить складна галузь, належного регулювання щодо суб'єктів сценічного мистецтва якої в Україні немає. Творча діяльність відповідних суб'єктів є дуже специфічною, містить багато особливостей. Суб'єктами сценічного мистецтва є творча спільнота де кожен потребує належного захисту авторського права. В останні роки збільшуються вимоги до належного захисту авторського права і суміжних прав, які зумовлені двома причинами. Перша причина - це інтенсивне зростання вартості об'єктів авторського права митців, за незаконне використання яких можна одержати прибуток. Друга причина - поява нових технологічних процесів відтворення дійсності і їх використання.

Величезний прибуток, одержаний від відтворення творів суб'єктів сценічного мистецтва сприяють збільшенню злочинів у майбутньому. Тому, підсумовуючи все вище зазначене необхідно внести адекватні зміни щодо регулювання інституту інтелектуальної власності в цілому, створити нову систему контролю та механізм недопущення нових порушень у сфері авторського права, встановити жорсткий нагляд за виконанням законодавства у цій сфері, і більш вагомі санкції за злочини.

Список використаних джерел

1. Бажанов В. О. Види авторських договорів // Вісник господарського судочинства. 2011. № 6. С. 162-168
2. Байбарза, Володимир Іванович Охорона авторських прав // Київ.: Знання України, 1987. 47 с
3. Бернська конвенція про охорону літературних і художніх творів. URL: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_051
4. Бурлаков С.Ю. Поняття кінематографічного твору як об'єкта авторського права // Київ.: Наукові записки ХЕПУ. 2005. № 1 (2). С. 18–28.
5. Закон України «Про авторське право і суміжні права» від 23 грудня 1993 року. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12>
6. Захава Б. Е. Мастерство актєра і режисєра: Искусство, 1969. с 233.
7. Конвенція про заснування Всесвітньої організації інтелектуальної власності. URL: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_169
8. Конституція (Основний Закон) України від 28 червня 1996 року. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254к/96-вр>
9. Петров М.В. Авторское право на произведение кино и телевидения: Автореф. диссертации кандидата юридических наук – М.: 1981. 192 с.
10. Терещенко М. С. Режисер і театр. Київ: Мистецтво, 1969. 158 с.
11. Тимошук В.Д. Проблеми правового регулювання адміністративно-процедурних відносин // Юридичний журнал. 2003. № 3
12. Чернышева С.А. Правовое регулирование авторских отношений в кинематографии и телевидении. М.: Наука, 1984. 178 с.

УДК 7.071

Цицирєв Віктор Миколайович
Заслужений артист України, доцент
Харківська державна академія культури

ПОДОЛАННЯ СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ ЯК ПЕРЕДУМОВА ВИХОВАННЯ МАЙБУТНЬОГО ДИРИГЕНТА

У статті розглянуті окремі аспекти впливу сценічного хвилювання на якість творчого процесу оркестрового колективу, специфіку виконавської діяльності та путі совершенствования технічної майстерності, естрадним самопочуттям.

Ключові слова: сценічне хвилювання, естрадне самопочуття, оркестр народних інструментів, творча атмосфера, виконавське самоволодіння.

«Виконавець – будь він музикант або актор, – пише Л. Баранбойм, – повинен володіти рядом якостей: творчою пристрасністю, інакше кажучи, творчою здатністю яскраво, емоційно, пристрасно сприймати художній твір, гнучкою уявою, палким і сильним бажанням втілити і передати втілення іншим, творчим естрадним самопочуттям, високим інтелектуальним рівнем, загальною та спеціальною, пов'язаною зі специфікою даного мистецтва, культурою, технічною майстерністю».

Допомога студентам – майбутнім керівникам оркестру народних інструментів в оволодінні ряду педагогічних прийомів спрямована на вирішення однієї з важливих проблем музиканта виконавця, диригента – подолання сценічного хвилювання. Як правило, цьому питанню в роботі з оркестровим колективом приділяється менше уваги, ніж техніці звуковидобування, аналізу досліджуваного твору.

Навчити музиканта-виконавця долати страх, невпевненість перед виступом, значить, виховати в ньому необхідне для успіху творчої діяльності професійне «творче естрадне самопочуття».

Однак без творчого хвилювання, без позитивних емоцій не може бути успішного виступу. Емоції створюють підйом, необхідний справжньому виконавцю, тоді тільки він створює високе мистецтво, а не обмежується байдужим ремісничим виконанням роботи. З іншого боку, негативні емоції, викликані невідповідністю мети, поставленою керівником оркестру, і засобів її реалізації, можуть привести до зриву і провалу під час виступу оркестру.

Ось чому завдання виховання «творчого естрадного самопочуття» є однією з найважливіших і не найлегших. Щоб її вирішити, майбутньому керівнику колективу слід володіти рядом педагогічних прийомів і навичок, без яких неможливо досягти успіху в роботі.

Це вивчення рівня музичної підготовки, вміння створення доброзичливої творчої атмосфери, спрямованість колективу на досягнення високого музичного мистецтва, досконале вивчення музичних творів. Сюди ж входить також прищеплення відомих навичок артистизму, в тому числі виховання сценічного самопочуття. Відчуття себе артистом в процесі роботи в оркестрі, ансамблі повинен кожен з його учасників, незалежно від того, яку роль він відіграє.

Фактори прищеплення навичок сценічного самопочуття виконавця можна розділити на три групи:

- розвиток музичних навичок виконавця;
- формування позитивного стану психіки виконавця перед публічним виступом і після нього;
- розвиток його реакції на зовнішні і внутрішні подразники під час концертного виконання.

Недостатнє володіння яким-небудь музичним навиком призводить виконавця до невпевненості, зайвого хвилювання, а звідси – до втрати самоволодіння і якості виконання. Музиканти усвідомлюють це, приділяючи багато сил і часу роботі в даному напрямку.

1. Але деякі з них прагнуть лише до технічної досконалості в вузькому розумінні. Домагаються швидкості пальців, точності музичного тексту, звертаючи менше уваги на прищеплення навичок читання з листа, розвитку слухового контролю та музичної пам'яті, вміння самостійно розбиратися в змісті, формі, стилі твору, на придбання і розвиток навичок мислення.

2. У період підготовки оркестру до публічного виступу важливо підкреслити значення об'єктивної оцінки ступеня готовності кожного його учасника. Тут небезпечні як недооцінка можливостей кого-небудь, так і переоцінка їх.

3. Перша обставина стає причиною невпевненості, породжуючи зміну психологічного стану артиста на естраді, і часто тягне до втрати ним самоволодіння. Невпевненість може відбитися і на техніці виконання і на художньому задумі, в даному випадку дезорганізуються автоматично налагоджені процеси, в іншому – руйнується весь виконавський план твору. Усвідомленість виконавцем доцільності своїх дій в процесі розуміння твору сприяє необхідній впевненості, переконаності у своїй правоті, вірності своєї мети.

4. Недооцінка призводить до втрати виконавського самоволодіння, як правило, задовго до концертного виступу. І тут керівнику оркестру важливо вчасно відчутися це і прийти на допомогу, щоб разом з виконавцями проаналізувати причини невпевненості і усунути їх. Результатом такої переоцінки повинні бути чіткі критерії всіх елементів виконання і впевненість в інтерпретації. Диригент оркестру повинен пам'ятати, що переоцінка можливостей виконавців теж дуже небезпечна для всього колективу, так як вона проявляється безпосередньо під час публічного виступу.

Незважаючи на це, переоцінку можна віднести до факторів, що виникають лише в момент виконання, як вона складається в період підготовки до концертного виступу. На практиці завищене уявлення про можливості оркестрантів призводить керівника оркестру насамперед до вибору недоступного для освоєння на даному етапі репертуару. Завищена програма приречена на невдачу. Це яскрава ілюстрація порушення дидактичного принципу доступності в навчальному процесі.

Причини завищення програми різні і усунути їх не так легко, як здається на перший погляд. Назвемо основні помилки, що допускаються керівниками оркестрових і ансамблевих колективів:

- формальне відношення до планів зайняття, складання їх без урахування індивідуальних особливостей учасників оркестру;
- помилкове визначення складності творів, без урахування складності його змісту;
- передчасне ускладнення програм із-за свого честолюбства;
- вважається так само, що один твір, який підвищує можливості колективу, обов'язково має бути включений в програму для його зростання.

Таким чином, в програму оркестру включається не лише важкий, але і недоступний для нього на цьому етапі твір, який в результаті репетицій залишається не вивченим. Як правило, через це на момент виступу залишається недовивченою і уся програма.

Над складним твором учасники оркестру працюють форсовано, з граничною напругою. В результаті такої роботи неминуча втрата якості.

Поняття "втрата якості" дуже широке: воно має на увазі неточне виконання штрихів, нюансів, помилки ритмічного характеру, погрішності стилю, помилки в нотному тексті і спотворене створення художнього образу. Але, передусім, страждає якість звуковидобування, а воно має первинне значення для музиканта-виконавця.

Після того, як недовивчена програма підготовлена, тобто, вивчена абияк на пам'ять, виконавців незадовго до виступу охоплює гарячкове хвилювання. Кожного виконавця мучить питання: чи вдасться

правильно виконати свою партію. Багато відомих музикантів писали про хвилювання під час публічного виконання. Явище це надзвичайно складне і ще далеко не вивчене. Але можна з упевненістю сказати, що одна з причин хвилювання криється в непомірній важкості твору.

Керівник – диригент оркестру після ретельної групової і індивідуальної роботи з оркестрантами, проаналізувавши рівень підготовки, повинен правильно вибрати репертуар. Головним критерієм його відбору має бути доступність. Починати слід з простих по складності творів, поступово, у міру зростання виконавської майстерності артистів оркестру, переходячи до складніших творів.

Найважливішою умовою подолання негативних емоцій, перед і під час виступів, є знання кожним виконавцем своєї партії, бездоганне володіння технікою звуковидобування, розуміння змісту твору. Цій роботі диригент присвячує основний час репетиції. Тільки тоді, коли у самого керівника з'являється упевненість в тому, що твір освоєний досконально, він може включати його в концертну програму. Упевненість диригента повинна передаватися оркестрантам. Це також найважливіший елемент в подоланні страху перед майбутнім виступом

Не лише відповідальним, але і таким, що визначає успіх подальшої діяльності оркестру і його виконавців, являється перший публічний виступ. Часто, невдалий перший виступ викликає серйозні наслідки: виконавці починають невпевнено почувати себе на естраді, навіть виконуючи п'єсу доступну і добре вивчену. Тут дуже важливо, щоб сам диригент не втрачав почуття самовладання і підтримував творчий настрій колективу.

Особливу важливість набуває післяконцертна оцінка виконання в період перших публічних виступів оркестру.

Перший виступ перед слухачами справляє на кожного оркестранта сильне, часом незабутнє враження. Почуття радості від освідомлення вдалого виконання або засмучення від невдалого надовго запам'ятається йому і багато в чому визначить його відношення до майбутньої музичної діяльності.

Адекватність післяконцертної оцінки виконання зовсім не знімає обліку індивідуальних особливостей психіки кожного учасника колективу. Як передати тому або іншому з учасників колективу оцінку його виступу оцінкою публічного - питання далеко не формальне. Досвідчені диригенти уміло користуються оцінкою публічного виступу оркестру як інструментом формування здібностей оркестрантів в майбутньому реально сприймати власні успіхи або невдачі. Мова не про те, щоб недохвалити кого-небудь з них, прагнучи збудити потребу в успіху, або перехвалити, намагаючись заспокоїти після невдалого виступу. У будь-якому разі оцінка має бути об'єктивною, тактовною за формою, з урахуванням особливостей її сприйняття.

Зайве хвилювання на естраді може бути викликане рідкісними виступами або великими перервами в концертній діяльності оркестру. Якщо виконавці рідко грають перед публікою, то вони втрачають, забувають ті відчуття власного стану, які раніше відчували у момент виступів. Важливо відновити і зміцнити ці відчуття.

Як правило, оркестрант, на практиці, по-своєму вирішує проблему адаптації. Щоб розвивати сценічне самопочуття у кожного учасника оркестру, керівникові слід пам'ятати, що перший виступ бажано проводити перед знайомою аудиторією, доброзичливо налагодженою. Якщо підготовча робота проводилася вірно і правильно, твори добре вивчені, то упевненість під час публічного виступу досить висока.

Індивідуальні особливості і навіть звички музиканта-виконавця відіграють важливу роль в надбудові емоційного стану в період підготовки до концерту. Один надає велике значення розігруванню перед концертом, інший ніколи не розігрується.

Диригент повинен добре знати характер, склад психіки учасників оркестру, їх звички і схильності, щоб бути точним в рекомендаціях: як правильніше, ефективніше готуватись до виступу. Відпочинок і зниження інтенсивності занять на інструменті за день до концерту, як правило, корисні більшості. У передконцертний період, коли все добротнo і правильно вивчене, одним з головних завдань диригента є збереження звичного режиму, фізичної і емоційної свіжості, бадьорості оркестрантів. Такий стан виконавців перед концертом сприяє формуванню їх готовності до певної реакції на будь-який внутрішній або зовнішній подразник під час безпосереднього виконання на сцені, де музиканта часто підстерігає різного роду несподіванки, що призводять до зайвого хвилювання і втрати самоволодіння.

Експериментальні дані з достатньою основою дозволяють виявити вплив різних подразників на творчий процес музиканта – виконавця.

Освітленість залу, естради, температура, колір і форма навколишніх предметів, супутні звуки - усе це подразники. Кожен з них може зробити на виконавця стимулюючу або розслаблюючу дію. З усього комплексу мобілізаційного стану артиста на естраді, на сцені хотілося б звернути увагу на два компоненти, вирішальних в творчій концертній діяльності.

Психологічна готовність оркестрантів під час виступу повинна служити тому, щоб в моменти найвищої емоційної напруги зберегти повний контроль над своїми діями, свідомо керувати набутими навичками, з максимальною повнотою відтворення на сцені музичний твір. І якщо така готовність - наслідок цілого ряду причин, то втрата самовладання, простіше кажучи страх, передусім наслідок неготовності музиканта до публічного виступу, а потім вже всіляких невдач.

Емоція страху - недолік засобів захисту, що несподівано обрушився. Захист не просто себе, а справи, якій погрожує небезпека. Воля, самоволодання виконавця мають бути спрямовані на усвідомлення мотивів поведінки важливіших і суспільно цінніших, ніж самоволодіння. Визначальним мотивом для виконавця є створення ним художньої цінності, прагнення зробити її духовним надбанням кожного слухача і усїєї аудиторії.

У музиці, у відношенні до неї виконавців вкладена оптимізація сценічного самопочуття кожного з них. Повна віддача втіленню музичного образу, безперервний діалектичний процес відкриття прекрасного у виконуваному творі, дбайливість до кожної щонайменшої деталі, спрага виявити усе це в реальному звучанні - ось шлях подолання сценічного страху.

Самі по собі самоволодіння, естрадне тренування, технічна бездоганність не заповнюють творчої порожнечі виконання. Для того, щоб передати слухачам логіку музичної думки, керівник оркестру повинен виховувати у виконавцях активну слухову здатність сприймати музику. Обов'язковою умовою оптимального стану виконавця на сцені є активний, керівний музичними подіями слуховий контроль.

Другий чинник в процесі виконання, на який необхідно звернути увагу виконавців, - це взаємовідносини із слухачем. Існує точка зору, згідно якої виконавцеві потрібно зануритись в себе, в музику, забути про слухача. Не можна не відмітити суперечності в цьому. К. Н. Ігумнов, підтримуючи поняття "публічної самотності", введеного в теорію мистецтва К.С. Станіславським, відмічав, що публічна самотність має бути присутньою. На радіо, в студії звукозапису, наприклад, відчуваєш незвичну самотність. Тут, дійсно, є щось суперечливе.

Намагаючись забути про слухача, виконавець, по суті, вимагає від себе забути про те, що він виконавець для слухача. Здатність не спілкуватися

із слухачем - це артистизм, що припускає взаємний контакт. Музикант не лише впливає на аудиторію засобами музичного мистецтва, але і випробовує на собі її вплив: "музикант проявляється як особа тільки в спілкуванні з іншими людьми. Якби не було інших людей, не було б вас, бо те, що робить виконавець це і є творчість, - набуває сенс лише у зв'язку з іншими людьми".

Керівникові оркестру слід пам'ятати про три основні вимоги до взаємодії слухача і виконавця.

По-перше, для того, щоб музиканти оркестру своєю художньою інформацією змогли впливати на слухача, у них, і звичайно ж, в першу чергу у диригента, має бути повна ясність про повідомлення аудиторії і використовувані засоби досягнення мети.

По-друге, виконавцям потрібно не лише розуміти, які засоби можуть бути використані для досягнення мети, але і майстерно володіти ними, щоб слухач був в змозі сприймати цю інформацію так, як вона задумана автором і зрозуміла диригентом.

По-третє, художню інформацію необхідно ставити в залежність від міри підготовки слухача і рівня його загальної музичної культури.

Міра підготовки слухача не у владі виконавців. Тому результативність художньо - емоційної дії оркестру на слухача залежить багато в чому від того, наскільки об'єктивно його керівник враховує передінформованість аудиторії. Пасивність слухача, відсутність якої б то не було реакції є, по суті, опір, неприйняття художньої інформації. Це означає, що отримана аудиторією інформація недостатньо ефективна через невідповідність її хоч би одній з вказаних вимог.

Тоді керівник оркестру, щоб налагодити взаємодію із слухачем, вимушений видати нову, значнішу для них інформацію, чим дана раніше. Нерідко вона виявляється або недостатньо новою, або недостатньо значною для усіх слухачів тому що, важливе для одного, не представляє тієї ж цінності для іншого. Тут-то і повинно проявлятися уміння керівника колективу враховувати інтереси і інформованість аудиторії, уміння видати ту інформацію, яка в цих обставинах виявиться найбільш ефективною для усіх або, принаймні, більшості слухачів. Він повинен прагнути передбачати потрібні йому зрушення у свідомості слухачів, а щоб знати чи сталися вони дійсно, потрібний зворотний зв'язок - інформація від аудиторії. Тому публічний виступ оркестру слід розглядати як обмін інформацією.

Мета оплесків в театрі, в залі філармонії, по суті, полягає в тому, щоб нагадати виконавцям про наявність двостороннього зв'язку. Якщо ж такого зв'язку немає, то немає і боротьби, взаємодії, що і є причиною неправдивого положення виконавців на сцені.

Для виховання сценічного самопочуття усіх учасників оркестру, необхідно використати досвід найстарших музикантів, нерозривно зв'язувати сценічні навички зі змістом музики, підпорядковувати застосування тих або інших професійних умінь осмисленню і розкриттю змісту виконуваного твору.

Слід підкреслити, що порушення принципу доступності в початковий період роботи з оркестром призводить до найсерйозніших наслідків, які важко, а іноді і неможливо виправити на подальших етапах навчання. Говорячи про це, ми передбачаємо подив оркестрантів - слід говорити про речі очевидні. Вся біда в тому, що принцип доступності визнається найчастіше на словах. На практиці програма нерідко завищується. Причини цього явища різні і усунути їх не так легко, як здається на перший погляд і вимагає особливого розгляду.

УДК 7.071

Тополевський Віктор Юрійович

Кандидат педагогічних наук, доцент
Харківська державна академія культури

Цицирев Віктор Миколайович

Заслужений артист України, доцент
Харківська державна академія культури

СПАДКОЄМЦІ МАРСЕЛЯ МАРСО...

Мистецтво – це висока духовна натренованість, саме у мистецтві – рішення проблем усіх «хвороб цивілізації». Щодо мистецтва пластичного театру, то з його допомогою необхідно прагнути знайти еквівалент духовному світу людини, його духовних шукань. Знайти в рухові, у пластичному образі ту миттєвість, яка б змогла відобразити в людині її вище, моральне начало, її прагнення побачити свій внутрішній світ, пізнати себе.

Ключові слова: мистецтво, Марсель Марсо, театр, рух, новаторство.

У 1968 році знайомство з видатним мімом Марселем Марсо, який приїхав на гастролі до Києва. Спілкування та творчі репетиції з великим майстром вирішили майбутню долю О. Бельського. Так починалось кохання до пантоміми. Друга зустріч відбулася також у Києві в 1973 році, де відбулося спілкування безпосередньо про школу мистецтва пантоміми. Заняття у студії і наступні зустрічі з всесвітньо відомим французьким мімом ХХ століття Марселем Марсо стали вирішальними в прийнятті доленосного рішення – професійно займатись пантомімою. В той час він не міг знати, що все ж таки вибере цю творчу професію, що пройде непростий шлях до створення свого театру та присвятить своє життя мистецтву пантоміми.

«Справжній театр перетворює натовп на народ». Ці слова належать німецькому письменникові Томасу Манну, однак вони дуже співзвучні творчості заслужених діячів мистецтв України Олександра і Антоніни Бельських, які ось уже понад 45 років творять у Кривому Розі саме такий театр мудрої думки, що піднімає глядача над буденністю, пробуджує в ньому ті глибинні почуття, зміцнює ту стрижневу основу, що й вирізняє особистість із загальної маси. А «саме особистості є сіллю кожної нації» – зазначає Мотрона Панова, член Спілки журналістів України.

Організаторським здібностям Антоніни можливо тільки позаздрити.

Іде до Ленінградського державного інституту театру музики та кінематографії, професора І.Е. Коха на започаткований факультет пантоміми. Але з життя пішов І.Е. Коха великий фахівець з пластики та фехтування і набір не відбувся. Подружжя Бельських, з'єднані єдиною метою, ні на йоту не покидали надію про побудову свого театру – театру нового тисячоліття. Розуміючи що шлях буде дуже важкий, але їх об'єднало така пристрасть до мистецтва пантоміми, що вони змінюють професії які гарантують достойне життя. Переїзд до Кривого Рогу, маленький театр, маленька зарплата... Їх життя можливо назвати театральною історією, тому що з самого початку все було спрямовано ТЕАТРУ, його організації, життя діяльності, творчості. У 1994р. рішенням Криворізького міськвиконкому створено професійний театр музично-пластичних мистецтв «Академія руху» – авторський театр Олександра і Антоніни Бельських. На сьогоднішній день «Академія руху» являє собою театр з чітко визначеною творчою позицією синтетичного театру, театр якому не має аналогів в Україні.

«Академія руху» - тендітне диво Криворіжжя. «Цьому унікальному театральному організму важко знайти визначення. Його тіло – музика. Язик – рух. Голова – філософія. Серце – поезія. А суть його – людина в русі і рух в ім'я людини. Образ його думок, пристрастей, смислу його життя...» -за словами заслуженого діяча мистецтв України, театрознавця Валентини Заболотної.