

- зображення форми, її характерних ознак, деталей;
- передача пропорцій предмета, його розмірів;
- наявність виражальних образів, відповідність дійсного з зображеним [1, с. 36].

Завдяки аналізу робіт дітям стає краще зрозумілий той чи інший зображуваний образ, розвивається аналітико-синтетичне мислення, яке забезпечує більш глибоке сприйняття даного твору. Головна цінність малюнку полягає в тому, що, зображуючи, учень осягає зовнішній світ і тим самим збагачує і наповнює свою особистість. Пізнання навколишньої дійсності повинно керуватись під наглядом вчителя, без якого ніяке реалістичне зображення неможливо.

Для того щоб досягти позитивних результатів роботи, необхідно так керувати образотворчою діяльністю, щоб на кожному етапі дитина бачила свої успіхи, а помилки помічала раніше за вчителя і самостійно виправляла їх. Досягнути такої образотворчої задачі цілком можливо.

Отже, з вище сказаного можна зробити висновок, що зображення природи на уроках образотворчого мистецтва у школі сприяє розвитку особистісних якостей школяра, а також естетичному і моральному розвитку, любові до навколишнього світу, до своєї Батьківщини, бережливого ставлення до природи. Для цього використовують такі методи як спостереження, розглядання, аналіз.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гребенюк Г. Е. Основи композиції та рисунок. – К.: Техніка, 1997
2. Лепикаш В.А. Живопись акварелью. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. – 114 с.
3. Пилипенко Д.Г. Малювання з методикою викладання: 36. навч. завдань та контрольних робіт. - К.: НДПІ, 1971. – 35 с.
4. Розвиток просторового мислення на уроках образотворчого мистецтва [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://osvita.ua/school/lessons_summary/edu_technology/33238/
5. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. – М.: Агар, 1998. - 251 с.
6. Шорохов Е.В. Методика преподавания композиции на уроках изобразительного искусства в школе. – М.: Просвещение, 1977. – 112 с.

Картофель О.

Науковий керівник – доц. Ороновська Л. Д.

МЕТОДИКА СПІВУ В МОВНІЙ ПОЗИЦІЇ СЕТА РІГГСА ТА ЇЇ ОСОБЛИВОСТІ

Постановка проблеми. Перед вокальним мистецтвом другої половини ХХ століття постали складні проблеми: створення нового виконавського стилю відповідно до сучасних вокальних жанрів, нової мелодійної мови, а, відповідно, створення нової чи вдосконалення вже існуючої вокальної методики розвитку голосу.

Сучасні виконавці мають у своєму арсеналі велику кількість технічних прийомів володіння голосом, втілення та передачі художнього образу, демонстрації власної сценічної майстерності. Існує чимало праць, вокальних посібників, у яких викладено погляди видатних майстрів вокалу, презентується їх методичний і практичний досвід.

Незважаючи на могутній потенціал, яким володіє вітчизняна школа співу, сучасний стан її розвитку, сучасні запити вокального мистецтва висувають нові проблеми. Серед них: недостатнє вивчення й узагальнення теоретичного матеріалу, відсутність узагальнення педагогічних поглядів, загальних умов виховання, методичних принципів багатьох педагогів-вокалістів. Ті узагальнення, що існують, часто не мають відповідного оформлення для того, щоб повноцінно служити мистецтву сьогодення [1, с. 16].

В світлі цього виникла необхідність проаналізувати особливості вокальної методики співу в мовній позиції Сета Ріггса та висвітлити її відмінності від інших методик постановки голосу.

Аналіз дослідження із цієї проблеми. Огляд фундаментальних праць з теорії вокального мистецтва свідчить, що проблемам вокально-виконавського розвитку особистості приділялася значна увага. Зокрема, таким аспектам як техніка постановки голосу та фізіологія цього процесу (І. І. Левідов, Д. С. Аспелунд, В. А. Давидова, Ф. Ф. Заседателев, В. П. Морозов, В. Л. Чапліна та ін.). Методики постановки голосу у своїх працях представили: Ф. М. Анікієв, З. І. Анікієва, Б. Бейлі, К. Ю. Білобородова, О. Н. Благовидова, Ф.Ф. Вітт, М. Гарсія, Ю. Гей, Й. Гіллер, М. І. Глінка, Н. Б. Гонтаренко, В. А. Деряжний, Ж. Дюпре, М. І. Єгоричева, А. М. Кравченко, К. Лінклейстер, В. М. Луканін, Д. В. Люш, Є. М. Малініна, А. Г. Менабені, Є. А. Муравйова, М. Мюллер-Брунов, Ю. Штокгаузен, та Р. Юссон. Теоретичні основи методики викладання вокалу закладено в працях В. І. Мордвинова, П. В. Голубєва, С. Юдіна, Л. Б. Дмитрієва, А. П. Здановича, Д. Г. Євтушенка, М. В. Микіші.

Матеріал статті ґрунтується на аналізі методичних розробок з питань постановки голосу Сета Ріггса.

Мета статті. У статті розглядаються методи розвитку співацького голосу, рекомендації щодо застосування методики співу в мовній позиції Сета Ріггса, а також висвітлюються ефективність та переваги даної системи у розвитку виконавця-вокаліста.

Виклад основного матеріалу. Американський співак, педагог, бакалавр в галузі музики, магістр оперного співу, автор книги «Як стати зіркою» Сет Ріггс пройшов тернистий шлях утвердження ефективності

розробленої методики розвитку голосу. Учні Сета Ріггса успішно працюють в оперних театрах Мюнхена, Гамбурга, Франкфурта, Зальцбурга, Відня, а також в «Статс-опер», «Ла-Скала», «Ковент Гарден» та багато інших. Різноманітність жанрів і стилів, в яких працюють його учні, підтверджує ефективність даної методики. Кожного року за даною методикою навчаються тисячі нових учнів: 40% із них займаються оперним мистецтвом, а 60% поп-музикою і мюзиклом. Сет Ріггс читав лекції та проводив майстер-класи з вокальної техніки в різних коледжах США та Канади.

Сет Ріггс народився 9 вересня 1930 р. у Вашингтоні, округ Колумбія, і виріс в окрузі Монтгомері, штат Меріленд. У віці восьми років співав в Національному кафедральному соборі у Вашингтоні. Після мутації голос змінився (від сопрано до баритона) і в 19 років почав займатися вокалом з Джоном Чарльзом Томасом в місті Істон, штат Меріленд, а потім з Робертом Уїдом, Тітом Шипа і Кейтом Девісом. Сет Ріггс не обмежився вивченням лише вокального мистецтва, він також вивчав акторську майстерність разом з Лі Странсбергом, Сенді Маснер, Бобі Льюїсом і Френкі Сільвер; хореографію разом з Пітером Геннаро, Маттом Метоксом і Луджі; режисуру з П'єром Бернаком, Матіалом Сінгером, Лео Тумбаном, Чарльзом Уодсвортом, Джоном Браунглі, Хайнсом Хайнцом і Луї Грівером. Сет Ріггс отримав ступінь бакалавра в галузі музики в консерваторії Пілоді при університеті Джона Хопкінса в Балтіморі, а також ступінь магістра оперного співу. В свій перший професійний союз Сет Ріггс вступив за два роки до того, як отримав диплом, згодом він став членом всіх артистичних асоціацій: AFTRA SAG AGVA AGMA ACRA (асоціації канадських співаків, що працюють на радіо) [1, с.93 - 107].

Сет Ріггс прожив у Нью-Йорку більше десяти років. Три роки виступав на Бродвеї і протягом шести сезонів працював запрошеним співаком в Нью-Йорській опері. У розквіті своєї кар'єри він виявив, що може допомагати своїм колегам, оскільки вже після кількох занять, вони могли використовувати свій голос більш ефективно. Це надало Сету Ріггсу впевненості, і він серйозно зайнявся викладанням вокалу. Він намагався переконати інших педагогів в ефективності свого методу, щоправда марно, тому що нетрадиційні методи, незалежно від результатів, не сприймалися викладацьким середовищем.

В результаті Сет Ріггс був виключений із національної асоціації викладачів вокалу та втратив роботу в усіх коледжах. Відкинутий своїм середовищем, Сет Ріггс переїхав в Лос-Анджелес, де заснував свою вокальну школу. Його першою клієнткою зі сфери шоу-бізнесу стала Енн Маргарет. Після цього Боб Фолс і Гвен Вердон найняли його для занять з Ширлі Маклейн, яка готувалась до зйомок у фільмі. Згодом почав отримувати запрошення із Нью-Йорку і його репутація зростала разом з пошуком клієнтів. Сет Ріггс займався із артистами театру, кіно, телебачення та естради, крім того його студенти отримали призи, премії та стипендії на суму біля півмільйона доларів. Серед них можна назвати чотири премії Метрополітен опера, дев'яносто нагород «GRAMMY», премію Рокфеллеровського фонду, премію Френка Сінатри, нагороди фонду «Молодих музикантів», нагороди Зальцбургського фестивалю ім. В.А.Моцарта, нагороди Національної опери, а також європейські стипендії Фулбрайта і Ротері.

У своїй книзі «Як стати зіркою» Сет Ріггс описує вокальну техніку, яка базується на співі в мовній позиції, що дозволяє співати з мінімальною втомою. Голосовий апарат, на думку педагога, є складною системою, що складається з органів дихання, органів голосоутворення та органів надставної трубки (ротоглоточного каналу). Як складна голосоутворююча система, голосовий апарат має низку підсистем, які виконують такі функції:

- аеродинамічну (легені, трахея, бронхи);
- звукоутворювальну (гортань з її хрящами та м'язами, голосові зв'язки);
- мовноартикуляційну (язик, зуби, губи, м'яке піднебіння з маленьким язичком, щелепа) [2, с. 45-61].

Під мовною позицією, за словами Сета Ріггса, слід розуміти таку позицію голосового апарату, як під час розмови і вона повинна залишатись такою ж під час співу.

Суть запропонованого методу полягає в тому, що гортань під час співу повинна знаходитись в тому ж положенні, що і під час розмови (мовлення). Цей прийом дозволяє при співі користуватися голосом так само легко і комфортно, як і під час розмови незалежно від регістра й гучності.

Спів в мовній позиції – це спосіб володіння голосом, який дозволяє вільно і чисто співати у всьому діапазоні голосу вокаліста, при цьому всі проспівані слова будуть звучати чітко та виразно. Оскільки цей метод навчає не що співати, а як співати, то він може застосовуватись у будь-якому музичному жанрі, а також для співаків усіх рівнів – від починаючих до достатньо досвідчених. У багатьох випадках ця вокальна техніка допомагає в реабілітації пошкоджених органів звукоутворення, що було викликано поганим навчанням або неправильним співом. Вона дозволяє покращити голос і не призводить до травм.

Більшість вокалістів під час співу використовують зайві м'язові зусилля. Педагог вважає, що зазвичай це відбувається тоді, коли потрібно взяти «важку» ноту, збільшити гучність або покращити якість звуку. Коли голос контролюється за допомогою зовнішніх м'язів (розташованих поза гортанню), тоді затискається вільне коливання голосових зв'язок, а як результат – неприродний, незбалансований звук. Він наголошує, що тільки при розслабленій гортані, голосові зв'язки можуть вільно взаємодіяти з потоком повітря, що видихається,

визначаючи висоту та інтенсивність вихідного звуку. Тільки стабільне розслаблене положення гортані, забезпечує звуковий баланс низьких, середніх і високих гармонічних складових. Іншою причиною, через яку необхідно звільнити гортань від впливу зовнішніх м'язів, є та, що їх втручання в утворення звуку неодмінно негативно позначається на артикуляції, тому що багато цих зовнішніх м'язів бере участь в мовному процесі.

Розмовляючи в зручній манері, зовнішні м'язи не беруть участі у роботі гортані, тому що в даному випадку головним є не звук, а інформація. Саме так гортань знаходиться в стабільному або, іншими словами, мовному стані. Цей стан чи положення є ідеальним для співу. Якщо ж підтримувати звук в такому зручному положенні, то співати буде так само легко, як і розмовляти. Як сам голос, так і слова будуть звучати цілком природно. Але педагог застерігає, що потрібно бути обережним, оскільки спів в мовній позиції зовсім не означає, що співати потрібно так само як і говорити. Сет Ріггс основою вільності голосу вважає спів у мовній позиції. За допомогою цієї техніки він вчить співати у всьому діапазоні в зв'язній манері, не виходячи при цьому із розслабленої мовної позиції.

Звертаючись до проблем з якими стикаються вокалісти під час роботи на розширенні діапазону, Сет Ріггс стверджує, що під час роботи з нижньою частиною діапазону не виникає проблем до того моменту, поки виконавець не почне опускати гортань, намагаючись дістати найнижчі ноти, що може вивести з мовної позиції. Щоб уникнути цього, для початку потрібно зрозуміти, що нижньою нотою діапазону, є та нота, яку можна взяти з легкістю не виходячи із мовної позиції, отже ця нота повинна бути природним результатом співу в мовній позиції і резонансних властивостей голосу.

Спіраючись на власний досвід, Сет Ріггс говорить, що співаючи все вищі й вищі ноти, з'являються частини діапазону, де м'язові чи резонансні причини порушують плавний рух голосових зв'язок. Це частини, на яких голос несподівано втрачає свої якості чи навіть зривається. Їх називають «перехідними», тому що вони стають перехідною ланкою між тією частиною діапазону, від якої «йде» вокаліст, до тієї, якої хоче досягти. Педагог наголошує, що перша «перехідна» зона є найбільш критичною, її можна визначити за тією ознакою, що зовнішні м'язи починають втручатись в роботу голосових зв'язок. Під час цього процесу, вони за визначенням Сета Ріггса, затискаються навколо зовнішньої частини гортані, «намагаючись» натягнути голосові зв'язки, щоб допомогти їм досягнути необхідного для отримання ноти певної висоти і гучності напруження. Але це порушує весь процес співу, а також негативно позначається на звучанні та розбірливості слів.

Педагог запропонував інший спосіб роботи голосових зв'язок, під час виконання вокалістом високих нот, а саме: чим вища нота, тим менше потрібно повітря для того щоб її «взяти». Зменшуючи кількість повітря, що подається на голосові зв'язки, співак допомагає м'язам, що знаходяться всередині гортані, впоратись зі зв'язками самостійно. В результаті, зовнішні м'язи, не будуть втручатись в цей процес, тому що потік повітря не настільки сильний, щоб для того, аби його втримати, потрібна була їх участь. Зовнішні м'язи втручаються в коливальний процес тоді, коли голосові зв'язки та інші м'язи гортані не можуть самостійно впоратись з потоком повітря, що видихається.

Сет Ріггс у своїй методиці співу в мовній позиції зупиняється на таких поняттях як «потоншення» та «скорочення» голосових зв'язок.

Потоншення голосових зв'язок є процесом, коли голосові зв'язки стягуються, стають тоншими. А чим тонші зв'язки, тим меншу масу коливати повітря, що видихається. Коли такий процес відбувається в мовній позиції, зв'язки можуть ставати тоншими, не створюючи негативного впливу на звук і розбірливість проспіваних слів.

Скорочення голосових зв'язок є процесом, коли голосові зв'язки досягають межі, після якої вже більше не тоншають. При цьому та частина зв'язок, яка коливається, починає скорочуватись. Це відбувається тому, що зв'язки під час вібрації ніколи не відкриваються і не закриваються одночасно. Навіть при найнижчих звуках вони відкриваються від передньої частини до задньої і закриваються від задньої частини до передньої, тому що вони більш гнучкі в місці кріплення до внутрішньої передньої частини гортані і повітря проривається саме в цьому місці. Якщо вокаліст продовжує використовувати все менше і менше повітря в тій точці, де зв'язки стають максимально тонкі, то задня частина зв'язок залишається замкнутою, а передня частина все більше і більше скорочується. А це означає, що зв'язки закриваються і відкриваються все швидше і швидше, збільшуючи частоту коливань, що в свою чергу збільшує висоту звуку.

Якщо таке скорочення відбувається в мовній позиції, то можна продовжувати легко співати без шкоди для звуку та артикуляції [2, с. 31 - 65].

Іноді голос буває настільки затиснутий м'язами, що зв'язкам дуже важко досягти такого ступеня потоншення та скорочення, щоб перейти від грудного до головного голосу. Цю проблему можна вирішити за допомогою незв'язної вібрації голосових зв'язок, яку зазвичай називають фальцетом. Незв'язний фальцет, як і зв'язний головний голос, дозволяє співати в високому регістрі діапазону співака без жодного напруження, але на відміну від головного голосу, фальцет не може з'єднатись з грудним голосом (звідси і термін незв'язний). Саме через це фальцет не є ефективним, за винятком кількох вправ, оскільки нетренованому голосу більш простіше співати фальцетом, то він корисний при опануванні зв'язного голосу.

Педагог запевняє, що коли процеси скорочення та потоншення зв'язок під час співу будуть доведені до автоматизму, вокаліст з легкістю долатиме перехідні частини діапазону і, як результат, збалансоване звучання грудного, середнього та головного голосу.

Тренувати голос, на думку педагога, означає навчитись координувати м'язи гортані так, щоб співати в мовній позиції в широкому динамічному і звуковисотному діапазоні. Це завдання педагог вирішує за допомогою спеціальних вправ. Саме для цього він рекомендує вправи, які призначені для опанування координації. Ці вправи не потрібно співати голосно, оскільки, намагаючись співати надто голосно (використовуючи більше повітря), зовнішні м'язи не позбавляться затиснень, які відбуваються рефлекторно.

В першу чергу потрібно уникати будь-якої, що заважає звучанню, активності зовнішніх м'язів. Так звук буде вільнішим, а слова зрозуміліші. Якщо м'язова система за період неправильно співу набула шкідливих навичок, які полегшують контроль за голосом, вокаліст може певний час відчувати напруження зовнішніх м'язів. Педагог акцентує увагу на тому, щоб не намагались боротися з цим напруженнями за допомогою таких прийомів, як зміна положення язика і щелепи, підняття м'якого піднебіння, збільшення об'єму в горлі чи зміна вимови слів, тому що це призведе до появи інших напружень. Коли ж м'язова система буде працювати відповідно до вимог мовної позиції – ці напруження поступово зникнуть [3, с. 29-46].

Наступним етапом в опануванні техніки співу в мовній позиції є розвиток сили голосу. Вокаліст зможе збільшувати силу голосу після того, як навчиться координувати голосові м'язи, коли голосові зв'язки стануть сильнішими, поступово зможуть стримувати під час коливального процесу все більшу кількість повітря і, як результат, забезпечуватимуть потрібний динамічний діапазон [3].

Виконуючи вправи, які рекомендує педагог, вокаліст буде запам'ятовувати випробувані фізичні відчуття, які виникатимуть при правильному виконанні цих вправ.

Автор наголошує, що, працюючи над практичними вправами, слід обов'язково дотримуватись таких принципів:

- заняття потрібно починати з набуття впевненості, яка розкриє вокальний потенціал і дозволить співати у всьому діапазоні без втрати якості та зривів;
- займатись слід у приміщенні, ізольованому від стороннього шуму;
- потрібно позитивно відноситись до занять;
- бути розслабленим (за допомогою глибокого дихання чи фізичних вправ, що стимулюють циркуляцію крові);
- перед тим, як перейти до наступної вправи, потрібно правильно виконати попередню;
- співак повинен припинити виконання будь-якої вправи, якщо втрачає мовну позицію, зв'язок між грудним і головним голосом та відчуває будь-яке напруження;
- співакам початківцям заняття вокалом потрібно проводити мінімум два рази в тиждень [3, с. 16-63].

Практична частина техніки співу в мовній позиції складається із 25-ти вправ і поділяється на три частини. До кожної з вправ педагог дає спеціальні вказівки, з метою подолання труднощів, які можуть виникнути під час заняття. Вправи, які наведені у першій частині, дозволяють відчути спів зв'язним звуком в досить широкому діапазоні. Кожна вправа служить в якості особливого механізму, який допомагає голосовим зв'язкам підтримувати контроль при проходженні «перехідних» зон у діапазоні співака. Сет Ріггс стверджує, що ці вправи стануть для вокаліста психологічною опорою, яка буде давати впевненість для набуття цього контролю.

В другій частині наводяться вправи, які дозволяють повністю відключити мускульні рефлексії і співати тільки в мовній позиції. При виконанні цих вправ потрібно користуватися так званим «необробленим» або «гострим» звуком, при цьому потребується невелика кількість повітря та незначна робота голосових зв'язок. Так само як і вправи першої частини, ці вправи допоможуть підтримувати зв'язний звук при проходженні перехідних зон діапазону, але в даному випадку вправи змусять співати в мовній позиції. Під час роботи голосових зв'язок гортань не буде помітно підніматись чи опускатись, співак зможе відчути взаємодію резонансних складових звуку. Крім цього голосові зв'язки почнуть розслаблюватись і співак зможе співати навіть найнижчі ноти діапазону. Саме в цій частині наведені вправи, які допоможуть відчути вокалісту, як утворюється звук в мовній позиції.

На наступному етапі, за твердженням Сета Ріггса, співак володітиме чистим, гнучким голосом, що має як верхні, так і нижні резонансні складові. Не має значення, в якій частині діапазону починати співати, але при виконанні конкретної пісні можливі певні труднощі, так як сполучення голосних і приголосних звуків, а також вимоги, висунуті музичним контекстом, можуть призвести до того, що виконавець неефективно використовує набуті навички співу в мовній позиції. Тому в третій частині вправи наведені у пісенному контексті, які допоможуть закріпити звуковидобування в мовній позиції. Педагог підкреслює, що цих результатів можна досягти лише при регулярних заняттях та дотриманні вимог, які він висуває до кожної вправи.

Сет Ріггс рекомендує початківцям займатись вокалом під контролем педагога, який володіє даною технікою, але, якщо такої можливості у вокаліста немає, варто записувати свої заняття, для того, щоб постійно слідувати за звуковидобуванням у мовній позиції.

Це одна характерна особливість полягає в тому, що при використанні техніки співу в мовній позиції з віком голос тільки покращить свої якості. Це відбувається за умови, що під час співу, не будуть використовуватись суто фізичні зусилля, не страждатимуть діапазон, сила, якість звуку. В протилежному випадку, з'являться тремтіння та інші характерні признаки зношення голосу [3, с. 26-53].

Щодо ефективності методики Сета Ріггса, то думки сучасних педагогів та виконавців розходяться: одні вважають, що її можна застосовувати лише для розвитку естрадного вокалу, інші (зазвичай ті, які перевірили її ефективність на власному досвіді) стверджують, що з її допомогою можна досягти тих результатів, яких досягнув сам Сет Ріггс.

Висновки. Таким чином, методика Сета Ріггса полягає в переоцінці змісту та методів вокальної педагогіки: важливо не те, що співати, а як співати. Саме це робить її універсальною для всіх стилів та жанрів вокального мистецтва. Спів у мовній позиції забезпечує збереження у вокалістів відчуття легкості, комфортності під час співу, природності артикуляції, а отже, чіткої дикції, яка не залежить від умов фонації (регістру, висоти тону, типу голосної, сили голосу, емоційного змісту художнього образу виконуваного твору). До його методики входять вправи для розвитку координації голосу у мовній позиції, вправи для розвитку сили голосу, набуття впевненості, контролю зв'язок над перехідними зонами, вправи, які дозволяють повністю відключити м'язові рефлексії, розслаблення м'язів, що беруть участь в звукоутворенні, вправи для набуття навичок співу в мовній позиції, пісенні вправи для закріплення звуковидобування в мовній позиції.

Ефективність методики Сета Ріггса автор статті практично перевіряє на заняттях вокалу зі студентами Терехівлянського вищого училища культури. У полі зору досліджень автора є також питання розвитку вокально-виконавських навичок студентів та взаємодії даної методики з іншими методами та прийомами вокальної педагогіки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва / Б. П. Гнидь. – К.: НМАУ, 1997. – 310 с.
2. Кочнева И., Вокальный словарь / И. Кочнева, А. Яковлева. – Л.: Музыка, 1988. – 70 с.
3. Риггс Сет. Как стать звездой / Сет Риггс. – М., 2000. – 104 с.

Фаберський П.

Науковий керівник – доц. Маркович М. Й

МАЛІ АРХІТЕКТУРНІ ФОРМИ В ПРОСТОРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Актуальність теми. Ландшафтна композиція міського саду або скверу – це система взаємозв'язків основних його елементів (рослин, рельєфу, водойм, споруд та малих архітектурних форм), об'єднаних спільною стильовою ідеєю. У ландшафтній композиції велике значення має правильне розташування малих архітектурних форм. Вони повинні бути співрозмірними з простором, в який їх вписують архітектори та дизайнери. У літературі вітчизняних авторів радянського періоду дуже узагальнено подано основні принципи. Збірник науково-технічних праць паркової композиції на прикладах міст СРСР та близького зарубіжжя [1,2]. Праця відомого ландшафтного архітектора Джона Ормсбі Саймондса [3], яку було перекладено на російську мову і видано у 1965 р. Це "перша ластівка" в галузі ландшафтного дизайну на території Радянського Союзу. У закордонних публікаціях, що стали поширеними на території України тільки в роки незалежності (особливо, якщо це перевидання англійських авторів), проектування садів та парків розглядають вже детальніше. Найпопулярнішим сьогодні автором у галузі ландшафтного дизайну вважають Джона Брукса [4], який у своїх книжках згідно з чіткою рубрикацією, розглядає усі питання, що можуть виникнути під час проектування різноманітних садів та парків.

Мета статті. Архітектори та дизайнери, некомпетентні у проектуванні ландшафтів, своїми невдалими рішеннями часто спотворюють наші природні краєвиди. Вивчення взаємозв'язку явищ природи з життям людини для проектування комфортного середовища є метою дослідження.

Завдання:

- необхідно з підвищеною увагою розглянути планувальні композиції міських парків та скверів;
- проаналізувати створення малих архітектурних форм і їх відповідне місце серед зелені.

Виклад основного матеріалу. Малі архітектурні форми – невеликі споруди у містобудівному або ландшафтно-парковому середовищі. Деякі з них пов'язані з благоустроєм вулиць і площ, інші є елементами декоративного вбрання і збагачують композицію середовища [5].

Малі архітектурні форми насамперед мають відповідати функціонально-естетичним потребам територій та відповідати своєму оточенню, тобто бути виконаними в стилістиці житлових і громадських будівель та промислових споруд. Вони мають бути зручними, надійними, привабливими та економічними.