

УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ  
ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ДЕРЖАВНОЇ АДМІНІСТРАЦІЇ  
ОБЛАСНИЙ ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

**ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА  
В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ:  
ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ  
ТА РОЗВИТОК КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ**

Матеріали науково-практичної конференції

22–23 червня 2018 року

Харків  
«Друкарня Мадрид»  
2018

**Редакційна колегія:**

*Л. Г. Омельченко* – директор Обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтва, заслужена артистка України;

*О. Г. Бугайченко* – завідувач відділу інноваційних культурних проєктів та міжнародного співробітництва Обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтва;

*Н. М. Роман* – кандидат педагогічних наук, доцент.

Адреса редакційної колегії: 61002, Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 62;

Обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва.

Тел.+380 (57) 725-12-36

**Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій.** Матеріали науково-практичної конференції (22–23 червня 2018 року). – Харків : «Друкарня Мадрид», 2018. – 466 с.  
ISBN 978-617-7683-27-7

У збірці розміщено тези та доповіді, в яких дискутуються питання збереження автентичності та розвитку креативних індустрій в Україні, вивчається й порівнюється досвід інших країн. Матеріали провідних учених, представлені в ході роботи науково-практичної конференції «Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій», яка відбулася 22–23 червня 2018 року в м. Харкові, висвітлюють особливості національних та регіональних культурних політик щодо встановлення балансу між активним розвитком креативних індустрій та збереженням ідентичності в усіх сферах культурного життя.

У конференції взяли участь науковці з різних місцевостей України, а також із Білорусі, Італії, Китаю, Молдови, Польщі. Дослідниками проаналізовано й узагальнено можливості креативних індустрій з точки зору культурної децентралізації в умовах необхідності збереження традиційної культури та роль культурних ресурсів і творчості в економічному та соціальному розвитку громад.

Для широкого кола науковців, практиків, а також усіх тих, хто цікавиться питаннями збереження автентичності, дослідження традиційної культури, виникнення та розвитку креативних індустрій у світовій та українській культурі в умовах глобалізації.

Матеріали друкуються в авторській редакції з незначними коректорськими правками українською та російською мовами.

**УДК 008(062.552)**

**Н.Л. Акімова,**  
народний майстер, методист  
Центру дитячої та юнацької творчості №1  
Харківської міської ради,  
член Національної спілки майстрів  
народного мистецтва України

## **ДІЯЛЬНІСТЬ НАРОДНОГО МАЙСТРА АЛЬБІНИ ПОЛЯНСЬКОЇ ЩОДО ВИКОРИСТАННЯ ТРАДИЦІЙНИХ РЕМЕСЕЛ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ**

Сьогодні, під час економічної кризи в Україні, нестабільності в житті пересічного громадянина, все більше людей захоплюються національною культурою, традиційними ремеслами, виготовляють або колекціонують витвори народного мистецтва. Окремою ланкою української культурної спадщини є художнє бісероплетіння. З бісеру плетуть різноманітні прикраси та аксесуари, ним прикрашають одяг і вишивають картини. Якщо ми з вами звернемо увагу на традиції народного мистецтва з бісероплетіння, то побачимо, що стрімкий зріст у його розвитку припав саме на останні 20–25 років. Захоплива робота з різнокольоровими намистинами, дрібними камінчиками, кольоровим склом та іншими матеріалами розвиває креативні навички автора, вдосконалює дрібну моторику рук, заспокоює й надає можливість знімати повсякденні стреси.

Протягом багатьох років ми можемо спостерігати унікальний творчий шлях народного майстра з бісероплетіння Альбіни Полянської, члена Міжнародної Незалежної асоціації дизайнерів бісероплетіння «Арт-бісер» та члена Некомерційного партнерства сприяння розвитку народного мистецтва «Вольные Мастера». Наше знайомство з нею відбулося в 2006 р., коли нас, народних майстрів у різних галузях мистецтва з м. Харкова та області, в складі творчої делегації запросили взяти участь у Всеукраїнському виставковому заході в м. Києві на ВДНГ. Роботи Альбіни Полянської вразили своєю вишуканістю та майстерним виконанням.

Полянська Альбіна Іванівна народилася в 1969 р. у м. Белгороді. Із 1986 р до 1992 р. навчалася в Харківському політехнічному інституті. Отримавши спеціальність інженера-електромеханіка, розпочала трудову діяльність на Харківському станкобудівному заводі. 1992 р.

захопилася й бісероплетінням. Із 2005 р. народний майстер А.І. Полянська почала приймати участь у виставках традиційних ремесел як в Україні, так і поза її межами, має понад 30 дипломів та подяк різних рівнів. Серед них: дипломи учасника I-VI Міжнародного фестивалю «Магія бісеру та каменю»; IV, V Міжнародної виставки «Волшебный ларец» 2012–2013 рр. та виставки робіт ювелірного бісерного мистецтва «Ексклюзивний світ бісеру» 2012–2016 рр.

А.І. Полянська брала участь у спеціалізованих виставках та фестивалях ювелірних виробів у м. Харків, м. Київ, м. Мінськ (Білорусь), м. Белгород та м. Москва (Росія), м. Нью-Йорк (США), м. Токіо (Японія), м. Париж (Франція), м. Ванкувер (Канада). Як знаний народний майстер, у 2010–2013 рр. вона входила до складу журі Міжнародних інтернет-конкурсів бісероплетіння «Мода й колір», м. Нью-Йорк (США); в 2017 р., долучалася до проекту гендерного музею «Beading Womantory» «Жіноча історія у бісері», м. Харків.

А.І. Полянська має понад 40 методичних публікацій. Серед них: «Изделия из бисера. 100 схем» (2008 р., 2010 р.), «Волшебный ларец», «Объёмные цветы из бисера», «Тканые изделия из бисера», 2014 р.

Згадуючи про початок свого творчого шляху, вона розповідала, що їй довелося ремонтувати мамине намисто, яке розірвалося, але з першого разу не вийшло. На алеї в Харківському саду ім. Шевченка вона зустріла дівчину, на якій була гарна прикраса з бісеру – гердан. Відсутність можливості придбати прикрасу, спонукала до освоєння унікального народного ремесла. У пошуках необхідної літератури А.І. Полянська знайшла номер журналу «Зроби САМ» за 1992 р. зі статтею Е.М. Литвинець «Забуте мистецтво». Чоловік зробив для неї найпростіший верстат, який служить їй дотепер, і вона поступово й цілеспрямовано розпочала свою творчу діяльність.

Із часом почали з'являтися прикраси, виконані в традиційних, притаманних українському прикладному мистецтву техніках станкового тkania, класичні гердани з народними орнаментами: «Сорочинський ярмарок», «Весняний Київ», «Наталка-Полтавка», «Бірюзовий», «Калина в інії»; класичні гердани з декорованим краєм: «Слобожанський», «Горобина», «Гуцульський», «Золотошвейний», «Рушничок з прошивкою» та багато інших. Усі ці роботи демонструвалися в Харківському художньому музеї та Харківському обласному організаційно-методичному центрі культури і мистецтва.

Разом із традиційними герданами А.І. Полянська почала створювати сучасні, модернові суто авторські прикраси, які виконані

технікою станкового ткання. Це кольє: «Одаліска», «Еlegantне», «Ша-абель», «Ранній ранок», «Зоря Зоряниця», «Весна-рукодільниця»; кольє-куток «Літній полудень»; кольє-стойка «Королівське»; та гердани: «Липнева спека», «Вересневий», гердан-трансформер «Всесвіт Індиго» та багато інших [1].

У творчому доробку народного майстра А.І. Полянської десятки технік бісероплетіння та авторських прийомів. Вона досконало освоїла і ланцюжки, і ажурне плетиво, і круглі шнури, і мозаїчне плетиво, і монастирське, і обплітання кабошонів, і freeform, і вишивку бісером... Хоча верстатне ткацтво залишилося однією з її найулюбленіших технік, навіть у тканих виробах вона поєднує відразу декілька технік бісероплетіння. Широке застосування різних технік і прийомів значно розширює можливості створення нових цікавих дизайнів, а використання різноманітних комбінацій бісеру з іншими природними матеріалами дає безмежні можливості для творчого натхнення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Полянская А. Тканые изделия из бисера. – Харьков: Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга»; Белгород: ООО «Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга», 2014. – 96 с.

2. Акімова Н.Л. Спадкоємність творчості народних майстрів у збереженні традицій бісероплетіння на Слобожанщині //Традиційна культура в умовах глобалізації: родинні цінності і трансляція соціокультурного досвіду поколінь. Матеріали науково-практичної конференції. – Харків: «Точка», 2016. – С. 6–15.

3. Акімова Н.Л. Збереження та розвиток народних традицій виготовлення гердан у творчості слобожанських майстрів бісероплетіння // Культурна спадщина Слобожанщини: збірка наукових статей. Число 30. – Харків: Курсор, 2016. – С. 210–218.

4. Литвинець Е.М. Народні прикраси з бісеру // НТЕ, 1986. №6. – 44 с.

5. Литвинець Э.Н. Забытое искусство (о бисере) / Сделай сам, 1992, №2. – С. 3–43.

**С.Ю. Бакай,**  
кандидат педагогічних наук, доцент  
Харківського національного педагогічного  
університету імені Г.С. Сковороди

## **МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ В РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХVІІІ СТ.**

В умовах відродження національної освіти та її активного впровадження в сучасну педагогічну практику виникає потреба вдосконалення існуючої системи духовного розвитку молоді в цілому та музичної освіти й виховання як його важливої складової, зокрема. Вивчення історії вітчизняної музичної педагогіки є особливо актуальним, оскільки звернення до виховних аспектів музичної культури сприяє підвищенню творчого потенціалу особистості. Плідну творчу музично-просвітницьку діяльність на Слобожанщині проводив видатний український педагог, філософ, музикант і просвітитель ХVІІІ ст. Григорій Савич Сковорода.

Просвітницькі ідеї, проголошені Григорієм Сковородою в його творах та педагогічно-просвітницькій діяльності, були вершиною прогресивної педагогічної думки другої половини ХVІІІ ст. в Україні. Вивчення історичних першоджерел свідчить, що він був чудовим музикантом, композитором, співаком, його музична творчість пов'язана з філософсько-естетичними поглядами просвітянина.

Музика займала поважне місце в житті філософа й митця і була постійною супутницею його громадської, наукової та просвітницької діяльності. Музичні здібності Григорія Сковороди виявилися з дитинства, а першим музичним інструментом, яким він майстерно володів, була сопілка або свиріль.

У 1738–1742 рр. Григорій Сковорода навчався в Києво-Могилянській академії. Музика, поезія і спів в академічній капелі були його улюбленими заняттями. З 1742 р. він продовжив музичну освіту в Петербурзі, куди потрапив під час чергового набору українських співаків до Придворної капели. Так, у реєстрі 17 українців-співаків Придворної імператорської капели під № 7 значився «альтист – Григорій Савельєв син Сковороди», який протягом 1743 р. перебував на службі при імператорському дворі в Петербурзі. Відповідно до указу імператриці Єлизавети Петрівни від 02.05.1743 р. було проголошено: «пока они певчие в службе Ея Императорского величества

будут дома в Києве і в Малой Росии, где живут отци і матери, братья и сестри, из с ними неврозделе от всяких податей, служб и постоев уволить», зокрема «Лубенского полку въ местечке Чорнухахъ, а содержит мать его Пелагея Степановна дочь Шенговеевна». Копії імператорського указу та реєстр співаків було надіслано «въ военную коллегію», Київську губернську канцелярію, а також гетьману К. Розумовському [2, арк. 135–137 зв.].

Ці архівні документи є важливим першоджерелом, оскільки фіксують прізвище, ім'я та по-батькові 17 українських співаків (як відомо, при реєстрації в Петербурзі, прізвищем українських співаків ставали їхні імена та по батькові). Зазначені документи надають відомості про місце проживання співаків в Україні та склад їхніх родин. Серед 17 «малолетних певчих» зареєстровано: «Марко Артемьев син Коноплевич, Кирило Васильев син Котляров Матвей Афондеев син Харисименко, Михайло Лаврентей Киприянов, Андрей Васильев Голдис, Никита Акимов син Боженко, Григорій Савельев син Сквороди, Иван Иванов син Макаренко, Семен Агафонов син Малка, Михайла Акимов син Кудлаенко, Федор Григорьев син Лапинський, Федор Якимов син Намалея, Степан Степанов син Андреєвський, Адрей Григъев син Туманского, Василь Осипов син Калинович, Иван Семенов син Михайлов, Иван Кирилов син Хвастаед» [2, арк. 135–137 зв.].

Отримавши ґрунтовану музичну освіту в Петербурзі, Г. Скворода здобув звання «придворного уставщика», який поєднував функції заспівувача в хорі, вчителя співу та диригента. Це звання надавали кращим півчим Придворної капелі, які в подальшому носили особливе вбрання та мали власні клейноди – булаву. Про той період життя Сквороди в Петербурзі занотовано в «Отрывках из записок» І. Срезневського: «Перебуваючи там близько двох років, він склав голос духовної пісні «Іже херувими» [3, с. 36].

У серпні 1744 р. разом із співаками й почтом імператриці Єлизавети Петрівни, яка відвідала Київ та інші міста, Григорій повернувся в Україну, а також дістав дозвіл залишитися в Києві для продовження навчання в Академії (до 1750 р.). Як зазначав М. Ковалинський, у період навчання Г. Скворода «сочинил духовные концерты, положи некоторые псалмы на музыку. Сверх церковной, он сочинил многие песни в стихах и сам играл на скрипке, флейт-травере, бандуре и гусях – приятно и со вкусом» [3, с. 42].

Із 1759 р. Г. Скворода, разом із російським генералом Вишневським перебував в Угорщині, Північній Італії, Австрії, Словаччині.

Користуючись нагодою, він відвідав Відень, Офен, Пресбург та їхні околиці. Крім того, познайомився з філософією французьких просвітителів, набув майстерності щодо володіння іноземними мовами (серед них: латина, німецька, грецька). Напевно, відбувалися зустрічі з митцями та музикантами.

Після повернення з-за кордону, в 1753 р. Г. Сковорода розпочав свою педагогічну діяльність, ставши викладачем піітики в Переяславському колеґіумі, де написав «Рассуждение о поэзии и руководстве к искусству оной». Упродовж п'ятнадцяти років він учителював як у духовних школах, так і приватно. За свідченням біографів, Г. Сковорода періодично працював домашнім учителем у малоросійського поміщика Степана Томари. Як відомо з першоджерел, домашнє виховання в середині XVIII ст. включало й уроки музики, співу та поетичного мистецтва.

Після короткого перебування в Москві, а також Троїце-Сергіївській лаврі, де здобув авторитет ученого, Сковорода повернувся до України. Протягом 1759–1769 рр. він викладав піітику, синтаксис, грецьку мову та «благонравіє» в Харківському колеґіумі. За висновками дослідника Г. Данилевського, той період митця пов'язаний із музично-поетичною діяльністю, він складав духовні концерти, поклав деякі псалми на музику і стихири.

Окрім того, в Харкові відбувалися музичні вечори за участю Г. Сковороди, де він «співав рґіто, а важкі solo виконував на своїй флейті, як називав він сопілку, що сам її удосконалив». Із 1769 р. Г. Сковорода остаточно залишив викладацьку діяльність і став мандрівним учителем, філософом та народним співцем. Майже 25 років він мандрував територією Лівобережної (колишньої Гетьманщини) та Слобідської України, навчав козацьких та селянських дітей грамоті, зокрема й музичній. Постаць Г. Сковороди, як музично-просвітницького діяча, виконавця й композитора можна реконструювати на основі біографічних відомостей фрагментарного типу, а також звертаючись до архівних першоджерел.

Необхідно відзначити, що при дослідженні філософської, наукової та творчої діяльності Г. Сковороди важко провести чіткі кордони або відокремити їх, оскільки вони органічно переплітаються з іншими сферами його діяльності. Так, музика стала для Г. Сковороди одним із важливих засобів прояву та поширення своїх філософських ідей, соціальних поглядів. Саме через мистецтво просвітянин знайшов шлях до людського серця, до пробудження людської думки, тому він не просто переймав філософські, релігійні формули буття для



характеристики навколишнього світу, життя, а й діалектику філософії реалізував у музично-діалектичній формі.

Музично-поетичну спадщину Григорія Сковороди презентують канти, псалми та пісні. Ці жанри були популярними й поширеними серед різних верств населення тогочасної України та охоплюють всі сфери суспільного життя – духовне, світське та народне. Особливо «шанував Григорія Сковороду простий український народ», – писав відомий дослідник української старовини Д. Яворницький, – «а його пісні ставали репертуаром для широких мас» [3, с. 19].

Як повідомляється в спогадах, Г. Сковорода був не тільки автором творів, але й їхнім першим виконавцем, акомпануючи собі на одному з музичних інструментів. Це свідчить про зразок поєднання таланту поета, композитора і професійного музиканта-виконавця. Він майстерно володів грою на кількох музичних інструментах, тому мав змогу ширше ознайомитися з практикою світської вокально-інструментальної музики, перебуваючи в Петербурзі та під час подорожі по країнах Західної Європи.

На жаль, музично-поетичні твори Г. Сковороди не фіксують записів мелодії чи акомпанементу. Але відсутність цих записів не відкидає сквородинівські канти й пісні з предмета музично-теоретичного дослідження.

Музично-поетичну спадщину Г. Сковороди зберегло для наступних поколінь не друковане слово, а усна народна традиція. Цікаві форми поширення пісенної творчості Г. Сковороди. Свої твори він власноруч переписував і дарував друзям, учням та знайомим. Українські співаки-бандуристи, лірники також підхоплювали його вірші й духовні канти і розспівували їх по теренах Наддніпрянщини та Слобожанщини, іменуючи їх «псалмами», таким чином, слава про митця-філософа рознеслася далеко і швидко.

Пісенні твори Г. Сковороди ставали репертуаром для широкого кола демократичних верств населення, звучали серед козацтва, селянства, міщанства, чумаків, бурлаків, що сприяло його популяризації. Крім того, музично-поетичні твори автора поширювалися в рукописних списках та копіях серед освічених верств тогочасної України, зокрема, нащадків гетьмансько-старшинського середовища. Так, пісні Г. Сковороди були в репертуарі мандрівних дяків, співаків та регентів, які подорожували містами України, Білорусі та Росії.

Пісні Г. Сковороди ввійшли в педагогічну практику XVIII ст. і стали навчальним репертуаром. Видатний український композитор,

вихованець Київської академії та диригент її хорової капели Артем Ведель, співав пісні «Ах счастье, счастье», «Аз ты, свете лестный» із хором хлопчиків – про це свідчить згадка в статті відомого історика В. Аскоченського [1]. До найпопулярніших серед народу належить одноголосна пісня-псалма Г. Сковороди «Ах ушли мои лета». Це єдина з відомих сьогодні пісня, надрукована з мелодією ще за життя музиканта-просвітянина. Пісня Г. Сковороди «Всякому городу нрав і права» покладена згодом в основу характеристики образу Возного в опері «Наталка-Полтавка» І. Котляревським [1].

Передусім, Григорій Сковорода збагатив музично-поетичну творчість новою тематикою, новими мотивами й образами, близькими та зрозумілими народу. Так, лірико-філософський роздум над долею людини, відчуття щастя, душевного спокою він пов'язував зі станом природи, а саме «Ах поля, поля зелены», «Ой ты, птичко жолтобоко», «Стоит явор над горою». Саме пісні про природу та її красу були новими для української лірики XVIII ст. Очевидно, існували лірницькі та кобзарські переробки й імпровізації пісень Г. Сковороди, де поєднувалися тексти різних пісень – фольклорних і сквородинівських [1].

Доцільно ставити питання про дослідження музичної мови пісенної творчості Г. Сковороди, яка з одного боку тяжіє до народнопісенного мелосу, а з іншого – є синтезом елементів старого стилю кантів. Лірика громадська, філософська, лірика краси й гармонії природи, скорботна лірика – так розширилося коло образів сквородинівської лірики, яке й зумовило шляхи подальшого розвитку української пісні-романсу кінця XVIII – поч. XIX ст.

Талановитий філософ, музикант-просвітянин Григорій Сковорода для переконливішого висловлення часто звертався до засобів і термінології музичного мистецтва. Тому в багатьох його морально-філософських творах існують посилання на пісні, канти або псалми. Відбувається застосування форми «філософського» діалогу, типового для музичних жанрів, а також основна мораль твору втілюється в пісенно-поетичній формі (як пісенька з байки Г. Сковороди «Чиж і щиглик» звучить так: «Лучше мне сухарь с водою, нежели сахар с бедою»).

Визначаючи роль і місце культурно-просвітницької діяльності Г. Сковороди в історії українського народу, І. Срезневський підкреслював, що його можна назвати мандрівним університетом і академією. Музично-просвітницька діяльність Г. Сковороди стала класичним взірцем для характеристики культурно-освітнього руху другої половини XVIII ст. в Україні, а також його легендарна пісенна творчість

мала вагоме значення в культурно-мистецьких процесах та в становленні нового жанру – побутової української пісні-романсу з інструментальним супроводом у національній професійній музичній культурі другої половини XVIII – початку XIX ст.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Історія української музики. В 6-ти томах / М.М. Гордійчук та ін. – К.: Наук. думка. – Т. 1, 1989 – С. 251.
  2. ЦДІАК України, Ф. 51. Оп. 3. Част. 1. Спр. 19254.– Арк. 135–137.
  3. Шреєр-Ткаченко О.Я. Григорій Сковорода – музикант. – К.: Музична Україна, 1972. – 94 с.
-

**О.В. Бакун,**  
ресурсний директор  
ГО «Агенція Розвитку  
Громадянського Суспільства»,  
випускниця аспірантури  
при кафедрі журналістики  
Харківського національного  
університету ім. В.Н. Каразіна

## **РИНОК ЕЛЕКТРОННИХ КНИЖОК НА САЙТІ AMAZON: ДОСВІД ДОСЛІДЖЕННЯ**

ЮНЕСКО визначає креативні індустрії як індустрії, метою яких є «створення, виробництво і комерціалізація творчих (креативних) змістів, які є нематеріальними і культурними за своєю природою. Такі змісти зазвичай захищені правом інтелектуальної власності і можуть набрати форми продукту чи послуги» [1].

У червні 2018 р. Верховна Рада України ухвалила в цілому законопроект про внесення змін до закону України «Про культуру» (щодо визначення поняття «креативні індустрії»), підписаний Президентом 19.06.2018 р. До пріоритетів у сфері культури додали «охорону, заохочення та підтримку культурного розмаїття як одного з найважливіших чинників сталого розвитку» [2].

У контексті прийнятого закону, важливим видається поділитися моїми знаннями, отриманими за півтора роки дослідження попиту на електронні книжки та видання літератури онлайн.

Коли ми говоримо слово «книжка», в першу чергу на думку приходить видання в твердій палітурці, приблизно на 600 сторінок, видане відомим видавництвом, із професійними ілюстраціями (якщо є), редактурую, коректурую.

Багато хто мріє коли-небудь написати й видати книжку, щоби мати можливість називатися письменником і пишатися цим статусом. Можливо, таке бажання є й у Вас. Якщо ні, то обов'язково у кого-небудь із друзів. Для більшості людей ця мрія залишається мрією, бо ніколи не знаходять часу таки сісти і навіть почати писати цю книжку – про те, що вони побачили і пережили в житті або про неіснуючі світи та героїв.

Ті ж, хто все-таки знайде час, у кого дістане «всидючості» і таланту не лише почати, але й закінчити найважливіший твір свого життя,

часто не бачать свою книжку в омріяному надрукованому респектабельним видавництвом форматі – бо надсилають її різним агентам і отримують відмову за відмовою. Видавництва можуть повернути назад пакунок із книгою навіть невідкритим. Думаю, Ви знаєте історії про кількість видавництв, які відмовили публікувати першого «Гаррі Поттера» Дж.К. Ролінг та «Кері» Стівена Кінга. Ми чули про таких письменників та книжки (або фільми за ними) тому, що їхні творці не здалися або їх підтримали близькі, вони продовжували надсилати свою книжку головним редакторам видавництв та агентам і, нарешті, побачили свою книжку в друці, видання набуло популярності. Саме так Стівен Кінг та Джоан Ролінг отримали змогу почати кар'єру професійного письменника.

Небагато в кого є така впевненість у собі та своєму творі. Зустрічаються також випадки редакторського бойкоту. Лише 20 років тому це означало би кінець книжки й автора. Ми знаємо десятки авторів (чиї твори ми навіть читали в школі), хто був змушений працювати руками (двірником, водієм паровоза, столяром тощо) або журналістом, вчителем, бо їх не друкували або за кошти від оплати за книжку неможливо було прожити. А тих авторів, про яких ніхто не дізнається, бо книжки не були опубліковані – сотні тисяч.

Але розвиток комп'ютерних технологій вніс корективи до порядку справ. У 2011 р. відбулася «революція самопублікацій» (в оригіналі – self-publishing), яка надала можливість тисячам людей із усього світу не лише опублікувати свою книжку і отримати десятки фанатів, але й отримувати при цьому доволі хороші гроші навіть за американськими мірками. Це – можливість самопублікації онлайн, на таких сайтах / сервісах, як Amazon, Kobo, iTunes, Smashwords тощо. Причому це публікація не онлайн, де ти читаєш величезну кількість тексту без сторінок. Така можливість існувала з моменту поширення Інтернету – згадаймо популярний раніше «Живий журнал», американський Wattpad чи український LitNet.

За багатьма аналізами, від 70 до 85% продажів електронної літератури припадає на американський сайт Amazon.com (так, за дослідженням сайту Author Earnings, якому належить революційне відкриття, що самоопубліковані автори заробляють більше, ніж ті, що опубліковані відомими видавництвами в США, 82% продажів англомовних електронних книжок у 2017 р. припадало на цей сайт [3]), і навіть паперові книжки купують дедалі більше онлайн (у 2017 р., в США було продано 687 млн. друкованих книжок, і з них 45.5% –

через сайт Amazon [4]), тому надалі говоритиму про нього та компанії, які з ним асоційовані.

Опублікуватися на ньому самостійно можна тут: [5]. На сайті є досить детальне відео про процедуру. Якщо маєш досвід і готовий відформатований текст книжки (можна завантажувати кінцевий текст як в форматі epub, так і .doc/docx), текст опису та обкладинку, створити свою книжку на сайті Амазон можна за 20 хвилин, а в продажі по всьому світу вона буде доступна через 2–8 годин – після того, як спеціаліст сайту дослідить файли та текст на сайті (ключові слова, опис, категорії тощо) на відповідність до вимог сайту. Скоріш за все, книжка буде прийнята, або ви отримаєте повідомлення, які саме помилки треба виправити. Працівники сайту відповідають на питання та пропозиції (наприклад, додати книгу до 10 категорій, список яких ви надаєте) досить швидко, зазвичай протягом дня.

Книжки, про які йде мова, завантажують в спеціальні електронні читалки-книжки, які можна носити з собою, переносючи бібліотеку з сотень, іноді тисяч книжок – за вагою й розміром однієї паперової, або навіть легше і менше. Деякі виробники навіть створюють рідери з матеріалу екрану, який нагадує книжковий папір на дотик і роблять візуалізацію при дотиці, ніби сторінка дійсно перевертається.

Якщо шкода грошей на електронну книгу як окремий виріб, можна навіть завантажити програму-рідер на свій планшет чи мобільний із операційною системою. Я, наприклад, користуюсь програмою-читалкою Kindle для Android, і у мене в бібліотеці 3480 книжок, які я ношу з собою, а зберігаються вони безкоштовно в «хмарі» Amazon з безлімітною кількістю контенту. Більше 3000 із них були завантажені мною безкоштовно – на сайті Amazon свої книжки в рекламних цілях, на деякий час (5 днів кожні три місяці, якщо вони беруть участь у програмі Kindle Unlimited) або назавжди (зазвичай для першої книжки у великій серії – «читацький магніт») безкоштовними іноді можуть зробити самі автори або їх видавці.

Хоча в Україні немає спеціалізованого сайту та офісів-складів Amazon, як в Америці, Німеччині чи Японії, ми маємо можливість публікувати (і продавати) свої книжки на сайті – я користуюся сайтом amazon.com (початковий, американський сайт).

Раніше в країні, де немає офісів Amazon, роялті (щомісячна оплата за продані книжки) приходили поштою, паперовим чеком, як тільки набиралася сума в 100 доларів. Із 2018 р. Amazon відмінив поштові грошові перекази в Україну, тому якщо Ви хочете

публікуватися й отримувати прибуток від своїх книжок на цьому сайті, вам необхідна картка банку країни, яка має свій сайт Amazon: США, Канада, Великобританія, Німеччина, Японія, Франція, Китай. Книжку, опубліковану на одному з сайтів цієї компанії, можна купити в будь-якій країні світу.

Amazon пропонує не лише можливість опублікувати свою книжку в електронному вигляді, але й видати її як реальну, фізичну книжку з м'якою обкладинкою. Раніше для цього використовувалася їхня дочірня компанія – Createspace, але тепер є перспектива створювати паперові книжки безпосередньо на сайті Amazon. Вони будуть прив'язані до своєї електронної версії (якщо Ви вирішите мати обидві версії). Createspace або Amazon Direct Publishing нададуть вашій книзі безкоштовний унікальний код – ISBN. Із Createspace ви можете навіть вибрати, щоби вашу книжку замовляли місцеві для сайту бібліотеки (для цього вона має бути, звичайно, написана або перекладена місцевою мовою). Ба більше, з маркетингового підходу, краще мати і електронну, і паперову версію, бо тоді ціна електронної версії вказується на сайті з закресленою паперовою, тобто виглядає як дисконт.

Якщо Ви хочете, щоби Ваша книга продавалася з твердою обкладинкою, це можливо з IngramSpark. Якщо Ви хочете аудіо-версію, замовте її на Audible. При цьому всі версії книжки (електронна, у паперовій чи твердій обкладинці, аудіо книга) будуть для зручності клієнта показані на одній сторінці [5]. Як ми бачимо з назви видавця (Pottermore from J.K. Rowling / Поттермор від Дж. К. Ролінг), Джоан Ролінг вибирає продавати електронну версію своїх книжок самостійно (через власну компанію), а не через видавця, таким чином, отримує 70% роялті від продажу кожної книжки напряду від Амазон).

Обкладинку можна створити як самостійно (наприклад, безкоштовно за допомогою сайту Canva.com чи базову в редакторі обкладинок Amazon) або замовити дизайнеру (є сотні дизайнерів, що спеціалізуються на обкладинках для книжок Kindle – у кожного жанру та ніші є свої правила та вимоги до обкладинок, тому якщо Ви хочете, щоби ваша книжка захоплювала погляд потенційного читача і добре продавалася, довіртеся професіоналу). Щоби книжка продавалася, напередодні її написання необхідно провести маркетинговий аналіз, тобто дослідження ринку. Можна (і необхідно) це робити самостійно, відслідковувати тренди – тип літератури, який зараз купується найкраще, які з книжок найкраще продаються. Амазон люб'язно надає список із 100 книжок-бестселерів в кожній тематичній категорії

в режимі реального часу, обкладинки, описи, тропи, які вони використовують. В ідеалі, щоби написати популярну книжку, треба читати ті, які наразі добре продаються на тому джерелі, де Ви збираєтеся їх публікувати, кількість сторінок, кількість книжок у серії, як часто вони виходять, відгуки тощо.

Система з 1–5 зіркових відгуків на сайті Амазон працює досить добре й надає можливість проаналізувати, що подобається читачам в цьому типі літератури і чого бракує – особливо відгуки типу «чого бракує» допомагають, якщо книжка, яку Ви збираєтеся опублікувати, є нехудожньою. Цікаво, що сайт порад для читання Goodreads, який зараз належить Амазону, також використовує 5\* систему відгуків, але підхід до оцінювання там жорсткіший: оцінка 3 на Амазоні значить, що в книжці є якісь дуже великі логічні, стилістичні, редакторські помилки, а на Гудрідз це означає «хороша книжка, сподобалось, можливо прочитаю ще раз але не факт».

Можна також опиратися на дослідження спеціалізованих сайтів чи програм із аналізу ринку на Кіндл, які є автоматизованими і значно швидше проведуть необхідний аналіз, визначать, які ніші зараз «гоłodні», тобто є порівняно великий попит і недостатньо широка пропозиція, такі наприклад, [kindlepreneur.com](http://kindlepreneur.com) з його програмами: KDP Rocket (Ракета Прямого Друку Кіндл), яка допомагає знайти ключові слова для книжки (що можна потім використовувати в таргетованій рекламі) і Kindle Spy (Кіндл Шпигун), яка допомагає знайти кращу категорію для вже написаної книжки або категорію, де більший попит, ніж пропозиція, і при цьому достатньо великі продажі в жанрі, який вас цікавить, або [k-lytics.com](http://k-lytics.com), який щомісяця надсилає своїм підписникам аналіз ніш, які їх цікавлять. У подальшому я буду опиратися на дані останнього [6].

Важливою частиною вибору яку книжку написати, якщо Ви покладаєтеся на комерційний успіх, є обрання категорії та ніші. За даними [k-lytics](http://k-lytics.com) на липень 2018 р., категоріями, де кожна книжка з топ-100 продавала більше 100 екземплярів на день, є: література і художня література, жіночі романи (в середньому 528 книжок на день кожної назви зі списку топ 100), детективи і трилери (462), нехудожня література, яка розбивається на багато підкатегорій. Із них найкраще продаються книжки про запуск та ведення різних видів бізнесу та видання типу «допоможи собі сам» – у середньому 205 одиниць на день, фантастика та фентезі (198), література для та про підлітків та «молодих дорослих» (100). Для того, щоб Ваша книжка мала успіх на



Амазоні не обов'язково писати жіночі романи про вампірів, наприклад, якщо вони Вам не подобаються. Можна вибрати жанр і нішу, яка Вас захоплює, в якій Ви майже все прочитали і готові в дослідницьких цілях проаналізувати десятки книжок, вивчити вимоги ринку до неї, почати писати відповідно до них.

Так, наприклад, в міському фентезі зараз тренд на головних героїв-дівчат із бойовими здатностями та унікальними здібностями. В детективах достатньо популярний жанр «милих детективів» (cosy mystery), де головна героїня, зазвичай, володіє маленьким магазинчиком шерсті або кав'ярнею і в неї обов'язково є кіт або інша мила домашня тваринка. Якщо Ви хочете поєднати традиційну культуру з тим, на що в Амазон дуже великий попит, Ви можете знайти це поєднання в історичних жіночих романах або паранормальній художній літературі. Важливо розуміти, що більшість покупців на цьому сайті – з англійських країн (США, Канада, Сполучене Королівство). Більша вірогідність отримати прихильність читачів, якщо Ваша книжка буде написана або перекладена англійською. Бажано відслідковувати тренд, бо успіх і попит на піднішу та жанр може рости або падати, або ринок в певний момент може бути перенасичений певним типом літератури.

Так, книжки з жанру «фантастика та фентезі» протягом останніх трьох років завжди були в топ-500 на Амазон, а пік популярності припадав на початок 2016 р. Із тих пір попит неухильно зменшувався [6, р. 9]. Окрім того в середині жанру також відбулися флуктуації: так, попит на жанр «артуріанське фентезі» за півтора року виріс найбільше з усіх підкатегорій фантастики та фентезі. Якщо бестселер у цій категорії в лютому 2017 р. мав середній ранг продажів 45 тис. (тобто приблизно 6 одиниць книги на день), то у липні 2018 р. він має ранг у середньому 5 тис. (тобто приблизно 34 одиниці книги на день). У той же час, попит на популярний жанр антиутопії має тренд понижатися протягом року: від топ 250 (в середньому 415 екземплярів книжки на день) в серпні 2017 р. в усьому ринку електронних книжок на Амазон до топ 650 в липні 2018 р.

Ціна на книжки, які купуються найкраще, також має флуктуації. Так, середня ціна 100 бестселерів у жанрі фантастика та фентезі має тенденцію понижатися (з середньої ціни \$5,44 за книгу в січні 2018 р. до \$4,44 – у липні). Причому в середині жанру ціна може значно відрізнитися від ніші до ніші. Так, середня ціна бестселера в жанрі «жіночі романи» – \$0.99, і паранормальні романи (про перевертнів, вампірів, ангелів тощо) також мають середню ціну \$0.99. У той же час близький

до нього піджанр – міське фентезі (з тими ж перевертнями, вампірами та ангелами, але більше про боротьбу чи детективні розслідування ніж про любов) має середню ціну \$4 для бестселерів. Щоб автори отримували підвищений роялті в 70% у порівнянні з базовим у 35%, електронна книжка на Амазоні повинна мати ціну \$2.99 і більше.

Індустрія самопублікацій надає можливість для безмежного креативного розвитку та фінансового достатку. За умови частой, хоча би раз на півроку, краще раз на місяць, відповідно до алгоритмів Амазон, публікації нових книжок, можна досягти роялті в 3000–10000 доларів на місяць. Хоча індустрія самопублікацій існує майже десять років, українські автори лише починають до неї долучатися. Таким чином, саме від нас залежить, наскільки репрезентованим буде українське слово на світовому книжковому онлайн-ринку.

## ЛІТЕРАТУРА

1. UNESCO Institute for Statistics (UIS) and Global Alliance for Cultural Diversity. 2002. Understanding Creative Industries: Cultural Statistics for Public Policy-Making. URL: [http://www.acpculturesplus.eu/sites/default/files/2015/03/25/unesco\\_cultural\\_statistics\\_for\\_public\\_policy\\_making.pdf](http://www.acpculturesplus.eu/sites/default/files/2015/03/25/unesco_cultural_statistics_for_public_policy_making.pdf).

2. Закон України про внесення змін до Закону України «Про культуру» щодо визначення поняття «креативні індустрії». URL: <http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/2458-19>.

3. February 2017 Big, Bad, Wide & International Report: covering Amazon, Apple, B&N, and Kobo ebook sales in the US, UK, Canada, Australia, and New Zealand. URL: <http://authorearnings.com/report/february-2017/>.

4. Kindle Direct Publishing. URL: <https://kdp.amazon.com>

5. J.K. Rowling. Harry Potter and the Philosopher's Stone: Pottermore from J.K. Rowling, 2015. – 345 p. URL: <https://www.amazon.com/Harry-Potter-Philosophers-Stone-Rowling-ebook/dp/B019PIQJYU/>.

6. E-book market research Science Fiction and Fantasy. Premium edition for 136 Sub-Markets. //k-lytics.com and Newton Production UG. – July 2018. – 64 p.

**Х.А. Бойчук,**  
аспірант кафедри етнології та археології  
Прикарпатського національного  
університету ім. В. Стефаника  
м. Івано-Франківськ

## **ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ НА ВЕСІЛЬНУ ОБРЯДОВІСТЬ ГУЦУЛЬЩИНИ І ПОКУТТЯ В СЕРЕДИНІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА**

На сучасному етапі весільна обрядовість Гуцульщини і Покуття зазнала значних змін. Весілля вже не оповите символікою і складними обрядами, пісенним та ігровим супроводом та як це було раніше. Час і мода поступово змінюють уявлення про церемонії одруження і вносять свої корективи. Але все ж деякі весільні традиції та обряди стійко переносять вплив часу і зберігають свій авторитет, про те вже в модернізованому вигляді.

Весільна обрядовість українців почала зазнавати змін ще наприкінці ХІХ ст. під впливом таких чинників, як урбанізація, індустріалізація, поширення писемності, зближення народного та професійного мистецтв, широкий розвиток засобів масової комунікації тощо. У середині ХХ ст. руйнівними факторами для традиційного весільного обряду Гуцульщини і Покуття були масові репресії, депортації, переселення в Україну іншоетнічного населення, а також системний ідеологічний тиск, що супроводжувався заходами адміністративного та репресивного характеру [1, с. 61].

Для ідеологів нового часу традиційна обрядовість асоціювала-ся з церквою. Тому, об'явивши війну релігії, вони почали наступ на традиційну народну культуру (зокрема і на обряди). Нові звичаї радянського весілля були покликані на те, щоб замінити релігійний шлюб. Це спонукало молодь до таємних вінчань, які відбувалися без попередніх оповідей, у присутності виключно найближчих родичів чи друзів, які б не розкрили таємниці церковного вінчання перед керівниками установ, де працювали молоді або їхні батьки. Якщо би представники влади дізналися про таку церемонію одруження, то вона могла мати негативні наслідки для учасників цього дійства [2, с. 79].

Найбільші зміни в традиційній структурі весільного обряду Гуцульщини і Покуття відбулися в другій половині ХХ ст., коли

почалося руйнування його архаїчних складових. Зокрема, бачимо такі нові впливи: одягання білого плаття замість традиційного строю; вибирання фати, а не традиційного вінка; дні проведення весілля – будні замінювалися виключно на вихідні; раціон страв суттєво розширився; весільні музиканти – баяністи, піаністи замінювали тростих музикантів тощо.

Окрім того, відбулися зміни й у вікових межах вступу до шлюбу. Якщо раніше дівчата одружувалися у віці 15–17 років, а хлопці – 18–21 років, то з розвитком освітньої мережі, появою нових навчальних закладів та підприємств вікові межі значно зросли: до 17–21 років у дівчат та до 20–25 років у хлопців [3, с. 206].

Значно спростився комплекс передвесільної обрядовості Гуцульщини і Покуття. Угода почала носити чисто символічний характер, значно послабилася її правова функція. Церемонія сватання і заручин об'єдналися в одну дію, формальний підхід до обряду оглядин, упущення звичаю попереднього розвідування на згоду. Це пов'язано, насамперед, із соціально-економічними умовами, станом сімейно-шлюбних відносин, що привело до більш вільного вибору подружньої пари [2, с. 81]. Якщо наприкінці XIX – початку XX ст. саме батьки, маючи значний життєвий досвід і найкращі наміри, обирали пару для свого сина чи доньки й нерідко здійснювали вибір на свій розсуд, практично без участі дітей, то з середини XX ст. все змінилося. І хлопець, і дівчина дістали можливість здійснювати самостійно вибір майбутньої дружини або чоловіка [4, с. 11]. Сьогодні попереднім етапом передвесільного комплексу являється освідчення хлопця своїй обраниці та отримання згоди від неї. І тільки після цього хлопець може просити руки дівчини у її батьків.

Суттєвих трансформацій зазнав і сам шлюб. Визначальним в структурі нового ритуалу було урочисте привітання молодят, обмін обручками, згода на шлюб, вручення шлюбного свідоцтва, проголошення привітальних текстів, покладання квітів до пам'ятника Леніну чи монумента загиблих воїнів, фотографування тощо. Специфічним радянським варіантом шлюбної церемонії було комсомольське весілля, яке не прижилося в українському селі [1, с. 68].

Найбільших втрат і спрощень зазнав післявесільний комплекс обрядів. У традиційному весільному обряді Гуцульщини і Покуття його завершення було значно тривалішим у часі. Впродовж кількох наступних днів тривали заваби для батьків та родичів на яких молодята повинні продемонструвати «навички молодих газдів». Таким чином,

вплив економічних та культурних перетворень в середині ХХ – на початку ХХІ ст. на Гуцульщині і Покутті призвів до значних змін в традиційній весільній обрядовості, а частина традиційних обрядів зникла як архаїзми, що суттєво збіднило весільну обрядовість.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Линюк О. Жінка у системі «нової соціалістичної обрядовості» // *Культура і мистецтво у сучасному світі*. – 2016. – Вип. 17. – С. 60–69.
  2. Кожолянко О. Збереження національної ідентичності Українців у весільній обрядовості в ХХ – на початку ХХІ ст. // *Галичина. Всеукраїнський науковий культурно-просвітній часопис*. – Івано-Франківськ, 2010. Ч. 17. – С. 77–82.
  3. Фіцак І. Весільні звичаї та обряди Українського міського населення Прикарпаття у 1940-х – 1980-х роках. // *Матеріали до української етнології*. – К., 2010. №9 (12). – С. 206–209.
  4. Кісь О. Українські жінки у горнилі модернізації. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2017. – 334 с.
-

**О.Г. Бугайченко,**  
завідувач відділу  
інноваційних культурних проєктів  
та міжнародного співробітництва  
Харківського обласного організаційно -  
методичного центру культури і мистецтва

## МІСЦЕ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ У СУЧАСНОМУ СВІТІ

Визначення, осмислення, адаптація, виявлення можливостей та перспектив креативних індустрій є надзвичайно важливою складовою для розвитку сучасної України, яка вирішує завдання модернізації та гуманізації виробництва, входження в європейську економічну й культурну спільноту. У відповідності з сучасною концепцією соціально-економічного розвитку культурні ресурси і творчість виступають в якості найважливіших умов формування постіндустріальної економіки. Традиційно саме художники (митці) є творцями «смислів» чи «символів», а ці продукти наразі й є найзатребуванішими в сучасному світі.

«Культурні індустрії» або «креативні індустрії» – відносно нові поняття в українському контексті, однак явища зовсім не нові. Така риса індустріального виробництва, як серійність, простежується давно. У XV ст. з'явилася перша «культурна індустрія» – друкарство книг. А в XVII ст., наприклад, щоби задовольнити зростаючий попит на картини, Пітер Пауль Рубенс створив велику майстерню, де учні працювали за його ескізами, а художник наприкінці додавав лише деякі авторські штрихи.

Але поняття культурних і креативних індустрій належить до пізнішого часу. Економіст і теоретик мистецтва П'єр Луїджі Сакко пов'язує їхню появу з індустріальною революцією на рубежі XIX-XX ст. Технологічні інновації того періоду – вдосконалені технології друку, фотографія, радіо, запис звуку, кіно – надали доступ до культури широким масам та вплинули на процеси творчості. Видана в 1929 р. книга іспанського філософа та соціолога Хосе Ортега і Гассет «Бунт мас», саме наголошувала на захопленні «масами» громадської влади та досягненні ними такого рівня життя, який раніше був доступним лише небагатьом обраним [4].

Тему поділу культури на високу та масову продовжили Макс Горькаймер і Теодор Адорно у своїй «Діалектиці просвітництва» 1947 р., де запропонували термін «індустрія культури» для зазначення нової, практично промислової системи уніфікованого, стандартизованого і необмежено масового виробництва культурних продуктів у сфері

мистецтва, живопису, літератури, кіно тощо [1]. На думку авторів, на зміну унікальним витворам мистецтва приходять створені такою індустрією тиражі та серії, в яких прибутковість виявляється важливішою за культурний зміст.

Урбаніст Чарльз Лендрі в 1980-і рр. розробив концепцію «креативного міста» та описав її в однойменній книзі [3]. На його думку, креативність – ключовий фактор, що дозволяє сучасним містам реагувати на нові умови, змінювати традиційні підходи до управління й розподілу ресурсів, упроваджувати технологічні інновації та популяризувати свою культурну спадщину. А Джон Хокінс у 2001 р. від креативних індустрій, які обмежені конкретними галузями, пішов до розробки концепції креативної економіки, щоб описати економічні системи, в яких цінність залежить від оригінальності та креативності, а не від традиційних ресурсів, таких як земля, праця і капітал.

Лідером розвитку креативних індустрій стала Велика Британія. Через глобальні зміни в економіці 70-х рр. ХХ ст. традиційні вугільна та металургійна промисловості були згорнуті й багато міст Великої Британії зіткнулися зі труднощами, пов'язаними із закриттям промислових виробництв, а відтак із масовим безробіттям, деградацією міського середовища тощо. У 1965–1986 рр. агентство «Рада Великого Лондону» сфокусувало свою роботу на нових принципах розвитку міст, зокрема таких як: підтримка інновацій для забезпечення необхідного балансу між тим, що хоче створити митець і тим, що хотіла би отримати публіка; залучення соціально незахищених та маргінальних верств населення до процесу створення та споживання культурних продуктів; перехід від прямої державної підтримки культури до створення інститутів і фондів, які би працювали з суб'єктами культурних індустрій на незалежній комерційній основі. Результатом реалізації подібних принципів стало відкриття кварталу креативних індустрій у м. Шеффілд, яке згодом стало відомим в усьому світі як приклад економічного відродження засобами культури і творчості. Згодом Лондонське агентство розвитку (London Development Agency) – орган лондонської мерії, стало визначати загальну політику у сфері розвитку творчих індустрій і фінансувати незалежні агентства, які діяли в окремих районах міста або в якомусь окремому творчому секторі. Подібні ж схеми працювали і в Північно-західному регіоні країни (Ліверпуль, Манчестер), де політику розвитку творчих індустрій здійснювало спеціальне урядове Північно-західне агентство розвитку (North West Development Agency).

Загальновідоме визначення креативних індустрій, на яке спирається сьогодні більшість дослідників, було сформульоване в 1998 р. Департаментом культури, медіа та спорту Уряду Великої Британії: «Креативні індустрії – це діяльність, в основі якої лежить індивідуальне творче начало, навик або талант і яке несе в собі потенціал створення доданої вартості і робочих місць шляхом виробництва й експлуатації інтелектуальної власності» [8]. Яскравим втіленням подібних видів діяльності стали творчі кластери – спільноти творчо орієнтованих незалежних підприємств, які взаємодіють на замкнутій території й пов'язані відносинами взаємного співробітництва і конкуренції. Кластери бувають різними – і величезні райони, як Голлівуд в американському Лос-Анджелесі, Боллівуд у індійському Мумбаї, Силіконова долина (Стенфордський дослідницький та промисловий парк у Каліфорнії), так і старі міські забудови, що ревіталізовані та змінили своє первісне призначення. У Великій Британії, наприклад, порожні приміщення старих заводів, виробництво яких перенесене в Китай, заповнюються креативними підприємствами в формі багатофункціональних офісів, міністудій, бізнес-інкубаторів і бізнес-акселераторів. Міські ради їх підтримують, але орієнтують на те, що в майбутньому на гранти для них може бути недостатньо коштів, тому вони повинні знайти способи заробляти реальні доходи від власної діяльності.

Отже, в контексті взаємодії трьох суспільних інститутів – культури, бізнесу і влади, дослідники виокремлюють три фази розвитку креативних індустрій: 1) 1930–70-і рр. – поступовий рух від протиставлення культурної індустрії «справжній» культурі як елітарній цінності, що потерпає від індустріалізації та масовізації, до сприйняття культурних індустрій як загальнодоступних цінностей, які облагороджують сфери виробництва та повсякденного життя; 2) 1980–90-і рр. – поняття «креативних індустрій» оформлюється, як особливий тип соціокультурної практики, яка має дуже великий соціально значущий потенціал, зокрема щодо антикризових можливостей у період постіндустріального суспільства; 3) 2000–10-і рр. – приходить розуміння того, що культура і творчість це не тільки засіб, але й мета розвитку сучасного суспільства, де саме креативні індустрії виступають у ролі адекватних форм реалізації цього принципу [2].

Британський досвід підтримки креативних індустрій на державному рівні був успішно засвоєний іншими державами і сьогодні охопив практично всі розвинені країни Європи, Америки та Південно-Східної Азії, особливо успішними в цій сфері в останні роки стали



Китай, Латинська Америка та країни Прибалтики. У розвинених країнах доля креативних індустрій у ВВП уже складає від 5 до 9%.

Швидка поява азійського середнього класу, поступова інтеграція азійських країн в глобальну торговельну систему протягом останніх десятиліть та пов'язане з нею підвищення ефективності управління, забезпечують доступ населення до багатства і дозвілля, трансформували його в споживачів культурних продуктів. Азійсько-Тихоокеанський регіон (Китай, Індія, Індонезія, Філіппіни) нараховує 33% світового обсягу продажів креативної продукції і представляє 43% робочих місць в креативних індустріях у світовому вимірі [6].

Європа і Північна Америка є відповідно другим і третім за величиною ринками креативної продукції: тут функціонують великі гравці креативних індустрій (WPP Group, Pearson, Axel Springer, Universal, Ubisoft та ін.) [7]. Велика Британія є лідером на арт-ринку, особливо це стосується сучасного мистецтва; французька компанія Publicis є центральним гравцем у сфері глобальної реклами; 30 із 69 «Креативних міст», згідно ЮНЕСКО, є європейськими; 7 з 10 найбільш відвідуваних музеїв в світі також знаходяться в Європі.

Північноамериканський регіон за даними на 2016 р. є найбільшим ринком для телебачення (182 млрд дол. США), фільмів (28 млрд дол. США) і радіо (21 млрд дол. США), а також знаходиться в авангарді цифрових трансформацій, представляючи найбільшу кількість споживачів цифрового контенту (47% цифрової дистрибуції і доходів, випереджаючи Азію (25%) і Європу (24%)) [6].

Сьогодні, по суті, креативні індустрії стають новим образом будь якого сучасного виробництва чи бізнесу, що будується на основі культури та творчості. Основні риси такого бізнесу – гнучкість, миттєва реакція, орієнтація на локальні запити ринку, відмова від «вертикальної» ієрархії в управлінні та перехід до кластерної, мережевої чи віртуальної структури з високим ступенем самоуправління всіх учасників.

19 червня 2018 р. Верховною Радою України за основу та в цілому схвалено Закон України «Про внесення змін до Закону України «Про культуру» (щодо визначення поняття «креативні індустрії»». Законом пропонується дати правове визначення терміну «креативні індустрії», уніфікувати види економічної діяльності, які створюють творчий продукт та послуги, а також створити умови для охорони, заохочення та підтримки культурного розмаїття як одного з найважливіших чинників сталого розвитку.

У пояснювальній записці до цього документу, посилаючись на класифікацію ЮНКТАД (Конференції ООН із торгівлі та розвитку), до креативних індустрій віднесено:

- ◆ традиційна культура: творчі ремесла, декоративно-прикладне мистецтво, фестивалі;
- ◆ культурні пам'ятки: бібліотеки, археологічні пам'ятки, музеї, виставки;
- ◆ аудіовізуальні медіа: кінематограф, телебачення, радіомовлення;
- ◆ медіа: програмне забезпечення, відеоігри;
- ◆ дизайн: мода, графічний дизайн, промисловий дизайн, дизайн інтер'єру;
- ◆ креативні послуги: культурні і цифрові послуги, реклама;
- ◆ образотворче і сценічне мистецтва [5].

Отже, креативні індустрії стають динамічним і високоприбутковим сектором глобальної економіки. Як свідчить міжнародний досвід, реалізація концепції креативної економіки відкриває нові горизонти соціально-економічного прогресу. Законодавче визначення терміну «креативні індустрії» дозволить розпочати в Україні нормотворчу роботу в сфері стимулювання комерціалізації інноваційної творчої діяльності. В сучасному світі розвиток креативних індустрій – це частина стратегічного розвитку міст і цілих країн, можливість поліпшення якості життя, інструмент трансляції своїх культурних цінностей. Розвивати власний креативний потенціал – готувати своїх програмістів, архітекторів, дизайнерів, акторів – вигідно, але для того, щоби зробити цей потенціал конкурентоспроможним і привабливим для інвесторів, потрібна підтримка з боку влади всіх рівнів, а головне, необхідні стимули для розвитку і, перш за все, фінансові та податкові.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. Перевод на русский язык: М. Кузнецова./ Теодор Адорно, Макс Харкхаймер. – М.-СПб.: Медиум, Ювента, 1997. – 312 с.
2. Зеленцова Е.В. От творческих индустрий к творческой экономике // Управленческое консультирование. – 2009. №3. – С. 190–199.
3. Лэндри Ч. Креативный город. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011. – 399 с.

4. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / пер. с исп. – М.: АСТ: Ермак, 2005. – 269 с.

5. Пояснювальна записка до проекту Закону України «Про внесення змін до Закону України «Про культуру» (щодо визначення поняття «креативні індустрії»». – Режим доступу: [http://search.ligazakon.ua/l\\_doc2.nsf/link1/GH57600A.html](http://search.ligazakon.ua/l_doc2.nsf/link1/GH57600A.html)

6. Турський І.В. Глобальні та регіональні тренди креативних індустрій та перспективи їх розвитку в Україні [Електронний ресурс] / І.В. Турський. – 2016. – Режим доступу: <http://www.elartu.tntu.edu.ua>

7. Hamnett C., Whitelegg D. Loft conversion and gentrification in London: from industrial to postindustrial land use. Megatrends 2015, EY, 2015.

8. UK Creative Industries Taskforce, Creative Industries Mapping Document. November 1998. – Режим доступу: <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998>.

**І.І. Булах,**  
викладач вищої категорії  
Агротехнічного коледжу  
Уманського національного  
університету садівництва

**О.В. Шиманська,**  
викладач вищої категорії  
Агротехнічного коледжу  
Уманського національного  
університету садівництва  
м. Умань

## **ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В ПЕРІОД ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА**

Культура створена соціумом для його збереження і гармонізації. Що таке національна культура? Вона створена нашим народом для того, щоб цей народ зберегти і для того, щоб він гармонійно почувався в тому середовищі, де він розташований [1, с. 24].

Найпростіше визначення культури – сукупність матеріальних та духовних цінностей, створених людством протягом його історії, історично набутий набір правил всередині соціуму для його збереження та гармонізації. Тобто національна культура дорівнює збереженню нації, народу і, як наслідок, збереженню держави. Тому що будь-яка нація хоче мати свою державу, це звичайне прагнення [3, с. 46].

Дякуючи саме національній культурі, українці себе ототожнювали самі з собою, розуміли свою відмінність від інших народів. Більше того, вони зберегли розуміння і бажання мати незалежну країну. Як Іван Дзюба казав, культура є виявом сукупної дії нації і в цьому сенсі вона старша і суверенніша за державу. З культури може постати держава, зі штучно створеної держави не може постати національна культура [2, с. 278].

Сьогодні в нашій національній культурі паралельно відбуваються різні тенденції: з одного боку, це процес глобалізації, в який Україна потрапляє, з іншого боку – внутрішній процес децентралізації. У нас іде війна, у нас іде змішування цінностей, тому в такому середовищі ми хочемо рятувати національну культуру.

Зупинімося на питанні ідентифікації – це потреба людини себе з чимось ототожнити та ідентифікувати. Ідентифікація особистості

є базовою потребою, тобто тією потребою, без якої людська особа формуватися не буде.

Є два чинники, які можуть зберігати національну культуру – це держава і суспільство, в ідеалі вони повинні співпрацювати. Громадянське суспільство – це ті люди, які беруть на себе відповідальність за будь-які події в країні та в тій галузі, якою вони займаються [2, с. 326].

Розпочинаючи процес децентралізації, ми стикаємося з головною проблемою – незнанням законів. Потрібно створити сучасну законодавчу базу для культури: було би доречно, якби були розроблені окремі закони на різні види діяльності. Закон про охорону і збереження національної спадщини, закон про етнокультуру, закон про музеї, закон про театри, тому що в одному загальному законі про культуру дуже важко виписати всі особливості, які мають різні заклади культури. Досі не розроблений закон про меценатство. Хотілося би, щоби саме працівники зі сфери культури брали участь в розробленні таких законів.

Вважаємо, що в нашому законодавстві, яке стосується децентралізації, повинно бути окремим пунктом виписано, що кожна новостворена громада зобов'язана утримувати заклад культури. Потрібно створити таке правове поле, щоб заклади культури могли фінансуватися з різних джерел, особливо коли відбувається процес децентралізації. Також повинні існувати державні програми, фонди, які будуть фінансувати найцікавіші проекти в галузі культури. Навчання в центрах культури повинно бути безкоштовним.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Для чого потрібна децентралізація? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://nu-rda.gov.ua/novunu/info/206.htm>.
2. 17 питань про реформу [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://decentralization.gov.ua/questions>.
3. В. Гройсман: Ключовою реформою в Україні є реформа щодо децентралізації влади [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.5.ua/interview/Volodymyr-Hroisman-Ya-hotovy-i-nesty-personalnuvidpovidalnist-za-uspikh-reform-z-detsentralizatsii-86767.html#>.

**Н.М. Велігура,**  
аспірант  
кафедри мистецькознавчої експертизи  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтва  
м. Київ

## **СПАДЩИНА АКВАРЕЛЬНОГО АВАНГАРДУ В УКРАЇНІ: МИТЦІ, КОЛЕКЦІЇ, ТВОРИ**

Через дослідження етапів історичного формування авангарду в акварельному живописі в Україні можна розгледіти авторські пошуки та різноманітні подробиці, випадковості, які дають змогу пізнати митця та його творчі новації. Розкриваються нові грані: «історія – особистість – творчий пошук – відкриття», що є джерелом наукової новизни, а також важливим базисом пізнання модернових художніх течій в акварелі початку ХХ ст.

В українському образотворчому мистецтві початку ХХ ст. виникли крайні форми авангарду – супрематизм та кубофутуризм – течії абстракціонізму, які заперечують цінність зображення предмета (без-предметництво).

Засновником супрематизму виступав український художник Казимир Малевич, який також залишив свій доробок в акварельному живописі. Так, у невеликому селі Пархомівка Краснокутського району Харківської області в Пархомівському художньому музеї зберігається робота Казимира Малевича – малюнок трохи більше звичайного офісного аркуша, виконаний аквареллю, називається «Супрематизм-65». Точно відомо, що подарував його засновник музею Афанасій Луньов. А ось про те, звідки у нього самого ця картина, А. Луньов розповідати не любив [7].

Відомо, що супрематизм виник унаслідок поєднання імпресіоністської та геометричної течій в абстракціонізмі, де безпредметні твори художника – це композиції з квадрата, прямокутника, трикутника, кола, хреста, та ін., забарвлені в відкриті кольори. Своє розуміння супрематизму К. Малевич обґрунтував у розвідці «Від кубізму і футуризму до супрематизму. Новий живописний реалізм», де зазначав важливість відкриття нового в образотворчому мистецтві: «Майстри цих двох епох (Античності і Відродження) зображували людину в повній його формі, як зовнішній, так і внутрішній. <...> Але незважаючи на їхню величезну майстерність – ними все-таки не була

закінчена ідея дикуна: «Відображення, як в дзеркалі натури на полотні». Й помилково вважати, що їхній час був найяскравішим розквітом в мистецтві та що молодому поколінню треба будь-що прагнути до цього ідеалу. Така думка помилкова. Вона веде молоді сили від сучасного плину життя, тим спотворює їх.

Тіла їхні літають на аеропланах, а мистецтво і життя прикривають старими халатами Неронів і Тиціанів. Тому й не можуть помітити нову красу в нашому сучасному житті, бо живуть красою минулих століть. Ось чому незрозумілими були реалізм, імпресіонізм, кубізм, футуризм і супрематизм. Художники скинули халати минулого і вийшли назовні сучасного життя, знайшовши нову красу. І кажу: що ніякі стіни Академій не встоять проти наступаючого часу» [6, с. 5]. «Передача реальних речей на полотно – є мистецтво вмілого відтворення і тільки. І між мистецтвом творити і мистецтвом повторити – велика різниця. Творити означає жити, вічно створювати нове і нове» [6, с. 9]. Також Малевич наполягав, що копіювання природи це є крадіжкою або плагіатом, і художник повинен бути вільним творцем, а не вільним грабіжником [6, с. 10]. Він запропонував новий підхід у живописі (свої твори ніколи не відносив до графіки) – супрематизм «барвистих одиниць, які будуються так, щоб не залежати ні формою, ні кольором, ні становищем своїм від іншої. Кожна форма вільна і індивідуальна, кожна форма є світ» [6, с. 28]. «Квадрат не підсвідома форма. Це творчість інтуїтивного розуму. Обличчя нового мистецтва» [6, с. 28]. «Група супрематистів: К. Малевич, І. Пуні, М. Меньков, І. Клюн, К. Богуславська і Розанова – учинила боротьбу за звільнення речей від обов'язку мистецтва. Підпис: К. Малевич. Москва 1915» [6, с. 30–31].

У 1908-му році була написана робота під назвою «Відпочинок. Суспільство в циліндрах» (23,8x30,2 см, гуаш, акварель, картон), яку можна характеризувати першою забавою художника-початківця К. Малевича з композицією, кольором і простором [3].

«Автопортрет», датований 1909–1910 рр. (папір, гуаш, акварель, олівець, діаметр 25,1), – це один із трьох автопортретів, створених К. Малевичем між 1908 і 1911 роками, два інших зберігаються в Трегьяковській галереї і Російському музеї. 5 лютого 2004 р. автопортрет продавався на аукціоні Christie's в Лондоні, тоді ціна його продажу склала £ 162 тис., що в свою чергу встановило рекорд для живопису К. Малевича. Востаннє автопортрет продано на аукціоні Sotheby's, Лондон, 3 лютого 2015 року за \$ 8,66 млн [8].

Наступний «Автопортрет» 1910–1911 рр. (41,3x46,2 см, папір, темпера, акварель, туш, лак) знаходиться в Державному Російському музеї Санкт-Петербурга. Ця робота – чергова спроба вдивитися в себе, пошук нових способів відображення особистості за допомогою портрета. Художник замість звичайних прийомів, світла і тіні застосував різні кольори. Крім майже природних відтінків шкіри, обличчя художника покрито колірними плямами насичених тонів. Це вказує на особливий погляд майстра на предмет і його вміння відобразити кольором свої відчуття. Він підсилює насиченість фарб, робить їх яскравими і помітними, виділяючи своє обличчя, надаючи йому особливого значення [4].

Третій автопортрет К. Малевича, написаний уже після його знайомства з французькими фовістами (буквально – «дикунами», від фр. Fauve – «дикий») – постімпресіоністами, які дозволяли собі абсолютно епатажне поєднання кольорів: наприклад, вони використовували для зображення людської шкіри смарагдову фарбу. Кольори тут вирують, так само як і розпливчасті фігури на задньому тлі. «Автопортрет» (1910–1911 рр., папір, акварель, гуаш, 27x26,8 см) зберігається в Третяковській галереї. Найзнаменитіший із автопортретів молодого К. Малевича демонструє все, чого художник навчився у фовізму з його несподіваними кольорами і контурами. Однак, тут уже вгадується його майбутній абстракціонізм, із перетворенням людського тіла в геометричні фігури. Ця робота, на відміну від попередніх, кричить про те, що автор явно сповнений впевненості в собі. Він дивиться прямо в очі глядачеві, а на задньому плані вже не безтілесні святі, а яскраво-червоні жінки-купальниці [1].

Був у К. Малевича зв'язок із селянським декоративним мистецтвом і на цілком практичному ґрунті. Він відбувся завдяки художниці Олександрі Екстер. У 1916 р. вона залучила Казимира до створення ескізів вишивок для художньої артілі в селі Вербівка [2].

Олександра Олександрівна Екстер (1884–1949 рр.) – українська художниця, сценограф, педагог. Яскрава представниця європейського кубізму та футуризму, одна з основоположниць стилю ар-деко.

Визначною особливістю обдарованості О. Екстер є її універсальність. Тонкий живописець і графік, художник театру і кіно, ілюстратор книг, дизайнер, модельєр, педагог – у кожній сфері діяльності вона заявила про себе як оригінальний, талановитий майстер-новатор.

Художню освіту отримала в Київському художньому училищі. В 1907 р. уперше поїхала до Франції, навчалася в Парижі в Академії



Гранд Шом'єр. Там познайомилася з П. Пікассо, Ж. Браком, Ф. Леже. Знайомство з Ф. Леже переросло в багаторічну дружбу, спільну творчу й педагогічну діяльність. Саме в Парижі О. Екстер остаточно сформувалася як художник, якому під силу вирішення складних, неординарних живописних завдань. У 1909 і 1910 рр. вона експонувала свої роботи в Одесі, в салоні Іздебського [5, с. 4].

О. Екстер сміливо експериментувала, поєднуючи акварель, гуаш, туш. Як художницю яскравого, декоративного таланту, її захоплювала ідея синтезу лінії, форми, кольору. Вона плідно працювала над безпредметними композиціями, розписом абажурів, ширм, подушок, скатертей, хусток, суконь. Художниця оформлювала театральні вистави в Московському камерному театрі («Ромео і Джульєтта», «Соломія», «Фаміра Кифаред»). У «Соломії» повною мірою виявилось колористичне дарування художниці. Це одна з кращих робіт щодо експресії, темпераменту, відчуттю форми [5, с. 5].

Творчість О. Екстер продовжує жити в різних жанрах сучасного мистецтва. Їй по праву належить особливе місце серед художників-новаторів початку ХХ ст., які залишили спадщину в акварельному живописі: «Композиція» (1915, 53х33,5 см, акварель, гуаш, туш, перо, картон; Державний музей театрального мистецтва, м. Київ); «Морський вид» (1910, 17х21 см, акварель, туш, олівець, папір; Державний Російський музей, С.-Петербург); ескіз завіси для Московського Камерного театру (1914, 53х73,9 см, акварель, гуаш, срібло, бронза, папір; Державний центральний театрального музей, ім. О.О. Бахрушина, м. Москва); ескіз жіночого костюма (31х21,6 акварель, гуаш, олівець, папір; із зібрання Е. Голубовського, Одеса) [5, с. 18, 20].

Отже, дослідження спадщини митців авангарду початку ХХ ст. є багатим джерелом історії їхнього життя і творчості, де акварельний живопис становить невід'ємну частину культурно-історичного надбання, що є базисом для відкриттів та нововведень акварелістів наступних поколінь. Це є суттєво важливий зв'язок, який об'єднує минуле й сучасне, являючи інтерес для подальшого наукового дослідження в площині новаторства в акварельному живописі України.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Багдасарова С. Многоликий Казимир Малевич. URL: <http://www.culture.ru/materials/93234/mnogolikii-kazimir-malevich>.

2. Бура Г. Земля Казимира Малевича URL: <http://tyzhden.ua/Culture/17653>.
  3. Десять картин К. Малевича: не «Квадратом» единым. URL: <http://changeua.com/10-kartin-kazimira-malevicha-ne-kvadrat-edinym/>.
  4. Казимир Северинович Малевич. URL: <http://kazimirmalevich.ru/>.
  5. Каталог выставки А. Экстер в Одесском художественном музее. Одесса: Облполиграфиздат, 1989. – 22 с.
  6. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. Изд. третье. – М., 1916. – 31 с.
  7. Пупченко А. В юности Малевич разрисовывал хаты под Харьковом. URL: <https://kr.ua/culture/4692-v-yunosty-malevych-razrysovyval-khaty-pod-kharkovom>.
  8. Топ 10 найдорожчих робіт Казимира Малевича. URL: <http://artslooker.com/top-10-naydorozhchikh-robit-kazimira-malevicha/>.
-

**Д.И. Веремейчук,**  
преподаватель Брестского государственного  
музыкального колледжа им. Г. Ширмы,  
аспирант УО «Белорусский государственный  
университет культуры и искусств»  
г. Минск, Беларусь

## **КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВЕДУЩИХ ТВОРЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ БРЕСТА В АСПЕКТЕ СОХРАНЕНИЯ АУТЕНТИЧНОСТИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ**

Одной из насущных проблем в современном культурном развитии, связанных с расширением информационного и технологического пространства как результата глобализационных процессов является унификация культуры, повлекшая за собой стандартизацию художественных вкусов современного общества. При всем многообразии современных культурных проектов, тесном межкультурном взаимодействии и взаимообогащении национальных культур в современной художественной среде «противоречивое воздействие глобальных тенденций на развитие национальной культуры» ярко выражено в нивелировке национальной составляющей художественного творчества, акценте на коммерчески успешные мероприятия в сфере культуры и искусства [3, с. 4].

Одним из наиболее эффективных способов, позволяющих нации сохранить этнокультурную идентичность, является целенаправленная культурно-просветительская деятельность, связанная с приобщением общественности к богатым традициям национального искусства. Культурно-просветительская деятельность способна противостоять негативным тенденциям глобализации, актуализировав вопросы сохранения национальной самобытности художественной культуры, популяризации творчества художественных коллективов и исполнителей, значимого в аспекте изучения и возрождения национальных традиций в современном контексте.

В многогранной художественной культуре современной Беларуси раскрытию творческого потенциала нации и сохранению ее богатых культурных традиций способствуют такие разноплановые, широко известные в стране и за ее пределами творческие коллективы, как: Национальный академический народный хор Республики

Беларусь им. Г. Цитовича, Белорусский государственный заслуженный хореографический ансамбль «Хорошки», Государственный ансамбль танца Беларуси, Белорусский государственный ансамбль «Песняры», вокальные ансамбли «Камерата» и «Чистый голос», многочисленные фольклорные коллективы и творческие объединения.

На региональном уровне проблема сохранения национальной самобытности является одной из наиболее значимых, так как именно бережное отношение к культурным традициям региона и отдельного города способствует положительной динамике в развитии художественной культуры, обогащает все аспекты культурной жизни и влияет на формирование регионального и городского культурного имиджа. Пограничное положение города Бреста актуализирует эту проблему в новом ракурсе: в условиях взаимовлияния и взаимопроникновения культур, граничащих с Брестом, городу еще более важно сохранить свою культурную уникальность как значимую составляющую общенациональной культуры.

В интенсивно развивающейся художественной культуре Бреста сохранению национальной самобытности способствует ряд творческих коллективов, культурно-образовательных объединений и инициатив. Среди них: народный хор, ансамбль народной песни «Купавушка», оркестр русских народных инструментов Брестского государственного музыкального колледжа им. Г. Ширмы, театр песни и танца «Веснянка», ансамбль танца «Радость», ансамбль народного танца «Крынічка», народная хоровая капелла учителей, театр арт-пространства «Крылы халопа», культурно-образовательный центр «Грунтоўня», фольклорные коллективы Брестского областного общественно-культурного центра.

В рамках данной статьи целесообразным мы считаем охарактеризовать некоторые аспекты культурно-просветительской деятельности ряда названных коллективов, наиболее показательных с позиции сохранения национальной самобытности. Благодаря их активной концертной практике, организации нестандартных культурных мероприятий, созданию благоприятных условий для культурной коммуникации и обогащения знаниями о национальных культурных традициях большего круга общественности Бресту удается сохранить свою неповторимую культурную среду.

Важную роль в процессе культурного просвещения, стимулирования подрастающего поколения к самовыражению в сфере народной культуры играет творческая деятельность народного хора,

ансамбля народной песни «Купавушка» (худ. руководитель Л. Кучур) и оркестра русских народных инструментов Брестского государственного музыкального колледжа (худ. руководитель Л. Стрелова), фольклорные программы которых отличает высокий исполнительский уровень. Данные коллективы можно считать стартовой площадкой и творческой лабораторией для будущих профессиональных исполнителей. Зачастую их участники, приобщившись к традициям вокального и инструментального народного исполнительства, по окончании обучения в колледже создают свои творческие коллективы, в репертуар которых включают обработки белорусской народной музыки, самобытные произведения белорусских композиторов. Такое положение дел позволяет расширить сферу влияния белорусской народной музыки, что, без сомнения, ценно в ракурсе просветительских процессов.

Одним из важных направлений деятельности в аспекте просветительства является организация концертных выступлений, популяризирующих традиции белорусского музыкального искусства. С программами, включающими произведения белорусских композиторов (Д. Смольского, В. Иванова, Г. Ермоченкова), обработки белорусских народных песен, оркестр русских народных инструментов успешно выступает на «Неделе музыки для детей и юношества», в рамках общедоступных концертов, проходящих в колледже. Новым явлением культурно-просветительской деятельности с точки зрения сохранения народных обрядов и традиций стала организация силами участников народного хора в 2009 г. проекта «Возрождение белорусских народных традиций» [1, с. 102]. Данный проект представляет собой концертно-театрализованные мероприятия, воплощающие яркие фольклорные традиции предшествующих эпох. Таким образом, большой культуротворческий потенциал позволяет коллективам успешно транслировать богатое музыкальное наследие Беларуси в современном контексте.

Создание этнокультурной среды, позволяющей приобщиться к белорусским национальным традициям и обрядам, полно ощутить культурную связь поколений, является одной из главных задач культурно-образовательного центра «Грунтожня». Среди важных аспектов деятельности центра отметим организацию творческих встреч культурно-просветительского характера с известными белорусскими литераторами, художниками, музыкальными и театральными деятелями, путешественниками, что способствует активизации

творческой инициативы в молодежной культурной среде, перманентному обновлению творческих ресурсов и идей при знакомстве с ценностями национальной культуры.

В июне 2018 г. в «Грунтовне» прошла встреча с известным белорусским графиком, уроженцем города Бреста, П. Татарниковым, который презентовал общественности уникальный сборник белорусских сказок «Залатая шарсцінка, срэбная павуцінка» (составитель В. Яговдик) [2]. В сборник вошли собранные белорусским фольклористом А. Афанасьевым в XIX в. в Западных регионах Беларуси сказки, иллюстрации к которым создал П. Татарников. Роль реализации творческого проекта в художественной культуре Бреста и Беларуси в целом бесспорна, так как передача национального богатства будущим поколениям является необходимым условием развития национальной культуры.

Большое значение в культурно-просветительской деятельности «Грунтовни» имеет коммуникативная составляющая: благодаря атмосфере дружественного общения у посетителей возникает устойчивый интерес к изучению родной истории, приобщению к национальным ремеслам и культурным традициям и, как следствие, посещению всех организованных центром культурных мероприятий.

Уникальный проект, позволяющий противостоять заимствованию историко-культурных стереотипов и частично воссоздать историко-культурное прошлое Бреста, был реализован в 2017 г. в пространстве «Крылы халопа» одноименным театром [4]. Коллективом театра был представлен документальный аудиоспектакль об истории еврейского населения Бреста, в основе которого архивные документы довоенного и военного периодов, воспоминания жителей города, документальные свидетельства, касающиеся жизни евреев в оккупированном фашистами Бресте. Всю обширную информацию включает мобильное приложение, скачать которое может каждый желающий. Такая подача материала способствует глубокому осмыслению историко-культурного прошлого Бреста, позволяет слушателям спектакля объективно оценить роль еврейского населения в историческом развитии города.

Значимым для сохранения этнокультурной самобытности Беларуси событием, презентацией моноспектакля лидера этно-трио «Троица» И. Кирчука отмечен 2017 г. в Брестском академическом театре драмы и музыки. Спектакль основан на репрезентации народных обрядов родного края, позволяющих актуализировать

остростоящую проблему самоидентификации в условиях глобализации. Направленный на освоение ценностей народной культуры, спектакль аккумулирует в себе большой культурно-просветительский потенциал: приобщаясь к богатым традициям прошлого, подрастающее поколение, являющееся целевой аудиторией спектакля, осознает роль преемственности в народном творчестве, проявляет живой интерес к традициям и обрядам белорусского народа.

Важным условием для развития творческого потенциала общности в процессе сохранения и развития традиционной культуры является поддержка любительского творчества. Любительское музицирование приветствует творческую инициативу каждого участника культурного процесса, способствует расширению их музыкально-образных представлений. Культурно-просветительская деятельности в аспекте сохранения национальной культуры является приоритетным направлением развития театра песни и танца «Веснянка». Репертуар коллектива включает белорусские народные песни, музыкальные спектакли «Запрашаем на вячоркі», «Беларуская вяселле», «Беларускія калядкі», основанные на белорусском фольклоре, что ценно для возрождения и популяризации белорусских национальных традиций. Участие в культурном процессе разновозрастных исполнителей актуализирует творческое взаимодействие разных поколений, решает задачи инкультурации личности с индивидуальными эстетическими потребностями и вкусами.

Расширению спектра культурных услуг способствует культурно-просветительская деятельность Брестского общественно-культурного центра, выполняющего роль катализатора любительского творчества в региональном художественном пространстве. В общественно-культурном центре в рамках организации праздника белорусского языка «Жывыя вытокі» успешно проходит областной тур Национального конкурса молодых исполнителей белорусской эстрадной песни, позволяющий сформировать комплексное представления о тенденциях развития белорусской эстрадной музыки и популяризировать творчество белорусских композиторов-песенников. Стремление привить любовь к современной культуре, приобщить большой круг общности к национальным традициям и актуализировать ценностное отношение к историко-культурному наследию региона является приоритетным направлениями культурно-просветительской деятельности Брестского общественного культурного центра.

Таким образом, важное значение в сохранении и развитии национальных традиций на региональном уровне выполняет культурно-просветительская деятельность творческих коллективов Бреста. Активизация инициатив в сфере традиционной культуры представленных в статье творческих коллективов и центров способствует сохранению культурной идентичности в условиях глобализации, повышению интереса к городскому историко-культурному наследию. Использование в полной мере культурно-просветительского потенциала творческих коллективов Бреста в аспекте сохранения аутентичности позволит расширить круг интересующихся национальными традициями, сделать знакомство с белорусскими традициями и обрядами увлекательным и запоминающимся.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Веремейчук Д. Сохранение фольклорных традиций художественными коллективами и творческими объединениями города Бреста / Дарья Веремейчук // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антрапалага Зінаіды Мажэйкі): зборнік навуковых прац [удзельнікаў X Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Мінск, 29 красавіка – 1 мая 2016 г.] / Беларускае дзяржаўнае ўніверсітэт культуры і мастацтваў [і інш.]. – Мінск, 2016. – С. 101–103.

2. Павлова Л. Золотая пряжа народной сказки греет белорусов в век высоких технологий / Л. Павлова // Брестский курьер. – 2018. – 17 июня.

3. Саликов А.Э. Белорусская национальная культура в условиях глобализации: сохранение самобытности и развитие (теоретико-культурологический аспект): автореферат диссертации... кандидата культурологии: 24.00.01. – Минск, 2010. – 25 с.

4. Интернет-журнал о культуре и искусстве «Культпросвет» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kultprosvet.by/brest-stories-guide/> – Дата доступа: 18.06.2018.



**Т.О. Войтко,**  
викладач теоретичних дисциплін  
та спеціального фортепіано  
дитячої музичної школи ім. М. Кондратюка  
м. Старокостянтинів Хмельницької області

**МУЗИКА ТИШІ ЯК ШЛЯХ ДО СЕБЕ**  
**на прикладі короткометражного фільму**  
**Богдана Козачука «Музика тиші»**

Тиша як об'єкт музикознавчих досліджень привертала увагу багатьох науковців. Є. Назайкінський у книзі «Звуковий світ музики» розглядав це поняття розділяючи його на «тишу, яка осмислюється, підсвідомо відчувається в своїх комунікаційних якостях, а також тишу як частину музики» [5, с. 217]. О. Захарова [2] та О. Зінькевич [3] – робили акцент у своїх роботах на риторичних фігурах, пов'язаних із паузами, для втілення потрібного образу та характеру твору. К. Майденберг-Тодорова – ввела поняття «незвучних фігур» (пауз) із яких безпосередньо складається весь твір або значна частина твору [4].

На прикладі дебютного фільму режисера Богдана Козачука «Музика тиші» (2010), прем'єра якого відбулася в 2016 р. в Ужгороді (ролі виконали: Юрій Кочуг – молодий художник Даніель, Ірина Дзядик – дівчина-музикант Соня, Валентин Кузан – лікар, Борис Васильєв-Сазанов – вчитель) спробуємо з'ясувати семантику тиші та її музичні проєкції в контексті кінотексту.

Сюжет фільму викладає вигадану історію Даніеля, глухого художника, що після нещасного випадку отримав здібність чути музику. Пролог – спогад дитинства, де декларується базова ідея «музика є у кожному з нас». Далі дія розгортається вже п'ятнадцять років потому. Експозиція – монолог головного героя, його розповідь про себе, зав'язка драми – втрата слуху і чотири епізоди, пов'язані з внутрішніми змінами у світовідчутті героя: знайомство з дівчиною, внутрішня музика, момент синестезії, ідентифікація творчого «Я».

Незважаючи на те, що фільм триває 39 хвилин, режисер ретельно деталізував візуальний ряд оповіді. Показ основних локацій дії (клас, парк, вулиці міста, дах будинку, кімната в лікарні, кімната в будинку, де живе хлопець) концентрує увагу глядача на важливих об'єктах, які мають символічне значення в житті головного героя. Це – батьківський піджак, який вдягає герой, що означає акт ідентифікації

Даніеля, стіл та олівець, які зустрічаються майже в кожному кадрі, сприймаються як атрибути митця – художника і композитора. Завершення фільму має характер динамічної репризи: Даніель повертається в ті місця, які вже знайомі глядачу, але ці епізоди звужені в часовому проміжку та подані в іншій перспективі крізь специфіку оновленої свідомості героя.

Зустрівши таку філософську назву фільму як «Музика тиші», відразу виникає питання як можливо поєднати музику і тишу: «Згідно з легендою, ідея використовувати музику в кіно з'явилася ще у братів Люм'єр. У першому кінотеатрі в Парижі в фойє стояло фортепіано. Його використовували лише для того, щоб розважати публіку перед сеансом. У якийсь момент кіномеханік попросив перенести піаніно в зал, щоб заглушити звук кіноапарата, який занадто голосно працював. Так музика потрапила в кіно», тобто музика стала приносити насолоду, доповнюючи загальні враження про фільм, звук кіноапарату став нечутним, тобто слухач міг повністю зануритися в настрої та історії головних героїв, віддалитися хоч на деякий час від буденності, відчути себе частиною фільму.

Змістовним поясненням тиші є й те, що «...дуже важливо розбиратися в психології персонажів. Музика часто дає те, що режисер не встигає розповісти за півтори години фільму. Наприклад, нам показують героя, про якого ми нічого не знаємо. Він із глибоким виразом обличчя гуляє. Але обличчя мало що розповідає. А музика може надати практично весь бекграунд. За три хвилини музика розповідь сильніше й повніше, ніж будь-яка картинка» [1]. Тут можна говорити про тишу без слів, про музику, яка може звучати всередині нас коли нам весело, або ми відчуваємо хвилювання чи сум. «Занадто мелодійні та яскраві теми для кіно зараз не в тренді. Це надмірно лірично для нинішнього кіно. Наприклад, прекрасний Морріконе зараз неможливий. У кіно в наш час все набагато динамічніше. Мінімалізм. Бажано на двох нотах» [1].

Аудіальний ряд фільму створили Володимир Козачук (батько) та Богдан Козачук (син), останній із яких є і режисером. Прослідкувавши розвиток музичних тем, які звучать у фільмі, можна спостерігати розосередження варіаційного циклу з включенням, збагаченням його новими тематичними утвореннями, що надає саундтреку рис рондальності. Основна тема – послівка з трьох звуків (має напрям руху ч. 4 – ч. 8), яка звучить у фортепіано та доповнюється звучанням симфонічного оркестру – акорди у високому регістрі на

динамічному відтінку – р. У подальшому цей початковий тематичний імпульс асоціюється із творчим «Я» центрального персонажу і набуває більш активного розвитку, що пов'язано з переживаннями героя. Цей своєрідний наскрізний Его-мотив (термін І.С. Драч), на початку ладово-невизначений, у фіналі заповнюється мажорною терцією.

Друга тема маркує внутрішні відчуття головного героя, його знайомство зі світом несвідомого, що проступає в момент, коли Даніель починає чути музику всередині себе. Цей музичний матеріал значно відрізняється від метаморфоз Его-мотиву, адже звучить у низькому регістрі та сконцентований на одному звуці, який повторюється в динамічному діапазоні *f* і створює відчуття хвилювання.

Третя тема з'являється в момент зображення молодим художником портретів людей, яких він бачив на вулиці та створення мелодій, які їх характеризують, тобто відбувається момент синестезії. У музичному матеріалі тема має вигляд розвиненої наспівної мелодії, яка звучить на фоні першої теми (побудованої на трьох звуках) і набуває повністю самостійного звучання.

Тематично зорганізованим епізодам протистоїть образ звукового хаосу, який зображений як налаштування оркестру (в пролозі: зустріч хлопчика з учителем, коли головний герой залишається сам на даху) і моменту тиші, як повного мовчання – відчуття страху перед почутою музикою, що звучить всередині та розуміння й осягнення даного дару головним героєм.

Отже, контрапункт сюжетного, візуального і аудіального рядів кіно-тексту репрезентує процес актуалізації художньої індивідуальності. Яскраво доводиться, що вимушене занурення у тишу відкриває нові ресурси звучання. В основі фільму – герой, який трагічно втратив відчуття слуху, але отримав можливість почути набагато більше. Протягом фільму глядач спостерігає за долею хлопця, який намагається знайти своє місце у світі. Проходячи певну кількість випробувань, він знаходить себе як митець, тобто виявляє свою художню індивідуальність. Головний герой знаходить тишу тоді, коли готовий зупинити її пошук. У своїх мелодіях та малюнках він утілює тишу і ділиться своїми відчуттями, віддаючи свою внутрішню тишу світу. Прослідкувавши сюжетну та візуальну лінію розвитку подій фільму «Музика тиші», важливо зауважити, що момент істини та тиші досягається наодинці з самим собою та в гармонії з собою.

У даному фільмі відбувається пояснення тиші та зображення різних її градацій. Показана спроба головного героя як відчутти тишу

і вміти нею насолоджуватися, поняття тиші як дару. Богдан Козачук, говорить про те, що «фільм «Музика тиші» про людську красу, не зовнішню, а щось глибше і те, що вона собою несе». У фільмі немає жодного професійного актора, головний герой – Юрій Кочут – ювелір за професією. У 2018 р. короткометражний фільм молодого ужгородського режисера Богдана Козачука під назвою «Музика тиші» покажуть в рамках позаконкурсної програми короткометражного кіно на Каннському кінофестивалі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гальперін Є. Коли в фільмі звучатиме музика, а коли тиша, рівноцінно важливо. Електронний ресурс [режим доступу]: УК Євгеній Гальперін: «Коли в фільмі звучатиме музика, а коли тиша, рівноцінно важливо» 2017–07–16.
  2. Захарова О. Риторика і західно-європейська музика XVII – першої половини XVIII ст., принципи прийоми. – М.: Музика, 1983. – 80 с.
  3. Зінькевич О. Музыка как молчание. Музыка і мистецтво абсурду ХХ ст. // Музика, 1997. № 4.
  4. Майденберг-Тодорова К.І. Тиша як полісемантичний феномен: композиторські та виконавські способи втілення. – С. 66–70.
  5. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М.: Музика, 1988. – С. 204–254.
-

**Г.Л. Вороніна,**  
кандидат педагогічних наук,  
викладач кафедри виховання й  
розвитку особистості  
Харківської академії неперервної освіти

**В.Г. Чуркіна,**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри виховання й  
розвитку особистості,  
Харківської академії неперервної освіти

## **ПЕДАГОГІЧНИЙ СУПРОВІД СТВОРЕННЯ СУЧАСНИХ АРТ-ПРОСТОРІВ**

В умовах інноваційного розвитку України актуальною є проблема науково-методичного забезпечення та супроводу сучасних арт-просторів та центрів культури й освіти. Сьогодні постає необхідність створення комунікаційних платформ та просторів для вільного культурного обміну, організації спільних мистецьких та освітніх проектів та мистецьких індустрій. Виникає потреба налагодження контактів із європейськими арт-інституціями, адже вони мало знають про українське традиційне та сучасне мистецтво. Знайомство з Україною та українськими фахівцями є важливим аспектом для популяризації нашої культури та мистецтва в Європі.

Проблема науково-методичного супроводу в педагогічній теорії і практиці є предметом досліджень багатьох учених, зокрема: Л. Бережної, Т. Сорочан, В. Богословського, О. Вороніна, В. Павлової та інших. Найчастіше науковці розглядають питання підготовки майбутніх фахівців до професійної діяльності з урахуванням можливостей вищого навчального закладу щодо забезпечення відповідного науково-методичного супроводу.

Аналіз психолого-педагогічної літератури дозволив установити, що однозначного підходу до визначення поняття «науково-методичний супровід» в сучасних дослідженнях немає. В. Богословський під педагогічним супроводом розуміє особливий вид взаємодії суб'єктів освітнього процесу, зумовлений науково-дослідницькою діяльністю, в організаційному полі якого здійснюється вибір оптимальних умов професійного зростання фахівця [1].

Т. Сорочан розглядає науково-методичний супровід в межах діяльності закладу післядипломної освіти та тлумачить його як нову педагогічну категорію, сутність якої полягає в тому, що це є педагогічна технологія професійної педагогічної взаємодії суб'єктів освітньої діяльності, головними ознаками якої є особистісний і професійний розвиток як викладача, так і слухача, а результатом – якісно новий рівень освіти або нова якість професійної діяльності педагогів [7].

У педагогічну галузь дефініція «науково-методичний супровід» уведена Національної доктриною розвитку освіти в Україні. Вчені зазначають, що науково-методичний супровід слід розглядати як сукупність різноманітних форм, технологій, підходів, процедур, заходів, які забезпечують допомогу педагогічним та іншим працівникам у подоланні труднощів протягом усієї професійної діяльності; виокремлюють функції науково-методичного супроводу: навчальну, консультативну, психотерапевтичну, адаптаційну та корегувальну [5]. Термін «супровід» підкреслює невторчання одного суб'єкта в діяльність іншого, поки вони не відчують потребу взаємодії. Тлумачний словник визначає супровід як дію зі значенням «іти поруч» або «те, що супроводить яку-небудь дію, явище» [2, с. 1217]. Цінність науково-методичного супроводу полягає в тому, що він виконує низку функцій, зокрема:

- ♦ інформаційну, що сприяє наданню педагогам необхідної інформації з конкретних питань;
- ♦ навчальну, зорієнтовану на поглиблення знань і розвиток навичок педагога в системі неперервної освіти;
- ♦ діагностичну, спрямовану на виявлення проблем у діяльності педагога;
- ♦ консультаційну, що передбачає надання допомоги педагогу щодо конкретної проблеми шляхом указівки на можливі способи її вирішення або актуалізацію додаткових здібностей;
- ♦ корекційну, спрямовану на зміну педагогом моделі практичної діяльності, яку він реалізує та коригування діяльності.

Ю. Лобода визначив дидактичні принципи науково-методичного супроводу, серед них: скерованість, науковість, системність, послідовність. Задля ефективної організації освітнього процесу необхідно координувати зусилля за всіма напрямками: від узгодженості модулів навчальних програм, розроблених викладачами різних кафедр до роботи з кожною окремою групою [4, с. 252].

Інформаційне суспільство та філософія постмодернізму формують низку трендів сучасного мистецтва та вимагають створення креативних арт-просторів. В. Вельш зазначав, що постмодерн – це не антимодерн, бо він включає в себе модерн. Автор розглядав не лише філософські підстави постмодернізму, а й мистецький та соціальний аспекти постмодерної форми модерну [3]. Сучасні арт-простори визначаються як терени для проведення виставок мистецтва та культурно-масових заходів, пов'язаних із дизайном, кіно, модними показами, архітектурою, літературою і театром.

Головною стратегією сучасних українських митців є спрямування на інтеграцію ключових світових форм: арт-ярмарки, аукціони, біенале, міжнародні виставкові проекти. Арт-центри підтримують та позиціонують здобутки українського традиційного та сучасного мистецтва, здійснюють персональні й групові проекти досвідчених майстрів, співпрацюють із молоддю. Арт-простори поєднують надбання молодих митців і визнаних художників-професіоналів – провідних діячів культури та мистецтва. Це сприяє розвитку системи неперервної освіти, спрямованої на формування професійних якостей особистості, відтворення інтелектуального та духовного потенціалу української нації. На всіх рівнях неперервної освіти повинні створюватися умови для інтелектуального росту, виявлення творчих здібностей молоді, підготовки її до життя у відкритому суспільстві, самостійної взаємодії з динамічним світом професійної праці [6, с. 171].

У системі здійснення педагогічного супроводу важливо звертати увагу на філософські, аксіологічні та культурологічні основи освіти й виховання, традиції фольклору, етнопедагогіки та українознавства. Сутність педагогічного супроводу створення сучасних арт-просторів полягає в розробці комплексу заходів, спрямованих на розробку науково обґрунтованих нормативно-методичних, навчально-програмних, навчально-методичних документів та довідкових інформаційних матеріалів. Структура та зміст спеціальної соціально-педагогічної компетентності визначається системними компонентами сучасних арт-просторів та центрів культури і освіти.

Таким чином, цільове призначення науково-методичного супроводу – вдосконалення змісту й засобів сучасних арт-просторів та центрів культури й освіти з метою створення комунікаційних платформ та територій для вільного культурного обміну, організації спільних мистецьких та освітніх проектів та мистецьких індустрій.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Богословский В.И. Теоретические основы научного сопровождения образовательного процесса в педагогическом университете. Автореф. диссертации на соискание научной степ. д-ра пед. наук.: спец. 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования». – СПб., 2000. – 35 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і гол. ред. В. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ Перун, 2001. – 1440 с.
3. Вельш Вольфганг. Наш постмодерний модерн. – Київ: Альтерпрес, 2004. – 328 с.
4. Лобода Ю.Г. Неперервний науково-методичний супровід підготовки майбутніх інженерів // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. – 2012. №5(23). – С. 248–253.
5. Національна доктрина розвитку освіти: затверджена Указом Президента України від 17.04.2002 р. № 347/2002 // Освіта України. – 2002. № 33.
6. Сисоева С.О. Основи педагогічної творчості. – К.: Міленіум, 2006. – 344 с.
7. Сорочан Т.М. Розвиток професіоналізму управлінської діяльності керівника загальноосвітнього навчального закладу в системі післядипломної освіти. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. пед. наук, 13.00.04. – Луганськ, 2005. – 39 с.



**О.О. Гендзюровська,**  
старший науковий співробітник  
відділу науково-інформаційних  
технологій та маркетингу  
Харківського історичного музею  
ім. М.Ф. Сумцова

## **ЮЗАБІЛІТІ МУЗЕЙНИХ САЙТІВ. ТЕНДЕНЦІЇ ТА НАПРЯМИ РОЗВИТКУ**

Розвиток інформаційних технологій ставить перед музеями нові завдання. Трансформації простору відповідно до суспільного запиту пов'язані з формуванням інформаційної культури нового типу [1, с. 35]. Музейні сайти в тандемі з соціальними мережами являють собою цілісні комунікативні платформи, які здатні допомогти музеям у реалізації комунікації, популяризації надбань, репрезентації музею в інформаційному середовищі.

Юзабіліті можна дослівно інтерпретувати як зручність. Варто врахувати, що музейні сайти часто виступають віртуальним буклетом для відвідувачів, які в результаті віртуального знайомства прямують у «реальний музей» і, лише при повторному відвідуванні, реалізують функції користувацької платформи. Зручна навігація є важливим показником для простоти використання. Поверхневий аналіз поведінки відвідувачів приводить до висновку, що найчастіше відвідувачі шукають інформацію про виставки в музеї та як до них дістатися. Музеям, які прагнуть досягти успішного розвитку інтернет-спільноти, необхідно проводити аналіз користувацької поведінки. Аби проаналізувати юзабіліті сайту для початку можна скористатися доступними інструментами, наприклад: Google Analytics. Ця програма здатна проаналізувати користувацьку поведінку на сайті або пошукові запити.

Для тестування сторінок можна використовувати спеціальний інструмент від Google – оптимізатор web-сайтів – і фокус-групи. Для спостереження можна також скористатися інструментом Вебвізор – записує всі дії відвідувачів на сайті. Тенденція використання масових медіа-практик значною мірою трансформує сприйняття музеїв, музейної колекції і, таким чином, відбувається формування нової естетики візуальної комунікації [1, с. 38]. Взаємодія інформаційних технологій і музейного простору носить творчий характер. В Інтернет мережі ступінь включеності й інформативності визначається самим

користувачем, час відвідання та об'єми інформації обмежуються лише ресурсами сайту. Музейна спільнота поступово включається в процес застосування інформаційних технологій. Цікаві до розгляду кейси:

- ♦ Метрополітен-музей (Нью-Йорк) – не зважаючи на те, що сайт є повністю англomовним, меню організовано таким чином, що придбати квиток або познайомитися з мапою музею чи колекцією цілком можливо без додаткових знань англійської [3];

- ♦ Музей Орсе (Франція) – має більш складно сконструйований користувацький інтерфейс, однак передбачені кольорові категорії. Можна скористатися перекладеними версіями сайту (передбачено 5 мов), а також версія для слабозорих [4];

- ♦ Національний музей історії України (Київ) – має цілу низку корисних для користувача функцій, як покупка квитка онлайн, окрім того, можна перекласти сайт 8 мовами, проте відсутня версія для слабозорих [2].

Для багатьох музеїв роль інформаційних технологій має скоріше вторинну роль, з огляду на специфіку діяльності. Основне призначення музею – збереження культурних надбань і їхня ретрансляція в суспільстві. Однак, якщо зважити всі аспекти, то виникає низка питань, які ІТ технології здатні оптимізувати, а відтак – допомогти музеям у реалізації освітньо-культурних функцій.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Сошнікова О.М. Музей в інформаційному суспільстві: комунікативні ідеї сьогодення VII Луцької читання. Музейний колектив і його проблеми. Матеріали науково-практичного семінару 24 березня 2016 р. / О.Г. Павлова. – Х.: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2017. – с. 35–42.

2. Національного музею історії України [Електронний ресурс]: Версія, збережена 17.05.2018. – Режим доступу: <https://www.nmiu.com.ua/>

3. Метрополітен-музей [Електронний ресурс]: Версія, збережена 15.05.2018. – Режим доступу: <https://www.metmuseum.org/>.

4. Музей Орсе [Електронний ресурс]: Версія, збережена 15.05.2018 – Режим доступу: <http://www.musee-orsay.fr/>.

**О.Г. Глушук,**  
старший викладач  
Рівненського державного  
гуманітарного університету

**Я.В. Царук,**  
студент Рівненського державного  
гуманітарного університету  
м. Рівне

## **РОК-ФЕСТИВАЛІ ЯК ОБ'ЄКТ ПОДІЄВОГО ТУРИЗМУ на прикладі рок-фестивалю «Тарас Бульба»**

Новим напрямом розвитку соціокультурної сфери на сьогоднішній день є створення якісного, привабливого, конкурентоспроможного продукту. При цьому вагоме значення надається розгляду питань стосовно створення креативного середовища як культурного простору для розвитку підприємництва, впровадження інновацій, що сприятимуть економічному зростанню не лише окремих регіонів, а й країни в цілому. В даному контексті значний інтерес становить організація подієвого туризму в Україні, ресурсний потенціал якого є необмежений. Безпосередня участь у різноманітних подіях стає дедалі популярнішим видом проведення дозвілля, особливо молоді. Окрема увага приділяється вибору форм для залучення широкого загалу. Однією з таких форм є фестивалі, які мають чималий соціальний та економічний потенціал, завдяки чому здатні бути комерційно привабливими не лише для організаторів, але й для регіонів зокрема. Також організація фестивалів має величезне значення для збереження єдиного культурного простору країни, адже він здатний залучити значну кількість людей.

Рок-фестивалі є одним із видів найбільш чисельних і затребуваних музичних фестивалів, оскільки рок завжди допомагав молодим людям сформуванню моделі поведінки в кризових ситуаціях і сприяв усвідомленню гармонізації свого буття у світі. Крім того, рок-фестивалі здійснюють специфічний культурний вплив, допомагаючи одночасно виразити суспільний протест і спрямувати негативну енергію в мирне русло.

Сьогодні все більше приділяється уваги вивченню питань подієвого туризму, зокрема такими дослідниками, як А. Бабкін, М. Біржаков, І. Смаль, Г. Карпова, О. Костюк, А. Александрова, Г. Долженко, Д. Каднічанський, Л. Медвідь, Н. Сюткін, Г. Кіш та інші. Однак, саме фестивальному туризму в Україні належної уваги не приділяється.

Варто зазначити, що за кордоном досить активно проводяться ґрунтовні дослідження фестивального туризму, а тому й публікації є інформативнішими. Деякі з них, зокрема такі як: Д. Гетза, Р. Джаніскі, М. Боліна та ін., висвітлюють теоретичні та практичні аспекти організації фестивалів. Із огляду на специфіку розгляду нашої проблеми, слід зауважити, що питання дослідження саме рок-фестивалів, як об'єкту подієвого туризму залишилися поза увагою вітчизняних дослідників.

Перші рок-фестивалі на Заході почали проводитися наприкінці 1960-х років і стали важливим соціокультурним явищем. У 1980-х роках виникла ціла хвиля фестивалів, які проводилися з благодійницькою метою. Поступово рок-фестивалі набули поширення по усьому світу і здобули широку популярність, що, в свою чергу, дозволило використовувати їх як ресурс подієвого туризму.

Регіональні рок-фестивалі проводяться за участі місцевих виводів та запрошених хед-лайнерів (відома в країні група). Національні фестивалі відкриті для учасників будь-якого регіону і є дуже масштабними. В Україні такі фестивалі, зазвичай, проводяться влітку і на відкритому просторі (open air). Міжнародні рок-фестивалі в Україні поки що не відбуваються. Такого роду фестивалі збирають людей різних національностей, але з однією ідеологією чи стилем на декілька днів в одному місці. Це дуже масштабні заходи і виступи на них є престижними. Найвідомішим таким фестивалем є metal-fest «Waken Open Air» (WOA) – найбільший у світі фестиваль важкої музики, що проводиться щорічно в передмістях містечка Вакен, на півночі Німеччини. Він є наймасштабнішим та неофіційно вважається головною металл-подією у світі. Щороку м. Вакен приймає більше 85 тисяч відвідувачів. Організатори заходу пропонують своїм гостям все, що необхідно для змістовного проведення дозвілля впродовж всього періоду проведення рок-фестивалю.

Слід зазначити, що на сьогодні фестиваль в цілому є досить складним видом підприємницької діяльності, який дозволяє отримувати вагомий прибуток за рахунок певних джерел. Зокрема, розповсюдження білетів та робота з аудиторією; продаж сувенірної продукції; фуд-корт; забезпечення проживання відвідувачів та глядачів, оскільки за умови проведення фестивалів, розрахованих на кілька днів, важливим є питання проживання та забезпечення гігієнічних потреб відвідувачів; продаж прав на фото та відео зйомку, телевізійні права. Крім того, фестиваль має потенціал до масштабної модернізації регіонів в культурній, соціальній та економічній сферах та формує

динамічний інформаційно-культурний простір, який, в свою чергу, стимулює творення нових культурних продуктів на новому якісному рівні та забезпечує попит на такого роду національний продукт. Фестивальні заходи сприяють розбудові ринкової інфраструктури культурного сектору регіону. Під впливом фестивалів в суспільстві відбуваються і певні позитивні соціальні зрушення. Зокрема, формується загальна репутація регіону та забезпечується підтримка культурної ідентичності етнічних меншин [1].

Із перших років незалежності український рок з напівзабороненого мистецтва перетворився на модну музику. Вже до середини 1990-х рр. за своїм звучанням він наблизився до західної музики, тим самим продовжив свій жанровий розвиток. Для того, щоб відкрити нові таланти, щорічно організовуються рок-фестивалі, серед яких особливо значимі є «Країна мрій», «Рок Булава», «Файне місто», «Carpathian Alliance», «Бандерштат», «Woodstock Ukraine», «ЗАХІД festival», «Схід-рок», «Республіка», «Трипільські зорі» та інші. Основним завданням організаторів цих заходів є залучення всіх доступних популярних виконавців сучасності та пошук нових талановитих колективів у регіонах.

Щоб краще зрозуміти ресурсну складову рок-фестивалів та побачити які є наявні переваги у того чи іншого виду, варто розглянути на конкретному прикладі специфіку організації рок-фестивалю. Для цього ми обрали один із найстаріших рок-фестивалів України – «Тарас Бульба», який традиційно організовується в місті Дубно (Рівненська обл.). Саме на його майданчику сходили визначні зірки української сцени та виступали такі гурти як «Воплі Відоплясова», «Борщ», «Вій», «Infected Rain», «Detach», «Space of Variations», «Stoned Jesus», «Nokturnal Mortum» та багато інших. У фестивалі в різні роки брали участь виконавці з-за кордону: Австрії, Словаччини, Німеччини, Канади, Польщі, Бельгії, Франції, Молдови, Білорусі тощо. Будучи ровесником незалежної України (заснований у 1991 р.) фестиваль мав різні періоди свого існування. Перший етап тривав із 1991 р. до 1994 р., потім відновив свою діяльність з 2002 р. Чергова пауза настала в 2014 р. у зв'язку з нестабільною економічною ситуацією в країні, викликаною як зовнішніми, так і внутрішніми факторами. Поновлено організацію даного заходу в 2017 р.

Раніше фестиваль проводився в центрі міста, однак задля зручності відвідувачів його перенесли на стадіон «Спартак». Зелений газон, центр міста та чудова інфраструктура локації зробили перебування на фестивалі максимально зручним. На території фестивалю

(поруч із стадіоном) розташовується платне наметове містечко (ого-роджене, під окремою охороною і окремим входом) та безкоштовне без базових зручностей [2].

На сьогодні «Тарас Бульба» – це культурно-мистецький проект, спрямований на розвиток та популяризацію вітчизняної молодіжної культури та естетики. Організатори фестивалю визначають такі завдання, які ставить перед собою «Тарас Бульба»: розвиток і популяризація вітчизняної молодіжної культури, естетики; сприяння піднесенню української національної ідеї серед молодих творчих сил, зростання професійного рівня українських виконавців; оригінальне відтворення традиційних звичаїв і обрядів; оволодіння традиційною манерою виконання в середовищі рок-колективів, розширення творчих зв'язків між молодіжними групами, поглиблення взаєморозуміння між молодим поколінням різних країн і народів, а також входження України в європейський і світовий культурний простір; продюсування і допомога обдарованій молоді; залучення молоді до вивчення, успадкування, збереження та популяризації української музики, рок-музики, народних історико-культурних традицій [2].

Як зазначив виконавчий директор фестивалю М. Арсенюк, у 2017 р. був дещо змінений формат фесту. Під час проведення подієвого заходу гості та відвідувачі мали можливість почути рок-музику в різних її проявах – від важкої до фолкової, експериментальні дійства та арт-перформанси. В рамках фестивалю всі охочі мали змогу відвідати визначні місця Дубенщини (екскурсії Дубном та Дубенським замком, Тараканівським фортом, поїздки до Козацького редуту) [2].

Окрім основної музичної сцени, в рамках фесту проводилася низка інших тематичних заходів. Так, у минулому році працювало три сцени: головна, на якій виступали конкурсанти, а також гості та хедлайнери; альтернативна, де мали змогу виступити виконавці у легкому та альтернативному форматі звучання: інді, фолк, кантрі, електроніка, альтернативний рок; джем-акустична, що діяла, практично, цілодобово з технічними перервами. На ній виступали акустичні виконавці, проводилися джем-сейшени між конкурсантами, гостями та відвідувачами, поетичні батли та джеми, літературна програма, співали кобзарі. Також зоночі на цій сцені горіла ватра та проходила дискотека.

Повноцінною складовою фестивалю стала літературна програма на літературно-мистецькій сцені. На ній відбувалися дискусії та лекції відомих українських письменників: Василя Шкляра, Олександра Ірванця, Артема Полежаки, Євгенії Чуприни, Ірини Баковецької.

Ще одним нововведенням на фестивалі стала кінопрограма, тобто перегляд фільмів на музичну тематику під відкритим небом. Не забули організатори і про найменших любителів музики. Для них визначена дитяча зона, галявина з квестами та виставами, атракціонами, групами аніматорів, дитячими конкурсами та розіграшами. Крім музичної частини на фестивалі також проводилися продажі на локації «Алея майстрів», майстер-класи з виготовлення ліри та перукарського мистецтва, виставки боді-арт, конкурси, розіграші призів серед глядачів та фаершоу.

Для забезпечення повноцінного відпочинку на відкритому просторі діють фуд-корт, гриль-мангал зона, вбиральні, душеві, питна вода, дрова, медичний пункт, підзарядка гаджетів. Неподалік стадіону було організовано платне паркування під цілодобовою охороною [2].

Таким чином, рок-фестивалі мають великий соціальний та економічний потенціал для розвитку подієвого туризму в країні. Ресурси таких культурних подій вигідно відрізняються від тих, які є наявні в умовах стаціонарної діяльності закладів культури. Організатори рок-фестивалів, співпрацюючи з підприємствами туризму, можуть розширити потенційну аудиторію, отримати додатковий прибуток за рахунок групових продажів, посилити привабливість фестивалю для спонсорів, рекламувати фестиваль через туристичні фірми та інші вигоди. Також, організатори рок-фестивалів ставлять перед собою завдання пробудити інтерес не лише до української рок-культури, а й запропонувати альтернативні способи організації відпочинку для сім'ї та молоді. Такі фестивалі об'єднують в собі дозвіллі, освітні, виставкові та інші культурно-розважальні та культурно-просвітницькі програми в стилі «етно», завдяки чому зберігається й актуалізується національна мистецька спадщина, розвивається і популяризується етнотворчість, виявляється і підтримується обдарована творча молодь.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Проскуріна М.О. Культурологічні та економічні аспекти фестивального руху Угорщини та України // Science and Educationa New Dimension. Economics, 2015, 1(72). – С. 41–43.

2. Офіційний сайти: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tarasbulba-fest.com/about/>; [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://zruchno.travel/>; [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://krapka.rv.ua/>; [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://md-eksperiment.org/afisha/ukraine/dubno/festival-taras-bulba-2017>.

**Л.В. Гонтарук,**  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри загального мовознавства  
Львівського національного університету  
імені Івана Франка  
м. Львів

## **РОЛЬ ЕТНОЛІНГВІСТИКИ В ПРОЦЕСІ ЗБЕРЕЖЕННЯ І ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНОМУ ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ СВІТІ**

Останнім часом інтерес до такого явища як культура помітно зріс. Це зумовлено низкою чинників, серед яких виділимо наступні: процеси глобалізації суспільства, інтерес до культури як до фактору соціального розвитку, процес інтенсифікації змін культурних циклів, інтерес до проблеми комунікації культура – мова та ін.

Загальні процеси глобалізації, тісно пов'язані з процесом інформатизації, який ми спостерігаємо протягом останніх десятиліть, зумовлюють розширенню міжнаціональних контактів на різних рівнях, сприяють збільшенню кількості мультикультурних суспільств, а також зумовлюють зміни у свідомості носіїв традиційних культур. На цьому фоні відбувається швидке стирання культурної різноманітності, коли масова культура проникає в широкі верстви населення в усьому світі, змінюючи конфігурації свідомості представників традиційних культур. Свідомість носіїв традиційних культур трансформується дуже швидко, на що вказують дослідники цієї проблеми [2, с. 5]. Культурне різноманіття, яке зростає з кожним днем, розмивання етнічних кордонів, нашарування на традиційні культури соціальних явищ змушує кожен народ і етнос гостріше усвідомлювати свою національну і культурну специфіку.

Усі політичні процеси, які на наших очах розгортаються в Західній та Східній Європі, свідчать про те, що політичний істеблішмент європейських країн, керуючись фінансовими, економічними, мілітарними та іншими причинами, які виправдовують глобалізацію, не справляється з викликами доби, оскільки не враховує бажання народів Європи не тільки зберегти свої державні кордони, а й передати своїм нащадкам особливості своєї культури.

З іншого боку, сучасна цивілізація стрімко змінює довколишнє середовище, соціальні інститути та побут. У зв'язку з цим культури-



ра оцінюється як фактор творчого підходу до побудови життєвого простору, невичерпне джерело суспільних нововведень. Звідси прагнення виявити потенціал культури, її внутрішні резерви, знайти можливості її активізації. Розглядаючи культуру як засіб людської самореалізації, можна виявити нові потужності, які здатні впливати на історичний процес і на саму людину. Дослідники цієї проблеми все частіше приходять до висновку, що саме духовні риси, соціокультурні ознаки конкретного суспільства чи навіть цілого регіону накладають відбиток на соціально-історичну динаміку.

Із огляду на вище сказане цікавим є епізод спілкування другого президента України Л. Кучми з партійним працівником із Москви. Він яскраво підтверджує зроблений науковцями висновок. Л. Кучма згадавав: «За радянських часів один партійний працівник із Москви, що приїздив до нас у Дніпропетровськ у справах «Південмашу» («Южмаш») сказав мені про Західну Україну дещо таке, що змусило мене глибоко замислитись і досі не йде з голови. Він сказав це мимохіть, але притишеним голосом, що надало його словам не зовсім звичайного змісту. Він чи не знав, чи забув, що як носій найважливіших військових таємниць я ніколи не бував у «світі капіталізму». «Ми ж то з вами знаємо, де закінчується Європа,» – говорив він, маючи на думці Захід. «Це видно простим оком, коли їдеш поїздом, припустимо, з Відню. Захід закінчується не там, де проходить його кордон із соціалістичним табором. Захід закінчується там, де закінчується Західна Україна... Я запитав свого співбесідника, начебто щоб обмінятися враженнями, що саме він має на увазі в першу чергу, яка ознака, яка особливість Західної України, насамперед, упадає йому в очі, коли він потрапляє до неї на шляху з Відня чи Варшави. Мовляв, у кожного власні критерії, один ставить на перше місце одне, інший – друге. Він відповів, навіть не замислившись: «Повага до особи! У західних українців це в крові. Вони ввічливі. Вони порівняно з нами більш м'які, чемні. У їхній повсякденній мові є слово «пан». Це не образливе слово. Цим словом вони виявляють повагу до людини. Пан, пані...».

Він також висловився щодо духу законності, про те, що повага до закону в характері західних українців, їм притаманна правосвідомість, хай навіть не така розвинена, як у француза чи англійця, але й далеко не така зародкова чи нігілістична, як у харків'янина або дніпропетровця. А звідси – повага до власності. Не може бути поваги до особи, до закону без поваги до особистої власності. А з шануванням

власності пов'язані хазяйновитість, акуратність у роботі, заповзятливість, схильність до торгових операцій.

Наприкінці нашої не дуже докладної бесіди цей товариш сказав про свої візуальні враження – про те, наприклад, що навіть хода у мешканців Дрогобича не та, що у мешканців Артемовська, і говорять вони не так голосно, й сміються не так лунко, і що найбідніша хата в Карпатах виглядає куди більш солідно найбіднішої хати в донецькому степу. Бажаючи, щоби був додержаний баланс, я спитав, що він вважає їхніми недоліками, але про це він розмірковувати не став, сказав тільки, що їхні недоліки, як і має бути, є продовженням їхніх кращих рис, але в наших умовах, мовляв, для справи, важливіше мати на увазі саме достоїнства. Цей мотив, що для справи, для правильного керівництва, треба добре знати менталітет, психологію західних українців («бандерівців», як їх називали, найчастіше за все лайливо або з острахом), я чув також від вихідців із Східної України, що працювали на керівних посадах у Західній Україні, їх було дуже багато в усіх восьми областях, але найбільше – на Львівщині та в самому Львові. Зміст був той самий, що мають на увазі росіяни, коли говорять, що Схід – то діло тонке. А тут Захід, Західна Україна – справа тонка.» [3, с. 22–23].

Багато теоретиків пов'язують долю світу з філософським розумінням культури в цілому або культури окремого народу [1, с. 3]. Процес інтенсифікації змін культурних циклів теж є окремою проблемою дослідження. У минулому соціальний цикл був значно коротшим, аніж культурний. Людина, народившись, заставала певну структуру культурних цінностей. Ця структура не змінювалася протягом багатьох століть, регулюючи життя ряду поколінь. В ХХ ст., як припускає багато дослідників, відбувся розрив соціального і культурного циклів, що є однією з історичних закономірностей названого періоду. Тепер протягом одного життя чергуються кілька культурних епох.

У ХХ ст. культуру почали розуміти як єдність структури і форми. Найбільш точно цю сучасну концепцію культури сформулювали Клакхон і Келлі. Довільно трактуючи їхнє тлумачення, можна було би цю культуру окреслити як цілісність історично оформлених, явних і прихованих, раціональних, ірраціональних чи нераціональних моделей життя, «які існують в будь-якому певному часі в якості потенційних орієнтирів для поведінки людей» [4, с. 7]. Так виникло широке розуміння терміну *культура* і нова концепція взаємозв'язку мови та культури.

Із того часу мова почала розглядатися як частина функціонально пов'язаного цілого в системі культури. На глибоке

переконав Г. Хайджера, «абсолютно неможливо собі уявити походження чи розвиток культури окремо від мови, тому що мова – це така частина культури, яка більшою мірою, ніж будь яка інша, дає людині можливість не тільки набувати власний досвід у процесі безперервного навчання, але й користуватися набутими в минулому чи теперішньому часі досвідом і знаннями інших людей, які є чи були членами групи. Тією мірою, якою культура як ціле складається із загальнозрозумілих моментів, її лінгвістичний аспект є її життєвою і необхідною частиною» [4, с. 11].

На базі таких ідей в 20–30-х рр. XX ст. в Америці та країнах Західної Європи, наприклад у Німеччині, виникла наука, яка сьогодні носить назву етнолінгвістика. Об'єктом вивчення цієї науки став зв'язок мови з культурою. Під кінець XX ст. дослідження в Західному світі в етнолінгвістичному напрямі вже практично не проводилися. Після розвалу Радянського Союзу ця галузь почала активно розвиватися в деяких колишніх його республіках, наприклад у Росії, Україні, а також в окремих країнах соціалістичного табору, наприклад у Польщі, Сербії. Це було зумовлено тим, що зник колишній тиск на національні культури, характерний для системи Радянського Союзу і його сателітів. Як тільки з'явилася можливість вивчати свою національну культуру, науковці зі вказаних країн зосередили свою увагу на етнолінгвістичній проблематиці.

Уважаю, що інтерес до цієї лінгвістичної галузі надзвичайно вчасний. Для того, щоб у період всесвітньої глобалізації зоставатися самобутнім народом, цікавим для світу своєю самістю, необхідно зібрати, систематизувати, дослідити, проаналізувати явища своєї культури. А що, як не мова, найкраще зберігає особливості культурного простору народу? Лексика повністю зв'язана з багатьма характерними особливостями нелінгвістичної культури, оскільки існує як в межах однієї епохи, так і в процесі еволюції мови в часі. Тому вивчення лексики корисне, якщо не обов'язкове, для повного етнографічного аналізу. Однак, і лінгвіст для тлумачення певної лексичної одиниці повинен мати знання про культуру, якій ця лексична одиниця належить.

Особливо цей постулат стосується народної культури (фольклору). Зокрема, Є. Бартмінський вважає, що етнографічні дані, які стосуються незвербалізованих обрядових чи ритуальних звичаїв, не становлять собою простих додаткових даних до мовного матеріалу, а є незаперечною підставою для правильної семантичної інтерпретації слова. Впливає це з того факту, що до народної культури належить не тільки мова, а й система релігійних уявлень, обряди та звичаї,

народне мистецтво, подекуди також сфера матеріальної культури та способи організації повсякденного життя. Все це специфічні оригінальні коди, які служать засобом комунікації, але не є однаковими, щодо міри значення для народної культури. Безперечно, що найважливішою з них є мова, хоча в культурі з низьким рівнем вербалізації, якою є народна культура, не всі частини є словесно охоплені.

Багато традиційних частин, особливо архаїчних, передаються виключно через поведінку та обряди. Однак, усі вони можуть бути переказані словом. Етнолінгвістичні дослідження такого плану дозволяють експлікувати з народних текстів ті ментальні якості, які є характерними саме для українського народу. З точки зору стратегічної задачі державотворення при спланованому підході до розвитку суспільства і його цінностей можна поглиблювати позитивні ментальні риси (господарність, креативність) і поступово усувати негативні (нігілістичне ставлення до держави та керівництва держави).

Дослідження в галузі етнолінгвістики проливають світло на зазначену вище проблему зміни у свідомості носіїв традиційних культур. Зокрема, дослідження стереотипів щодо представників різних національностей (українець, росіянин, поляк, німець тощо) свідчать про те, що стали раніше соціальні стереотипи вказаного характеру в умовах загальної глобалізації стали рухливими і швидкозмінними (від негативної оцінки українця в польській культурі ХХ ст., до більш позитивних характеристик, які з'явилися в ХХІ ст. у цьому стереотипі) Свідченням цього є неопублікована доповідь, виголошена Ольгою Дикою на ХХVІ Міжнародному славістичному колоквиумі (м. Львів, 17–18 травня 2018 р.) «Стереотип сучасного українця у свідомості молодих поляків (на матеріалі анкетної когнітивної дефініції)».

Така швидка зміна структури стереотипу, нечувана раніше (порівняйте ідіоми «турок не козак», «турок франсуватий», у яких відображена стереотипна негативна оцінка осіб турецької національності в українській культурі, що сягає ще часів українсько-турецьких набігів та війн кінця ХV-ХVІІ ст. і збережена в незмінному вигляді аж до ХХ ст.) торкається ще однієї зазначеної вище проблеми – процесу інтенсифікації змін культурних циклів.

У межах етнолінгвістичних студій досліджується проблема індивідуального мовного образу світу, яка стосується наукового інтересу до культури як до фактору соціального розвитку. Численні дослідження авторських текстів показують, що письменник може творчо використовувати народну символіку (наприклад, кольору – І. Бунін,

чи якогось соціального явища, наприклад, покритка – Т. Шевченко), чим часами може змінювати суспільну традицію сприйняття певного символу. Завдання сучасної науки в цьому плані зі стратегічної точки зору повинне формулюватися таким чином, щоби не лише аналізувати (часто, описувати) індивідуальні впливи на національну свідомість, а в умовах глобалізації виявляти їхні механізми з метою планування заходів щодо збереження національної ідентичності шляхом залучення до такого процесу митців слова.

Ще на одній важливій проблемі варто загострити увагу. Дослідження в області етнолінгвістики будуть активними й успішними лише тоді, коли студенти-філологи всіх українських вищих навчальних закладів будуть отримувати знання з цього предмету в межах навчальних курсів чи спецкурсів. На жаль, увага до цієї дисципліни зі сторони викладацького складу недостатня. Це зумовлено прагматичними моментами. Зрозуміло, що курс «Теорія реклами» більш практичний із точки зору заробляння грошей в нинішніх умовах збідніння суспільства. Однак, якщо до свідомого прошарку суспільства не прийде розуміння, що сучасні нації без свого культурного минулого не будуть мати й майбутнього (наявність чи відсутність грошей – явище глобальне, а не національне), ми втратимо не тільки величезний пласт нашої культури, а, швидше всього, і державу.

Тож продовження досліджень в галузі етнолінгвістики не тільки не втрачає в нинішньому часі своєї актуальності, а й навпаки, вимагає прискіпливої уваги до проблем, які піднімає і вивчає ця наука.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гуревич П.С., Палева Н.Н. Философия культуры. – М.: Канон-плюс, 2014. – 423 с.
2. Культура образа. Кросс-культурный анализ образа сознания. – Харьков: Гуманитарный центр, 2012. – 219 с.
3. Кучма Л. Україна – не Росія. Повернення в історію. – М.: Время, 2009. – 125 с.
4. Хойджер Г. Соотношение языка и культуры. // Антология исследований культуры. Отражение культуры. – М.: Петроглиф, 2011. – С. 7.

**В.Л. Григоренко,**  
кандидат педагогічних наук,  
доцент Харківського національного  
педагогічного університету  
імені Г.С. Сковороди

**А.С. Божко,**  
студент Харківського національного  
педагогічного університету  
імені Г.С. Сковороди

## **КІНЕМАТОГРАФ ТА ЗМІ ЯК ОСНОВНІ СКЛАДОВІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА**

Мистецтво – невід’ємна складова людського життя. З прадавніх часів людина прагнула духовного збагачення через культурні знахідки та надбання. Недарма першими видами мистецтва (що зародилися ще в доісторичну епоху) вважаються архітектура, танець та театральне мистецтво. Завдяки культурологічним засобам, первісна людина мала вплив на своє плем’я, общину, народ. Із розвитком суспільства відбувався і мистецький розвиток. Стародавні види мистецтва сприяли зародженню нових, таких як література, живопис, кіно, дизайн, ЗМІ.

Кіно – вид мистецтва та галузь людської діяльності, що передбачає створення рухомих зображень. Кінематограф зародився у XIX ст. Першими побачили світ короткометражні німі чорно-білі фільми протяжністю в 1, 5 хвилини. Звукове кіно з’явилося лише на початку XX ст., прем’єрним показом якого став фільм «Співак джазу». Першою кольоровою кінокартиною стала картина під назвою «Танок Лої Фуллер», яка спочатку була чорно-білою, а потім – вручну розфарбована. Завдяки технічному прогресу, були створені нові види кіно – панорамне, стереоскопічне, полієкранне тощо. Сучасне кінематографічне мистецтво вимагає від людей, які працюють у цій сфері, самовіддачі, емоційності, артистизму, пластичності, що в котре доводить, що актори – люди творчої професії.

Кожна кінокартина, кінопроект і будь-яка творча робота здійснюється за допомогою методів теорії розв’язання винахідницьких задач (ТРВЗ) та аналізу й синтезу результатів роботи попередників. ТРВЗ включає в себе такі методи, як розвиток творчої уяви, конкурс акторської майстерності, функціонально-вартісний аналіз, метод протиріччя, метод морфологічного аналізу, особистісну аналогію (емпатію), буриме, метод мозкового штурму. Ці методи

використовуються для того, щоб актор міг краще вжитися в роль, передати дії та почуття виконуючого персонажа.

Кінематографія тісно пов'язана зі сценічним та театральним мистецтвом, адже більшість артистів віддають себе не лише камері, але й сцені. Актор, режисер, оператор, вокаліст, музикант повинні мати талант, поставлений голос, розвинену пам'ять, вміння в будь-який момент перетворитися на певного персонажа, об'єкта, навички імпровізації, а також – бути харизматичним, чаруючим, енергійним. На співбесідах при прийомі на роботу, кастингах на певну роль людина повинна показати себе неперевершеною та неповторною, тому вона має постійно розвивати свій талант, бути неординарною.

Зараз існує багато «музичних» фільмів – мюзиклів та кінокартин із музичним супроводом. Особливу увагу варто приділити останнім, тому що вони не лише розвивають духовну складову особистості, але й є свого роду «лікарями» внутрішнього світу. Такі витвори мистецтва використовуються при роботі з психічно хворими, дітьми із ЗПР (затримкою психічного розвитку), аутистами. Така терапія здатна проникати вглиб та торкатися найтонших фібр душі людини. Основними ознаками таких творів є те, що «особлива» людина може сприймати їх і зорово, і на слух, під час перегляду яких у неї активізуються зорові, слухові, мовні центри, розвивається фантазія, увага, естетичний смак. Активізація одразу багатьох мозкових центрів відбувається завдяки тому, що звукочастотні хвилі фільму співпадають із частотою хвилювих коливань людини (серцебиття, частота нервових скорочень).

Окремим видом є мультиплікаційний фільм. Його відмінність у тому, що кадри не відзняті, а намальовані, а головними діючими особами можуть бути не лише люди чи тварини (як у кіно), а й вигадані персонажі, такі як монстри, фіксики, динозаври тощо. Направленість мультфільмів досить насичена та різна: одні спрямовані на розвиток пізнавальних здібностей («Фіксики», «Уроки тітоньки Сови», «Лунтик», «Смішарики»), другі покликані донести та виховати морально-етичні правила та норми («Просто так», «Заєць та Лиса», «Вершки та корінці», «Мішок яблук»), треті – розважального характеру («Маша та Ведмідь», «Тріо у пір'ях», «Бебі-Бос», «Козаки», «Мадагаскар»). Переглядаючи певний фільм (особливо за мотивами казок), можемо оцінити майстерність передачі образу та почуттів людини, яка його створювала, відповідно, виявити рівень креативності та індивідуальності.

Свого роду кінематографістами є оператори, кореспонденти та журналісти. Для створення «гарної картинки» та «гарячої» новини, ім

необхідно прикласти неабияких зусиль, проявити фантазію та творчі здібності. Деякі з них занадто захоплюються пошуком сенсацій, що призводить до встановлення на них печатки «Жовта преса». Завдяки таким неправдивим новинам, можемо переконатися, що спостережливість, аналіз та фантазія допомагають людині стати популярною на ринку праці й піднятися на вищий щабель свого соціального розвитку. ЗМІ чинять значний вплив на населення через періодичні видання (газети, журнали, книги), теле- та радіопередачі, громадські проекти та флешмоби.

Використовуючи новітні засоби передачі інформації, можна змінити свідомість людини, пропагувати політичні й соціальні повідомлення. Але позитивним в існуванні засобів масової комунікації є те, що вони постачають корисну інформацію, подібно до джерела. Через ЗМІ та рекламу можна поширити законодавчі, мотиваційні, часом, «лікувальні» тексти, підтримувати зв'язок із рідними, друзями, знайомими з інших куточків світу (дякуючи Instagram, Facebook, Skype, Viber, Telegram, WhatsApp). Поява Інтернету стала поштовхом для зародження нових професій на біржі праці – блогер, вайнер, копірайтер, крійтор, пейджмейкер, рерайтер, семіотик, спічрайтер.

Отже, кіноіндустрія та ЗМІ сприяють духовному піднесенню, розвитку творчої уяви та креативного мислення людини, що є вкрай важливим для росту морально-етичної складової та загальнонаціональної скарбниці народу.



**І.О. Григор'єва,**  
вчитель-методист ЗОШ І–ІІІ ступеню №8  
Краматорської міської ради  
м. Краматорськ Донецької області

## **ЗНАЙОМСТВО УЧНІВ ІЗ НАЦІОНАЛЬНИМИ ТРАДИЦІЯМИ ПРИ ВИВЧЕННІ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

В умовах глобалізації, мультикультурності та трансформаційності навколишнього світу зростає необхідність для кожної людини й кожного народу навчитися інтегрувати світовий духовний досвід у свій національний простір, не втративши при цьому власних коренів, ідентичності, традицій.

Знайомство учнів із національними традиціями при вивченні зарубіжної літератури в школі надає їм змогу навчитися поважати різні культури, толерантно ставитися до інших віросповідань, рас і національностей, усвідомлювати спільну відповідальність за долю світу в ХХІ ст., адаптуватися до змін у світі, розуміти місце свого народу в історії світової культури, глибоко відчувати, захищати й берегти своє, рідне в умовах глобалізації. Саме зарубіжна література як сукупність різних національних літератур, які мають подібні закономірності етапів розвитку та водночас зберігають самобутність, може стати духовним орієнтиром молоді людини в глобалізованому світі, дати приклад того, як «загальне» не підкорює, а узгоджується з «національним», підкреслює неповторність кожного народу [2, с. 4–5].

Висвітлення зв'язків літератури з філософією, міфологією, фольклором, звичаями, віруваннями, культурними традиціями різних народів і національностей; виховання загальної культури учнів, поваги до національних і світових традицій передбачає культурологічна змістова лінія шкільної програми із зарубіжної літератури [1, с. 11]. Яскравим прикладом реалізації цієї змістової лінії, ознайомлення учнів із побутом, історією, традиціями того народу, література якого вивчається, та порівняння їх із національними традиціями й цінностями є вивчення повістей М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» та Ч. Діккенса «Різдвяна пісня в прозі» в 6 класі.

Вивчення повісті М. Гоголя починаємо зі звернення до власного життєвого досвіду та читацьких вражень учнів: «Які асоціації викликає у вас слово «Різдво»? Як передані в повісті поетичність,

загадковість різдвяних свят?» Під час практичної роботи з текстом (складання цитатного плану) з'ясуємо, які події в повісті реальні, а які фантастичні, за якими прикметами, крім українізмів, ми дізнаємося, що дія відбувається на Україні. Виділяємо в процесі такого аналізу риси народного побуту (одяг, господарство, заняття жителів Диканьки, елементи опису внутрішнього оздоблення хати, тканини й ціни на них, уламок коси замість бритви, страви і напої, тютюн, повсякденні взаємини всередині сім'ї), елементи фольклору у творі (традиційні образи – відьма, чорт, місяць та ін.; різдвяні символи; елементи казки). Підводимо учнів до висновку, що М. Гоголь використовував у творі, написаному російською мовою, опис українських традицій, народних звичаїв, одягу тому, що для нього було важливо познайомити читачів із звичаями, мовою, традиціями України, якомога точніше передати обстановку, в якій відбувається дія твору. А фантастичних подій у повісті так багато, тому що в різдвяну ніч, за народними повір'ями, відбуваються дива, збуваються мрії людей, адже людина повинна вірити в добро, щастя, в прекрасне.

Після повідомлення підготовлених учнів про Різдво та народні повір'я, пов'язані з ним, учні розповідають, які перекази й повір'я описані в повісті М. Гоголя (про відьом (розповідь про Солоху), про чорта, про пекло, про запорожців у цариці, про знахаря Пацюка, про даж душі бісу, дива, що зустрічаються Вакулі в нічному небі по дорозі до Петербурга, про те, як відьма краде зірки, а чорт – місяць, як чорт створює заметіль) та працюють у парах над питаннями:

1 ряд. Доведіть, що Солоха – відьма.

2 ряд. Чи страшний чорт у повісті Гоголя? Чому? Підтвердьте свою відповідь цитатами. *(Веселий сміх, а зовсім не жах і трепет, викликає фігура чорта. Чого вартий тільки його опис: «уявляє себе красенем, тим часом як фігура – поглянути совісно. Рожа... мерзота мерзотою...» Чорт пихатий і мстивий, дурнувятий і хвалькуватий, а взагалі – нікчемний. Ось йому й дісталося від коваля Вакули, «замість того щоб обдурити, спокусити та пошити в дурні інших, воров людського роду був сам обдурений»).*

3 ряд. Які звичаї описані в повісті? Перекажіть ці епізоди *(це колядки, сватання Вакули)*.

Наприкінці наступного уроку, присвяченого характеристиці образів Вакули та Оксани, необхідно виділити серед названих на уроці якостей характеру героїв повісті М. Гоголя національні риси українського характеру, оспівані в усній народній творчості. *(Герої щирі*

й *прямодушні, сміливі, вірні в любові, волелюбні й горді. Їхні образи відповідають народним уявленням про казкових героїв. У той же час це живі люди, які наділені певними рисами характеру*). Під час творчої роботи в групах учні прикрашають весільний рушник для Оксани та Вакули символами кращих національних рис характеру. Для цього діти повинні вибрати 1–2 риси характеру, які їм здаються найбільш значущими, подумати, яким символом їх можна зобразити, намалювати символ і прокоментувати свій малюнок. Аналіз образів головних героїв підводить учнів до висновку, що основна ідея повісті у ствердженні перемоги мрії над дійсністю (любові Вакули над байдужістю красуні Оксани), світлих сил над силами темряви (чистої душі коваля над чортом), у тому, що ніяка нечисть не страшна людині, якщо вона смілива й весела, працьовита й щедра, якщо її серце відкрите любові, а душа – Богу. Таким чином, вивчення повісті М. Гоголя не тільки дозволяє шестикласникам отримати знання про народні традиції святкування Різдва в Україні, про повір'я, звичаї, побут українців, але й формує уявлення про національні цінності, відчуття власної приналежності до них.

Аналізуючи повість Ч. Діккенса, учні дізнаються про традиції святкового дзвону, різдвяних гімнів, святочних оповідань, читають рядки, в яких описується підготовка Лондона до Різдва, з'ясовують, який настрій панує в місті, розповідають про англійські різдвяні традиції, виписують висловлювання різних персонажів про їхнє ставлення до Різдва, складають вірш по метафорі «Різдво», знову звертаючись до власного досвіду, тепер уже збагаченого творами М. Гоголя та Ч. Діккенса. У процесі роботи з текстом з'ясовується, що для Ч. Діккенса Різдво – це свято любові людей один до одного, їхнє єднання, милосердя, взаємодопомога. Учні знаходять у повісті описи свята, що підтверджують його гуманістичну суть, звертають увагу на те, як ставляться один до одного люди в цей день (шестикласники розповідають про містера Феззвіга, про добру й радісну атмосферу на вулицях Лондона, про любов і взаєморозуміння в будинках Кретчитів і Фреда, про святкування Різдва на маяку, у рудокопів, на кораблі, про сон привидів, яким хотілося зробити людям добро, про тепле, дбайливе ставлення до бідняків Духа Нинішнього Різдва). У змінах, що відбулися з героєм, теж виражено гуманістичний пафос повісті: Діккенс вірить у перемогу людського в людині: людина може змінитися і стати щасливою. Щастя та сенс людського життя криється в любові до ближнього, у допомозі нужденним, у вмінні дарувати радість іншим [2].

І знову висновок: людина може бути щасливою тільки тоді, коли її серце відкрите любові. Інша країна, інші традиції, але загальнолюдська цінність любові й добра очевидна. І при цьому не обов'язково бути абсолютно однаковими, важливо й цікаво зберегти власне обличчя, власний шлях до «загального».

Під час додаткового читання казки Е. Т. А. Гофмана «Лускунчик і мишачий король», оповідання Ф. Достоєвського «Мальчик у Христа на ёлке» учні доходять висновку, що кращі різдвяні оповідання у світовій літературі наповнені світлою радістю, вірою в перемогу добра, упевненістю в тому, що світ і людину можна змінити на краще. Але в кожній національній літературі описані свої традиції та звичаї, свої національні прикмети свята, що збагачує світ, робить його більш привабливим і цікавим.

Отже, знайомство учнів із національними традиціями при вивченні зарубіжної літератури дозволяє їм навчитися поважати інші народи, віросповідання, традиції і водночас зрозуміти місце свого народу в історії світової культури, не втратити зв'язку зі своїм корінням.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Зарубіжна література: програма для загальноосвітніх навчальних закладів 5–9 класи (2012 р. зі змінами 2015–2017 рр.)
2. История английской литературы. Т. II. Вып. 2 / Под редакцией И.И. Анисимова, А.А. Елистратовой, А.Ф. Иващенко, Ю.М. Кондратьева. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1953. [http://lib.ru/CULTURE/LITSTUDY/history\\_of\\_english\\_literature2\\_2.txt](http://lib.ru/CULTURE/LITSTUDY/history_of_english_literature2_2.txt).
3. Лисина Е.В. Традиции святочного рассказа в русской литературе. – Н. Новгород, 2006.
4. Ніколенко О.М. Зарубіжна література : підруч. для 10 кл. закл. загальн. серед. освіти (рівень стандарту). – К.: Грамота, 2018. – С. 4–5.
5. Полухина В.П. Методические рекомендации к учебной хрестоматии «Литература». 6 класс. – М.: Просвещение, 1992.
6. Пустохіна В.І. Культурологічні аспекти викладання літератури в школі // Вітражі: Збірник матеріалів викладацько-студентських наукових семінарів. Вип. 4. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. – 2013. – С. 45–49.

**М.О. Давидова,**  
доцент кафедри естетичного виховання  
і технологій дошкільної освіти  
Харківського національного педагогічного  
університету імені Г.С. Сковороди

## **ВИХОВАННЯ ПАТРІОТИЧНИХ ПОЧУТТІВ ДОШКІЛЬНИКІВ ЗАСОБАМИ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ**

Сучасні умови освітньої модернізації потребують нових підходів до освіти і виховання підростаючого покоління. Виховні цілі, завдання і способи їхньої реалізації повинні забезпечувати розв'язання проблем виховання й розвитку патріотизму в дошкільному навчальному закладі. У Законі «Про освіту» зазначено, що освіта в Україні повинна здійснюватися з урахуванням національних традицій та звичаїв, історичних, культурних цінностей України [2, с. 91], що надасть змогу звертатися до історії українських традицій та сприяти спадкоємності поколінь.

Культура створюється національними шляхами і засобами, вона має національний зміст і характер, гуманістичний потенціал і втілює в собі та розвиває національні, загальнолюдські цінності. Чим більше ми дбаємо про розвиток національної культури, тим більше дбаємо і про розвиток загальнолюдських цінностей, що так необхідні нам на сучасному етапі становлення суспільства. Дуже важливим є розкриття того, що наш народ, як і інші, з давніх-давен виховував своїх дітей рідною мовою, засобами міфології, мистецтва, національних традицій, звичаїв і обрядів. Виховання у кожної дитини правильного ставлення до культури, мистецтва, особистості – одне з найважливіших завдань сучасної національної системи виховання. Сучасна педагогіка базується на відродженні духовності українського народу, його менталітету. Тому дошкільне виховання має ґрунтуватися на засадах родинного виховання, надбаннях народної педагогіки, народної творчості, фольклору.

Аналіз досліджень в галузі патріотичного виховання дітей дошкільного віку висвітлено в роботах таких науковців: Л. Артемової, А. Богуш, А. Виноградової, Т. Поніманської та ін. Дані роботи свідчать про інтенсивні пошуки вчених і практиків щодо оновлення змісту освіти й виховання дітей, оптимального розвитку дітей у сім'ї та дитячому навчальному закладі. У багатьох дослідженнях пріоритетними є особистість дитини та обґрунтування умов її розвитку. Науковці

стверджують, що саме в дошкільний період життя дитини формуються патріотичні почуття.

Патріотичні почуття дітей дошкільного віку засновуються на їхньому інтересі до найближчого оточення (сім'ї, батьківського дому, рідного міста, села), яке вони бачать щодня, вважають своїм, рідним, нерозривно пов'язаним із ними. Важливе значення для виховання патріотичних почуттів у дошкільників має приклад дорослих, оскільки вони значно раніше переймають певне емоційно-позитивне ставлення, ніж починають засвоювати знання. Чим більше збагачується такими цінностями досвід дитини, тим значніший авторитет дорослих, які, на думку дитини, відповідають моральним критеріям.

Дитинство дуже відповідальна пора, з якою пов'язано багато проблем – як самої маленької людини, так і дорослих, які займаються її вихованням. Тож педагог повинен дати малятам уявлення про все, що їх оточує, допомогти кожній дитині сформувати своє власне бачення, особисту «картину світу». Формування почуття любові до Батьківщини починається від першого усвідомлення дитиною ніжної ласки матері, чарівної заспокійливої колискової, краси природи рідного краю, навколишнього середовища.

Патріотизм, як високе громадянське почуття, народжується в пізнанні. Збагачуючи знання дітей про Вітчизну, культуру народу, традиції, народну творчість, водночас виховуємо патріотичні почуття, закріплюючи їх у практичній позитивно-емоційній діяльності. Емоційний фактор відіграє важливу роль у патріотичному розвитку дітей. Емоційна сфера формується генетично рано і потужно впливає на життя та діяльність дитини. Діти переймають з оточення все: і добре, і зле, і прекрасне, і бридке. Саме тому їй потрібно, щоби вони бачили навколо себе більше добра і краси.

Досвід роботи педагогів переконливо доводить, що дитина повинна перебувати під постійним впливом матеріальної і духовної культури свого народу. Це потрібно, насамперед, для найповнішого розкриття природних схильностей дитини і розвитку її здібностей, оскільки таким чином використовуються етнопсихологічні особливості дітей. Саме такий шлях приводить до виховання національно свідомих громадян. Час перебудови, утворення самостійної держави України викликав надзвичайний інтерес до проблем вітчизняної історії, витоків національної культури.

Знання свого родоводу, історичних та культурних надбань предків необхідні не лише для піднесення національної гідності, а й для

використання кращих традицій у практиці виховання підростаючого покоління. Народ із покоління в покоління передає свій соціальний досвід, своє духовне багатство, свої історичні надбання, створюючи тим самим свою, тільки йому притаманну, культуру. Кожна нація, кожна етнічна соціальна група має свої звичаї, свої традиції, що утворювалися впродовж багатьох століть і які становлять національну культуру, яка складається з цінностей, витворених як минулим, так і сучасними поколіннями.

Тому формування патріотичних почуттів у дітей старшого дошкільного віку засобами народної творчості (на основі інтегрованих знань про людину і світ) відбувається за двома напрямками:

- ♦ формування основ патріотизму, моральності та культури;
- ♦ формування основ світогляду дитини.

Обидва ці напрямки не виключають, а доповнюють один одного. Дані завдання вирішуються в усіх видах дитячої діяльності: на заняттях, в іграх, на екскурсіях, в побуті – так як виховують в дитині не тільки патріотичні

За основу роботи першого напрямку необхідно взяти українську народну казку, яка синтезує знання, що подаються дітям. Казка для дитини – це не просто вигадка, фантазія, це – особлива реальність, реальність її почуттів. У ній дитина вперше зустрічається з такими складними, а іноді й суперечними явищами, як життя та смерть, почуттями – гнів і співчуття, вчинками – зрада, підступність і взаємоповага, самопожертва. Форма подачі яких – особлива, казкова, цілком доступна дитячому розумінню. Ті уроки патріотизму, моралі, доброти, які дає дитині казка, не мають собі рівних за силою впливу на дитячі душі.

Сам процес планування – це завжди творчість. У плані відбивається робота над казкою в різних видах діяльності дітей протягом тривалого часу. Перш за все, казка поділяється на частини, кожна з яких має свою тему та кілька підтем. Протягом одного – двох тижнів необхідно опанувати з малятами одну підтему. Термін роботи над нею залежить від обсягу знань, які планують дати дітям. Робота над казкою завершується театралізованим дійством. Це може бути вистава, гра-драматизація або розвага. В основу яких покладено сюжет знайомої казки, але це майже нова казка завдяки доповненню або зміні подій, вчинків героїв, їхньому перевтіленню. У формуванні основ духовної культури вихованців особливу увагу варто приділяти театралізованій діяльності. Високих результатів у формуванні у малят артистизму, виразності рухів, хорошої дикції, емоційності під

час гри, розкріпаченості досягнуто в значній мірі завдяки творчому підходу музичного керівника, що працює в тісному контакті з вихователями. Під час роботи над казкою діти отримують знання з усіх питань людської діяльності, які органічно пов'язуються педагогом із сюжетом, подіями й вчинками героїв, розширюють уявлення малюків про довкілля.

Значну увагу треба приділяти зв'язку образотворчої діяльності з казкою. Нетрадиційні техніки малювання, аплікації, конструювання стали невід'ємною частиною педагогічного процесу.

Другий напрям реалізується у дитячому садку через подання знань про певні сфери життєдіяльності людини: природа, культура, суспільство, наука і техніка, всесвіт. Морально-патріотичне виховання дитини – це складний процес. У його основі лежить розвиток почуттів. Почуття Батьківщини – починається в дитині зі ставлення до родини, до найближчих людей (до матері, батька, бабусі, дідуся). Це коріння, що пов'язує дитину з рідним домом і найближчим оточенням. Почуття починаються з захоплення тим, що маля бачить перед собою, чому дивується і що викликає відгук у його душі. І хоча враження ще не усвідомлені, але, пропущені через дитяче сприйняття, вони відіграють чималу роль у становленні особистості маленького патріота.

Основною формою патріотичного виховання дітей є тематичні заняття. Важливо, щоб вони підвищували дитячу розумову активність. Цьому допомагають прийоми порівняння, питання, індивідуальні завдання. Слід підкреслити, що для дитини дошкільного віку характерними є короткочасність інтересів, нестійка увага, стомлюваність. Тому неодноразове звернення до однієї й тієї ж теми лише сприяє розвитку у дітей уваги і тривалого збереження зацікавленості до поданої теми. Кожна тема підкріплюється виконанням народних пісень, різними іграми, продуктивними видами діяльності (виготовленням колажів, виробів, альбомів, тематичного малювання). Слід підкреслити, що труднощі в ознайомленні дітей із побутом, традиціями, окремими історичними моментами можуть бути викликані тим, що дошкільнятам властиво наочно-образне мислення. Тому педагоги мають використовувати не тільки художню літературу, ілюстрації, жарт, але й «живі» наочні предмети та матеріали (національні костюми, старовинні меблі, знаряддя праці, посуд, вишивку, плетіння тощо).

Не менш важливою умовою морально-патріотичного виховання дітей є тісний взаємозв'язок із батьками. Дотик до історії своєї сім'ї викликає у дитини сильні емоції, змушує співпереживати, уважно



ставитися до пам'яті минулого, до своїх історичних коренів. Взаємодія з батьками сприяє дбайливому ставленню до традицій, народної творчості. Педагогічно доцільними є такі форми роботи: свята українського народного календаря (проведення фольклорних празників, вечорниць, новорічних концертів); створення народознавчого клубу; підбір матеріалів для оформлення стендів; збирання матеріалів народознавчого характеру.

Отже, пам'ятаючи, що потреба сьогодення – встановлення розірваних зв'язків із минулим, повернення втрачених народних традицій, відновлення ланки духовності й осмислення формули «минуле – сучасне – майбутнє», вихователям закладів дошкільної освіти потрібно поширювати інтерес дітей до народних традицій, формувати патріотичні почуття, залучаючи їх до джерел народної творчості, що сприятиме всебічному розвитку національного типу особистості.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Базовий компонент дошкільної освіти (нова редакція) // Дошкільне виховання. – 2012. № 7. – С. 4–19
2. Богуш А.М. Українське народознавство в дошкільному закладі. – К.: Вища школа, 2002. – 407 с.
3. Бех І.Д. Система патріотичного виховання дітей та учнівської молоді в умовах модернізаційних суспільних змін. – К.: Пед. Думка. – 2011. – 240 с.
4. Лозинська Є.Ф. Українське народознавство дітям дошкільного віку. – Львів: Оріяна-Нова, 2008. – 208 с.

**К.О. Данник,**  
аспірант Київського національного  
університету культури і мистецтв  
м. Київ

## **САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ ВІРМЕНСЬКОЇ ДІАСПОРИ В УМОВАХ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ**

Відомо, що етнонаціональний склад будь-якого народу змінюється в результаті міграційних процесів, які мають різні масштаби, причини та наслідки. Хвилі міграції вірмен на сучасні українські терени, що розпочалися з XI ст. і тривають дотепер, супроводжуються певними інтеграційними процесами, які важливо ідентифікувати для осмислення минулого та сучасного стану етнокультурного простору України. Дослідження трансформаційних процесів, які відбуваються всередині вірменської діаспори та її впливу на автохтонну культуру сприяє розумінню рушійних сил розвитку світової культури та покращенню атмосфери існування етносу поза його батьківщиною. Ці взаємовпливи та інтеграційні процеси утворюють діалог вірменської та української культури, який деякі науковці називають акультурацією [2, с. 114].

Філософ та культуролог М. Бахтін наголошував на тому, що чужа культура лише в очах іншої культури розкриває себе повніше та глибше. Цей процес супроводжується частковим зникненням замкнутості та односторонності культурного діалогу. Така зустріч двох культур не спричиняє їх злиття чи змішування, навпаки, сприяючи розкриттю й збагаченню обох учасників діалогу [1, с. 354].

Досліджуючи демографічні зміни в етнонаціональному складі України протягом останнього тисячоліття, автор дійшов висновку, що перебування вірмен на цих землях не є закономірним міграційним процесом. Природно, що в Україні проживали поляки, серби, росіяни, та інші вихідці з країн-сусідів, у той час як народ із далекої південної країни – Вірменії, здолавши тисячі кілометрів, осідав на цих землях та інтегрувався в культурному просторі. Відтак, припускаємо, що сприятливі умови, якими Україна споконвіку зустрічала вірмен, спонукали їх жити і працювати на цих благодатних землях. При цьому, самі гостинні українці завжди перебували чи під гнітом супостата, чи на шляху становлення державності, одним словом: у нестійкій етнополітичній ситуації. Однак навіть при таких умовах, вірмени виражали всіляку підтримку корінному етносові. Зокрема,

найскравішими прикладами такої підтримки було те, що вірмени брали участь у національно-визвольному русі українського народу під проводом Б. Хмельницького, перебували в реєстрі війська запорізького та в русі українських партизанів у 20-ті рр. ХХ ст., під час революційних подій на майдані в 2013 р. тощо. Подібних прикладів можна навести багато, цій темі присвячено чимало наукових праць, адже вона потребує індивідуального й поглибленого дослідження, що свідчить про її актуальність на сьогоднішній день.

Тривале проживання вірмен на українських теренах відобразилося на їхньому побуті, мові та іменах. Можемо також говорити про етнокультурну взаємодію вірмен із українцями в різних галузях мистецтва, таких як: музика, кіно, література, образотворче мистецтво та деяких проектах загальнодержавного рівня. Особливості вірменської інтеграції пов'язані з такими чинниками як: багатонаціональний та поліконфесійний склад українського суспільства, християнський світогляд обох націй, зовнішньополітичні фактори впливу на обидві держави.

Перш за все, соціокультурна інтеграція вірмен в Україні за добу незалежності пов'язана з терміном «акультурація». Зокрема, поняття акультурації деякими вченими розглядається як більш вузький термін «акультурація мігрантів» та визначається як «установки, норми, зразки поведінки й інші культурні особливості, сприйняті в результаті соціальних взаємодій представників різних культур» [4, с. 358] (мігрантів і автохтонів). У нашому випадку можна розглянути й більш широке поняття цієї категорії, а саме: двостороння акультурація між вірменською діаспорою України та автохтонами. Тобто в результаті двосторонньої акультурації між вірменами і українцями відбувається взаємосприйняття та прийняття одне одного в ракурсі культурних особливостей.

Ще однією ключовою категорією в цій тематиці виступає етнокультурна дифузія, що є проникненням одної культури в іншу, при чому в даному випадку вона є не горизонтальною (від одного покоління до іншого), а вертикальною (міжетнічною). Нерідко етнокультурну дифузію й інтернаціоналізацію пов'язують із процесами розмивання етнічних кордонів, що в контексті збереження національних культур є не зовсім сприятливим явищем. У випадку розселення вірмен на українських теренах можемо говорити про позитивну етнокультурну дифузію, що пов'язана з особливостями менталітету обох етносів. Із одного боку українці, які багато років перебували під гнітом інших держав, здобувши незалежність, прагнуть до збереження своєї автентичної культури, з іншого – вірмени, які по-перше, також

довгий час перебували в скрутному етнополітичному становищі, а по-друге, схиляються до більш «закритого» типу культурної взаємодії. Тобто, найчастіше, вірмени кооперуються в громади з метою збереження своєї культури, не прагнучі «нав'язати» її іншим етносам. Поряд із цим, гармонійно відбувається етнокультурний взаємообмін між обома етносами, що збагачує їх.

В умовах становлення України як суверенної, демократичної та євроінтегрованої держави, виникає потреба наукового осмислення місця національних меншин у культурному просторі країни. Ця потреба може бути обґрунтована двома факторами. По-перше сучасні умови диктують певні вимоги для держави, яка підтримує статус цивілізованої європейської країни. Після проголошення незалежності України та її виходу на міжнародну арену, перед державою постало завдання забезпечити підвалини для розвитку всіх націй і народностей, що проживають на її території. Крім цього, твердження, що важливою складовою етнонаціональної політики країни, яка відображає рівень її демократичності та дотримання світових стандартів про права людини є законодавство щодо національних меншин, набуває все більшої актуальності. Зокрема, на законодавчому рівні це положення відображене у 10 та 11 статтях Конституції України та в Законах України «Про національні меншини України», «Про освіту національних меншин України» і «Декларації прав національностей України», а також інших законодавчих актах. Завдяки сприятливому відношенню до національних меншин, в Україні панує атмосфера толерантності. Однак, важливо, щоб позитивне ставлення до національних меншин виправдовувало себе. Дослідження результатів життєдіяльності національних громад обумовлене важливістю виявлення тих меншин, що спрямували свою активність на культурний розвиток України.

По-друге, в умовах нестійкої політичної обстановки в Україні, важливим фактором є об'єднання усіх націй в єдиний свідомий народ, чому сприяє культурно-дозвіллева, просвітницька, видавнича діяльність національних товариств, які не лише прагнуть зберегти свою самобутність, а й всіляко підтримують загальноукраїнські проекти, створені для консолідації українців усіх націй (фестивалі національних культур, тематичні виставки й конференції тощо). З цих причин, тематика національних громад та товариств знаходить все більшого відображення в розвідках вітчизняних науковців. Зокрема, широко висвітлена діяльність єврейської та польської меншин, які становлять значну частку населення сучасної України, та здавна населяють

ці землі. З огляду на це, постає закономірне питання, що обумовлене діяльністю вірменського етносу, який з XI ст. і до сьогодні проживає на українських теренах, із життєдіяльністю якого тісно пов'язаний розвиток української культури. Крім цього, аналізуючи українську історіографію вірменської культури України, стикаємося з прогалиною, яка охоплює період її незалежності. Це явище донедавна пояснювалося доволі коротким проміжком часу, що минув з 1991 р. Усе ж, переступивши межу 25 років, тобто чверті століття, в 2016 р. історія української культури доби незалежності може бути розглянута як окремий період із своїми чітко вираженими особливостями, надбаннями й здобутками.

Отже, в контексті дослідження соціокультурної інтеграції вірмен в Україні постає проблемне питання, яке пов'язане з визначенням особливостей вірменської діаспори та трансформаційних процесів, що відбуваються з обома культурами. Враховуючи, що окрема особистість формується під впливом багатьох зовнішніх чинників, можемо припустити, що вірменська громадськість, опинившись поза межами своєї батьківщини і ставши діаспорою, набуває принципово нових ознак, що відрізняють її від автохтонного вірменського етносу, який проживає у Вірменії. В діаспорі з'являється сукупність внутрішніх і зовнішніх зв'язків та відносин, які формують певні принципи і характерні риси. Так виникає унікальний феномен вірменської культури в межах діаспори, який І. Гаюк пояснює як оригінальне переплетення християнських і дохристиянських традицій історичної батьківщини з традиціями та звичаями українсько-польського середовища [3, с. 161].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
2. Бережна Н. Організаційно-структурне оформлення вірменських громад Київщини та Кіровоградщини (1990 – перша половина 2010-х рр.) // Грані. Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, 2014. №132. – С. 112–118.
3. Гаюк І. Специфіка дослідження культури вірменської діаспори в Україні // Мистецтвознавчі записки. Національна академія керівних кадрів культури та мистецтв. – Київ: Міленіум, 2016. – С. 154–161.
4. Селивестрова Н. Аккультурація мигрантів // Енциклопедія гуманітарних наук, 2015. №2. – С. 358–363.

**Лоренцо Де Векки,**  
преподаватель  
классического лицея Тита Ливия  
г. Милан, Италия

## **LE MASCHERE ITALIANE, TRA TEATRO E CARNEVALE ИТАЛЬЯНСКИЕ МАСКИ ТЕАТРА И КАРНАВАЛА**

Среди многих аспектов итальянской культуры, которые привлекают людей всего мира, особый интерес представляют карнаваль-ные маски. В них просматривается связь с культурой народа и анти-чным Римом. Тем не менее, современные итальянцы удивились бы, узнав, какой интерес и симпатию вызывают эти маски сегодня во всем мире. Карнавал в Италии существует до нынешнего времени, но он утратил большую часть своей жизненной силы, которую имел в прошлые века и мало кто интересуется самыми знаменитыми ма-сками непростых персонажей, отражающих характеры итальянских городов. Современный мир становится все более поликультурным и теперь маски, которые мы видим во время итальянского карнавала, более или менее те же, что и маски в городах запада.

Подойдем ближе к нашему вопросу, который в данный момент мы можем детально рассмотреть.

Что такое маска и зачем она? Именно об этом я говорил год на-зад в Харькове. Это интереснейшая тема. И будет правильно начать с истории карнавала.

История карнавала полна гипотез и практически лишена точ-ных данных. Название «карнавал» (аналогично звучит и в европей-ских языках), вероятно, происходит от латинских слов *carne* и *levare* (убрать мясо или плоть) или от *carne, vale!* (прощай, мясо, плоть). Это может означать как мясо, так и плоть (секс). Карнавал проводился перед постом, что в христианстве предполагает голодание. Таким об-разом, карнавал как бы заявлял: «Прощай, мясо!». Название вроде бы христианское, но является ли это христианской традицией? Да, одна-ко, как и все христианские традиции, карнавал уходит своими корня-ми в греко-римскую античность, то есть языческую, которая, в свою очередь, имеет очень древние корни. Очевидно, что христианский карнавал не происходит от одного античного праздника, в нем объе-динились различные составляющие древних языческих праздников, особенно римских.

Основные элементы, на которых целесообразно остановиться, являются фундаментом современного карнавального ритуала (то есть карнавалом, зародившимся в христианском средневековье) и кажутся не связанными между собой, но мы можем заметить, что есть нечто очень важное, что их объединяет. Прежде всего, это время года – между февралем и мартом, в которое празднуется карнавал, период перехода от плохой погоды к хорошей; когда природа начинает расцветать. Это как новый год. Это обмен ролями и переверот установленного порядка. Это время, когда позволены беспорядки и, в сущности, можно делать все, что угодно. Кроме того, как римский праздник *dies natalis* (рождение), никак не связанный с рождением Христа – Рождеством, но совпадает с ним, так Пасха и пост совпадают с более древними праздниками.

Ритуалы, связанные с переходом от зимы к весне, считаются самыми древними из существующих. Церковь выбрала период, в который отсутствовали церковные праздники для восстановления древнего ритуала. Речь идет о времени ожиданий и надежд на хороший урожай. Необходимо было умиловать полубогов ада и холода, победить их и таким образом освободиться от страха.

Вот еще одна традиция человечества. В обществе, в котором существуют сословные различия, раз в году возникает необходимость напомнить себе о том, что, в сущности, мы все одинаковые. Идеальное возвращение к естественности в золотой век, когда не было ни хозяев, ни рабов, ни богатых, ни бедных. В Риме проводился большой праздник под названием *Saturnalia*, во время которого хозяева и рабы менялись ролями. В празднике «*fešta dei folli*» (праздник сумасшедших) во Франции и на христианском карнавале принимали участие и короли, и епископы, и даже Папа.

До этого мы говорили о ритуале перехода сезонов. Чтобы умиловать демонов ада, люди облачались в маски. Они надевали маски человека-зверя и таким образом, как бы превращались в демонов ада. Разгуливая в таком виде, они пугали прохожих, и люди, пугаясь, освобождались от страха, понимая сразу, что это не настоящий монстр. Таким образом, одевание масок имело целью напугать и в тоже время освободить от страха, порой заставляя смеяться (в дальнейшем мы увидим, что в наиболее знаменитых масках карнавала страх и смех смешиваются). Маска, однако, имеет и другое глубинное значение: она меняет личность, делает нас неузнаваемыми. Идея карнавала заключается в освобождении от зимы и тоски, от общественного

уклада и даже от самих себя. Это праздник свободы, который символизирует трансформацию, обновление природы и общества.

Поэтому карнавал всегда был самым любимым народным праздником. Когда мир хотел развлекаться – происходили невероятные события. Сегодня мы не знаем, что означает по-настоящему веселиться раз в году, как это делали наши предки. Римляне говорили: «РАЗ В ГОДУ МОЖНО ПОТЕРЯТЬ ГОЛОВУ». В одной римской истории говорится, что однажды во время карнавала 160 женщин убили своих мужей для того, чтобы иметь возможность заняться сексом с другими мужчинами.

Говоря о масках, таким образом, мы говорим об универсальном антропологическом элементе, который присутствовал во всех доисторических обществах. Однако почему только итальянские маски так знамениты? Прежде всего, среди множества причин – природное воображение и изобретательность итальянского народа, который кроме прочего имеет более близкую связь с античной культурой древнего Рима, где обожали маскарады (и, естественно, были рабы, которым не терпелось хотя бы раз в году поколотить своих хозяев). Кроме того, в Италии всегда ощущалось присутствие церкви, которая довлела и провоцировала смех над всем тем, что было серьезным и святым. Но прежде всего в Италии родилась *Commedia dell'arte*, которая распространилась по всей Европе и в которой использовались маски. Укоренившись на сцене, маски стали известны всем: от богатых домов до бедняков во всей Европе.

*Commedia dell'arte* – это форма театра, которая зародилась в XVI в. как альтернатива классическому театру Возрождения. Здесь играли актеры-профессионалы, которые зарабатывали на жизнь своей профессиональной деятельностью и старались нравиться публике, особенно простому народу. А народ стремился к карнавалу веселью, в котором была игра, притворство, возможность выйти из повседневности. Необычайное мастерство этих театральных комиков, которые отличались высоким уровнем профессионализма, привлекло внимание к итальянским маскам жителей всей Европы.

Мы рассмотрим только две наиболее известные маски, изучение которых бесспорно помогает лучше понять историю итальянского народа. В этих двух масках отображается огромное многообразие итальянской культуры. Как не существует единой итальянской кухни или единого итальянского Возрождения, также не существует и «итальянских» масок, но есть множество масок, отличающихся



костюмами, языком и привычками, в зависимости от их происхождения. Эти две маски представляют одна – Север, другая – Юг Италии. Маска Арлекино родом из Бергамо (в Восточной Европе он больше известен под именем Труффальдино). Этот город находится близко к границе Венецианской Республики, из-за чего Арлекино постепенно превращается в венецианскую маску; а Пульчинелла – самая известная неаполитанская маска.

Две маски, которые я описываю в нескольких строчках, широко известны, потому что всегда были народными фаворитами. Речь идёт о двух слугах, двух бедняках, которых часто принимали за глупцов или за сумасшедших, но которым, тем не менее, удавалось выпутываться из сложных ситуаций, и, более того, часто они оказывались хитрее всех. Эти общие элементы важны, очевидно, что маски имеют похожее происхождение, но при этом каждая из них приобрела региональную специфику, характерную для своей малой родины.

В этих двоих – весь итальянский народ, каким он был и каким продолжает оставаться: они бедные, но хитрые, выходят сухими из воды при любых обстоятельствах, умеют приспособливаться к сложным ситуациям и гениальны в своей безграмотности, все их недооценивают, но в итоге они оказываются лучшими. То есть, это персонажи способные на всё, способные перевоплотиться во всё, многогранные по своей природе, что проявляется, в первую очередь, в таких двух аспектах:

- ♦ костюм Арлекино широко известен – это пестрое, разноцветное одеяние. Так получилось потому, что он был очень беден, а мама сшила ему одежду из кусочков ткани, которые ей удалось найти. Впоследствии, этот разноцветный костюм приобрёл символический смысл и стал обозначать исключительную фантазию при разрешении всяческих проблем.

- ♦ Пульчинелла – мужчина, но его имя скорее женское. Он двусмысленнен в самом широком понимании, это мужчина / женщина, его голос – очень высокий, как будто женский, но при этом он обладает всеми мужскими чертами – таким образом, он является всем.

В Арлекино мы видим черты тысячелетнего прошлого, в которых проявляется его двойственная природа. Его маска имеет древние корни: если мы рассмотрим её отдельно от весёлого костюма, она пугает, а маленькая бородавка, которую видно на лбу любой хорошо сделанной маски Арлекино, – это то, что осталось от дьявольских рогов. В *Божественной комедии* Данте одного из дьяволов Ада зовут Аликино, и это имя, безусловно, родственно имени маски. Эта маска пугающая,

но, в то же время, это – самая весёлая маска, солнечная, радостная, она торжествует над хозяином, повторяя древнейший мотив победы раба во время карнавала. Мы можем наблюдать характеристики этой маски в бесконечной галерее образов мирового искусства. Также мы видим, что эту маску трактуют как своего рода меланхолического героя, как, например, это делает Пикассо, который обожал Арлекино. Для него, художника своей эпохи, в обществе всё более далёком от новых способов художественного выражения, Арлекино стал манифестом художника, непонятого своими современниками.

Пульчинелла всегда обладал этой меланхолической чертой. Поэтому он предстаёт в качестве фигуры, дополняющей Арлекино. Из двух глупых и гениальных слуг один – весёлый, а второй – задумчивый, один – сорвиголова, а второй – философ. Его костюм белого цвета типичен для многих культур, это костюм сумасшедшего мудреца. Достаточно сослаться на Евангелие, где Ирод убедился в сумасшествии Иисуса, взглянув на его белую тунику, так похожую на тунику Сократа и на тунику Пульчинеллы.

В изобразительном искусстве Пульчинелла, как и Арлекино, пользовался чрезвычайной популярностью. Примечательно, что художник, который более сотни раз изобразил на своих холстах эту неаполитанскую маску, – венецианец Джандоменико Тьеполо, сын известнейшего европейского художника XVIII в., который был не менее знаменит, чем отец. Стоит отметить, что многочисленные Пульчинеллы Тьеполо относятся к последним периодам его творчества, к тому времени, когда Венеция потеряла свою тысячелетнюю независимость, потому что Наполеон продал её Австрии. Меланхоличный Тьеполо решает таким образом посвятить себя самой мудрой и меланхолической маске Пульчинелле, которая понимает, как устроен мир, и умудряется смеяться над ним.

Подобный персонаж итальянского происхождения, такой же популярный, но почти сразу ставший французом (потому что французы обожали итальянскую комедию дель арте), – это Пьеро. В нём остаётся только меланхолия, любовь к луне и плаксивость. Эта маска была очень востребованной, особенно в XX в., хотя её значение, как и значение маски Арлекино, обеднело.

Возвращаясь к вопросу, с которого я начал: в связи с чем, даже в Италии карнавальные маски потеряли свой смысл, и дошли почти до полного забвения? Основная причина проста: в индустриальном обществе нет больше места для господ и слуг, нет разницы между

богатыми и бедными. Так для чего же нужен этот короткий период в году, когда законно менять личность и давать выход злости из-за социального неравенства, если эти различия почти исчезли? Как все народные традиции, и эта устремляется в забвение, со скоростью прямо пропорциональной скорости роста благосостояния, по мере потери интереса к народной, в особенности, сельской культуре – ведь карнавал тесно связан с сельскохозяйственными обычаями.

Есть только одна маска, которой, вероятно, не грозит забвение как остальным маскам, и которая не утратила своего первоначального смысла, – это Пульчинелла. Причина очень проста: в отличие от Венеции и почти всех итальянских городов, в Неаполе, который является центром сельскохозяйственного региона, всё ещё сохраняется и поддерживается традиционная народная культура.

*Перевод: О.Е. Рувинская  
А.Г. Роговская*

---

**К.І. Демчик,**  
кандидат педагогічних наук,  
старший викладач  
кафедри теорії та методики  
дошкільної освіти  
Кам'янець-Подільського національного  
університету імені Івана Огієнка  
м. Кам'янець-Подільський

## **ФЕНОМЕН ПОДІЛЬСЬКОЇ ВИШИВКИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЕТНІЧНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ПІДРОСТАЮЧОГО ПОКОЛІННЯ**

У сучасних умовах розвитку й становлення художньої освіти в Україні використання подільської вишивки як засобу формування етнічної самоідентифікації підрастаючого покоління є перспективним і педагогічно доцільним. Як відомо, вишивання є одним із видів декоративно-прикладного мистецтва, особливою галуззю художньої творчості. З давніх-давен основною його метою є художнє освоєння матеріального світу, естетичне осмислення навколишнього середовища, передача духовної культури українського народу.

Події в нашій країні та підвищена увага до української культури за кордоном зумовили зростання етнічної свідомості народу, посилення його зацікавленості до вітчизняної історії та культури, до усвідомлення необхідності збереження традиційного народного мистецтва як генофонду його духовності. Разом із тим, звернення до невичерпних джерел українського народного мистецтва, до збереження й оновлення всіх його видів і вишивання, зокрема, – це прояв етнічної самоідентифікації, усвідомлення свого родоводу, духовних традицій, тобто, це відродження культури українського народу в цілому.

Саме вишивання як ремісництво та вид декоративно-прикладного мистецтва досліджували Є.А. Антонович, А.М. Богущ, Р.В. Захарчук-Чугай, Т.В. Кара-Васильєва, Ю.О. Соловійова, Н.А. Стеф'юк, К.Р. Сусак та інші. У працях дослідників зібрані характерні особливості вишивання як різновиду декоративно-прикладного мистецтва, визначені основні мотиви та різновиди оздоблення тканини, проаналізовані регіональні особливості вишивки нитками, бісером, стежками, пайетками та стрічками. Подільська вишивка (Вінницька, Хмельницька, Тернопільська області) була предметом дослідження

не одного фахівця-мистецтвознавця, але варто зазначити, що саме подільська вишивка як засіб формування етнічної самоідентифікації у дошкільників і школярів недостатньо досліджена, що й визначило актуальність даної статті.

Так, Л. Булгакова-Ситник у своїй монографії вперше дослідила народний досвід подільської вишивки в генетичному взаємозв'язку матеріалу і техніки вишивання, топографії вишивки та крою виробів, окремих мотивів і стилістичних особливостей орнаменту; визначила й схарактеризувала типи подільської вишивки, їхні специфічні ознаки та спільні національні риси в контексті традиційної української вишивки [2, с. 3].

Подільська вишивка привертає увагу своєю своєрідністю, неповторністю, водночас, складністю у виконанні й неймовірною красою. З цього приводу існує мистецтвознавча думка про те, що бездоганні щодо техніки виконання, високохудожні вишивки цієї області зачаровують з першого погляду. І це дійсно вкотре підтверджує той факт, що подільська вишивка може бути засобом формування етнічної самоідентифікації у підростаючого покоління України.

На Вінниччині своєю бездоганністю й витонченістю вирізняються вишивки сіл Клембівка, Стіна, Яланець та Городківка. Тут здавна вишивка стала промислом не лише для жінок, а й для чоловіків. Звідси вироби потрапляли на ярмарки Києва, Санкт-Петербурга, Парижа, вирушали в далеку подорож по світу [3].

Найкращі полотна ткали в чорноземних районах Поділля, де були особливо сприятливі умови для вирощування конопель. Ляне полотно м'яке, має дрібнішу клітинку, сірувато-охристі відтінки, а конопляне – тугіше, зеленкувато-сірих відтінків. У ХІХ ст. вишивали лляними, конопляними й вовняними нитками ручного виробництва. Нитки пряли з найкраще вичесаних волокон льону чи конопель, пряли тоненько й рівно, щоб нитка вільно рухалась у вушці голки й легко стелилася на тканині. Потім нитки білили, фарбували, натирали воском або жиром. Нитки для вибілювання золили в діжках-«зільницях». У діжки складали нитки, намотані в півмітки, пересипали попелом із спалених дров і заливали окропом. Лугова вода поступово вибілювала нитки, потім їх прали й висувували на сонці чи на морозі. Такими нитками вишивали, часто комбінуючи із сірими, небіленими, що мали зеленуватий відтінок. Для фарбування використовували кору вільхи, дуба, ягоди бузини, цибулиння. У південних районах Східного Поділля нитки для вишивання змочували гарячою водою з розчином лугу,

отриманого від спаленої соломи гречки. В результаті нитки набували світлого вохристого кольору, його називали «пшеничним» [3]. Із середини XIX ст. дедалі частіше для вишивання використовували гарус, заполоч, а з початку XX ст. – нитки, муліне, бісер, шовк, тощо [1].

Цікавим є той факт, що перші вишивки на території України з'явилися ще за часів скіфів. Археологічні розкопки підтверджують, що знайдені на Черкащині фігурки чоловіків, створені ще у VI ст., у своєму оздобленні мають не тільки структурні особливості українського одягу XVIII–XIX ст., а й елементи давнього орнаменту [5].

Орнаментальні фігури на Поділлі мали багато поетичних назв: «раки», «реп'яшок», «купчаки», «піддовки», «орли», «орли летять», «орли-метелики», «мутелики», «кривий Іванко», «хрестами», «шиті цілі», «маленький Іванко», «хвостичка», «семирожок», «кривуни», «кучерами», «куряча лапка», «хрестички», «баранячі роги», «дорівська низь», «саїнська низь», «саїнська зозулька», «саїнська низь прививається», «дримба», «дримби», «ліри», «ліра», «половина безконечника», «гребінці», «підкови» та інші [3].

Найпоширеніші та найбільш шановані давніми українцями кольори – червоний та чорний. Вони вважалися магічними. Червоний свідчив про життєдайну енергію сонця, кохання, радість землі. Чорний – у жодному разі не колір смерті чи жалоби, як ми звикли вважати, швидше навпаки: пращури наділяли його магією життєвої сили рідної землі, він уособлював безліч таємних знаків і закликів до родючого ґрунту, що забезпечував урожай і достаток [2, с. 114].

Відповідно, дослідники вважають, що білий колір символізує світло і високодуховність, синій – холод і воду (є дуже часто антиподом червоному), жовтий – відображає свободу і щастя. Щодо зеленого кольору, то він є найулюбленішим серед українців після чорного і червоного. Він символізує ріст і розвиток, прагнення життя і молоду, дужу силу. Коричневий у вишивці ототожнюється із засіяною ріллею, а сірий – із рівновагою та здійсненням бажань.

Майстрині Поділля вирізнялися (і роблять це й досі) колористичними вподобаннями, тобто мова йде про вишивки чорним «густим» кольором, червоним, поєднання цих кольорів у найрізноманітніших пропорціях, вишивки жовтим кольором, поєднання червоного з синім, вишивки коричневими кольорами теплих та холодних відтінків.

Варто зазначити, що техніки вишивки мають також своєрідні особливості, на яких доцільно зупинитися детально при ознайомленні з ними дітей як дошкільного, так і шкільного віку. Майстрині-

вишивальниці з усієї України володіють технічними прийомами, яких налічується понад сто, а переважна більшість з них поширена на Поділлі.

Найхарактернішою технікою подільської вишивки, яка вважається так би мовити «візитівкою» Поділля, є низь (низинка, низівка). Шов виконується зі зворотнього боку, тобто знизу, звідси і походить її назва – низь. Нитка, якою вишивають йде паралельно до ниток основи полотна. Якщо, скажімо, малюнок виконують чорною ниткою, то з одного боку вийде білий контур, з другого – чорний. Готовий виріб виглядає як коротко підстрижений оксамит. Низзю прикрашають рукава натільних жіночих сорочок, краї рушників, скатертин тощо.

Різні засоби виконання «низі» зумовили її назви: «паршива низь», «сліпа», «дрібненька», «цвіткова» тощо. Вельми цікаві вишивки сіл Голенищево (Летичівського району Хмельницької області), Соколівка й Багринівці (Вінниччина), що межують одне з одним. Дуже ефектний вигляд мають сорочки, якщо смуга узору, зроблена чорними нитками, обведена зрідка червоними й жовтими. Вишиті узори «низинкою» і «штапівкою», яка має місцеву назву «збиране» [4].

Вдало майстрині користуються графічною лінією для підкреслення основних рис орнаменту: це так зване поквітнення, коли червоний колір обводиться чорним, а чорний – червоним. Щоб уникнути одноманітності узорів, застосовують ритмічне чергування червоного й чорного кольорів у квадратному або шаховому порядку. На початку ХХ ст. існувало два великі осередки вишивки «низзю»: один – у Гайсинському повіті, другий – на півночі Ямпільського [там само].

У сорочкових візерунках Поділля використовується також *гладь*, яка лягає частими, але невеличкими плямами. Як правило, її компонують «ялинкою», що створює гру світла та тіні, а жіночі сорочки це гарно прикрашає, роблячи їх своєрідними.

На клембівських рушниках використовується *качалочкова гладь*, яка постає у вигляді різноколірних опуклих видовжених прямокутників. Таким швом також майстрині оздоблюють дитячий одяг.

Подільські сорочки мають складний геометричний орнамент, до якого входить кілька так званих «прозорих» технік, які у свою чергу надають йому ажурності, легкості. До «прозорих» швів належать:

- ♦ *шабак* – різновид кольорових мережок, де увесь візерунок складається з окремих стовпчиків і проміжків між ними (використовується для оздоблення чоловічих сорочок);
- ♦ *техніка зернового виводу*: без витягання ниток на тканині утворюється прозора ажурна вишивка, тобто на одному й тому

ж місці кладуть два однакових стягуючих стібки, на тканині виникає сітка з маленьких віконечок (зерновий вивід вишивають білими нитками або тими ж, що й увесь візерунок);

♦ *слов'їні вічка* – дрібненькі квадратики з дірочкою посередині: всі стібки починаються з одної точки – з центра квадратики, нитки розтягують дірочки, тобто виходить щось схоже на пташине вічко (використовується для оздоблення жіночих сорочок) [1, с. 108–111].

Як зазначалося, знаним центром вишивки на Поділлі було й сьогодні залишається село Стіна, де улюбленим став чорний колір вишивки сорочок. Своєрідним є те, що в них густо зашиваються рукави «лучкою» (чорною вовняною ниткою), створюється візерунок у вигляді вертикальних смуг геометрично-рослинного орнаменту («кучері», «волошка», «виноград») у техніці хрестик, «штапівка» [4].

Цікавим є те, що в давнину в с. Стіна, як і в с. Клембівка, шили на «бомбаку» (тонкому полотні) «широм» (срібною ниткою, скрученою з чорною, або ж золотою з червоною ниткою).

Сорочки Західного Поділля вирізняються темним колоритом. Це чорний із малою домішкою темно-червоного або жовтого. Вишивка має складну композицію й розміщується на комірі, чохлах. Особливістю сорочок Західного Поділля є наявність двох вертикальних ліній на грудях – «погрудки», трьох на спині, а також пишно оздобленого рукава. Це широка горизонтальна смуга полика з трьох частин і розшивка рукава у вигляді трьох вертикальних смуг рослинно-геометричного орнаменту або ж косих смуг, здебільшого геометричного малюнка [там само].

Вишивки Тернопільської області характеризуються насиченим, темним, аж до чорного, колоритом. Виконані вовною, густі, без пробілів, орнаменти суцільно вкривають рукава жіночих сорочок, гаптовані «поверхневим швом». Із початку ХХ ст. поширилася хрестикова техніка, квіткові орнаменти, сама ж вишивка набула яскравіших кольорів [4].

Сорочки Східного Поділля оздоблювалися вишивкою святкового вигляду, тобто нашивалися суцільні маси орнаменту, які вкривали усе тіло рукава, розцвічували срібними й золотими нитками, надаючи легкості й ажурності сорочкам у вигляді змережування окремих частин «павучками».

Особливістю вишивки є наявність двох вертикальних ліній на грудях – «погрудок», трьох на спині, а також пишно оздобленого рукава. Це широка горизонтальна смуга з трьох, іноді з п'яти (як на Гусятинщині) частин, а розшивка рукава – у вигляді вертикальних смуг



рослинно-геометричного орнаменту або косих смуг, здебільшого геометричного малюнка. Виконані вовною, густі орнаменти суцільно вкривають рукава жіночих сорочок. На території східних районів Тернопільщини вирізняються яскравістю вишивки Чортківського, Буцацького та Монастирського районів. На Гусятинщині самобутніми центрами були села Самолусківці, Яблунів, Глібів, Гримайлів, Копиченці, Базар, Джурин та ін. [там само].

Таким чином, розглянуті основні орнаментальні мотиви подільської вишивки та територіальні особливості оздоблення сорочок-вишиванок ще раз підкреслюють самобутність української вишивки Поділля як феноменального виду декоративно-прикладного мистецтва в цілому. Важливо педагогам як дошкільних, так і загальноосвітніх закладів звертати увагу не лише на вишивку як таку, а й заглиблювати дітей у історію походження вишивки, ознайомлювати з культурними надбаннями, які знаходяться в музеях декоративно-прикладного мистецтва. Саме таким засобом можна досягти позитивних результатів у процесі формування етнічної самоідентифікації в підростаючого покоління.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Захарчук-Чугай Р.В., Антонович Є.А. Українське народне декоративне мистецтво. – Київ: Знання, 2012. – 342 с.
2. Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. – Київ: Мистецтво, 2008. – 464 с.
3. Музейна скринька: Подільська вишивка: Віртуальна студія української вишивки / Сайт Національного музею українського національного декоративного мистецтва // URL: <http://www.mundm.kiev.ua/PROJECTS/VSUE/VSUE1.SHTML>.
4. Подільська вишивка / Вишивка Поділля та приклади основних видів вишивання // URL: <https://vyshyvka-ua.blogspot.com/2013/03/podilska-vyshyvka.html>.
5. Українська вишивка – етнічний бренд, перевірений історією // URL: <https://uamodna.com/articles/ukrayinsjka-avtentychna-vyshyvka-brend-tysyacholitj/>.

**О.Й. Денисенко,**  
завідувач відділу  
Харківського художнього музею,  
член Національної спілки  
художників України

## ТРАНСФОРМАЦІЯ МОТИВІВ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА У МОДЕРНОМУ ЖИВОПИСІ ТАРАСА ГРИГОРУКА

Виставка творів львівського художника Тараса Григорука, що експонувалася на початку 2018 р. у Харківській галереї «АВЕК», привернула особливу увагу фахівців і шанувальників мистецтва. По-перше, яскраво вираженою творчою манерою, так не схожою на образотворчу стилістику харківської художньої школи, по-друге – вмінням синтезувати в органічне ціле набутки народного мистецтва свого регіону з сучасними модерними тенденціями. Працюючи на грані нефігуративного і реалістичного, художник створює своєрідні композиції, де є хвацькі народні музики, дохристиянські свята, щось чаклунське, з чим пов'язуємо образи карпатських мольфарів, мотиви задержувати коломийок, світ народної міфології та легенд.

У творах Тараса Григорука немає, як казав Казимир Малевич, «кольоростраху», він – справжній носій спектралізму або кольоропису. Художник не приховує свого захоплення колірним буйством робіт. Як дзига, вони розсипають фарбові скалки, змінюються й самі випромінюють світло.

Активність кольору розподілено не за сюжетною доцільністю, а за принципом декоративної гармонії. Безумовно, її витoki знаходяться в мистецтві писанкарства, яке автор засвоїв на рівні генетичного коду. Косів, Коломия, Космач, Вижниця – місця сили художника. По суті, це монументалізований прийом передачі орнаментів писанки, а відтак – символіки трипільської культури, космогонічних уявлень наших предків. Композицію деяких творів уподібнено житійній іконі, де своєрідні «клейма» є самостійними зображеннями, і, водночас, їх підпорядковано загальному образно-стилістичному ладу та сюжетно-тематичному змісту.

Поверхню полотна, як правило, художник ділить навскісними, овальними, діагональними ритмами на кілька площин. Кожна з них має своє колористичне і композиційне завдання, хоча їх усіх

об'єднано орнаментальними узорами, причому різними. Спокійні однорідні фони зеленого, бордового кольору художник «засіває» дрібним орнаментом – свастя із зображенням косоного хреста, трилисника тощо, які викликають алюзії техніки вибілки на тканині.

Цей прийом, до речі, було поширено в українських іконах із XVI ст., зокрема, майстра Федуска з Самбора, де по левкасному ґрунту було витиснене зображення різних видів хреста, рослинних галузок, «гудзиків» тощо.

Така імітація набійки «заспокоює» активні колористичні фрагменти, що розходяться на полотні подібно віялу фарбового спектра. Тарас Григоруку, скоріше, не компонує, а конструює свої картини: це своєрідне живописне креслення з планами, кроями, проекціями, де геометричні площинні форми рухаються й чергуються за законами ритму, панує особливий космічно-планетарний лад, у злагодженому ритмі кружляють яскраві веселкові форми астральних знаків писанок, візерунків плахт, які акумулюють магічний код світових стихій – вогню, землі, води.

Гармонію народного орнаменту художник динамізує і драматизує за допомогою творчо засвоєних прийомів українського авангарду поч. XX ст., народного мистецтва Західної України. Щоб передати яскраві кольори граней і площин, динаміку і радість їхніх рухливих форм, використовує першоелементи будівельного мистецтва – кола, конуси, ромби, поєднані «силовими лініями», що натягують каркас композиції. Жорсткість конструкції рисунка, ясність і щільність великих колірних плям нагадує прийом аплікації, квіткової техніки, де площини, декоровані різними зображеннями, ніби «зшиті» широкою тасьмою ахроматичного контуру, мережаною меандром – безкінечником.

Площинне трактування предметів реальності, декоративність у передачі предметного кольору, лінійна тектонічність – формальні риси народного живопису, які Тарас Григоруку поєднує, як уже було сказано, з набутками європейських постмодерних напрямків. Уважаємо, що його стиль можна трактувати як експресіоністичний етно-арт. І не тільки: локальні кольори, їхня підвищена звучність викликають алюзії стилістики абстрактного декоративізму творів добре знаного в Україні французького майстра Фернана Леже. Підхід до процесу творення – конструктивний, нестандартний, із інколи несподіваним і непередбачуваним результатом.

Персонажі творів Тараса Григорука пов'язані з різними аспектами народно-поетичної, фольклорної, етнографічної традиції, рідними

й близькими людьми. Низку творів, виконаних у стилістиці «клейм» житійної ікони, позначено вже не тільки переважанням відповідних традиційних кольорів, а й іншими прийомами образотворчості.

Живописну аплікацію фолк-модерну поєднано з іграшково-іронічною інтерпретацією теми людського театру («чим є наше життя – це гра»), різних колізій його перебігу.

Гротеск, м'який гумор, шаржованість персонажів, комічність сцен, динамізм зображення (інколи – майже кінематографічний прийом кадру, несподіваних ракурсів) зближують ці роботи за ритмікою зі «співомовками» та коломийками. Символічна «завантаженість» фактури площин цих композицій тяжіє ще й до жанру репортажу, хроніки, що викликає відчуття барвистого кольорового калейдоскопу.

Не забуваючи свої корені, витoki своєї творчості в народному декоративно-прикладному мистецтві, Тарас Григоруk належить до когорти тих сучасних майстрів, творче кредo яких «наша муза – народне мистецтво» поєднано з сучасним, модерним втіленням майстра ХХІ ст. Цим самим продовжуючи лінію українського національного відродження 20–30 рр. ХХ ст., представлену геніальними особистостями, талановитими інтерпретаторами народного мистецтва.

Нині ця тенденція є такою ж злободенною і нагальною, про що свідчать надзвичайно цікаві образотворчі візії Тараса Григорука. Зовсім несподіваним він постає у своїй літературній творчості. Його поетичні медитації, сповнені елегійного настрою, легкого смутку, запитань без відповіді у філософському плинні буття представляють нам зовсім іншу творчу особистість. Мабуть, ця боротьба та єдність протилежностей і витворює ту неповторність митця, яким є Тарас Григоруk. Його роботи відлунюють ритми тих самих магічних космічних стихій, динаміку і рух, що йдуть із надр української етноментальної приналежності майстра. Їх закорінено не тільки в яскравий дивосвіт західноукраїнського малярства і декоративно-прикладного мистецтва, а й у спадщину українського авангарду поч. ХХ ст. та світового надбання нефігуративного мистецтва. Про це колись влучно сказав Іван Драч: «Шкарубке матусине рядно горить абстрактним взором Мондріана...».

**Л.А. Дорожко,**  
старший лаборант кафедри  
естетичного виховання  
і технологій дошкільної освіти  
Харківського національного педагогічного  
університету імені Г.С.Сковороди

## **ПЕРСПЕКТИВИ І ПЕРЕШКОДИ ДЛЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ СІЛЬСЬКОЇ МІСЦЕВОСТІ В УМОВАХ ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ**

У спадок від Радянського Союзу українцям залишилася централізована система влади, доведена до абсурду. Нинішня система управління в сучасному селі склалася ще в 20–30 рр. ХХ ст. За цей час кардинально змінилися і економічна, і демографічна ситуація в Україні.

Європейський і світовий досвід свідчить, що місцеві проблеми можуть ефективно вирішуватися тільки на локальному рівні. Держава ніколи не дійде до потреб кожного села чи міста, кожної вулиці чи хати. Всі постсоціалістичні країни центрально-східної Європи пройшли шлях децентралізації. Від цього процесу вони одержали радикальний поштовх для подальшого розвитку. Такий шлях передбачає передачу повноважень вирішення місцевих питань на рівень громади, села, селища, міста. Надаючи повноваження, на яких базується ефективна модель місцевого самоврядування, держава встановлює відповідальність органів місцевого самоврядування перед громадою. В Україні на цей час в скрутному становищі опинилися села, які розміщені довкола міст обласного значення. Для того, щоби зберегти самостійність і бюджетне фінансування, вони мають довести свою економічну спроможність, не гіршу за міста. Сьогодні більшість таких українських сіл навпаки є дотаційними й не можуть заробити навіть на утримання сільради [7].

Децентралізація – це передача значних повноважень та бюджетів від державних органів органам місцевого самоврядування. Цей процес спрямований на те, щоб якомога більше можливостей отримали місцеві управлінські установи, які знаходяться ближче до людей, де такі повноваження можна реалізовувати найуспішніше. Процес децентралізації також стосується культури. Але він є не досконалим і не має перспектив доцільності щодо розподілення коштів на гуманітарний розвиток сільської місцевості. На поталу місцевим громадам

виділений відсоток і вони мають самостійно визначати скільки інвестувати в культуру, освіту й виховання. Такі важливі сфери завжди мали би залишатися на контролі держави. Це стратегічні галузі, які є ділянкою національної безпеки. «Країна без культури – це територія, а територію дуже легко загарбати» [7].

Вагомою часткою спадщини, яку доцільно залишити своїм дітям є традиційна культура своїх пращурів, яка спроможна навчити їх повністю розкривати свої таланти, щоби будувати своє життя навколо тих занять, які приносять їм справжнє задоволення і радість. Збереження й розвиток автентичності та використання елементів традиційної культури в процесі виховання дітей сільської місцевості є особливо ефективним методом педагогічного впливу в умовах децентралізації. Формування у сільських дітей тонкого відчуття природи, краси, музикальності, які є складовою генотипу українців й передавалися від покоління до покоління, базується на підвалинах народної культури, яка завжди відзначалася тяжінням до краси й гармонії. Ф. Колесса підкреслював: «Із усіх галузей народної творчості найбільш характерною для слуху українського народу є його народна музика. Український народ, обдарований вже від природи тонким музичним чуттям і незвичайною співолюбністю, виливає в музиці свою сердечну з глибин душі пливучу сповідь, свою палку, розміряно-меланхолічну вдачу» [2].

Збереження автентичності через використання різних аспектів народної культури, її свідомого сприйняття дітьми сільської місцевості відбувається під час навчальних занять у дитячих садках, школах на основі програмного предмета «мистецтво», який має чітко виражену інтерактивну форму дії. Вдосконалення напрямів вивчення традиційної культури та цілеспрямоване збереження автентичності можна коригувати шляхом створення сучасних програм, методичних рекомендацій, системи підвищення професійної кваліфікації вихователів та вчителів, а також впливом батьків на ці процеси. Традиція зберегла і донесла до наших часів різноманітні методи традиційного виховання дітей в сім'ї. Сьогодні ж вони виступають переважно в пасивній формі впливу, а також через засоби масової інформації.

В умовах децентралізації планується приділяти пильну увагу за забезпеченню рівного доступу до якісної освіти й умов навчання дітей. У сільській місцевості створюється інфраструктура загальноосвітніх навчальних закладів, відкриваються філії опорних шкіл, які зможуть виконувати функції не лише початкової школи, а й дитячих садків.

Л. Гриневич зауважувала: «Часто філії опорних шкіл – це заклади, в яких було понижено ступінь після створення опорної школи. Тобто раніше в приміщенні цього закладу могла повноцінно функціонувати старша, базова та початкова школа. Після створення опорної школи у філії залишилася, наприклад, лише початкова школа. Часто в таких закладах є вільні приміщення, де можна відкрити повноцінний дитячий садок, але законодавством це не було унормовано. Цим рішенням ми робимо крок назустріч місцевим громадам і даємо їм можливість утворювати у філіях повноцінні школи. До таких шкіл тепер можуть відноситися заклади, що не мають філій, але до них здійснюється підвезення учнів не менше ніж з трьох селищ, сіл» [6].

Села розглядаються як майбутня інфраструктура земель сільськогосподарського призначення. Спочатку зникає школа, далі репродуктивне населення переїжджає туди, де є виховні й освітні заклади. Залишається з оптимізмом споглядати, як та частина громади, яку приєднали до більш потужного центру, а по суті «централізували», змогла відстояти свою школу, свій дитячий садок і отримати можливість для виховання підростаючого покоління на традиціях своєї місцевості, зберігаючи автентичність тепер приєднаної, а колись іще самостійної громади.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Горлач М.І., Кремень В.Г. Політологія: наука про політику. –К.: Центр учбової літератури, 2009. – 840 с.
2. Колеса Ф.М. Музикознавчі праці. – К.: Наукова думка, 1970 – С. 248.
3. Пальчук В. Секторальна децентралізація в галузі освіти: створення мережі опорних шкіл [Електронний ресурс] // Україна: події, факти, коментарі, 2017. № 20. – С. 46–56.
4. Словник української мови: в 11 томах. Т. 1, 1970. – С. 10.
5. Словник української мови: в 11 томах. Т. 2, 1971. – С. 260.
6. <http://decentralization.gov.ua/news/2101>, p. 347.
7. <http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/157-19/ed20160113/paran17#n17>.

**С.О. Доценко,**  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
завідувач кафедри інформаційних технологій  
Харківського національного педагогічного  
університету імені Г.С. Сковороди

## **КРИТИЧНЕ МИСЛЕННЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ**

Концепція модернізації національної освіти вказує на необхідність підготовки висококваліфікованого фахівця, що володіє новим критичним мисленням, високою мобільністю, компетентністю, толерантністю, готового до постійного самонавчання. Зазначені вимоги пов'язані з необхідністю формування й розвитку критичного мислення учнів, що є невід'ємною і необхідною частиною їхньої професійної компетентності. Головним завданням сучасної початкової школи є розкриття здібностей кожного учня, виховання особистості, готової до життя у високотехнологічному та мінливому світі.

Сьогодні проблема розвитку критичного мислення є загальнови-знаним напрямом у зарубіжній педагогіці та психології. Різні аспекти критичного мислення відображені в працях відомих психологів і педагогів (Б. Блум, Л. Виготський, Дж. Д'юї, Д. Клустер, А. Кроуфорд, М. Ліпман, Р. Пауль, Ж. Піаже, К. Попер, Д. Роджерс та ін.) і набувають особливої актуальності сьогодні (С. Векслер, Т. Воропай, І. Загашев, Д. Клустер, К. Мередіт, Н. Морзе, Є. Полат, О. Пометун, Д. Стіл, Ч. Темпл, О. Тягло, Д. Халперн та ін.).

У дослідженнях із питань розвитку критичного мислення зазначено, що критичне мислення – це тип мислення, який спрямований на вирішення проблем, зокрема: дослідження лінії аргументації (гіпотези, критеріїв, дефініцій, аргументів, фактів тощо), аналіз альтернативних рішень; прогнозування й оцінювання наслідків [2; 3]. Критичне мислення є складним процесом творчої інтеграції джерел, переоцінки і перебудови понять та інформації. Воно є активним та інтерактивним процесом пізнання, відбувається одночасно на багатьох рівнях. У такий спосіб критичне мислення допомагає аналізувати й конструювати судження, знання незалежно від професійної сфери діяльності особистості.

Проблема розвитку творчих здібностей у психолого-педагогічних дослідженнях розглядається в загальному контексті існуючих



теорій розвитку особистості. Дослідження з проблеми структури діяльності людини підкреслюють, що будь-яка діяльність, в тому числі і творча, відбувається більш ефективно та дає гарні результати, якщо при цьому в особистості є сильні, яскраві, глибокі мотиви, що викликають бажання діяти активно, досягати поставлених цілей. Тому для формування мотивації, зокрема для самостимулювання ми застосували такі засоби критичного мислення, як створення ситуації успіху та постійне заохочення в навчанні (похвала, позитивна оцінка певної якості, заохочення до певної діяльності тощо) [1].

У зв'язку з цим, в процесі організації навчання домінують форми інтерактивного навчання, що стимулюють діяльність учнів в умовах особистісно-орієнтованого навчання. Це передбачає моделювання життєвих ситуацій, проведення мозкового штурму, використання дискусійних форм навчання (кутки, дебати, рольові ігри тощо), спільне розв'язання задач-проектів. Ураховуючи перехід до особистісно-орієнтованого навчання, ми з'ясували переваги формування критичного мислення й обрали найбільш оптимальні методи і прийоми, що сприяють розвитку творчих здібностей учнів. Отже, на основі вказаних мотиваційних дій у співробітництві з вчителем учні відкривали для себе нові уявлення, знання, що сприяли розвитку внутрішньої мотивації.

Таким чином, практика свідчить, що критичне мислення є ефективним засобом для формування творчих здібностей учнів та дозволяє чітко і ефективно організувати творчий процес. Прийоми і методи застосування критичного мислення спрямовані на формування творчих здібностей учнів, та розвиток їхнього творчого потенціалу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Доценко С.О. Критичне мислення як основа процесу прийняття педагогічних рішень // Педагогічні умови формування професійної спрямованості майбутніх фахівців: Зб. наук. праць. – Луганськ. держ. ін-т культури і мистецтв. – Харків: Стиль-Іздат, 2007. – С. 19–25.
2. Халперн Д. Психологія критического мышления. – СПб.: Питер, 2000. – 512 с.
3. Lipman M. Critical Thinking: What Can it Be? Educational Leadership / M. Lipman. – (46) N 1, P. 38–43.

**М.Л. Ердман,**  
аспірант Інституту етнології і  
культурної антропології  
Варшавського університету  
м. Варшава, Польща

## **ДІЯЛЬНІСТЬ ХУДОЖНІХ ПОЛОНІЙНИХ ДИТЯЧИХ КОЛЕКТИВІВ НА ДОНБАСІ ЯК ЕЛЕМЕНТ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОСВІТИ МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ ПОЛЬСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНШИНИ**

На Донбасі за офіційними даними перепису населення 2001 р. проживає понад 6 тисяч представників польської національної меншини. З них у Луганській області – 2107 чоловік, а у Донецькій – 4343 чоловік [1]. Східноукраїнські поляки є другим або третім поколінням, вони вивчають польську мову і культуру, а не є її носіями. Відроджують національну і культурну ідентичність поляків на Донбасі національно-культурні товариства, які розпочали свою діяльність після проголошення Україною Незалежності в 1991 р. Перша організація польської національної меншини була зареєстрована в другій половині 90-х рр. минулого століття, а вже 2014 р. їх було понад десять [5].

Національно-культурні товариства виступають провідниками відродження й розвитку мов, звичаїв, традицій, культурно-мистецьких надбань національних меншин. Із їхньої ініціативи створюються художні полонійні ансамблі, метою яких є – національна освіта молодого покоління польської національної меншини.

Із 1994 р. у Луганську діє народний фольклорний колектив пісні і танцю «Zabawka» [4], який у своєму репертуарі має чималу кількість різноманітних польських пісень і танців. Керівником ансамблю є Валентина Кочетова, засновник Обласного союзу поляків «Полонез» у м. Луганськ. Учасниками ансамблю є діти і молодь польського походження. Ансамбль є лауреатом міжнародних фестивалів та конкурсів в Україні та Польщі. За останніми даними в ансамблі 80 учасників, які поділені на три вікові групи.

1 квітня 2003 р. був створений дитячий ансамбль пісні і танцю «Niespodzianka» [2]. Ансамбль дав поштовх заснуванню Донецького обласного товариства Польської Культури «Полонія». Перші три роки існування ансамблю були дуже важкими: відсутність приміщення, відповідного обладнання, але не дивлячись на такі проблеми діти

співали, танцювали, брали участь у багатьох заходах із популяризації польської культури, батьки шили польські костюми. Сьогодні в ансамблі «Niespodzianka» є дві вікові групи дітей. У репертуарі ансамблю, як і раніше, польські пісні і танці: краков'як, полька, полонез та ін. Заняття в ансамблі проводять висококваліфіковані педагоги, які пройшли стажування в Польщі. Керівник ансамблю – заслужений діяч культури Польщі Ірина Ердман. В ансамблі проходять заняття з польської мови та історії Польщі, вокалу, класичної та постановочної хореографії. Творчий колектив має чималу кількість сценічних костюмів. Ансамбль «Niespodzianka» є учасником і лауреатом безлічі фестивалів та конкурсів як в Україні, так і в Польщі.

У 2006 р. при Донецькому Товаристві Польської Культури «Полонія» був заснований дитячий музичний театр «Zielony Gagatek» [3]. У дітей польського походження розширилися можливості для розвитку, вивчення польської мови, знайомства з творами польських авторів. У театрі відбуваються уроки вокалу, культури живого слова, хореографії. Заняття проводять фахівці з вищою освітою, які щорічно підвищують свій професійний рівень на тренінгах у Польщі. Керує театром заслужений діяч культури Польщі Ірина Ердман. Театр «Zielony Gagatek» – лауреат театральних фестивалів у Польщі. Театр має прекрасний репертуар, декорації, костюми, діти вільно виконують ролі польською мовою.

Завдяки участі в подібних художніх колективах діти польського походження в цікавий для себе спосіб вивчають польську мову і культуру, мають можливість відвідати історичну батьківщину завдяки участі в фестивалях і конкурсах у Польщі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Всеукраїнський перепис населення 2001 р.– Режим доступу: <http://2001.ukrcensus.gov.ua>.
2. Інтернет сторінка Донецького обласного товариства польської культури «Полонія»: <http://polonia.dn.ua/ansambl-niespodzianka>.
3. Інтернет сторінка Донецького обласного товариства польської культури «Полонія»: <http://polonia.dn.ua/teart-zielony-gagatek>.
4. Інформаційно-довідкове видання «Сузір'я злагоди» / Ю.В. Сумкіно, В.В. Сумкіна. – Луганськ, 2003, – С. 56.
5. Реєстр громадських об'єднань України: <http://rgo.informjust.ua>.

О.Є. Євсєєва,  
завідувач відділу  
Харківського художнього музею

## СЛОБОЖАНСЬКІ ЧАРІВНИЦІ ЛЯЛЬКОВОГО СВІТУ

Іграшка – це особливий вид народного мистецтва, необхідний і дітям, і дорослим. Вона має давню історію. У наших пращурів іграшка була не тільки забавою, а й втілювала в собі образи язичницьких вірувань. Із часом культовий зміст фігурок втратився. Вони перетворилися в предмети гри – різноманітних ляльок, птахів, звірів, які допомагають дітям створювати свій казковий світ. Однак, іграшка може нести в собі не тільки ігрову функцію, а й педагогічну, пізнавальну, декоративну, супроводжує людину протягом усього життя від народження до старості. Крім того, вона завжди відображає внутрішній стан, світосприйняття, національні, естетичні смаки, любов до казковості, фантазію, почуття гумору майстрів, які її роблять.

Найяскравішим представником іграшкового світу є лялька. Як символ, образ і подоба людини, лялька – феномен всесвітньої культури, багатоліка й поліфункціональна. Вона – предмет пильної уваги культурологів, філософів, мистецтвознавців, педагогів – пройшла велику і складну історію. Перші ляльки з'явилися за тисячі років до н.е. з таких невибагливих матеріалів як глина, дерево, соломка, очерет, тканина, папір, тісто, сир, кукурудзяні качани тощо. Наші прабабусі та бабусі робили ляльок до кожного свята: величезні обрядові на Масляну і Купала, для онучок – невеликі, чепурні: мотанки, звиті, зшиті, вузлові, прикрашені різнокольоровими стрічками, клаптиками тканини, бусинами тощо. Такий подарунок на свято був найбільш бажаним для дитини. Граючись із такою лялькою, дитина уявляла її в різних образах: прекрасною принцесою, простою селяночкою, доброю матусею і злою мачухою.

У наш час всеосяжної комп'ютеризації, автоматизації, високих технологій яких тільки іграшок не побачиш на прилавках магазинів: механічні, електронні, радіокеровані, вичепурені Барбі, величезні м'які звірі тощо. Але авторських ляльок Юлії Ходєєвої та її доньки Людмили Лісунової, членів Національної спілки майстрів народного мистецтва України, які знайомлять дитину з традиційним українським одягом і допомагають відзначити загальні та відмінні риси

народного строю різних регіонів України на прилавках магазинів не знайти.

Саме таких ляльок створюють майстрині з пап'є-маше, тканини, шкіри вже протягом двох десятиліть, ретельно вивчаючи особливості народного одягу різних регіонів України і, зокрема, рідної Слобожанщини.

Юлія Ходеева народилася 1958 р. на Харківщині та є аутентичною Слобожанкою. Закінчила біологічний факультет Харківського Національного університету ім. В.Н. Каразіна. Любов до природи органічно доповнювало її захоплення мистецтвом – усі шкільні роки займалася в ізолюдії при обласному палаці дитячої та юнацької творчості, пізніше – в Національному університеті при Академії дизайну і мистецтв. Із 1986 р. працює керівником гуртків «Умілі руки» і «Любителі природи» при мерехт'янському міському будинку культури. Навчає дітей лялькарству, малюнку, живопису, паперопластиці. Її учні беруть участь у численних виставках, фестивалях, конкурсах і здобувають призові місця.

Людмила Лісунова 1984 р. народження. Закінчила з відзнакою художньо-графічний факультет Харківського Національного університету імені Г.С. Сковороди. У 2015 р. захистила кандидатську дисертацію з педагогіки за спеціальністю «Теорія та методика навчання образотворчому мистецтву» і до сьогодні там викладає. Людмила також працює керівником дитячого гуртку образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Її вихованці є переможцями багатьох конкурсів, у тому числі і всеукраїнських, в номінації «Петриківський розпис». Вона особисто захоплюється цим дивовижним видом народної творчості, є ученицею заслуженого майстра народної творчості України Тамари Вакулєнко, учасницею обласних і всеукраїнських виставок із Петриківського розпису.

Майстрині знаходяться в постійному творчому пошуку, вдосконалюють свої знання, працюючи в бібліотеках, музейних фондах, вивчаючи літературу, вишукуючи старовинні зразки ляльок і народного одягу українців.

Процес створення ляльки потребує дуже багато часу, різноманітних знань і умінь. Іноді проходить цілий рік від задуму до закінченого образу, починаючи зі створення основи ляльки, розпису обличчя, конструювання елементів строю, закінчуючи найдрібнішими елементами декору. Левова частина праці належить розробці орнаментів та їх виконанню, а саме вишивці. А це терпіння, працездатність, ювелірне володіння багатьма традиційними техніками української

вишивки. Художні якості їхніх творів полягають не стільки в органічно-образному характері, скільки в майстерності виконання традиційного вбрання, враховуючи невеликі розміри ляльок – всього 32–35 см заввишки. Лялька в народному одязі може розповісти дуже багато. Наприклад, про пори року, народні свята і обряди, історію костюму, його розвиток, настрої людини, радість і горе. Тому що «Костюм – частка народної душі. Від глибокої давнини і протягом усього існування він задовольняв не лише матеріальні, а й духовні потреби людини, виконуючи необхідні побутові, соціальні, обрядові функції» [1, с. 5].

«Довгі століття через свята і обряди старші покоління передавали молодим свою любов до праці, волелюбність, гостинність, повагу до звичаїв, свят та обрядів. У святах проявляються найкращі почуття народу, розквітають його таланти і здібності» [3, с. 16]. В творчому доробку Юлії та Людмили є декілька композицій на тему свят і обрядів. У багатофігурній композиції «Різдво» відображено давній звичай різдвяних свят обходити оселі з виконанням величально-вітальних пісень-колядок.

Всі ляльки – дівчата і парубки одягнуті в пишно прикрашені козухи, хутрянки, шушуни. Цікавою є група музикантів: скрипаль, сопілкар і парубок із бубном. Усі вони весело й завзято акомпанують колядникам. Неповторний колорит дівчатам надають барвисті підшальники з торочками і бахромою. На цих прекрасних хустках все розмаїття чудових казкових квітів. Майстерність авторів виявляється не тільки у створенні одягу персонажів, а й у виготовленні музичних інструментів і атрибутів свята. Кожна лялька закріплена на окремій основі, що надає можливість робити численні композиційні варіанти.

У композиції «На Великдень» відображена слобожанська сім'я: батько, мати, донька і маленький син. Святкове вбрання жінок Слобожанщини зберігало традиції Київської Русі, де широко використовувався різнокольоровий блиск парчевих тканин жовто-червоного колориту.

Композиція «На Івана Купала» відображує чарівне дійство літнього свята. Центральна пара – дівчина з парубком, дуже щасливі, бо їм вдалося знайти чудову квітку папороті і отримати чарівну силу найбільшого скарбу на землі – силу взаємного кохання. В композиції «Спас» дівчина і парубок одягнені в прекрасні святкові костюми. На дівчині з золотистим волоссям біла з ажурною вишивкою сорочка, золотисто-пурпурні запаска і плахта, золоте намисто. Парубок одягнений у пурпурні штани, золотисту крайку, солом'яний бриль.

Цікавою знахідкою є створення в образах ляльок мудрої зими, блакитноокої весни, червоного літа і золотої осені. Наче в казці зійшлися одразу всі чотири пори року в слобожанському колориті.

Результатом глибокого етнографічного дослідження і його художнього втілення є пари ляльок, в національних строях різних регіонів України. Слобожаночка одягнена в святкову білосніжну сорочечку з широкими рукавами, дуже рясно орнаментованими вишивкою і мережками, виконаними рахунковими швами «білим по білому». Кароока, з пишною косою, прикрашена намистом із червоних коралів, золотистих монет-дукатів, у віночку з чорнобривців, маку та різнокольоровими шовковими стрічками. Під стать дівчині і парубок в вишитій сорочці, клітчастих штанях, зеленій світці (стародавньому одягу), оздобленій золотистою тасьмою, в солом'яному брилі. Русява пара ляльок Центральної Київщини і Наддніпрянщини одягнені в святковий одяг, який також як і в слобожан, складається у дівчат із сорочки, плаhti, запаски, керсетки, віночка зі стрічками у кияночки та зі стрічками і букетиками квітів із обох боків у наддніпряночки. Ляльки-полісянки одягнені в святковій сорочці з саморобного полотна, оздоблені червоно-чорним орнаментом, виконаним технікою ткацтва, спідниці-сандрак багато орнаментовані смушками з яскраво пофарбованих вовняних ниток. Ляльки-гуцули цікаві своєрідним неповторним вбранням Карпат. Локальна своєрідність і оригінальність притаманні народному одягу Прикарпаття. Вишитій сорочці буковиночки надають святковості і неповторного блиску яскраві кольори вишневого, зеленого, синього, жовтого бісеру. На ляльці з Львівщини нижній край білої спідниці рясно орнаментований чорними візерунками, а біла запаска вишита червоним геометричним орнаментом. Парубок одягнений в білу сорочку з відкладним коміром та вільними рукавами.

Багато українських письменників і поетів оспівували красу української дівчини і жінки. Неповторними є поетичні образи «Лілеї», «Марії» Т.Г. Шевченка, «Мавки» Лесі Українки, «Марусі» Квітки-Основ'яненка тощо. Всі ці образи з нелегкою долею, однак жіночні, прекрасні і виняткові. В ляльковій композиції «Лілея» відображені дівчина Лілея і парубок «Цвіт Королевий».

У світовому й українському мистецтві однією з основних є тема «Матері і дитини». Світлий і прекрасний жіночий образ постає в поемі Т.Г. Шевченка «Марія». В ляльковому образі Марія відображена молодою жінкою з прекрасним обличчям. В її очах світиться любов та смуток за свого маленького сина. Ліричний і поетичний образ

кароокої маленької дівчинки постає перед читачем у вірші Т. Шевченка «Дівча любе, чорнобриве». У ляльковому образі дівчинка відображена в повсякденному одязі з великим важким відром.

Ляльковий образ Мавки – дівчина з квітами у волоссі. На ній сорочка вишита зеленувато-коричневими нитками і зелена запаска. Наче тендітна молоденька верба, в яку, в кінці кінців, і перевтілюється Мавка. В ляльковій композиції «Маруся і Василь» зображені персонажі повісті нашого земляка – слобожанина Квітки-Основ'яненка «Маруся».

У творчому доробку Ю. Ходєєвої і Л. Лісунової присутні і представники українського козацтва і персонажі Київської Русі. Особливе місце в історії українського козацтва належить постаті кошового отамана, полковника, людини видатного військового хисту Івана Дмитровича Сірка – славетного слобожанина, ляльковий образ якого був відтворений майстринями в святковому козацькому одязі.

Одяг населення Київської Русі, представлений у колекції ляльок, заввишки 32–35 см, у селянському та князівсько-боярському вбранні, яке, особливо жіноче, було надзвичайно багатим, багатощаровим, складним, із чималою кількістю оздоб та знімних золотих прикрас.

В останні роки мати з донькою створили декілька нових лялькових образів заввишки 48 см. Це ляльки: «Чарівна троянда», «Калинонька», «Польова квітка», «Царівна-волошка», «Галя» за мотивом твору Т.Г. Шевченка «Назар Стодоля», а також авторські образи ляльок «Слобожаночка», «Блакитноока», «Тендітна», «Чорнобривочка» в яскравих українських костюмах, прикрашених рослинними орнаментами, виконаними рушниковими швами і хрестиком, що є притаманним нашому регіону, в різних кольорових гамах.

Із 2006 р. Ю. Ходєєва і Л. Лісунова – постійні учасниці всеукраїнських виставок «Українська народна іграшка» та «Кращий твір року» і обласних в Харківському художньому музеї, Обласному організаційно-методичному центрі культури і мистецтва. 2008 р. відбулася їхня персональна виставка в Музеї народного мистецтва Слобожанщини (зараз відділ ХХМ). Твори майстринь зберігаються в приватних колекціях та в Харківському художньому музеї.

За значний внесок у розвиток традиційного народного мистецтва Л. Лісунова отримувала Президентську стипендію для молодих майстрів у 2011–2013 рр., 2013 р. – стипендію з декоративно-ужиткового мистецтва імені заслуженого майстра народної творчості України, гончара з Валківщини Ф. Гнідога, а Ю. Ходєєва в 2018 р. номінована



на премію з декоративно-ужиткового мистецтва від губернатора Харківської області.

Таким чином, можна зробити висновок, що ляльки Ю. Ходєєвої і Л. Лісунової – унікальний вид рукотворного мистецтва, який не може функціонувати й розвиватися в умовах промислів, тому завжди існують в одному примірнику. Вони сюжетні та декоративні, є зберігачами національних традицій і несуть у собі пізнавальну та виховальну функції. «В останні десятиріччя в українському народному мистецтві і, зокрема, у створенні традиційної іграшки, іграшки-скульптури все більше ваги набуває народний майстер – художня особистість, творча індивідуальність, в мистецтві якого ще продовжують жити традиційні основи українського образотворчого фольклору» [2, с. 49]. «Творче ставлення до традиції – фактор, який забезпечує існування самої традиції» [2, с. 171]. Ці вислови О. Найдена як найкраще підходять до творчості Юлії Ходєєвої і Людмили Лісунової. Споглядання лялькового дива, створеного майстринями, повертає нас у стародавню красу, занурює в неї, єднає минуле з сьогоденням.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ніколаєва Т. Історія українського костюма. – Київ: Либідь, 1996. – С. 5.
2. Найден О.С. Українська народна лялька. – Київ: СтилоС, 2007. – С. 49, 171.
3. Супруненко В. Народні витоки нації: символи, вірування, звичаї та побут. – К., 1999. – С. 16.

**М.І. Жаворонкова,**  
асистент кафедри  
декоративного та образотворчого мистецтва  
Чернівецького національного університету  
імені Юрія Федьковича  
м. Чернівці

## **РОЗВИТОК ОБРАЗОТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ СТУДЕНТА ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК У ФОРМУВАННІ ФАХІВЦЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА**

Розвиток творчого потенціалу особистості є одним із найактуальніших завдань сучасного суспільства, яке перебуває на етапі глобальних перетворень в системі освіти України, інтеграції у світовий освітній простір. Відповідно до європейських вимог та вітчизняних державних документів (Державна національна програма «Освіта» (Україна XXI століття), Національна доктрина розвитку освіти України, Закон України «Про освіту», «Про вищу освіту», Концепція національного виховання) потребують оптимізації завдання та педагогічні механізми творчого розвитку студентської молоді, здатної до професійного самовдосконалення та самореалізації. Відповідно до цього виникає необхідність внесення кардинальних змін до змісту, форм і методів навчально-виховної роботи з молоддю, зокрема студентів педагогічних коледжів, де реалізується креативний підхід до розвитку особистості, формування активно-перетворюючої позиції, творчого потенціалу. Актуальною є проблема підготовки творчих учителів, які в умовах динамічних подій сьогодення будуть здійснювати естетичне і художнє виховання підрастаючого покоління, виявляти творчі можливості своїх вихованців.

Мистецтво формує цілісну особистість. Людина перетворює світ не тільки утилітарно-практично, а й естетично, тобто творить ще й за законами краси. Звідси впливає необхідність мистецтва як знаряддя емоційно-образного естетичного пізнання та перетворення світу і самих людей. Тому нічим не замінна специфічна функція мистецтва формувати естетичні смаки, здібності, потреби людини і тим самим орієнтувати її в світі, мотивувати, пробуджувати творчий дух, творчий потенціал особистості, бажання і вміння творити за законами краси. Ця функція мистецтва забезпечує соціалізацію особистості, формує її соціально-творчу активність [2].

На жаль, суспільство не завжди розуміє ролі мистецтва у розвитку суспільства і в житті кожної людини. Те що і школа, і ВНЗ, і суспільство в цілому не усвідомлюють глибокої небезпеки відсутності морально-естетичної грамотності сьогодні, можливо, є не менш серйозним, ніж екологічна катастрофа, що наближається. Та й сама ця катастрофа формується на основі розвитку духовно-морального примітивізму багатьох людей, які перестали наслідувати духовну культуру пращурів. Особливо сприятливою для духовного розвитку особистості є атмосфера доброзичливості, натхнення. В цьому плані саме творчість є міцною основою, що сприяє формуванню духовності. Пробуджувати в людині творця, який бажає і вміє творити за законами краси, – ця функція мистецтва зростатиме з розвитком суспільства [1].

Сучасна теорія педагогіки виробила кілька перспективних підходів до вирішення проблеми професійної підготовки майбутнього вчителя, зокрема через мистецтво: системний (О.І. Міщенко, В.А. Семиченко, В.О. Сластьонін та ін.), індивідуально-творчий (В.А. Кан-Калік, І.О. Колеснікова, М.О. Лазарев та ін.), професійно-діяльнісний (Л.І. Рувінський та ін.), культурологічний (Е.М. Шиянов та ін.), діалогічний (Г.О. Ковальов та ін.), особистісно-діяльнісний (кафедра педагогічної майстерності Полтавського педагогічного університету, О.М. Пехота та ін.), вдосконалення навчально-виховного процесу (Б.А. Грицюк, С.В. Домбровський, Р.П. Скульський та ін.). Вагомий внесок у розробку проблеми професійної підготовки вчителя зроблено у працях Р. Бернса, С. Ньюмена, Д. Томлінсона, де з'ясовується сутність «Я-концепції» вчителя та наголошується на необхідності створення умов для його самореалізації [4].

У площині підготовки студентів до естетичного виховання учнів особливе місце відводиться таким структурним елементам загальної системи професійної підготовки: обов'язковому оволодінню кожним студентом естетичною культурою, незалежно від рівня художньої обдарованості та професійної спеціалізації; формуванню нового уявлення про роль учителя образотворчого мистецтва у вихованні естетичної свідомості; забезпеченню постійного вдосконалення методики використання педагогічних технологій викладачами ВНЗ, спрямованих на органічне поєднання естетичних знань та естетичної поведінки майбутніх учителів образотворчого мистецтва. Однією з найважливіших якостей майбутнього вчителя образотворчого мистецтва є вміння правильно визначати естетичні цінності творів мистецтва й аргументовано пояснювати своє ставлення до них. Учителю

повинен навчити сприймати, оцінювати й усвідомлювати ціннісні смисли творів мистецтва.

Зрештою, лише сам студент є справжнім суб'єктом естетичної активності. Він більш чи менш усвідомлено ставиться до різноманітних ситуацій, шукає найбільш сприятливі умови для власної естетичної самореалізації. Студенти як безпосередні учасники різноманітних художньо-мистецьких акцій і естетичних ситуацій, виявляють неоднорідну за рівнем, характером і змістом етностетичну активність: продуктивну чи репродуктивну, вибіркочну чи різнопланову, стійку чи епізодичну тощо.

Сучасна школа потребує вчителя-професіонала, який уміло викладає, організує навчання і життєдіяльність дітей, створюючи умови для їхнього розвитку, власною особистістю позитивно впливає на формування духовного світу вихованців. Практична реалізація завдань сучасного суспільства залежить, насамперед, від учителя як носія духовного, інтелектуального та культурного потенціалу, що детермінує розвиток людини і суспільства як сьогодні, так і майбутнього. З урахуванням означених потреб постала гостра необхідність формування високопрофесійного, компетентного вчителя нової генерації, який змінив би сенс і характер професійно-педагогічної діяльності відповідно до вимог оновленої школи. Проблема подальшого вдосконалювання якості підготовки педагогічних кадрів особливо актуальна у світлі вимог Болонського процесу. Проте педагогічні заклади, як показує досвід, не забезпечують належної підготовки такого вчителя.

Аналіз проблеми становлення вчителя і осмислення різних підходів до його вирішення дали можливість визначити стратегію удосконалення професійного навчання – виявлення, урахування та розвиток якостей особистості студента, актуальних для його майбутньої педагогічної діяльності, у процесі послідовного залучення до різних аспектів безпосередньо мистецької діяльності, опанування педагогічними технологіями. Мистецькі цінності є змістом основних мотивацій людини. Ціннісна свідомість учителя як відображення значення смислів творів мистецтва для нього пронизує увесь практичний базис його педагогічної діяльності. Аксиологічний компонент художньо-естетичного досвіду майбутнього вчителя образотворчого мистецтва забезпечує умови для його вільного самовизначення у просторі обраного виду мистецтва, вибору художніх інтересів і потреб.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Кузьминський А.І., Омельченко В.Л. Педагогіка.– К.: Знання-Прес, 2003. – С. 5–25.
  2. Максименко С.Д. Загальна психологія: – К.: Центр учбової літератури, 2008. – 272 с.
  3. Мясоїд П.А. Загальна психологія. – К.: Вища школа, 2004. – 487 с. іл.
  4. Психологія / Ю.Л. Труфімов. – К: Либідь, 2001. – 560 с.
-

**Е.А. Жицкая,**  
руководитель хореографического кружка  
«Барви танців»  
Центра детского и юношеского творчества №1  
Харьковского городского совета

**С.В. Жицкий,**  
руководитель спортивного кружка «Карате»  
Центра детского и юношеского творчества №1  
Харьковского городского совета

### **ИЗУЧЕНИЕ ОПЫТА ИЗВЕСТНЫХ ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ С ЦЕЛЬЮ НАЦИОНАЛЬНО-ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ И СОХРАНЕНИЯ АУТЕНТИЧНОСТИ**

Процессы глобализации в современном мире приводят к интеграции и унификации политической, экономической, социальной и культурной сферы. В связи с этим современная ситуация в Украине характеризуется определенной утратой духовных ценностей, снижением воспитательного воздействия историко-культурных традиций, искусства и образования как важнейших факторов формирования гражданственности и патриотизма; а также снижением интереса у подрастающего поколения к национальным традициям. Для хореографического искусства близки основы истории, культуры, традиций. Через знакомство с ними формируется патриотическое сознание. Украина является уникальным государством, где наравне с высококоразвитой культурой современного мира бережно чтят старинные традиции своих дедов и прадедов, уходящие вглубь веков.

В Конституции Украины в ст. 11 говорится, что «Государство содействует консолидации и развитию украинской нации, ее исторического сознания, традиций и культуры» [1]. Исследование основ развития национальных традиций хореографии Украины, имеет особое значение для теории и истории педагогики, так как оно способно показать факторы становления аутентичных условий и методов передачи мастерства, развития и формирование личности.

В научной литературе разработка проблем хореографического искусства осуществляется по многим направлениям. В частности, исследования теории хореографической культуры представлены

трудами Ю. Станишевського, Т. Чурпиты, А. Кривохижи, О. Колоска, Л. Цветковой, воспитание молодежи средствами хореографического искусства исследовали В. Данилейко, В. Дунаевский, В. Коломиец; развитие хореографического искусства в Украине – А. Гуменюк, А. Нагачевський, В. Пасютинська, Т. Пуртова, Ю. Тертичний, А. Шевчук; становление украинской хореографической культуры – П. Билаш, С. Легка, Т. Павлюк, В. Шкориненко, К. Василенко; работу педагога в хореографическом ансамбле рассматривали Ю. Станишевский, Ю. Тертичний [2, с. 399].

Народный танец является одним из древнейших видов творчества, в основе которого лежат специально отобранные, упорядоченные и систематизированные жесты, движения, позы, которые составляют лексический фонд украинского народного танца. Украинский народный танец объединяет несколько разновидностей: традиционный (фольклорный, непрофессиональный, аутентичный танец), который возникает на первоначальном этапе формирования украинского этноса и развивается сегодня, и народно-сценический танец (профессиональный, академический), который оформился в XX в. как профессиональный вид народного танца.

Одним из первых исследователей народного танца был Василий Верховинец. Работы мастера насыщены народно-хореографическими композициями, разноплановая стилистика показывала многогранность украинского танца. В. Верховинец не только вводил народный танец в постановки М. Садовского, но и создавал спектакли-дивертисменты, которым давал название хореографические вечера. Балетмейстер-фольклорист имел цель не просто показать красоту танца, но и создать прочную основу для развития хореографии. Так была написана «Теория украинского народного танца» – первая систематизированная работа.

Достойным продолжателем дела В. Верховинца стал его ученик В. Авраменко, который продолжал работу по сбору и распространению украинского народного танца за рубежом [2, с. 400].

Известны балетмейстеры Павел Вирский и Николай Болотов, которые впервые в Украине объединили вокруг себя хореографический коллектив народного танца. Организатором и бессменным руководителем стал Павел Вирский.

Он является автором выдающихся хореографических образов национального характера, а тематику и сюжет своих танцев он черпал из жизни народа. Концертные программы ансамбля П. Вирского

построены по принципу контраста, где в течение всего действия чередуются масштабные полотна с лирическими миниатюрами, героика меняется юмористическими сценками. П. Вирский в течение своей творческой жизни поставил около ста танцевальных номеров. И сегодня творчество выдающегося хореографа является непревзойденным образцом достижений украинской народной хореографии и источником вдохновения для художественной молодежи. Настоящие черты украинского народного танцевального искусства, героика, исключительная эмоциональность, насыщенность, виртуозность и победа мужского танца, а также плавность, грациозность и женственность танца девушек.

За долгие десятилетия плодотворной деятельности Ансамбля Вирского были созданы такие хореографические шедевры, как «Запорожцы», где оживал героический дух и бессмертная сила украинских казаков, «Мы из Украины» – гармоничное сочетание различных танцевальных диалектов в едином украинском стиле, «Красная калина» – широкое хореографическое полотно, которое возрождает стихию народного игрища. В классическое наследие украинского хореографического искусства навсегда вошли: «Гопак», «Казачок», «Ползунец», «Новогодняя метелица», «Рукодельницы», «Плескач», «Чумарочка», «Добрый вечер» и другие, созданные мастером шедевры.

Народная хореография – это еще и эффективное средство эстетического, физического и патриотического воспитания. Учитель хореографии, обучая танцу, тренируя тело ученика, формирует и его взгляды, его духовный облик, его внутренний мир, его позицию и не только в искусстве, но и в жизни. Изучение народного танца способствует знакомству с богатейшим хореографическим фольклором нашей страны, воспитанию любви к Родине, к своей нации.

Для творчества старшего поколения хореографов (Т. Устинова, О. Князева, И. Моисеева, П. Вирского, Н. Надеждина и других) было характерно более пристальное внимание к фольклорным первоисточникам. «Фольклорный танец в наши дни является тем алмазом, который надо искать, а найдя – отшлифовать его грани, подчеркнуть его блеск и все великолепие, дать ему второе рождение, а затем уже подарить его народу» [4, с. 16].

Создание фольклорного сценического танца – это не просто перенос тщательно выученных движений и рисунков на сцену, это процесс воссоздания атмосферы жизни танца, его дыхания и того таинства общения исполнителей, которое в нем рождается, обуславливая



его ценность и необходимость. Поэтому постановка одного танца на сцене выглядит правдиво и живо, а другая, смотрится как схема, набор более или менее интересных элементов, а не как живое целое. Рассмотрим подробнее пути сценической интерпретации фольклорного танца. Первый – это опыт воссоздания на сцене аутентичного образца. Аутентичность на сцене в танце, конечно, теряется, но здесь имеется в виду лишь подлинность источника образца. Эти потери танец несет, даже если его на сцене исполняют сами жители села, так как отдаленность сцены от зрителей разрушает характер творчества, изменяет процесс жизни данного танца. Второй путь – это сценическая обработка фольклора, основанная на уточнении рисунков танца в соответствии с законами сценической композиции. Если танец исполняется в сомкнутом кругу, медленно вращающемся в одну сторону, то в условиях сцены это будет восприниматься как утомительная монотонность и подлежит изменению.

Третий путь – стилизация. В данном случае имеется в виду создание авторского сценического хореографического произведения в стиле народного первоисточника с использованием подлинных движений и характерных элементов композиции. Таково большинство танцев в репертуаре наших профессиональных и самодеятельных коллективов. Здесь знание первоисточника не менее необходимо, чем в двух первых случаях. Только оно позволяет создать сценические произведения, проходящие испытание временем, которые получают широкое распространение и нередко возвращаются в народ, где исполняются без упоминания автора хореографической постановки.

Современная хореография имеет личностно ориентированную аутентичность, когда каждый исполнитель может отобразить и воспроизвести на сцене свое личное восприятие и мировоззрение посредством движений, которые присущи именно ему. Аутентичный танец или аутентичное движение – это одно из направлений танцевально-двигательной терапии. Таким образом, бессознательное обретает форму и становится видимым сознанию. Тело выступает проводником к глубинам человеческой психики, в океан бессознательного.

В своей практике, при постановке того или иного танцевального номера я стараюсь совместно с детьми изучить исторический материал и содержание постановки, чтобы они понимали, что они хотят донести до зрителя и какими средствами хореографии, пропустив через свое сознание духовно-нравственные идеи. Это ярко прослеживается в таких постановках, как: «Гопак», «Казачок», «Гуцулка»,

«Танец с шашками», «Привітання», «Тропотянка» и др. В этих танцах показана широта и красота украинской души. Совместная работа участников коллектива, выступления на фестивалях и концертах, создают атмосферу увлеченности искусством, что, в свою очередь, развивает чувство дружбы, понимание ответственности, воспитывает коллективизм.

Изучая народно-сценический танец как средство сохранения национальной хореографической культуры, дети чувствуют уважение к своей родной земле и уважение к другим народам; восстанавливают связь со своим родом, национальной культурой, которая в настоящее время все больше стирается из-за ряда процессов глобализации; испытывают ощущение счастья бытия и творчества.

В своей работе с детьми и молодежью мы стараемся использовать два подхода в изучении традиций и сохранении аутентичности. Возвращение к своим «корням» может идти как из сознания к подсознанию – это народная хореография, так и наоборот – от подсознания к сознательному уровню – это современная хореография. Посредством танца люди передают свои чувства, ощущения, мысли. В танце ненавязчиво передаются участнику основные нормы поведения, ценностные установки, регулируя отношения между членами коллектива, народный танец способствует передаче многовековых традиций последующим поколениям. Сохранившийся во многих поколениях народно-сценический (фольклорный) танец является одной из высших духовных ценностей, а также эффективным средством сохранения и развития традиций национальной хореографической культуры всех регионов Украины. Народно-сценический танец является эффективным средством этнокультурного развития, помогает воспитывать любовь к своей родной земле, формировать ощущение взаимосвязи со своим народом, осознавать радость от занятий народным творчеством.

Проанализировав влияние преподавания народного танца на уровень этнокультурного воспитания детей и их развитие в целом, мы выяснили, что дети, занимающиеся народно-сценическим танцем, более информированы в вопросах искусства. Дети, сопричастные в творческом процессе к созданию и исполнению народно-сценического танца, имеют более широкий кругозор в области искусства танца и музыки, обладают лексическим запасом, используемым для характеристики традиций национальной хореографической культуры.

Таким образом, приобщая детей к истокам народной культуры, поддерживая их интерес, мы развиваем личность ребенка,

воспитываем чувство любви к своей Родине. Эти чувства воспитываются постепенно, но остаются с ребенком на всю жизнь. Этнокультурный аспект в образовании способствует развитию творческих возможностей учащихся, их успешному вхождению в динамично развивающееся, открытое общество. Использование на уроках разнообразной информации по этнокультуре, учет психологических особенностей личности ученика, применение на уроках приемов и средств воспитания и обучения с использованием народных традиций является важнейшим средством возрождения утраченных духовных ценностей народной художественной культуры, в которой проявляются дух и традиции народа, его нравы и обычаи.

В эпоху постмодерна активизируется интеграция различных видов культуры. В частности, происходит углубление взаимодействия между хореографическим искусством и спортом. К взаимодействию на различных уровнях с физической культурой и спортом должно стремиться и народное хореографическое искусство. Использование акробатических и силовых приемов придаст атлетической экспрессии современным народно-сценическим постановкам, а использование элементов и ритмов народных танцев в разных системах фитнеса (аэробика, шейпинг и т.д.) будет способствовать популяризации народной хореографии в молодежной среде.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахрушин Ю.А. История русского балета: Труды московского академического хореографического училища. – М.: Советская Россия, 1965. – 227 с.
2. Бахарева В.Ю. Аутентичное движение и мудрость тела. 2005, №1.
3. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. – К.: Муз.Україна, 1990. – 150 с.
4. Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. Вип. 28 Серія «Мистецтвознавство» / Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2013. – 217 с.
5. Гуменюк А.І. Українські народні танці. – К.: Наукова думка, 1969. – 615 с.
6. Державна національна програма «Освіта» («Україна XXI століття») // Освіта, 1993. № 44–46. – 62 с.

7. Захаров В.М. Радуга русского танца. – М.: Сов. Россия, 1986. 128 с.
  8. Лозко Г.С. Українське народознавство. – К: Зодиак-ЕКО, 1995. – 368 с.
  9. Конституція України. – К.: Парламентское издательство, 2010
  10. Устинова Т.А. Русский народный танец. – М.: Искусство, 1976. – 152 с.
-

**М.В. Жуйкова,**  
доктор філологічних наук,  
професор кафедри української мови  
Східноєвропейського національного  
університету ім. Лесі Українки  
м. Луцьк

## **СТАЛІ НАРОДНІ ПОРІВНЯННЯ В МОВНІЙ СВІДОМОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНЦІВ за результатами асоціативного експерименту**

Дослідники у сфері лінгвокультурології, особливо в контрастивних студіях, які мають на меті виявлення специфіки мовних картин світу, часто використовують сталі народні порівняння як джерело інформації про ту, чи ту етнічну спільноту. Разом із тим порівняння можна розглядати як результат складних когнітивних процедур, таких як категоризація, виявлення і структурування ознак певних явищ дійсності, зіставлення ознак різних явищ, виявлення спільного і відмінного тощо. Особлива роль належить компаративним конструкціям як засобам виявлення стереотипізації, тобто процесу, при якому певному явищу дійсності в тій чи тій етнічній культурі приписується якась усталена ознака. Як зауважує О. Левченко, порівняння, вжиті в мовленні, «сигналізують мовцєві про те, що вводиться прототипне чи стереотипне уявлення, позначене на вербальному рівні словом-символом» [1, с. 11].

У славістиці існує багата традиція вивчення сталих порівнянь, які розглядаються в різних аспектах. Проте експериментальні дослідження, спрямовані на вивчення специфіки чи функціонування компаративних одиниць, дотепер ще нечисленні. Зокрема, білоруська дослідниця В. Маслова провела експеримент, мета якого полягала у виявленні стратегій вибору при порівнянні осіб у білоруській та російській мові [2, с. 151–176].

Наше експериментальне дослідження, проведене в 2017 р., має на меті виявити особливості трансляції сталих порівнянь у часі, що дозволить схарактеризувати міру їх збереженості у свідомості носіїв української мови.

За основу було взято «Словник стійких народних порівнянь» О. Юрченка та А. Івченка [5], оскільки в ньому зібрано українські народні компаративи, які є традиційними саме для української

культури, поширені у фольклорі, художніх текстах та усному мовленні, а тому можуть вважатися проявом народної стереотипізації певних явищ та об'єктів. Словник не містить індивідуально-авторських, художніх порівнянь.

Для проведення експерименту було обрано 20 слів-стимулів – якісних прикметників, що у прямих значеннях виступають як номінації властивостей людей, тварин, предметів чи явищ. Оскільки для нашого завдання було важливо отримати від опитуваних не будь-які асоціації, а власне порівняння з цими прикметниками, ми доповнили стимули сполучником як (*здоровий як, вірний як, п'яний як, с як, швидкий як, холодний як, білий як, гострий як, міцний як, потрібний як, круглий як, тихий як, лисий як, гіркий як, темний як, сивий як, багатий як, червоний як, далекий як, любий як*). Учасниками опитування стали сто осіб – носії української мови віком від 16 до 60 років, що проживають у Львівській та Волинській областях, як у містах, так і в селах. Опитаним було запропоновано доповнити вирази (атрибутив + як) лише одним іменником, який першим спадає на думку. Таким чином ми отримали 2000 реакцій-іменників, по сто для кожного слова-стимулу, які разом із прикметниками формують компаративи. Як і очікувалось, лише частина з них збігається з традиційними сталими виразами, зафіксованими в словниках. Ми свідомо обрали для опитування такі прикметники, що, за даними вказаного словника, входять до складу численних порівняльних зворотів (*як здоровий, хитрий, білий, червоний, гострий, потрібний*), так і слова, що не формують значної кількості сталих компартивів (*як любий, лисий, далекий*).

Одним із результатів опрацювання отриманих в експерименті даних стали асоціативні поля, які здебільшого мають характерну польову структуру з вираженим центром і периферійними зонами. У центрі поля ми розташовуємо ті слова-реакції, які найчастіше трапляються серед відповідей респондентів. Кількісні підрахунки показали, що при виділенні центральної зони неможливо спиратися на якийсь один чітко визначений показник, оскільки найчастіша реакція в різних полях мала різну міру повторюваності. Так, ми зафіксували максимальну повторюваність найчастішої реакції у 71 % (для компаратива *білий як сніг*) і мінімальну повторюваність – у 14 % – для комбінації *швидкий як гепард*. Тому нам довелося умовно прийняти для ядра поля частотність у 33 %; у тих випадках, коли цей відсоток виявився меншим, ядро поля не виділялося. На основі цього критерію без ядерної зони було побудовано поля восьми стимулів, а саме *багатий як, далекий*

як, *круглий як, любий як, лисий як, тихий як, червоний як, швидкий як*. Наведімо для порівняння ті реакції, які повторювалися в цих полях найчастіше: *круглий як м'яч* (31 %), *червоний як буряк* (29 %), *тихий як ніч* (27 %), *багатий як земля* (24 %), *лисий як коліно* (24 %), *любий як мама* (19 %), *далекий як Америка* (16 %), *швидкий як гепард* (14 %). Серед цих найчисельніших реакцій є як традиційні для української мовленнєвої стихії, усталені компаративи (*червоний як буряк, багатий як земля, лисий як коліно*), так і сучасні, що не фіксуються словниками порівнянь (*далекий як Америка, швидкий як гепард*).

На периферії кожного з отриманих полів розташовуються іменники, частотність згадування яких суттєво менша. Так, периферія поля стимулу *холодний як* включає такі одиниці: *сніг 11, зима 4, мороз, айсберг 3; змія, сніжинка, зброя, Снігова королева, осінній вітер, серце, ніч, жаба 1*. Певна частина периферійних слів-реакцій насправді не утворює компаративів з прикметником-стимулом (*\*холодний як зброя, \*холодний як вітер, \*холодний як мороз*), однак, часто обидва слова без порівняльного сполучника між ними формують правильні синтагми (*холодна зброя, холодний вітер, холодне серце*). В усіх полях виявлено одиничні індивідуальні реакції, які можуть взагалі не бути пов'язані змістовими зв'язками зі словом-стимулом (наприклад, *хитрий як колобок, як муха; н'яний як гітара, як береза, як осел; лисий як дзеркало, як тато, як карась; червоний як пальто* тощо).

Основна мета нашого дослідження полягала в тому, щоби виявити міру збереженості того чи того порівняння у свідомості сучасних носіїв української мови. Очевидно, що не всі компаративи, вибрані з фольклорних текстів чи художніх творів зараз знайомі носіям мови, входять в активний мовленнєвий фонд і можуть вважатися узуальними. На збереженості компаративів позначаються чинники як лінгвальної, так і екстралінгвальної природи. Останні можуть стосуватися матеріальної і духовної культури, зокрема, змін у світогляді.

Як показує аналіз порівнянь, що вміщено у словнику О. Юрченка та А. Івченка, в ньому є чимало виразів, які з різних причин вийшли з ужитку (*сивий як молоко; тихий як глибока вода; хитрий як Панасова гуска; н'яний як квач, здоровий як ногоайська кобила; здоровий як горохова копиця* тощо). Значна частина зафіксованих у цьому словнику порівнянь вже не відтворюється сучасними носіями мови з пам'яті, а часто взагалі їм невідома. Кількість збігів тих реалій, що виступають основою для порівняння в традиційних компаративах і в нашому експерименті, загалом виявилась незначною. Для прикладу

розгляньмо сталі порівняння з прикметником *круглий*. Автори словника подали лише три компаративи: *круглий як галушка, як яблучко, як ковбичка* (останнє порівняння описує товсту і невисоку людину).

У нашому експерименті на стимул *круглий як* було отримано лише одне з цих трьох слів, а саме лексема *яблучко*; решта 19 зафіксованих реакцій називають предмети, які справді мають круглу форму і тому можуть ставати основою для порівняння (*сонце, колобок, м'яч, яйце, колесо, око, обруч, таблетка, апельсин, тарілка, копійка, планета, місяць* тощо). Іменник *яблучко* з'явився у відповідях респондентів лише один раз, а реакції *галушка* взагалі не було засвідчено. Слово *ковбичка*, яке, очевидно, і в XIX ст. не було розповсюджене на всій українській етнічній території, вже давно вийшло з ужитку, хоча й фіксується у формі *ковбиця* в академічному «Словнику української мови» [4, с. 203], куди було перенесене зі словника за редакцією Б. Грінченка. *Ковбиця*, згідно зі словниками, вживалося у двох значеннях: 'піч, передній отвір печі' та 'колода, на якій рубають дрова' [3, с. 261]. Можна припускати, що основою для давнього порівняння стала реалія, з якою співвідноситься друге значення цього слова (адже саме колода в зрізі кругла, нагадує циліндр, її можна котити по землі). Якщо певна реалія перестає бути суспільно актуальною, вона не може довгий час виконувати роль еталона якоїсь ознаки. Отже, порівняння *круглий як ковбичка* було приречене на забуття. Таким чином, із трьох давніх виразів у нашому експерименті засвідчено збереження лише одного, однак, реакція *яблучко* знаходиться не в центрі поля, а на далекій периферії, оскільки це реакція одинична.

Визначення міри збереженості в часі того чи того порівняння наштовхується на певні труднощі. Якщо зараз є можливість провести асоціативний експеримент із носіями мови й отримати розподіл слів-реакцій за частотністю, то словники, де зібрано традиційні порівняння, не подають жодної інформації про міру їхньої поширеності, хіба що в деяких випадках фіксується територіальна прив'язка. Для розв'язання поставленого завдання ми розробили власну методику підрахунків, що дозволяє оцінити міру збереженості компаративів із певним опорним словом, яке називає ту чи ту ознаку.

Ця методика спирається, по-перше, на виявлення збігів серед іменників, що називають носіїв певної ознаки у словнику О. Юрченка та А. Івченка й в отриманих нами експериментальних даних. За вихідну основу бралися дані цього словника. По-друге, була врахована «вага» кожного з таких іменників у структурі побудованого



асоціативного поля. Обидва показники після певних маніпуляцій дали нам умовний індекс збереженості для групи компаративів, яка будується навколо атрибутивної ознаки, вираженої прикметником.

Покажемо цю методику підрахунків на трьох прикладах.

1. Висока міра збереженості – *атрибутив лисий*. У словнику О. Юрченка та А. Івченка подано тільки 3 сталих порівняння (*лисий як макогін, як бубон, як коліно*). Всі ці іменники трапилися й у відповідях мовців у експерименті, отже, всі порівняння знайомі носіям мови. Тому ми беремо для розрахунків коефіцієнт 1. Сумарна частотність лексем *макогін, бубон, коліно* в асоціативному полі становить 43 % (тобто разом це 43 відповіді зі ста отриманих). Множенням коефіцієнта на частотність отримуємо індекс збереженості порівнянь з атрибутивом *лисий* – 43.

2. Низька міра збереженості – *атрибутив круглий*. У словнику О. Юрченка та А. Івченка є тільки 3 сталих порівняння з цим словом, а експеримент виявив лише одне з них (*круглий як яблуко*). Тому ми беремо для слова-стимулу *круглий* коефіцієнт 1/3. Реакція *яблуко* має частотність 1 %, отже, множення коефіцієнта на частотність у цьому випадку дає індекс збереженості 0,33. Такий низький коефіцієнт зумовлено тим, що стале порівняння *круглий як яблуко* відтворила лише одна особа зі ста.

3. Середня міра збереженості – *атрибутив білий*. Словник фіксує 18 сталих порівнянь, із них в експерименті отримано лише 4 (*білий як сніг, сметана, молоко, смерть*). Взагалі не згадані такі іменники, як: *крейда, лунь, папір, полотно, іній, пух* та ін., що входять у традиційні компаративні звороти з прикметником *білий*. Натомість в асоціативному полі з'явилися реакції: *стіна, ванно, день, хмари, наречена, будинок, весільне плаття*. Для слова-стимулу *білий* ми беремо коефіцієнт 4/18. Реакції: *сніг, сметана, молоко, смерть* сумарно становлять 78 % відповідей. Множення частотності на коефіцієнт дає індекс збереженості групи 17. Індекс у цьому випадку міг би бути вищим, якби мовці назвали ще декілька слів, що входять у традиційні народні порівняння з прикметником *білий*.

Після проведених підрахунків ми отримали такі максимальні індекси збереженості сталих народних порівнянь у межах атрибутивних груп: *холодний як* – 72, *гіркий як* – 57, *лисий як* – 43, *гострий як* – 38, *темний як* – 34,5. Чотири з цих п'яти асоціативних полів мають чітко виражене ядро (*холодний* – *лід* 70 %; *темний* – *ніч* 69 %; *гострий* – *ніж* 66 %; *гіркий* – *полін* 55 %). Мінімальні індекси збереженості сталих порівнянь в атрибутивних групах виявлено для

таких ознак: *тихий* – 5, *багатий як, сивий як* – по 4, *швидкий як* – 3, *далекий як, міцний як* – по 2, *круглий як* – 0,33, *потрібний як* – 0,05, *любий як* – 0.

Якщо взяти до уваги абсолютний показник частотності, який отримала певна лексема-реакція в асоціативному полі, можна виявити найкраще збережені компаративні вирази. Найбільш стійкими виявилися порівняння *холодний як лід, гострий як ніж, білий як сніг, хитрий як лис (лисиця), здоровий як бик (віл)*, оскільки відповідні іменники домінують у побудованих на основі експерименту асоціативних полях.

Таким чином, скерований асоціативний експеримент, що має на меті відтворення порівнянь, дає важливу інформацію для розв'язання різних завдань. У нашому дослідженні, по-перше, чітко виявилось явище стереотипізації певних ознак, яке має масовий, універсальний характер і служить для формування типових для певної культури уявлень про світ. По-друге, на основі експерименту ми схарактеризували міру збереженості сталих порівнянь як у межах атрибутивних груп, так і на рівні окремих компаративів. Загалом опрацювання отриманих результатів дозволяє дійти висновку, що в сучасному українському мовному просторі, принаймні на теренах Західної України, значною мірою збережена традиційна для української свідомості стереотипізація ознак, виражених якісними прикметниками. Це свідчить про неперервну тяглість культурної практики, її стійкість до зовнішніх впливів та руйнації, успішну трансляцію національної ментальності в часі, попри всі страждання і біди, що випали на долю української нації в ХХ ст.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Левченко О.П. Українсько-російсько-білорусько-болгарсько-польський словник порівнянь. – Львів: Львівська політехніка, 2011. – 748 с.
2. Маслова В.А. Лингвокультурология. – Москва: Академия, 2001. – 208 с.
3. Словарь української мови / Б. Грінченко. В 4 т. – К., 1908–1909.
4. Словник української мови. В 11 т. – К.: Наукова думка, 1970–1980.
5. Юрченко О.С., Івченко А.О. Словник стійких народних порівнянь. Харків: Основа, 1993. – 176 с.

**В.П. Жуков,**  
старший викладач кафедри  
музично-інструментальної підготовки вчителя  
Харківського національного педагогічного  
університету імені Г.С. Сковороди

## **О.О. МАРТИНСЕН І ЙОГО РОЛЬ У СТАНОВЛЕННІ ТА ПРОПАГАНДІ НАРОДНО- ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ**

Олександр Оскарович Мартинсен народився 1897 р. в Івано-Вознесенську в родині механіка ткацької фабрики. З дитячих років його навчали грі на скрипці. Після закінчення гімназії, працюючи викладачем у школі залізничних телеграфістів, він приділяв значну увагу музичній самоосвіті – вивчав теорію та історію музики, створив у місті аматорський оркестр народних інструментів [1, с. 42].

У 1922 р. вступив до Московської вечірньої робочої консерваторії (рабфаку), де вивчав основи фольклористики та етнографії. Тут він познайомився, через професора О.В. Нікольського, з Григорієм Павловичем Любимовим (1882–1934 рр.) – виконавцем на домрі, диригентом, музичним діячем, етнографом, створювачем чотириструнної домри власної конструкції, засновником квартету чотирьохструнних домр, ансамблю народної пісні, першого професійного Державного оркестру домр. Творча та педагогічна діяльність Г. Любимова, вочевидь, вплинула на подальше мистецьке життя О. Мартинсена. В перші післяреволюційні роки Г. Любимов очолював секцію народних інструментів та завідував показовою майстернею народних інструментів у Московській консерваторії, де на рабфаці, нарівні з іншими народними інструментами, був відкритий клас гри на домрі.

Із 1926 р. О. Мартинсен активно працював в інструментознавчій секції Інституту музичної науки (ДІМН), проводив експерименти з удосконалення музичних інструментів народів СРСР [3, с. 70]. У той же час О. Мартинсен розпочав музично-публіцистичну діяльність, пов'язану з дослідженнями історії та сьогодення в галузі інструментознавства. У нарисах і статтях він висловлював цікаві думки щодо перспектив розвитку народного інструменталізму. Особливо його захоплювали експерименти з гармоніками, що проводилися зокрема в Харкові:

♦ Мартинсен А. Несколько слов о гитаре: Небольшой историко-исследовательский очерк. – М.: Нотопеч. Госиздата, 1927. – 24 с.

♦ Мартинсен А. Виставка гармоник. Музыка и революция, 1928. № 5–6. – С. 40–41.

♦ Мартинсен А. О работе с гармонистами в Харькове. За гармоникю. Газета-листочка МК ВЛКСМ и Московского общества Друзей Гармоники к 3-му Губернскому конкурсу гармонистов-любителей. 1929. 30 янв. – 8 с.

♦ Мартинсен А. ГИМН – как центр инструментоведения. Музыка массам. 1930, № 3.

Із 1928 р. О. Мартинсен працював в Україні, брав енергійну участь в організації Харківської вечірньої робочої консерваторії. В 1929 р., із її відкриттям призначений заступником директора з навчальної роботи (з інших джерел очолював заклад), викладав клас домри, баяна [3, с. 70]. За роки викладацької діяльності О. Мартинсена в Харківській вечірній робочій консерваторії навчання в його класі пройшла та закінчила значна група молодих перспективних музикантів-інструменталістів, які в подальшому брали активну творчу й концертну участь у пропаганді та розвитку професійного народно-інструментального виконавства в Україні.

У 1929–1930 рр. О. Мартинсен розробив репертуар для оркестру народних інструментів та випустив одні з перших в Україні партитури для оркестру домрово-балалайкового типу – дев'ять видань народних пісень, а в 1934 р. – два видання творів українських композиторів [2, с. 92]:

♦ Дві українські пісні: А вже весна; Ой чи цвіт, чи не цвіт / інструментовку для домр і балалайок квінтового строю зредагував на загальноживаний склад оркестри О. Мартинсен; оркестрував Г. Михайличенко; [укр. нар. пісні із збірок Кленовського і М. Лисенко; ред. О. Мартинсен]. [Партитура]. – Х.: *Держвидав України*, 1929 (Перша друк-літографія та нотодрукарня Держвидаву України ім. Г. І. Петровського). – 20 с.

♦ Дві пісні Сходу: Тюркська; Татарська / оркестрував Г. Михайличенко; інструментовку для домр і балалайок квінтового строю зредагував на загальноживаний склад оркестри О. Мартинсен; [мелодії із зб. О. Спендіарова, Карагішева; худож. Н. Соболев]. [Партитура]. – Х.: *Державне видавництво України*, 1929 (Перша друк-літографія та нотодрукарня Держвидаву України ім. Г. І. Петровського). – 20 с.

♦ Задумав діодочок: вільна композиція на тему української народної пісні: [для орк. народних інстр.] / О. Мартинсен; худож. Н. Со-

боль. – Х.: *Держвидав України*, 1929 (Перша друк-літографія та нотодрукарня Держвидаву України ім. Г.І. Петровського). – 16 с.

♦ Чумак: вільна композиція на тему української народної пісні: [для орк. народних інстр.] / О. Мартинсен; [худож. Н. Соболев]. – Х.: *Державне видавництво України*, 1929 (Перша друк-літографія та нотодрукарня Держвидаву України ім. Г.І. Петровського). – 14 с.

♦ Українські народні пісні для малої оркестри [народних інстр.]: Ой вербо, вербо; Скину кужель на полицю; Гей, ніхто ж не знає / інстр. О. Мартинсен; [мелодії із збір. М. Леонтовича, М. Лисенка, Д. Ревуцького]. Зошит 1. [Партитура]. – Х.: *Державне видавництво України*, 1929 (Перша друк-літографія та нотодрукарня Держвидаву України ім. Г.І. Петровського). – 12 с.

♦ Українські народні пісні для малої оркестри [народних інстр.]: Зелена та ліщинонько; Ой, у полі криниця; Зажурились галичанки / інстр. О. Мартинсен; [мелодії із зб. М. Лисенка, М. Леонтовича]. Зошит 2. [Партитура]. – Х.: *Державне видавництво України*, 1929 (Перша друк-літографія та нотодрукарня Держвидаву України ім. Г.І. Петровського). – 12 с.

♦ Українські народні пісні для малої оркестри [народних інстр.]: Налетіли журавлі; Ой, чий же це двір / інструментував О. Мартинсен; [мелодії із збір. М. Леонтовича, М. Лисенка; худож. Н. Соболев]. Зошит 3. [Партитура]. – Х.: *Державне видавництво України*, 1929 (Перша друк-літографія та нотодрукарня Держвидаву України ім. Г.І. Петровського). – 14 с.

♦ Українські народні пісні для малої оркестри [народних інстр.]: Ой, гай, мати, гай зелененький; Лугом іду, коня веду / інструм. О. Мартинсен; [мелодії із збір. М. Лисенка; від К. Карнаухової; худож. Н. Соболев]. Зошит 4. [Партитура]. – Х.: *Державне видавництво України*, 1929 (Перша друк-літографія та нотодрукарня Держвидаву України ім. Г.І. Петровського). – 14 с.

♦ Українські народні пісні для малої оркестри [народних інстр.]: Ой, дівчино, дівчино / інстр. О. Мартинсен; [мелодія із збір. Д. Ревуцького]; худож. Н. Соболев. Зошит 5. [Партитура]. – Х.: *Державне видавництво України*, 1930 (Перша друк-літографія та нотодрукарня Держвидаву України ім. Г.І. Петровського). – 14 с.

♦ Масовий танець / В. Борисов; інструментував для народних інструментів О. Мартинсен. Партитура [та голоси]. [Україна]: В.Б.Ч.А. *Культурно-художній сектор*, [1934] (Скл[одрукарня] «Вукопкниги»). – 8 с. (партитура) + 12 парт. (12 с.).

◆ Чорноморці: Увертюра: для оркестра народних інструментів / М. Лисенка; інструментував О. Мартинсен. Партитура [та голоси]. [Україна]: В.Б.Ч.А. *Культурно-художній сектор*, [1934] (Скл[одрукарня] «Вукопкини»). – 66 с. (партитура) + 16 парт. (82 с.).

На початку 30-х рр. при Харківському обласному радіокомітеті О. Мартинсен створив зі своїх вихованців домровий квінтет із чотирьох музикантів (Г. Казаков – домра-прима 1, В. Гома – домра-прима 2, В. Шевченко – домра-альт, В. Бібік – домра-тенор, К. Стрельченко – домра-бас), який поряд із традиційною музикою для народних інструментів пропагував нові твори сучасних українських композиторів. Ансамбль поповнювався музикантами і згодом переріс у септет у складі: Г. Казаков – домра-прима 1, В. Гома – домра-прима 2, А. Троїцький – домра-прима 3, В. Шевченко – домра-альт, І. Ткачук – домра-тенор, К. Стрельченко – домра-бас, А. Громов – домра-контрабас.

Із 1934 р. О. Мартинсен викладав у Київській консерваторії та продовжував керувати ансамблем – септетом домристів. 1936 р. у Києві відбулася перша декада української радянської музики. Серед кращих колективів республіки, що взяли участь у концертах, був домровий септет під керівництвом О. Мартинсена в складі: Г. Казаков – домра-прима 1, С. Якушкін – домра-прима 2, А. Троїцький – домра-прима 3, М. Дворський – домра-альт, В. Кирпань – домра-тенор, Е. Безпятов – домра-бас, А. Цехмістро – домра-контрабас.

Створений О. Мартинсеном у 1935 р. при Київській філармонії оркестр домр, до якого входили баяни, бандури і гуслі, був у 30-і рр. одним із кращих колективів в жанрі народно-інструментальної музики (після закінчення Харківського музичного технікуму в 1936 р. в оркестрі два роки працював артистом М.Т. Лисенко – майбутній вчений, педагог, музикант, який продовжив та розвив справу свого вчителя). За інструментальним складом це був прообраз майбутнього професійного державного оркестру народних інструментів України. Магнітофонні записи тих часів творів із репертуару оркестру Київської філармонії, що зберігаються у фондах Державного центрального музею музичної культури імені М.І. Глінки в Москві, свідчать про те, що то був високохудожній колектив, виконавська манера якого відзначалася чистотою інтонації, врівноваженістю звучання інструментальних груп, виразною динамікою, художньо переконливою інтерпретацією творів [1, с. 44].

За десятиріччя своєї плідної діяльності в Україні (1928–1938 рр.) О. Мартинсен багато зробив для становлення та пропаганди народно-інструментального мистецтва в країні. Його варто по праву вважати одним із засновників професійного народно-інструментального мистецтва в Україні.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бортник Є.О. Музикант і педагог О.О. Мартинсен. Нар. творчість та етнографія. – Київ, 1988. № 1. – С. 42–45.
  2. Жуков В.П. Українські сторінки життя О.О. Мартинсена / Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасний дискурс щодо збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини. Матеріали науково-практичної конференції. – Харків: 2017. – С. 91–94.
  3. Пересада А.І. Справочник домриста / МКРФ. Деп. культури адм. Краснодарського края. Метод. кабінет учеб. заведений культури и искусства. – Краснодар, 1993. – 400 с.
-

**О.Л. Заверюченко,**  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри документознавства  
та української мови  
Національного аерокосмічного університету  
імені М.Є. Жуковського  
«Харківський авіаційний інститут»

**М.П. Заверюченко,**  
викладач кафедри української,  
російської мов і прикладної лінгвістики  
Національного технічного університету  
«Харківський політехнічний інститут»

## **РЕАЛІЗАЦІЯ ВЕСІЛЬНИХ КОНЦЕПТІВ СЛАВИ Й ЧЕСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ФРАЗЕОЛОГІЇ ГОВІРОК ХАРКІВЩИНИ**

Концепти слави й честі, як і концепти совісті, гідності тощо, входять до українського весільного концептуального поля. Вербальне вираження названих понять перебуває в площині уявлень про моральну поведінку людини, в тому числі незаміжньої дівчини та хлопця, а також молодих. Під весільним концептуальним полем ми розуміємо сукупність концептів, які стосуються не тільки власне весільних обрядодій, але й дошлюбних стосунків молоді.

Українські та закордонні вчені (Т. Бернштам, М. Бігусяк, В. Бориненко, Хв. Вовк, Е. Гаврилюк, Б. Грінченко, О. Гура, Н. Здоровега, П. Литвинова-Бартош, І. Магрицька, О. Потебня, П. Романюк, М. Сумцов, В. Ужченко, В. Шевченко та ін.) присвятили свої дослідження весільним концептам, більшою мірою пов'язаним із весільними реаліями (піч, рушник, коровай) або учасниками весілля (батько, мати, князь, княгиня, дружка), меншою мірою увагу було приділено таким концептам, як щастя, доля, любов, слава, честь тощо, які групуються навколо моральних якостей людини. Вивчення останніх являє собою необхідний елемент аналізу архітекtonіки українського весільного дійства в усій його красі та багатстві, а також допомагає глибше зазирнути у важливий для українців звід правил поведінки й моральних засад життя – звичаєве право.

Лексема «слава» походить з праслов. *\*slava* від *\*slovъ*, *\*slŭti* «говорити, слухати», зокрема «робити так, щоб хтось став предметом спільних розмов, щоби було що про нього слухати» (пор. д.-рус.



*слуги* «називатися, славитися»; чес. \**slouti* «мати славу, бути відомим») [7, с. 382]. Слово *честь* прийшло з д.-рус. *чьсть* «честь, пошана» ← праслов. \**čьstь* «пошана, повага», яке утворилося з і.-е. \**ket* «помічати, розуміти» (пор. з і.-е. \**kētas* «думка, бажання», *cētati* «дотримується, помічає, думає, пізнає, розуміє») [7, с. 482].

На сучасному етапі розвитку мови термін *слава* має такі значення: 1. Широка популярність як свідчення загального схвалення, визнання чийось заслуг, таланту, доблесті і т. ін.; ім'я. 2. Загальна думка про кого-, що-небудь; репутація. 3. Чутка, звістка про кого-, що-небудь; прослава. 4. Вигук, який виражає схвалення, визнання і т. ін. [4, 3, с. 321–322]. *Честь* у сучасній українській мові означає: 1. Сукупність вищих моральних принципів, якими людина керується у своїй громадській і особистій поведінці. 2. Повага, пошана, визнання кого, чого-небудь. 3. Те, що дає право на шану, повагу, визнання. 4. Той, хто (те, що) є характеристикою величі, гордості якого-небудь місця, середовища і т. ін. [4, 3, с. 763]. Як бачимо, обидва поняття мають спільне значення «визнання», етимологічний аналіз доводить, що їх об'єднує також значення «пошана, честь».

Поняття слави сформувалося в українців на базі значення широкого розголосу про щось таке, яке викликає повагу, захоплення. У народній творчості *слава*, *славитися* асоціюються із зовнішніми ознаками та розумовими здібностями людини, які привертають до себе увагу, набувають розголосу: *Не хвалися красою, а слався розумом* [5, с. 37]; *Хороша жінка – мужеві слава, а лиха – згуба* [6, с. 98]. Честь сприймається як найвища моральна чеснота людини, яка прирівнюється до гідності, совісті та інших якостей. При цьому важливим є те, що народна мудрість спрямована на виховання, перш за все, молодой людини: *Шануй честь змолоду, а одержу знову* [5, с. 47]; *Лучче честь, ніж безчестя* [5, с. 84]; *Хто утратив стид, той утратив честь* [5, с. 367]. Прикметною є близькість концептів *честь* і *слава* в народному повчанні: *Кому честь, тому й слава* [5, с. 367]; *Зійшов ні в честь, ні в славу* [5, с. 366]. Однак *слава* й *честь* не ідентичні поняття, оскільки *слава* – це не якість людини, а та думка про особистість, яка формується внаслідок дотримання нею моральності, в тому числі й чесної поведінки. *Слава* може бути близькою й до *безчестя*, тобто втрати сумління: *Багатство і слава не загоять ушкодженого сумління* [5, с. 367].

Первісно *слава* сприймається як щось позитивне, те, що створює імідж, репутацію людини. Так, краса дівчини як один із неодмінних компонентів зовнішності українських дівчат у цілому й харківських

зокрема лягла в основу образності виразів *дівчата на славу красиві* [1, с. 319]; *...гончарівські дівчата не виходять з слави* [1, с. 320]. Звертає на себе увагу «наявність» слави як необхідної передумови формування образу повнолітньої, готової до одруження молодої людини. В одній із купальських пісень, яка насичена шлюбними мотивами, знаходимо вказівку на те, що *славний (славна)* як похідні від слави – це готові до ініціації молоді люди, оскільки в період групового умикання дівчини купальський обряд водночас був і весільним: Тонкий, невисокий дубок. – А той славний той Семенко парубок. *Тонка невисока ліщина, Там то славна Марійка дівчина – Коли б мені ту ліщину зрубать, Коли б мені ту Марійку узять...*[2, с. 13].

Слава начебто ореол оточує молоду людину, яка досягає шлюбного віку, тому важливим є зуміти зберегти її, що рівнозначно збереженню честі. Старий Наум Дрот із повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся», ховаючи дочку, яка померла незаміжною, каже: *збираюся тепер поховати її дівуваннячко, як закон велить і як її слава заслужила* [1, с. 108]. Слава прирівнюється до високоморальної поведінки, її можна *заслужити* шляхом дотримання звичаєвого права українців, що знаходить своє вербальне вираження у виразі *закон велить*.

Відсутність дітей бездітні люди сприймають як відсутність слави, перерваний зв'язок їхніх душ із людським світом: *не буде нам ні слави, пам'яті; хто нас поховає, хто нас пом'яне?* [1, с. 45]. Концепт слави пов'язаний із концептом пам'яті. Пізніше в лексичному значенні терміна *слава* з'явилася нова сема «розголос про негативне». Зокрема, дівчина, дбаючи про свою репутацію, каже: *...хто-небудь побачить, та про мене ще й слава піде?* [1, с. 69]. У зв'язку з цим можна говорити про те, що на основі первинного значення номінації *слава* розвинулося нове значення «репутація, загальна думка про когось, щось». На цьому етапі лексема *слава* стала синонімічною лексемі *честь*: *присяглася своєю славою* [1, с. 314]. Таке дозвілля молоді, як вечорниці, часто засуджувалося як небезпечне для втрати честі дівчиною: *чи мало ж то своєї слави загубили, ходячи на тую погань...*[1, с. 41]. Отже, славу можна *загубити*. Слава може вимірюватися, прислівник *мало* вказує на необхідність дбати про неї, як про щось святе. Близьким за значенням до попереднього виразу є фразеологізм *добула слави* [1, с. 310] теж з негативною конотацією, при цьому можна зіставити антонімічні дієслівні компоненти *загубили – побула*. Дієслівні компоненти *піде, побула* в стійких сполученнях *слава піде, побула слави* підкреслюють градацію засудження ненормативної поведінки дівчини.

Утрата чеснот уважалася не просто небезпечною для людини, а й для всього роду. Тому героїня повісті «Сердешна Оксана» Г. Квітки-Основ'яненка відмовляє хлопцеві в одруженні на підставі того, що сама вона не гідна цього: *не остиджу ніколи твоєї слави, не запакошу твоєї сім'ї й роду* [1, с. 309]. *Слава* персоніфікується, її, як і людину, можна *остидити*. Зіпсовану репутацію, тобто честь, дівчини-покритки важко відновити: *оттака їй честь була* [1, с. 310], *а тепер яка тобі честь* [1, с. 310]. Для цього Петро, герой названої повісті, хоче одружитися з такою дівчиною, усиновити її дитину, щоб *покрити її славу: покрій свою славу, дай йому батька, а матері сина* [1, с. 309]; *хотів покрити твою славу, хотів показати людям, що вони несправедливо осуджають* [1, с. 313]. Її мати також прагне відновити честь доньки: *дуже хотіла, щоб ще на своєму віку побачити моєї Оксаночки славу покритую* [1, с. 314]. Заплямовані честь і слава в народній уяві *не повертаються: вернути мою славу ніяк вже не можна* [1, с. 313].

Не викликає сумніву, що *покрити славу* походить від того, що лексема *слава* набула ще одного значення – «коса дівчини» як її окраса, як знак незайманості, символ дівочої честі. *«Ось де моя слава,»* – сказала Оксана і *вийняла платочок із своєю косою* [1, с. 313]; *закопала свою славу, свою дівочю косу, свою волю, до суду, до віку* [1, с. 313]. *Покрити славу* – це покрити голову дівчини, що означає «одружитися». Увагу акцентовано на тому, що слава й честь протиставляються сорому: *ти... хотів мене узяти, покрити мій стид і сором, увести мене меж чесних людей* [1, с. 313]. Покритка вже не має права ходити з непокритою головою, тому для неї коса – святиня, це її загублена слава. Покритка Оксана *закопує славу* не тільки в буквальному значенні, зариваючи косу в землю, вона прощається таким чином зі своєю дівочою честю: *прийми тут, де моя слава, де моя воля лежить... мою присягу...* [1, с. 313]. *Слава* сполучається також із *волею* людини. Рис уособлення *слави* додають епітети *свою, твою, моя*.

Опозитом *честі* виступає *безчестя* як «1. Те, що завдає неслави; ганьба» [4; 1, с. 90]: *як не можна приставити знову моєї коси, так не можна мені стати достойною чесного чоловіка; не принесу нікому безчестя..., не зав'яжу чужого віку, не остиджу ніякої сім'ї...* [1, с. 313]. Честь сполучається з людською гідністю, чесністю, а безчестя – з соромом. *Безчестя* можна *принести*, нехтуючи народною мораллю. У народній традиції порушення морального кодексу, в тому числі відмова від весілля (*наробити бешкету* [1, с. 411]), каралося грошовим відшкодуванням: *заплатити за безчестя* [1, с. 196].

Під час самого весільного дійства неодноразово реалізувалися концептуальні уявлення про таку моральну якість, як честь. Так, опозитами є весільні терміни *чесна молода* й *нечесна молода*, пов'язані з моральними настановами щодо збереження молодою дівочої честі до весілля: «Якщо *молода чесна, красенькі стрічечки чіпляють всім гостям... Над стріхою, на велику ломаку, чіпляють червоний прапор і півлитру*» [6, с. 65]. Звичаєве право засуджує дошлюбні стосунки молоді, тому це знаходить вираження у весільних обрядах, покликаних покарати *нечесну молоду*: «Як *молода не дуже чесна – по комині писали, драли чим угодно, і ложками, і всім. Комин у сажу замазували. Набирали в драну цеберку попіл і били по неї палкою – для сміху*» [6, с. 67].

Меншою мірою реалізується концепт *слава* безпосередньо під час весільного дійства. Так, у значенні «чутка, звістка про кого-, що-небудь; прослава» термін *слава* зустрічається у весільному контексті: «У *вівторок – їсти та й пити, В середу – славу зробити*» [6, с. 67], що вказує на закінчення весілля в середу. «*Казали: І завтра середа, До середи – хоч на призьбі сиди*» [6, с. 67]. Дієслівний компонент *зробити* підкреслює можливість створити як позитивну репутацію (в даному разі), так і негативну. Вираз *славу зробити* дає розуміння того, що саме значення «добра звістка про щось» лежить в основі концепту *слава*, адже весільні контексти відзначаються глибокою архаїчністю, дають ключ для розуміння багатьох образів, символів, концептів.

Таким чином, концепти *слава* й *честь* належать до української весільної концептосфери поряд із такими концептами, як совість, гідність, любов тощо, які можна об'єднати в спільну підгрупу «Моральні засади поведінки». При всій близькості понять, зокрема спільності значення «визнання, пошана», *слава* й *честь* становлять різні поняття. Видається логічним зв'язок слави з честю або безчестям людини, в тому числі молоді людини, яка готується до шлюбу. Від початкового значення лексеми *слава* «розголос про щось позитивне, схвалення чогось або когось» відмежовуються нові значення «готовність до ініціативи», «загальна думка про когось», «чиясь репутація», «розголос про щось негативне», «коса покритки», які часто стосуються незаміжньої дівчини. Такі трансформації концептуального значення *слави* сталися внаслідок формування звичаєвого права українців, яке передбачає моральне покарання молоді за безчестя.

Концепт *честь* реалізується більшою мірою у весільних обрядах переважно для позначення цнотливої або нецнотливої молоді. Його наповнюють не тільки поняття про моральну якість, але й, як

результат, наявність цієї риси. Концепт слави пов'язаний із концептами пам'яті, волі, концепт честі – з поняттями сорому, чесності, безчестя. Лексеми *слава* й *честь* входять до складу образних висловів, причому *слава* вживається з численними дієслівними компонентами типу *підє, добула, зробити, остидити* тощо, а *честь* дала підґрунтя для утворення назв весільних чинів, весільних обрядодій, весільних реалій. Названі концепти займають важливе місце в концептуальному полі українського весілля, оскільки містять уявлення про дошлюбну нормативну поведінку молоді, формування етикетних засад соціуму, його реакцію на порушення норм звичаєвого права.

### УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

д.-рус. – давньоруське,  
і.-є. – індоєвропейське,  
праслов. – праслов'янське,  
рос. – російське,  
східнслов. – східнословобожанське,  
чес. – чеське.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Квітка-Оснєв'яненко Г. Повісті та оповідання. Драматичні твори. – К.: Наук. думка, 1982. – 540 с.
2. Марчук З. «Іванові ручку дам, Степанова буду» (пережитки давніх шлюбних стосунків у купальських піснях) // Берегиня. – 2004. № 3. – С. 8–21.
3. Муравський шлях – 2000: Матеріали фольклорно-етнографічної експедиції / Г.В. Лук'янець, М.П. Маслов, О.В. Коваль. – Х.: Регіон-інформ, 2000. – 152 с.
4. Новий тлумачний словник української мови: у 3-х т. / В. Яременко, О. Сліпушко. – К.: Аконіт, 2006.
5. Прислів'я та приказки: Людина. Родинне життя. Риси характеру / М.М. Пазяк. – К.: Наук. думка, 1990. – 528 с.
6. Фольклорні осередки Харківщини / К. Дорохова, В. Осадча, Н. Плотник. – Харків: Регіон-інформ, 2002. – 380 с.
7. Цыганенко Г.П. Этимологический словарь русского языка. – К.: Рад. шк., 1989. – 511 с.

**І.Д. Загрійчук,**  
доктор філософських наук, професор  
Українського державного університету  
залізничного транспорту  
м. Харків

## ТРАДИЦІЯ. НОВАЦІЯ. ІДЕНТИЧНІСТЬ

Традиція (лат. *traditio* – звичай, переказ, передавання; *tradere* – передавати). Первісно мова йшла про передачу певної матеріальної цінності, матеріального предмету, але не лише. Видати, наприклад, доньку заміж також означало здійснити традицію. Традере (передати) одночасно означало «отримати» те, що тобі не належить. Поступово традицію стали асоціювати з минулим, вчорашнім, чимось навіть заскорузлим, тим, що втратило новизну і привабливість. Це сталося в епоху європейського модерну. До речі, трансформація поняття «традиція» нагадує той самий процес, який відбувся з терміном «культура». Як відомо, він виник у сфері землеробства. Там до цього часу процес покращення якості ґрунту називається культивацією, а механізм, за допомогою якого здійснюють таку культивування, називають культиватором.

Не дивлячись на асоціацію, яка нас штовхає на розуміння традиції як на щось стале, консервативне, навіть незмінне, а саме так частіше всього сприймається все, що позначене терміном «традиційне», сама етимологія слова означає не сталість, а навпаки – зміну, трансформацію, передачу. Іншими словами, можемо сказати, що вже в самому понятті «традиція» закладена тенденція до змін, до її порушення, розвитку, збагачення.

Отже, при глибокому усвідомленні традиції вона представляється зовсім не тим, що вкладається в неї буденною свідомістю. Наукове розуміння традиції відрізняється від її буденного сприйняття. Нікуди правди діти, і в науці на різних етапах її розвитку були різні теоретичні тлумачення традиції як феномену.

Хоч традиція означає «передати», змінити, наприклад, власника предмета, який передається, чи звички, способу дії, сама передача передбачає зміну того, що передається. Свідченням того, що це саме так, є теорія авторства Р. Барта [1]. Останній розрізняв авторство, авторитет і письменство. Він вважав, що «говорить» мова, а письменник лише записує, відтворює. Читач при цьому є не тільки споживачем, але

й співавтором, оскільки будь-який текст, особливо якщо текст літературний, є багатозаровим і не лише допускає, але й вимагає різноманітної інтерпретації. Підтвердженням цього факту на рівні буденності є різне сприйняття одного і того ж літературного твору на різних етапах нашого життя, наприклад, в шкільному віці і в дорослому житті. Потім маємо ще філософське крилате висловлювання, що в спорі народжується істина, цебто отриману думку ми не лише сприймаємо, приймаємо, але й реагуємо на неї, уточнюємо, збагачуємо, розвиваємо. А що вже говорити про журналістську мудрість, передану в твердженні, що свої думки з'являються тоді, коли читаєш чужі. Тут уже прямо вказується на те, що «передача» чогось, тут думки в тексті, – є одночасно її розвитком. Це стосується і традиції в цілому.

Звернемось ще до деяких аналогій, коли в буденному і не лише в буденному житті, але й у сферах, які претендують на науковість, зустрічається щось подібне. Не раз доводилося чути від деяких психологів, які називають себе практиками з освітою, як вони цілком серйозно, без усякого гумору рекомендують своїм клієнтам, у яких є проблеми в сімейному житті, не прагнути змінювати одне одного, приймати одне одного такими, якими вони є. І справді «чудова» рекомендація. Тільки вона залишає в тіні той факт, що люди, які ведуть спільне життя, хочуть вони того, чи ні, все одно впливають одне на одного, змінюються самі та змінюють своїх близьких в силу спільного проживання. Щоденно «тертись ліктями» і не змінюватись просто неможливо. Недарма кажуть «муж і жона – одна сатана».

Так що не будемо розглядати традицію як мертвечину, як застій, відсталість, адже справжня традиція – це не музейний експонат. Справжня традиція містить у собі тенденцію до оновлення, розвитку, якщо вона жива, коли її шанують, нею живуть. У світовій історії є приклади різноманітних традицій і різного ставлення до них. Адже історія – це полігон, де випробовуються найрізноманітніші ідеї та практики. Щось відкидається, а щось живе віками. Прикладом різко негативного ставлення до традиції як такої є Просвітництво, яке найбільш яскраво проявило себе у Франції. Воно, як відомо, було духовною передумовою французької революції, кардинальної зміни суспільного устрою. Тривали ці зміни десятиліттями.

Просвітництво своїми ерзацами породило протилежний світоглядний рух – романтизм, представники якого були закохані в минуле, марили ним. Зачарованість минулим, його апологетика зробила романтиків консерваторами. Але не всі романтики, треба до їх честі

сказати, стали абсолютними консерваторами. Очевидно найяскравішим прикладом консервативності традиції є все ж релігійна догматика, однак і тут спостерігається певна, хоч і слабка, тенденція до оновлення.

У XIX ст. став зрозумілим амбівалентний характер традиції. До традиції стали ставитися з розумом, раціонально, розумно.

Ми різні і світ, у якому ми живемо, різноманітний. Змінюючись, ми залишаємося тими самими. Так само і світ. Для підтвердження цього, очевидно, тут варто згадати радянську бувальщину про діалог уповноваженого в справах релігії зі священником християнської парафії. Враховуючи похилий вік прихожан сільської церкви, уповноважений якось «порекомендував» священнику подумати про майбутню професію, адже за кілька років у силу природного процесу старіння в церкві не залишиться жодного прихожанина. У відповідь на цю «турботу» священник відповів, що він на цьому приході вже служить 20 років і з того часу прихожани похилого віку не переводяться.

Про що свідчить дана бувальщина? Про єдність сталості і рухливості, традиції і новації.

Існують, правда, ще певні індивідуальні психологічні особливості. Хтось віддає перевагу усталеності, традиції, а хтось – кохається у змінах, прагне нового, навіть більше: нічим не може задовольнитися, постійно прагне до оновлення. Ці та подібні їм схильності мають своїм джерелом психічну організацію людини. Стереотипи в способі життя людини, в її поведінці існують і змінити їх буває дуже важко. Тим не менш, перед кожним із нас стоїть завдання, спираючись на раціонально пізнаний світ і його традиції, зуміти поєднати ці дві, такі протилежні звички, а, можливо, навіть світоглядні позиції, в реальному життєвому процесі.

Що стосується традиції в її суспільному звучанні, то вона є трансляцією, передачею колективного досвіду минулих поколінь тим, хто приходить у цей світ, щоб із часом спадок, отриманий від попередників і збагачений власною діяльністю, передати нащадкам.

Отож, до традицій потрібно підходити розумно. Не все, що є традиційним, заслуговує на підтримку. Багато чого з того, що зникло, відійшло в минуле, відійшло не зі злої волі ворогів, а просто тому, що прийшов час. Як і навпаки, що прижилося в не найкращі історичні періоди національного буття, не все заслуговує забуття.

Все це свідчить про те, що до будь-якої традиції слід ставитися розумно. Деякі традиції важливо культивувати в щоденному житті,



одночасно розвиваючи їх, а деяким місце в музеях та в інших пам'ятних місцях, які наочно дозволяють молодому поколінню відчувати свою причетність до справи батьків. Тільки так людина стає історичною постаттю. Матеріальні та духовні артефакти є вельми важливими для сучасного існування народу, нації, існування «тут і тепер». Це стосується всіх видів мистецтва, всієї культури, включаючи вишивку, культивування автентики, реконструкцію історичних подій.

На загал, ми часто не задумуємось належним чином над історією, минулим, традицією. А питання стоїть так: чим є історія для нас і ми для історії?

Філософія екзистенціалізму наші життєві спостереження спробувала концептуалізувати. Ми не лише живемо в часі, але й усвідомлюємо свою тимчасовість. Тому наше існування в часі М. Гайдеггер називав «турботою» [3]. Всі ми відкриті майбутньому, відкриті світу і вже тому не можемо не турбуватися про нього, навіть коли ми якоюсь мірою в ньому впевнені. Хоч бути абсолютно впевненими неможливо. Звідси деякий неспокій і тривога за майбутнє. Але зараз не про це.

«Турбота» як категорія філософії екзистенціалізму представляє собою структуру буття, яка складається з трьох часових форм: минуле, теперішнє і майбутнє. На відміну від звичного уявлення про ці іпостасі буття, де минуле – це те, що відійшло, зникло, згубилося, а майбутнє – це те, чого немає, що ще має наступити, якщо воно наступить, екзистенціалізм інтерпретує їх значно глибше.

Минуле людини ніколи не губиться зовсім. Воно завше присутнє в теперішньому і, зауважмо, не лише в пам'яті, але й у тому, що ми робимо, як поступаємо. Те саме і з майбутнім. Якщо майбутнє традиційно представляють як те, чого нема, що ще треба створити, то в екзистенціалізмі майбутнє уже присутнє в тому, що ми робимо сьогодні. Іншими словами, наші мрії, наші плани на майбутнє, якщо вони є, уже реалізуються сьогодні. Тобто майбутнє, завдяки нашій праці, присутнє, нехай навіть частково, вже сьогодні, тепер. Все це разом означає, що людина у своєму теперішньому бутті концентрує і минуле і майбутнє. Можна навіть сказати, що вона живе не тим, що існує безпосередньо, а тим чого «немає», чого безпосередньо не існує. А це і є дух, духовна культура, духовне життя.

До чого це все? Наш час не починається нами, коли ми народжуємося, і не закінчується, коли ми помираємо. Ми несемо з собою минуле і одночасно втілюємо майбутнє сьогодні. Наше існування – це традиція, продовження напрацьованого минулими поколіннями,

нашими предками. І тут виникає питання про нашу ідентичність, про наше ототожнення себе з іншими.

Візьмемо національну спільноту. Щоб хто не казав, кожен індивід виростає і стає людиною в тому чи іншому національному середовищі. Саме через національність індивід стає «мешканцем» світу. Світової культури в безпосередній формі не існує, вона опосередкована культурами національними. Немає мови міжнародної, яка б не була національною. Мови деяких націй в тому чи іншому регіоні стають мовами міжнародного спілкування, але при цьому вони не перестають бути національними. Всі художні твори, що стали надбанням світової літератури, написані тією чи іншою національною мовою. Мова – це лише окремий приклад ідентифікації індивіда себе зі спільнотою, яку прийнято називати нацією, народом.

Ідентифікація – складний та багатогранний процес. Вона буває різна, оскільки кожен із нас ідентифікує себе як за місцем проживання (наприклад, я – харків'янин, чи – киянин), належністю до професійного кола, статі, вікової категорії і т. п. І все ж перераховані й не перераховані ідентичності інколи досить легко змінити і дехто це робить не один раз протягом свого життя: міняє професію, місце проживання, дехто навіть змінює стать. Важко, але все ж можливо змінити і національну приналежність, особливо в наш час, коли такою динамічною стала міграція.

І все ж слід зазначити, що зміна національності здійснюється окремими індивідами. При цьому вони не перестають бути національними по суті. «Полишення» однієї національності через певний час веде до інтеграції в інше національне середовище за винятком маргіналів, які деякий час провисають між культурами, не ототожнюючи себе з будь-якою національною спільнотою. І все ж, таке «неототожнення» часто є суб'єктивним недоусвідомленням своєї транзитивності, свого дрейфування до іншої, ще не зовсім викристалізованої ідентичності.

Національна ідентичність – це одна з найглибших форм суспільного ототожнення. Тому, якщо окремий індивід, хоч і важко, тим не менш здатен її змінити, то перелицювати націю практично неможливо. Національну самість можна ушкодити, поставити бар'єри для її розвитку. Але, як зазначав О. Потебня, це можна зробити тільки шляхом політичного шахрайства [2, с. 189].

Виходячи з ідей філософії екзистенціалізму, можемо тепер глибше осмислити роль традиції, а відповідно, й історії в існуванні індивіда, суспільства, нації. Вивчення історії, як і продовження традиції полягає

не в тому, щоб її вивчити і знати, а в тому, щоб вона стала змістом буття, щоб існування сьогоденного покоління стало історичним, естафетою в безперервному розвитку національної спільноти.

Тільки через творчий, вдумливий, усвідомлений та обережний розвиток традицій можливо зберегти ідентичність. Збереження і розвиток вимагають свого органічного поєднання. Без такого поєднання в суспільстві проявляються крайнощі, які негативно впливають на всі сторони існування людини і спільноти.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 384–391.
  2. Потебня А.А. Мысль и язык // Полное собрание сочинений. – Государственное изд-во Украины, 1926. – Т. 1. – 205 с.
  3. Хайдеггер М. Бытие и время. – М.: ED VARGINEM, 1997. – 451 с.
-

**М.М. Залевська,**  
аспірант Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
м. Київ

## **ГАПТУВАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО – НАЦІОНАЛЬНА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА УКРАЇНЦІВ**

У нашому суспільстві зростає інтерес до національної культури та історії, посилюється етнічна зацікавленість до традиційного українського декоративного мистецтва, відбувається звернення до духовних традицій свого народу. Свій розвиток декоративне народне мистецтво започаткувало в сиву давнину. В сьогоденні воно набуває нових якостей, удосконаленого змісту в поєднанні з традиціями минулого. Мистецька культура розвивається, збагачується, оновлюється і вдосконалюється під впливом історичних, політичних, економічних подій і явищ. Сучасне декоративне мистецтво України в своєму розвитку досягло вершин світового рівня.

Вишивка є невід'ємною складовою українського декоративно-ужиткового мистецтва, а гаптування або золоте шитво є перлиною вишивального мистецтва. До пам'яток українського гаптування відносять церковні й світські гаптовані предмети. Для визначення місця гаптувальних речей в культурній та історичній спадщині необхідно звернутися до термінологічного визначення поняття. Церковні гаптовані твори належать до історико-культурної спадщини, що поєднує нерухому та рухому частину майна. «Пам'ятки історії та культури» гаптувального мистецтва дуже часто відносять до нерухомої частини історико-культурної спадщини [2, с. 43].

Сучасні дослідники визначають значення терміну «пам'ятки історії та культури» за спільними подібними ознаками: а) матеріальність об'єктів, що існують; б) автентичність; в) інформаційність предмету чи об'єкта. Науковець Л. Гріффен зазначає, що інформація про пам'ятки історії та культури можлива в двох варіантах: семантична (оцінка корисності об'єкта) і аксіологічна (цінність властивостей). Дослідник констатує, що аксіологічна інформація сприймається безпосередньо при визначенні об'єкта і є домінуючою в соціально-історичному розумінні [1, с. 20].

Варто зазначити, що «пам'ятки історії та культури» — матеріальні носії інформації, яка необхідна для історичного і культурного

розвитку. За зв'язками пам'яток історії і культури з історико-культурним середовищем можна розподілити їх на рухомі та нерухомі. Рухомі предмети чи об'єкти можна виокремити з побуту без шкоди втратити автентичність, а нерухомі пам'ятки безпосередньо пов'язані з навколишнім середовищем [2, с. 39]. Варто погодитися з міркуваннями науковця С. Руденко, який класифікує рухомі пам'ятки як архівні, музейні [2, с. 48].

Узагальнюючи наведені факти, зупинимося на думці, що пам'ятки українського гаптувального мистецтва є автентичними, легко можуть бути вилучені з побутування, тому їх можна віднести до рухомих предметів. Значну частину гаптованих творів складають предмети богослужбових обрядів для культового використання. Науковець Н. Сенченко зазначає, що «культова пам'ятка – це сукупність створених у минулі періоди матеріальних об'єктів і пам'ятних місць, що створювалися й використовувалися для задоволення культових потреб людини, відображають стан релігійних поглядів певної історичної епохи і зберегли свою автентичність» [3, с. 205].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Основи пам'яткознавства. – Київ: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2012. – 380 с.
2. Руденко С.Б. Музейна пам'ятка: соціокультурна сутність та місце в системі історико-культурної спадщини: монографія. – Київ: НАККІМ, 2012. – 120 с.
3. Сенченко Н.М. Культові пам'ятки // Основи пам'яткознавства / Л.О. Гріффен. – Київ: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2012. – С. 202–214.

**Л.В. Захарова,**  
доцент, заступник декана  
з навчальної роботи  
факультету дошкільної освіти  
Харківського національного  
педагогічного університету  
імені Г.С. Сковороди

**І.І. Ліхвар,**  
викладач кафедри українського  
декоративно-прикладного мистецтва  
Харківського національного  
педагогічного університету  
імені Г.С. Сковороди

## **УКРАЇНСЬКА ВИТИНАНКА ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ**

Серед різноманітних видів народного мистецтва України особливе місце займає витинанка. Давня в своїх витоках, вона тісно пов'язана з повсякденним і святковим побутом народу. Одним із перших, хто визнав оригінальність паперової прикраси – української витинанки, був І. Франко. В газетному огляді крайової виставки 1894 р. у Львові він розповів про надзвичайну майстерність селян і виставлених ними «селянських шпалер», а також окреслив їхнє місце розташування в системі хатнього декору [1]. Окремі згадки про такі прикраси та їхню роль в системі хатнього декору знаходимо в працях дослідників К. Широцького, Л. Левитської, М. Шепотевої та ін. Сьогодні народне мистецтво розглядається як важлива художня цінність, що виконує численні функції: пізнавальну, комунікативну, естетичну тощо, але перш ніж визначити педагогічну цінність декоративно-прикладного мистецтва, потрібно з'ясувати історію виникнення та способи виготовлення витинанки.

У середині XIX ст. у побуті українського села значне місце займали килими, рушники, домоткані доріжки, настінні розписи, розписи на склі, квіти, голуби та витинанки. Найбільшого поширення серед них набули сюжетні орнаментальні прикраси, ажурно витяті ножицями, вирізані ножом із білого або кольорового паперу. Від техніки виготовлення походить і сам термін «витинанка», який вперше з'явився

в літературі 1913 р. Але відсутність терміну аж ніяк не заперечує існування давніх витинанок. Кожен різновид ажурних паперових прикрас у різних регіонах і осередках називали по-своєму: «стригунці», «зірочки», «квіти», «хрестики», «козаки». На Слобожанщині найуживанішою була назва «квіти». Ці нескладні техніки й недорогий матеріал дали чудові зразки прорізного паперового декору, в якому втілені вічні символи природи, колективний досвід пізнання світу, багатство фантазії народу.

Беззаперечні цінності художнього витинання помітили художники-педагоги ще в ХІХ ст. Вони оцінили високі декоративні якості, доступність матеріалу, легкість техніки витинання і почали запроваджувати цей вид мистецтва як засіб художнього виховання. Першими ввели мистецтво витинанок у навчальну програму професор А. Роллер, директор художньо-промислової школи при музеї промисловості і мистецтва у Відні, та професор Ф. Чижик, засновник курсу народного мистецтва в Імператорській художньо-промисловій школі в Петербурзі (1903 р.). Незабаром художнє витинання з паперу ввели в навчальний процес загальноосвітньої школи Східної Галичини. В Кременецькому музеї зберігається колекція витинанок із місцевої гімназії, на прикладі якої можна прослідкувати методи навчання й локальні особливості орнаменту.

У 20 рр. ХХ ст. ажурні візерунки виготовляли не тільки в початкових і середніх школах, а й у різноманітних творчих гуртках для дівчат і жінок. Успішно використовували витинання з паперу в традиційних осередках їх виготовлення: Петриківці (Дніпропетровська обл.), Саїнци (Вінницька обл.), Бугач (Тернопільська обл.) та ін. У 1969 р., на основі практичного досвіду витинальниць П. Глущенко і М. Павлової, був створений методичний посібник для вчителів та керівників гуртків.

Наступний етап у застосуванні витинанок у художньо-педагогічному процесі почався внаслідок впровадження в 1978 р. нової програми з композиції для дитячих художніх шкіл. У цій програмі, поряд із моделюванням просторових художніх об'єктів, важливу роль було відведено витинанкам, композиції й принципам рапортної організації орнаментів. Застосування художнього витинання впроваджувалося на заняттях із композиції в училищах і вищих закладах декоративно-прикладного мистецтва. Найпростіші образно-технічні засоби виготовлення витинанок знайшли відбиття в програмі з образотворчого мистецтва для початкової школи (Програма 1974 р. під ред. В.М. Вільчинського).

Аналіз різновидів народного мистецтва показав, що майстрів витинанки турбувало не фотографічно точне відтворення зовнішності пташки, квітки, рослини, а їхня ідея, що також характерно для дитячого малюнка, який не повторює, а зображає сутність в якісному розумінні. Народне мистецтво, на відміну від професійного, не піддається моді. Ним повністю керують незмінні закони, воно більш традиційне, відкрите і підкреслює ідеали краси, які приховуються в душі народу. Однією з найбільш важливих характеристик народного мистецтва, що ґрунтовно поєднує його з художньою творчістю, є своєрідний характер психології творчості в ньому. Народний майстер працює без попередніх ескізів, руки його творять самі собою, як кажуть «за розумом в пальцях». Усі ці аргументи стосуються і художнього витинання з паперу, мистецтва, яке пройшло шлях від нескладних стилізованих рослинних візерунків до високохудожніх, вишуканих орнаментальних композицій, які отримали визнання не тільки в нашій країні, а й поза її межами.

Археологічні дослідження засвідчують, що в Україні ажурні візерунки зі шкіри і тканини, як прикраси одягу, побутували на всій території. Масового поширення вони набули у гуцулів та лемків. Плечі й передні поли гуцульських кожухів та кептарів оздоблювали сап'яновими витинанками. Лаконічно витягнутими аплікаціями з сап'яну і тканини прикрашали святковий одяг у центральних та східних областях України. Порівняльний аналіз шкіряних і паперових витинанок надає можливість стверджувати наявність аналогій у техніці виконання їх в орнаментальному ряді традиційних мотивів і наводить на думку, що шкіряні витинанки були своєрідними попередниками паперових ажурних прикрас як із художньо-образного, так і з технічного боку. Своєрідні аналоги традиційної української витинанки виникли ще в Китаї завдяки винаходу й розповсюдженню там паперу. Письмові джерела Танського і Сунського періодів (VII-XII ст.) свідчать про цей вид народної творчості і його майстрів. Напередодні свята весни жінки наклеювали на вікна своїх будинків графічно чіткі паперові візерунки «чуанхуан» (віконні узорі). То були переважно одноколірні зображення божеств, духів, героїв народних легенд, драконів, квітів, винограду, метеликів, риб тощо. Витинали їх ножицями і маленькими ножицями з вражаючою філігранністю. Завдяки високим художнім якимостям та простоті виготовлення вони стали відомими сусіднім народам.

У XIII ст. паперові прикраси з'явилися в Персії, а в XV ст. через Туреччину потрапили до Європи, спочатку до Венеції, а згодом – до Угорщини. Наприкінці XVI ст. у Німеччині їх використовували для



оздоблення обкладинок книг. У XVIII-XIX ст. витинанки поширилися у Франції, Португалії, Данії, Голландії, Швеції, Швейцарії, Польщі, Словаччині, Литві, Росії, Білорусії. В країнах Західної Європи це були здебільшого сюжетні композиції, що уподібнювалися до графічних робіт.

Ажурні паперові прикраси слов'янських народів мали декоративне спрямування і спиралися на широкий діапазон технічних прийомів виготовлення, різноманітну рапортну будову та традиційні народні мотиви орнаменту. На думку вчених, ще одним своєрідним прототипом українських витинанок можна вважати невеличкі шматочки паперу з ажурно витягнутими краями, що служили підкладкою і оздобою для канцелярських печаток в середині XVI ст. Воскові і сургучеві печатки (вислі), які привішувалися до грамот на шкурах, мали шкіряні або металеві підкладки з декоративними полями, так звані кустодії, що прикрашали й оберігали печатку від механічного пошкодження. Очевидно, від шкіряних кустодій, які прикріплювалися безпосередньо на площині аркуша під текстом документа пішли і паперові кустодії. Оскільки краї паперових кустодій на кілька сантиметрів виходили за межі печаток, утворюючи поля, то їм надавали ножицями різної форми: ромба, квадрата, розетки, зірки, квітки тощо. Для витинання папір складали вдвоє, вчетверо, ввосьмеро. Витинали ажурно лише поле, центр залишався для відтиску печатки недоторканим. Авторами кустодій були писарі сотенних, полкових і Генеральної канцелярії Запорізького війська.

У середині XIX ст. в українських селах з'явилися народні паперові прикраси, якими селяни оздоблювали хати. Закономірно постає питання: чи існували якісь взаємозв'язки між ними і канцелярськими паперовими кустодіями минулого століття. Писарі походили з міщан і заможних селян, можливо тому деякі елементи народного орнаменту («клинці», «кружальця», «хрестики», «косиці») зустрічаються на витягнутих паперових кустодіях. У той же час, селяни бачили такі печатки на документах і це, мабуть, натякало їм на зручний спосіб використання паперу для декору житла. Але ця подібність канцелярських і народних прикрас базувалася не на механічному перенесенні мотивів та орнаментів, а на художньо-образній основі, що формувалася незалежно. Різниця існувала між їхнім призначенням: народні – оздоблювали стіни сільської хати, були поліхромними і значних розмірів, а канцелярські кустодії – одноколірними й співрозмірно поєднувалися з печатками та документами. Таким чином, народні паперові прикраси, що виявилися прототипом витинанок, не були ні наслідують, ні прямим продов-

женням канцелярських паперових «кустодій» і «силуетів» художників. М. Станкевич вказував на те, що мотиви узорів у народному витинанні з паперу склалися під впливом народних видів художньої творчості, насамперед, шкіряних прорізних орнаментів, розпису, вишивки, ткацтва, ажурного металу тощо [1].

Виникнення і розповсюдження народних витинанок пов'язане з появою на селі паперу та з переходом від «курної» хати до чистої. Внутрішнє приміщення хат стало світлим і чистим, з'явилася світлиця. Підвищилися естетичні потреби і хати почали мазати, білити, а згодом – прикрашати мальованим і паперовим декором. Початкові відомості про кольоровий декор в українських сільських хатах дійшли з першої половини XIX ст. Г. Квітка-Основ'яненко в повісті «Щира любов» описав хатні прикраси на Харківщині: «Усі образи позаквітчувані були всякими квітками: коли влітку – то справжніми, на зиму – то робленими з шпалер, а перед образами висіли на шовковинках голуби, зроблені теж зі шпалер» [3]. У виникненні та розвитку паперових витинанок певну роль відіграли настінні розписи. На Поділлі паперовий декор співіснував із мальованим, інколи доповнюючи його. Селяни віддавали перевагу витинанкам, оскільки виготовляти їх легше і швидше, можна міняти окремі елементи композиції та простіше замінити. Робили витинанки навесні перед святами, коли селяни за звичаєм білили і оздоблювали житло. Подекуди й перед новим роком старі витинанки знімали, а їхнє місце займали нові.

Мистецька вартість декоративних творів, система організації їх орнаментально-образної структури значною мірою залежала від природних та технологічних властивостей використаних матеріалів. У художньому витинанні – це якісні показники паперу, фольги, картону тощо. Найпоширенішим матеріалом для витинання був тонкий однотонний глянце́вий папір, що мав блискучу поверхню, яскраві насичені кольори, добре складався і легко піддавався витинанню та вирізуванню. Глянцевий папір набув масового застосування в кінці XIX ст. Інколи для витинання використовували друкарський і канцелярський папір, який характеризувався гладкістю, цільністю, м'якими тонами. Великомасштабні прикраси (до 1 м<sup>2</sup>) – «фіранки» вирізали з білого малювального, друкарського, тонкого цигаркового, лощеного пергаментного або з деяких видів обгорткового паперу. Майстри віддавали перевагу однотонному білому або кольоровому паперу (без візерунків). Селяни наклеювали витинанки на стіну молоком, тому їх легко було зняти при настінній побілці. Рідше майстри розміщували витинанки на

папері або картоні у вигляді «стрічок», використовуючи при цьому клей або клейстер. Основними інструментами для виготовлення витинанок були ножиці або різноманітні штемпельки. Техніки, що застосовувалися під час виготовлення витинанок – це вирізування ножом, витинання ножицями, вибивання штемпельками. Для виготовлення фіранок вибирали великий аркуш паперу прямокутної форми, який складали в 8–16 разів. Унаслідок чого утворювався рапорт (фр. *rapport* – повернення) – площинка зображення на якій вибивали штемпельками, витинали ножицями або вирізали ножом. Після розгортання аркушу утворювалася чимала кількість подібних прорізних ажурних зображень. Витинати з паперу, рідше – «стригти», «вистригати», «рубати» – так називали найбільш уживану техніку. Вона давала майстрам широкий діапазон виражальних можливостей, при цьому досягалася плавність, виразність силуетів, ажурність. Кінчиками ножиць витинали по краях «зубчики», «торочки», а широким розворотом боків робили надрізи, відповідно повертаючи й прокручуючи в руках складений аркуш паперу. В залежності від техніки виготовлення всі витинанки можна поділити на три групи – одинарні, складні та комбіновані. Техніка виконання визначала композиційну побудову.

Одинарними здавна називали витинанки, виготовлені з одного аркуша паперу. Вони одноколірні, відзначалися узагальненістю орнаментальних мотивів, високою декоративністю форм. Переважна більшість із них мала рапортну будову, отриману на основі симетрії або ритму. Папір складали певну кількість разів, утворювалася складка. Зігнуті місця відповідали вісям дзеркальної симетрії. Зробивши кілька надрізів ножицями в головній складці, отримували орнаментальний мотив, який ідентично повторювався на всіх інших складках паперу і таким чином завершувався повний візерунок. Техніка витинання рапортних одинарних витинанок давала можливість «механічного» розмноження окремих елементів і цілих мотивів орнаменту. Цей спосіб полегшував і стандартизував трудомістку роботу. У першому випадку витинальники видаляли частину фону, залишаючи орнамент у масиві паперу, в другому, навпаки, масив паперу служив фоном, а зображення переходило в проміжки між ними. Таким чином із одного аркуша паперу можна було виготовити витинанки зі світлим зображенням на темному тлі і, навпаки, – темним зображенням на світлому. До одинарних витинанок, окрім ажурних, належали і витяті з паперу фігурки людей тварин і птахів. Під час виготовлення витинанок-фігурок не використовували ні симетрії, ні рапорту, а витинали

за контуром, надаючи зображенню силуетного характеру. Тому вони зовні мали спільні риси з графічними творами і силуетними витинанками XVIII-XIX ст. Витинанки-фігурки в хаті розташовували, як «ромбики», «зірочки», «кружальця» поздовжніми ритмічними фігурами.

Складені витинанки (аплікаційні) завжди були поліхромними, оскільки, на противагу одинарним, їх виготовляли із кількох аркушів різнокольорового паперу. За технікою виготовлення і способом подачі зображення вони поділялися на накладні і складені. В основі кожної накладної витинанки знаходилася одинарна, яка формувала її симетрію, ритм та ажурність. Складені витинанки – це великомасштабні твори, орнаменти й зображення яких утворені з окремих елементів, гармонійно поєднаних між собою та складених у одне ціле. Майстри спочатку витинали окремі елементи: «гілочки», «квіти», «листочки», «пташки», «фігурки», а потім компонували їх на стіни хати. Такий метод створював можливості пошуку кращого варіанту симетричної композиції. Симетрія інколи порушувалася введенням нового елемента, мотиву, що не зменшувало художньої цінності витинанок. Складені витинанки мають спільні риси з народним розписом. Вони особливо близькі до петриківського декоративного розпису і тому, закономірно, що інколи їх органічно поєднували з розписом. Найчастіше поєднували витинання з штепелюванням і розписом на декоративних фіранках.

Аналіз зразків витинання, їхніх локальних художньо-образних особливостей дає всі підстави стверджувати, що орнаментальний декор переважав над сюжетно-тематичним зображенням. Організація його елементів та мотивів ґрунтувалися на засадах орнаментальної композиції, визначальними для якої були ритм і симетрія. Одним із небагатьох символів, який зберігся до наших днів є Світове дерево (дерево життя). Український тризуб також є різновидом зображення Світового дерева. Найпоширеніша схема зображення Світового дерева – це стовбур із трьома гілками: чоловічий і жіночий «початок» та життя в центрі. «Світове (космічне) дерево підтримує небеса, коріння його – в підземному світі, стовбур – між землею і небом, гілля занурене в космічний світ. Воно є, до того ж, деревом життя, пізнання, безсмертя, а також місцем перебування богів і душ померлих» [2, с. 16–17].

Широке запровадження паперу в Україні у другій половині XIX – поч. XX ст. надало можливість розширити діапазон кольорової гами витинанок. У складених витинанках окрім тональних контрастів з'явилися й кольорові. Невибagliві стилізовані мотиви витина-

нок стали більш змістовними та вишуканими. У традиційних творах народно-ужиткового мистецтва (художнє вишивання, килимарство, декоративний розпис) мало місце обмежене використання кольору – поєднання двох, трьох кольорів, які відбивали відповідну символіку: релігійно-обрядову, астральну, ментальну. Принципи народного витинання найрізноманітніші, його композиційні та образно-технічні засоби виготовлення, орнаментальна структура знаходять застосування в навчальних закладах різних рівнів. У сучасній педагогічній практиці розробляються інноваційні методи викладання образотворчого мистецтва. Одним із важливих напрямів удосконалення методологічних основ художньо-естетичного виховання є використання зразків народно-ужиткового мистецтва та творчий процес оволодіння окремими художніми техніками. Отже, в пошуках цілісності, в намаганні впорядкувати свої знання, в тому числі і в естетичній сфері, людина звертається до історії, намагається усвідомити себе в складних зв'язках не тільки з сьогоденням, але і з минулим, а її увага зосереджується на всьому, що породжує відчуття вічних цінностей.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.
2. Бабіченко Д. Художні промисли України // Образотворче мистецтво, 1979. №1. – С. 16–17.
3. Квітка-Основ'яненко Г., Щира любов. – Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit>.

**О.Д. Зіненко,**  
аспірант Харківського національного  
університету імені В.Н. Каразіна

## **КУЛЬТУРНО-МАСОВІ ЗАХОДИ ЯК ДЖЕРЕЛО ІНФОРМАЦІЇ ДЛЯ ЗМІ ТА ГРОМАДСЬКОСТІ**

В умовах глобалізації та соціальних трансформацій потребує переосмислення розуміння місця традиційної культури та поширення культурних змістів для широкої аудиторії. Як зазначають медіадослідники, розвиток індивідуалізованих інформаційних технологій відкриває можливості для комунікації, коли лідери думок, представники громад, активісти стають активними учасниками культурного діалогу, формують громадську думку та впливають на мас-медіа (Д. Гіллмор, В. Кулик, Б. Потятиник). В суспільстві набуває значення роль особистості, для якої приналежність до традиційної культури є частиною ідентичності [8, с. 10–11]. Розуміння культури стає особистісним: людина може обирати свою культурну парадигму, конструювати свій порядок традицій та ритуалів, транслювати це через свої медіа-ресурси для широкої аудиторії.

Робота культурних інституцій є важливою для формування національної ідентичності та консолідації спільнот в контексті розвитку демократичного суспільства. Саме такий підхід до розвитку культури зазначається в «Концепції нової національної культурної політики України», який розроблено експертами громадянського суспільства як дорожню карту періоду трансформації українського суспільства [6]. Індикаторами інтересу громадськості до виробництва культурних продуктів є ЗМІ, проте не завжди робота культурних інституцій є видимою в інформаційному полі, тому актуальним є уточнення функцій у взаємодії культурних інституцій із мас-медіа.

Результати моніторингу Інституту демократії імені Пилипа Орлика в лютому 2018 р. показують, що «місцеві газети... не відображають порядок денний ані країни, ані власного регіону. Тематика більшості публікацій не відповідає пріоритетам аудиторій. Іноді здається, що мешканці міст можуть дізнатися більше важливих новин від сусідок біля під'їзду, аніж зі шпальт місцевої преси» [2]. Більше того, цей моніторинг показує, що 37% матеріалів не є соціально важливими, за методологією вони віднесені до категорії «інше», культурі ж присвячено 9% проаналізованих матеріалів (усього оцінено 2732 матеріали за період з 5 по 11 лютого 2018 р.).

Перевіреним та ефективним видом привернення уваги та активізації комунікаційної діяльності навколо культурних інституцій залишаються культурно-масові заходи, хоча теоретики комунікації й відносять їх до праформ масової комунікації [5, с. 66]. Але навіть за умови підняття організаторами культурно-масових заходів резонансних тем, висвітлення актуальних питань, створення естетично привабливих культурних продуктів, культурно-масові заходи не збирають очікуваної аудиторії та не привертають уваги мас-медіа. Якщо і з'являються публікації та репортажі в ЗМІ про цю подію, то вони не завжди відповідають стандартам журналістської етики та очікуванням організаторів: журналісти та редактори перекручують факти, упереджено подають інформацію, не дотримуються балансу думок, роблять помилки в іменах, назвах, регаліях.

Відірваність галузі культури від медіадискурсу є наслідком того, що способи репрезентації змістів в культурно-масових заходах не завжди співпадають з форматами, які відповідають сучасності та очікуванням споживачів. Ускладнює ситуацію також хибне уявлення спеціалістів про те, що публіку треба розважати та заспокоювати, а не комунікувати з нею та мотивувати до активних дій. Тож існує потреба налагодження комунікації культурних інституцій із публікою та журналістською спільнотою для формування громадського інтересу, збалансованого висвітлення культурної тематики, подолання розривів, пов'язаних із недовірою медіа до виробників культурного продукту.

Серед тенденцій, які впливають на відсутність матеріалів про культурно-масові заходи в ЗМІ можна виділити такі:

- ♦ *таблоїдизація*, зосередженість журналістів та редакцій на пошуку скандалів, конфліктів, катастроф. Таким чином, висвітлення «гарячих» тем політики, війни, соціальних негараздів виходить на перший план, а культурна тематика або залишається за кадром або подається в «жовтому» форматі, як розважальна або стосовна до участі «селебриті»;

- ♦ *стереотипне сприйняття* суспільством культурно-масових заходів як елітарних вузькотаргетованих спеціальних подій або як пропагандистських, сконструйованих стейкхолдерами (політичними або комерційними) з метою пропагування особистих інтересів та цінностей.

В обох випадках, як бачимо, мова йде про формальне сприйняття культурно-масових заходів безвідносно до їх змісту, на це впливає форматування традиційних ЗМІ, а вслід за ними Інтернет-ресурсів, функціонування яких залежить від уподобань власників та редакційної політики видань.

Розвиток нових медіа вносить баланс до ситуації в інформаційному просторі: на незалежних Інтернет-ресурсах, у блогах, в соцмережах споживач сам знаходить інформацію, яка його цікавить. Менеджери культурних інституцій створюють свої медіаресурси для висвітлення поточної діяльності. Це є частковим рішенням проблеми, але не остаточним. Парадокс у тому, що матеріали, які створюють культурні менеджери та публікують на своїх медіаресурсах є дещо упередженими, поданими з точки зору організаторів заходів. Як показали результати інтерв'ю зі співробітниками культурних закладів, проведені в травні-червні 2018 р., для системної роботи з медіа культурним інституціям не вистачає ресурсів, часу та компетенцій.

Аналіз більш ніж 100 новинарних матеріалів із 2016 р. до першого півріччя 2018 р. в Інтернет-ЗМІ показав, що найбільш резонансними є культурні проекти, які створюються в результаті міжсекторальної взаємодії, відкритого спілкування з лідерами думок, представниками громадськості, митцями-початківцями й аматорами та реалізуються в мистецьких інституціях. Серед них відкриті культурні заходи ХНАТОБ (зокрема фестиваль «Схід Опера»), виставки Муніципальної галереї (Харківська міська художня галерея), ЄрміловЦентру, громадські акції для широкої аудиторії (фестивалі «Дитяча площАРТка», «ІнклюзіОН», Паради Вишиванки, Наукові пікніки, «Ніч музеїв» у Харкові, Свято Івана Купала у музеї-садибі Г.С. Сковороди, День Музики в Харкові тощо).

У нашій розвідці найбільший інтерес викликає питання на що саме звертають увагу журналісти. Увагу медійників привертають факти, які пов'язані з поведінкою учасників (вдягання вишиванки, участь у квесті, танцювальні флешмоби, встановлення спортивних рекордів, емоційні реакції тощо), тобто те, що дає «картинку», як кажуть телевізійники, і змістовно підкріплює текстову інформацію про захід. Використання в організаційній структурі культурно-масового заходу інтерактивних прийомів, зміна акцентів, порушення протокольних канонів, залучення офіційних осіб та журналістів в якості співавторів, експертів, учасників, викликає зацікавленість ЗМІ, відкриває обговорення в інформаційному полі, підсилює інтерес громадськості до запропонованої організаторами тематики в цілому та до культурної інституції зокрема. Формування організаторами програми культурно-масового заходу таким чином, щоби запрошені гості виконували не формальні функції пасивних спостерігачів, а були учасниками та навіть співавторами повідомлення, яким є культурно-масовий захід, дає позитивний результат. І це стосується



не тільки масштабних культурних акцій, а й камерних заходів від 50 до 100 відвідувачів.

Так, наприклад, вдалим можна вважати експеримент з проведення заходів «ЧитаЧАС» у Літературному музеї в Харкові та на Книжковому арсеналі протягом 2016 р., в ООМЦКМ в рамках фестивалю «Дитяча площАРТка» у 2018 р. «ЧитаЧАС» – це формат, запропонований громадськими культурними активістами ІГ «Дитяча площАРТка», структура якого нагадує сучасні виступи проєктів TEDx в жанрі сторітеллінгу. В акціях «ЧитаЧАС» беруть участь дорослі, які добровільно зголосилися розповісти історію про книжку, яку вони прочитали в дитинстві і яка надихає їх у дорослому житті. На захід запрошуюються 5–7 спікерів із різних сфер діяльності – журналісти, громадські активісти, науковці, бізнесмени, артисти, літератори, митці. Кожен має свою історію на 7 хвилин у вигляді мультимедійної презентації (20 слайдів по 20 секунд, за японським форматом «Печа Куча») [7]. Цільова аудиторія – діти середнього шкільного віку, вчителі, батькі та постійні відвідувачі культурних закладів різного віку.

За період 2016–2018 рр. у Харкові та Києві проведено 5 акцій «ЧитаЧАС», в яких взяли участь більше 30 спікерів, серед них учасник АТО Олександр Фомінцев, письменник Леонід Мачулін, шоумен Гліб Тимошенко, громадський активіст та просвітник науки Артем Коновалов, директорка Центра гендерної культури Тетяна Ісаєва, дизайнерка Ірина Оленіна, мистецтвознавиця Марина Конєва, медійниця Ганна Старкова, журналістка Катерина Єгорєнкова, головний редактор ТРК «Симон» Володимир Мазур, літературний критик Тетяна Трофименко, фешн-дизайнерка Марина Лосєва, школяр Микита Лукаш, акторка та викладачка Наталка Цимбал, економіст Тарас Данько, астроном Олексій Патока, музикант Тарас Компаніченко, поетеса Люба Якимчук, письменники Віталій та Наталя Лапікури та ін. Глядацька аудиторія заходу кожного разу коливається від 20 до 60 людей.

Досвід проведення акцій «ЧитаЧАС» та аналіз матеріалів показує, що якщо до заходу долучається журналіст в ролі спікера, то це сприяє тому, що ЗМІ напише про цю подію. В репортажі журналіст поділиться досвідом участі в цьому проєкті, зробить акцент на важливості читання як для дітей, так і для дорослих, візьме інтерв'ю в інших учасників, глядачів та організаторів, зазначить місце, час та розкриє зміст акції [1]. Оскільки соціальна вага повідомлення цього культурно-масового заходу є високою, навіть участь в заході спонсорів не впливає на відношення представників ЗМІ на прийняття рішення щодо безкоштовної

публікації матеріалу, просто рекламна складова не береться до уваги під час репортажу. Тож, якщо висловитися метафорично, культурно-масовий захід – це валіза з фактами, які збирають організатори, щоб відправитися у культурну тематичну подорож та зробити дослідження теми разом із публікою. Чим більшою є «включеність» зовнішніх агентів в запропоновану тематику, тим цікавіше публіці слідкувати за тим, що відбувається під час культурно-масового заходу.

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що культурно-масовий захід виконує комунікаційну функцію джерела інформації для ЗМІ та громадськості в тому випадку, коли є долученість представників спільноти, журналістів, лідерів думок до поточної діяльності культурних інституцій не в якості офіційно запрошених гостей, «журналістів за викликом», а як співавторів, експертів, героїв або героїнь історій.

Тож важливим для налагодження комунікації ЗМІ та культурних інституцій є розуміння функції культурно-масового заходу не як інструмента пропаганди, а як комунікаційного середовища репрезентації культурних тенденцій.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко Ю.В. в рамках фестивалю «Детская площАРТка» прошло мероприятие «ЧитаЧАС» / МГ «Объектив», 2018. 17 квітня: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.objectiv.tv/objectively/2018/04/17/v-ramkah-festivalya-detskaya-ploshhartka-v-harkove-proshel-chitachas-video/>

2. Єрмоєнко С. «Деякі українські регіональні медіа сприяють окупантам в інформаційній війні — моніторинг Інституту демократії імені Пилипа Орлика» Детектор Медіа, 2018. 29 березня : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://ms.detector.media/monitoring/regional\\_newspapers/deyaki\\_ukrainski\\_regionalni\\_media\\_spriyayut\\_okupantam\\_v\\_informatsiyui\\_viyni\\_monitoring\\_institutu\\_demokratii\\_imeni\\_pilipa\\_orlika/](http://ms.detector.media/monitoring/regional_newspapers/deyaki_ukrainski_regionalni_media_spriyayut_okupantam_v_informatsiyui_viyni_monitoring_institutu_demokratii_imeni_pilipa_orlika/).

3. Кулик В. Медійний дискурс між відбиванням і творенням. – К.: Критика, 2010. – 657 с.

4. Маклюэн Г.М. Понимание медиа: внешнее расширение человека. – М.: Гиперборея; Кучково поле, 2007. – 464 с.

5. Потятиник Б. Медіа: ключі до розуміння. – Львів: ПАІС, 2004. – 256 с.

6. Концепція нової національної культурної політики України : документ розроблений в рамках проекту «Культурний код східного партнерства» / І. Савчак, О. Левкова, Т. Білецька, 2015. – Режим доступу : [http://www.kultura.org.ua/wp-content/uploads/FINALConcept\\_Road-Map\\_UA\\_Culture-Coding-EaP.pdf](http://www.kultura.org.ua/wp-content/uploads/FINALConcept_Road-Map_UA_Culture-Coding-EaP.pdf).

7. Читання завжди на часі. Книги, які вражали в дитинстві / «Справжня варта», 2016. – Режим доступу : <https://varta.kharkov.ua/news/art/1113176>.

8. Gillmor D. We the Media. Grassroots Journalism by the People, for the People / Dan Gillmor. Sebastopol, CA : O'Reilly Media, Inc., 2004. – 336 p.

**В.Ю. Казанина,**  
аспірант кафедри белорусской  
и мировой художественной культуры  
Белорусского государственного университета  
культуры и искусств, антиквар  
г. Минск, Беларусь

### **ЗНАЧЕНИЕ ШВЕЙНОЙ МАШИНЫ КОМПАНИИ «ЗИНГЕР» В РАСПРОСТРАНЕНИИ И СОХРАНЕНИИ ТРАДИЦИОННЫХ РЕМЁСЕЛ**

Словно заглядывая в окно светёлки сквозь века, мы можем созерцать, что швейная машина имеет свою «поэзию» и свою «прозу». *Поэзию* её составляют работы, посвящённые искусству: великолепно вытканые картины, портреты, ландшафты, изображения цветов, фруктов, животных, представляющие «копии в красках» с картин лучших мастеров. *Проза* швейной машины – изготавливаемые на ней всевозможные работы для практических целей: вышивки для платяев и белья, одеял, подушек, занавесок и штор, узоры национальных костюмов и т. п.

Песня иголки – грустная песня... Быстрой чередой проносятся думы одна за другой, а игла движется медленно в слабых натруженных руках. Усталые пальцы не в силах побороть грубую ткань. Недаром гласит пословица: «Крой да песни пой, шить станешь – наплачешься»...

Сотни лет, века за веками, во всех странах мира, в шумных городах и в мирной, благодатной тиши сёл и деревень коротала за шитьём долгие зимние вечера и белые летние ночи терпеливая труженица. Работы – гибель, нужно было обшить всю семью, кому обнову сделать, кому заплатать и перешить, а руки одни, намучены за страдой и за домовыми работами, трудно было им с иглой управиться. В народе даже поговорка сложилась: «Иглою да бороной деревня стоит».

Но светлый луч человеческого гения, всё более облегчающего своими изобретениями борьбу за существование, заглянул и в эту область труда, – и на смену иглы изобрёл стальные мускулы машины, не знающей ни усталости, ни времени; у каждой работницы из-под машины до сих пор выходит образцовое, искусное шитьё: в такой правильности шва, в такой быстроте и простоте работы, о которой нельзя было и мечтать, чтобы достигнуть всего этого рукой.

Швейная машина – это культурная мебель. Со времени своего появления она была необходима в обиходе каждого более или менее состоятельного семейства. Не всякую же поправку или переделку относить к портнихе или к портному – экономнее и скорее сделать это дома при помощи швейной машины. В своё время создался даже специальный контингент тружаниц-швей, приходящих на дом шить на машине. Проработает неделю-другую такая швея – и обшита семья, и сэкономлены средства, которые пришлось бы отдать портнихе на сторону.

До сих пор удобство и производительность старых швейных машин компании «Зингер» не имеют никаких границ. Они в состоянии прошить всё – от тончайшей ткани до толстейшего сукна; против удара их всепроникающей иглы не может устоять даже кожа. Мало того, с лёгкостью простой иглы, прошивающей тонкий батист, игла швейных машин компании «Зингер» пробивает картон, дерево и даже свинец! Данный опыт, конечно, не имеет практического значения, так как маловероятно, что в домашнем обиходе придётся прошивать картон, дерево или свинец, но он характерен, показывая, сколь велика работоспособность швейной машины компании «Зингер», до какого совершенства в прочности и силе удара доведены были уже давно эти швейные машины, представляющие собой настоящее чудо техники для своей эпохи.

Изящные изделия тех времён, исполненные при помощи швейной машины компании «Зингер», поражают своей художественностью. Это – живопись иглы. На устроенной в декабре 1904 г. компанией «Зингер» в Петербурге благотворительной выставке (в пользу больных и раненых воинов) можно было увидеть поразительно художественной работы вышивки, все без исключения выполненные на обыкновенной, домашней швейной машине компании «Зингер». Перед глазами посетителей красовались картины из Дрезденской галереи, Лувра, Эрмитажа и других художественных музеев-галерей, и всё это была живопись иглы, создания техники художественных рукоделий. Тогдашним посетителям приходилось диву даваться, глядя на все эти редкой красоты вышивки. Только убедившись своими глазами, притом вблизи, на образцах, имеющихся в магазинах компании «Зингер», можно было поверить в то, что это не нарисовано, а вышито и притом машиной.

Но став лучшим незаменимым «другом дома», швейная машина не ограничилась этим, быстро шагнул за пределы дома и найдя себе

достаточно широкое применение в торговле и промышленности. Без швейной машины не может обойтись ни портной, ни сапожник, ни сдельный мастер. Та же тоненькая, острая иголка швейной машины, протягивавшая тонкую нитку сквозь тюль, полотно или сукно, продолжала свою работу и при пробивании кожи. В крупных промышленных производствах швейная машина находит себе также широкое и разностороннее применение. Миллиарды швейных машин, безостановочно работают и буквально одевают мир: от простого рабочего слоя населения до высокопоставленных руководителей – всех одела и украсила «машинная строчка». Для разных видов одежды придуманы и разные специальные машины: есть машины для промётывания петель и подшивания сквозным рубцом, для сшивания меха, кожи, изделий из соломы.

Техника художественной вышивки на машине компании «Зингер» незатейлива. Для создания всевозможных красочных эффектов, соблюдения перспективы и рельефности рисунка, сначала употреблялось три рода шитья. Первый – *шитьё гладью* – известен был каждой мало-мальски искусной рукодельнице. Оно мало чем отличалось от ручного и долгие годы лишь оно было доступным швейной машине. Но, стремясь усовершенствовать работы швейных машин не только технически, а и с художественной стороны, компания «Зингер» изобрела новый способ – *узловатое шитьё*. Шитьё это представляет очень тонкую стёжку, которую можно располагать во сколько угодно слоёв один над другим; благодаря этому достигались тончайшие переходы красок и нежнейшие сочетания тонов, производящие, в соединении с блеском шёлка, поразительно своеобразные эффекты. Третий изобретённый род шитья – *плюшевое шитьё*: в нём узор выступал из материи так рельефно, точно он был вышит бархатными или плюшевыми нитками. Достигалась эта рельефность пристёгиванием к правой стороне материи толстой подкладки в то время, когда узор вышивался на левой стороне. Благодаря подкладке стёжка получалась на всём протяжении одинаковой высоты; по окончании работы стёжка с правой стороны подрезалась и подкладка вынималась – получалась полная иллюзия плюшевой вышивки.

Но этим не исчерпываются художественные силы обыкновенной швейной машины. Компания «Зингер» на вышеупомянутой выставке своих работ показала, какие художественные шедевры можно было создать на её обыкновенной в те времена, домашней швейной машине. Все прелестные ажурные вышивки и разнообразнейшие сквозные,

накладные изящные работы, драгоценнейшие кружева, роскошные цельные ковры, дорожки, монограммы и буквы – всё это такие образцы искусства, которые должны были опровергнуть создавшееся веками преимущество и высокую ценность «ручной работы».

Аристократизм в искусстве, созданный особой ценностью ручной работы, по тем временам нашёл себе исконного врага в швейной машине «Зингер». Искусство, красота – эти дивные, высшие дары, бывшие уделом немногих избранных, стали доступны широкой массе. Нужно было лишь немного чувства линии и красок, и на швейной машине компании «Зингер» после краткого обучения главным техническим приёмам могла работать каждая рукодельница. Дальнейшая практика могла постепенно привести к техническому совершенству. При этом, несомненно, сказывалась известная субъективность в работе, измеряющая собою художественный уровень исполнения. Таким образом, это не была бездушная механическая работа, а идеальное соединение субъективного творчества с регулярностью машины.

Главное преимущество художественных работ на обыкновенной швейной машине компании «Зингер» состоит в том, что они не требуют никаких особых приспособлений и дорогостоящих вспомогательных средств. Необходимо только удалить лапку и транспортир, служащий для подвигания швейной работы и регулирования длины стежков. Материю натягивают частями на плоские пальцы. Вышивающая передвигает руками подкладку материи по узору и регулирует длину стежков. Всё это достигалось на машине в четыре раза скорее, чем рукой даже самой искусной и опытной работницы. А какое преимущество было в чистоте и точности работы! Как бы нежен и тонок ни был материал, машинная вышивка не давала ни кривизны, ни стягивания в сторону. Одним словом, получался идеал вышивки, – как технический, так и художественный. Да и настоящее время не является тому исключением.

Для профессионалок и для людей менее состоятельных компании «Зингер» в те времена сделала большую льготу при приобретении швейных машин. Допускалась также и рассрочка платежа – условия были доступны каждому. При этом машина выдавалась сразу при первом же взносе, и таким образом, уже работая на машине, можно было постепенно выплачивать её стоимость из заработка, получаемого при помощи машины. Во всех тогдашних многочисленных магазинах и отделениях компании «Зингер», разбросанных по всей России, производилось при покупке безвозмездное обучение шитью

на машине. Помимо этого в разных странах выдавались специальные сертификаты, свидетельствующие об окончании курсов.

Центр всех этих бесчисленных отделений компании «Зингер» в Российской империи до 1918 г. был устроен в тогдашней столице – городе Санкт-Петербурге. Громадный отреставрированный семиэтажный дом, построенный из гранита, на данный момент является главным офисом «ВКонтакте», на Невском проспекте, у Казанского моста, увенчан восстановленным куполом с аллегорическими фигурами, держащими земной шар, некогда опоясанный компанией «Зингер», показывал воочию, каких феноменальных размеров достигла деятельность этой фирмы. Представляя собою чудо архитектурного искусства, этот дом до сих пор является украшением белой столицы и её главной артерии – Невского проспекта.

Роскошный зал машин внизу давал покупателю возможность ознакомиться как со всеми машинами, которые тут демонстрировались, так и с самими образцами работ. На верхнем же этаже, под самим земным шаром, был огромный зал во всю ширину здания, отведённый под администрацию компании «Зингер», управляющую отсюда всей широкой сетью отделений и магазинов компании. На выставках магазинов компании, число которых превышало 1200, красовалось известное торговое клеймо: окружённая буквой «З» славянская красавица в национальном сарафане и кокошнике, за швейной машиной. Это было олицетворение самой России за швейной машиной, где тысячи швейных машин Зингера своими стальными мускулами помогали людям шить.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Нива: иллюстрированный журнал литературы, политики и современной жизни / ред. Р.И. Сементковский. – Санкт-Петербург: Издательство А.Ф. Маркса, 1905. № 35. – С. 700–706.

2. Реклама компании Зингер, 1906 // Wikimedia.org [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File\\_1906.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File_1906.jpg). – Дата доступа: 18.06.2018.



**Л.Л. Капліна,**  
методист дитячого театру «Алігатор»  
Центру дитячої та юнацької творчості №1  
Харківської міської ради

## **ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ЗАСОБАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Актуальним завданням традиційної культури українського народу є збереження національних традицій, української мови, сакрального мистецтва, що становить код нації. Українські народні традиції, обрядовість та фольклор є безцінним джерелом оновлення театрального мистецтва.

Театр – один із демократичніших видів мистецтва для дітей, він дозволяє вирішити чимало актуальних проблем сучасної педагогіки й психології, розв'язує питання:

- ◆ художньої освіти й виховання дітей;
- ◆ формування естетичного смаку;
- ◆ морального виховання;
- ◆ розвитку комунікативних якостей особистості;
- ◆ виховання волі, розвитку пам'яті, уяви, ініціативності, фантазії, мови;
- ◆ створення позитивного емоційного настрою, подолання напруженості, вирішення конфліктних ситуацій через гру.

Під впливом творчої діяльності та в процесі цілеспрямованого ознайомлення із засобами театрального мистецтва у дітей виникає потреба долучення до української культури й вивчення національних традицій. Дитячий театр сприяє самовираженню особистості, стає простором розвитку її індивідуальності, надає можливість переживати високі почуття, бути безпосереднім учасником боротьби за добро і красу. Формування національної свідомості та збереження національних традицій, які прищеплюються під час занять у дитячому театрі, сприяє моральному й патріотичному становленню сучасної дитини. Театр – це невичерпне джерело духовності, моральності та культури сучасної дитини. Пріоритетним серед завдань, які вирішуються під час занять у дитячому театрі є виховання любові до рідного краю, Батьківщини.

Через оволодіння багатством рідної мови, залучення до національної та світової культури театральне мистецтво продовжує

знайомити дітей із творами українських письменників, виховує почуття національної гідності, любові до рідної мови. Діти на заняттях набувають комунікативних та ораторських навичок. Здобуті знання, уміння спілкуватися та грамотно, емоційно, переконливо говорити стануть добрим набутком у майбутньому самостійному житті. Виступи дітей на сцені виховують у них сміливість, звільняють їх від надмірної сором'язливості, виробляють навички виразного мовлення.

На заняттях у театрі діти мають змогу розвивати свої естетичні смаки, художні здібності, які формуються та удосконалюються під час підготовки календарних та обрядових свят. В процесі підготовки святкових заходів з'являється стійка потреба добродійної діяльності, милосердя, людяності, любові до природи й рідного краю. Така практика активізує центри уваги, пам'яті, мислення, мовлення. Фольклорний матеріал гармонізує особистість, орієнтує дитину на успішність навчання та здоровий спосіб життя.

Народні пісні, жарти, ігри, танці дають можливість проявити власні творчі здібності, розвиваючи природний хист. Український фольклор займає важливе місце як у театральному мистецтві, так і в сучасному житті українців. Це питання є завжди актуальним, бо безпосередньо впливає на добробут, духовність і є частиною світогляду та культури сучасних українців. Відновлення естетичних, моральних та культурних цінностей, збереження народної творчості як формуючої основи етнокультури – важлива річ. Почуття батьківщини завжди невід'ємне від почуття історії. В її долі сплітаються в єдиний вузол минуле, сучасне і майбутнє. Без знання свого коріння людина приречена бути перекотиполею, яке позбавлене морального життєвого стрижня.

Український обрядовий фольклор – це жива нитка, що веде нас у глибину століть... І саме вона дуже цікава дітям. Український обрядовий фольклор розповідає чимало цікавого, дозволяє поринути в дивовижний, загадковий, майже казковий світ українського життя.

**Г.Н. Карнаушенко,**  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри російської мови  
Харківського національного університету  
імені В.Н. Каразіна

**Л.О. Панасенко,**  
старший викладач кафедри  
романської філології та перекладу  
Харківського національного університету  
імені В.Н. Каразіна

**Д.С. Сало,**  
викладач кафедри українознавства  
і мовної підготовки іноземних громадян  
Харківського національного  
економічного університету імені С. Кузнеця

## **ЄВРОПЕЙСЬКІ ДІАЛЕКТНІ, ФОЛЬКЛОРНІ Й ЕТНОЛІНГВІСТИЧНІ МАТЕРІАЛИ В НАУКОВІЙ ТА ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ПРОФЕСОРІВ ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

Згідно із задумом Г.С. Сковороди його учень В.Н. Каразін розробив план створення університету європейського зразка. Саме ідеям і досвіду Г.С. Сковороди, який одержав освіту в Київській академії, але мав можливість ознайомитися і з європейськими університетами під час перебування в Австрії, Італії, Польщі, Словаччині, Угорщині [7, с. 6], Харківський університет значною мірою завдячує своєю спрямованістю. Європейський вектор проявлявся і в запрошеннях професорів західних університетів, і в поїздках, і в наукових контактах, і в залученні європейських матеріалів до наукових досліджень і педагогічної діяльності професорів та викладачів Харківського університету. Зазначений вектор у різні часи мав різну потужність, але тим не менше можна спостерігати певну тяглість проєвропейських інтересів у харківських університетських вчених.

Спробуємо розглянути деякі види контактування з європейськими матеріалами видатних харківських університетських науковців і викладачів – філологів.

Більш ніж століття від часу створення університету харківські вчені перебували в єдиному річищі наукової діяльності та наукового пошуку зі своїми європейськими колегами. В той час інтерес до фольклорних, етнографічних і діалектних даних органічно пов'язувався із зацікавленнями народною культурою й народною мовою з боку європейських науковців. Збирання, оприлюднення й дослідження скарбів рідної (або – для деяких науковців, як-от І.І. Срезневського, місцевої [1; 10]) народної культури й мови сполучалося із залученням даних інших європейських культур і мов.

Таке сполучання могло бути різного типу. Наприклад, перекладацька діяльність і створення самобутніх творів на базі фольклору й народної мови, як у П. Гулака-Артемовського, першого полоніста в Харківському університеті й перекладача з польської, французької, англійської та латинської мов. Або перекладацтво, збирання й видання текстів українського фольклору, а також створення власних поезій, відмічених впливом народної творчості. Таке поєднання характерне для діяльності Амвросія Метлинського [1], який перекладав твори чеських, словацьких, польських, сербських, німецьких поетів і видав фольклорний збірник «Народные южнорусские песни» в 1854 р.

Поєднання збирацької фольклористичної, діалектологічної та етнографічної діяльності з дослідженнями слов'янського матеріалу із залученням даних європейських мов і культур, а також із перекладацтвом притаманне творчості О.О. Потебні. Вчений порівнював аналізовані слов'янські дані з матеріалами німецької, французької, провансальської та інших європейських культурних зон [8, с. 9], перекладав із давньогрецької (Гомер) на українську, враховуючи й дані народної мови. Порівняння з матеріалами європейських культур і мов здійснював і М.Ф. Сумцов [4].

Зібрані та проаналізовані дані використовувалися професорами Харківського університету не лише в наукових дослідженнях, але й у педагогічній діяльності. Спогади учнів і колег дозволяють реконструювати образи педагогів, які вільно володіли матеріалом, демонстрували широку обізнаність у народній творчості й науковій літературі, присвяченій європейській міфології, культурам і мовам.

Традиції дожовтневого харківського професорства в тій чи тій мірі підтримували викладачі багаторазово трансформованого в післяжовтневий період вишу. Перекладацька діяльність Олександра Фінкеля або порівняльно-історичні дослідження Леоніда Булаховського були далекими від проблематики народної культури й поетів не сполучалися зі збиранням, аналізом, творчою переробкою діалектних, фольклорних чи

етнографічних даних. Збирацька ж діяльність та діалектологічний аналіз інших харківських науковців не завжди сполучалися з інтересом до даних європейських мов. Усе ж приклади поєднання діалектологічної, фольклористичної, етнографічної й етнолінгвістичної діяльності з європейським спрямуванням серед професорів і викладачів Харківського університету радянського та пострадянського періодів були. Проте цікаві й цінні дослідження не завжди, на жаль, були доведені до рівня публікацій. Однак, цілим поколінням студентів, колег, дослідників рукописів поталанило доторкнутися до таких багатогранних особистостей. До них належать П.І. Мартем'янов, А.О. Свашенко, Є.Х. Широкоград.

Рукописна картотека лексики села Кам'янецьке Тростянецького району Сумської області, рідного села П.І. Мартем'янова, містить у собі порівняння з лексикою та фразеологією польської, німецької, французької, англійської мов. За спогадами колег, Павло Іванович був ерудитом і поліглотом, і це позначилося на його блискучому викладацтві [5].

Діалектологічні й ономастичні матеріали, котрі збирала в Харківській і Сумській областях А.О. Свашенко, ввійшли до таких потужних наукових проєктів, як Атлас української мови, Загальнослов'янський лінгвістичний атлас, Зоонімічний атлас слов'янських мов. А.О. Свашенко підтримувала наукові контакти з польськими й білоруськими колегами, виступала з доповідями на конференціях у Польщі й Білорусі, друкувалася в польських і білоруських наукових збірниках. Глибоке знання скарбів рідної мови та її різновидів відбилася й у власній поетичній творчості А.О. Свашенко [2].

Наукова і педагогічна діяльність Є.Х. Широкоград відмічена глибоким інтересом до творчості видатних представників Харківської філологічної школи. Продовжуючи славетні наукові традиції, Є.Х. Широкоград досліджувала символи слов'янського фольклору, етимологію слів різних слов'янських мов, давні міфологічні уявлення, відбиті в лексиці й морфологічних особливостях мови на різних етапах її розвитку. Можна стверджувати, що Є.Х. Широкоград продовжувала етнолінгвістичну лінію О.О. Потебні.

У своїх наукових дослідженнях Є.Х. Широкоград спиралася на матеріали, представлені в фольклорних збірниках, міфологічних, діалектологічних, етимологічних, тлумачних, порівняльних словниках різних слов'янських мов, а також у словниках давньогрецької, латинської та сучасних європейських мов. До широкого охоплення джерел Є.Х. Широкоград заохочувала і своїх учнів у рамках наукових семінарів, спецкурсів, підготовки курсових, дипломних (згодом – бакалаврських і магістерських) робіт, кандидатських дисертацій [3].

Отже, ми бачимо, що поєднання інтересів до народної культури й мови та до європейських матеріалів призводило до різних конфігурацій кінцевих результатів. Найгармонічніше сполучання спостерігаємо в творчості О.О. Потебні. Досвід поєднання етнокультурологічного й європейського векторів, накопичений науковцями і викладачами Харківського університету, має велику загальнотеоретичну та практичну цінність. Вивчення й систематизація цього досвіду, публікація й коментування неопублікованих або давно не перевиданих праць харківських вчених може дати надійні точки опори для сучасної гуманітаристики в розробці стратегій вивчення й підтримки традиційної культури в дедалі більш глобалізованому світі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Айзеншток І. Українські поети-романтики // Українські поети-романтики 20–40-х років XIX ст. – К.: Дніпро, 1968. – С. 7–64.
2. Геращенко О.М. Науковець. Педагог. Людина // А.О. Свашенко. Біобібліогр. покажчик / О.М. Геращенко, Т.І. Крехно. – Харків: ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2007. – С. 4–7.
3. Глуценко В.А. Лингвисты Украины: Ефросиния Фоминична Широкоград / В.А. Геращенко. – Славянск, 2009. – 72 с.
4. Маланчук В.А. М.Ф. Сумцов як етнограф // Народна творчість та етнографія. 1979. №2. – С. 51–55.
5. Мартем'янова Є.П. Про матеріали до словника російської говірки села Кам'янецьке Сумської області, зібрані П.І. Мартем'яновським / Є.П. Мартем'янова, Г.Н. Карнаушенко // Вісник Харківського національного університету. №491. Серія Філологія. – Харків: ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2000. – С. 299–302.
6. Мишанич О.В. Григорій Сковорода і усна народна творчість. – К.: Наукова думка, 1976. – 151 с.
7. Ніжинець А.М. На зламі двох світів: Розвідка про Г.С. Сковороду і Харківський колегіум. – Харків: Прапор, 1970. – 208 с.
8. Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. – Харків, 1914. – 243 с.
9. Потебня А.А. Объяснение малорусских и сродных народных песен. Т. 1–2. – Варшава, 1883–1887.
10. Скрипка В.М. Роль І.І. Срезневського в розвитку міжслов'янських фольклористичних взаємин / В.М. Скрипка, Н.С. Шумада // Народна творчість та етнографія. 1962. № 4. – С. 62–68.

**С.М. Клімакова,**  
старший викладач кафедри  
циклічних видів спорту  
Харківського національного педагогічного  
університету імені Г.С. Сковороди

## **ВИКОРИСТАННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ЗАСАД ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В ПРОЦЕСІ ПЕДАГОГІЧНОГО ВПЛИВУ ПІД ЧАС НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ НА ТАБІРНОМУ ЗБОРІ В СНТ «ГАЙДАРИ»**

Традиційна культура ґрунтується на засадах національних цінностей, звичаїв, національної педагогічної спадщини, є стратегічною основою національної освіти, яка передбачає, що зміст, форми і методи навчання й виховання повинні будуватися з урахуванням тисячолітньої історії, споконвічної культурно-історичної традиції українського народу на основі національної культури, збагаченої кращими здобутками світової [1, с. 96].

Відповідно до формування цінностей фізичної культури у студентської молоді процес змін і оновлень вже розпочався. Як зазначають В.С. Панюков, В.І. Патрушев, В.М. Платонов, М.В. Туленков: «...фактично формується нова методологія державної фізкультурно-спортивної політики, яка передбачає перехід від формальної погоні за масовістю фізкультурно-спортивного руху до рекреаційно-оздоровчого і профілактичного ефекту, утвердження здорового способу життя; від адміністративно-командної до демократичної системи управління сферою фізичної культури та спорту, побудованої на ціннісно-спонукальних джерелах природних потреб людей у фізичному загартуванні; від жорстко впроваджуваних фізкультурно-спортивних нормативів і комплексів до активної та диференційованої пропаганди впливу фізичної культури та спорту на працю, освіту та виховання людей, їх морально-етичний і світоглядний рівень розвитку; від ідеологізації та політизації фізичного виховання та спорту до нормальних спортивних стосунків і зв'язків, заснованих на розумінні загальнолюдського характеру фізкультурно-спортивних цінностей» [3, с. 4].

Під час роботи зі студентами I курсу на табірному зборі працює система студентського самоврядування. Студенти відповідають за розподіл чергування по кімнатах, будинкам, прилежній території будинків та чергування у їдальні. Актив кожної групи у складі 5 осіб на

чолі з начальником табірного збору розробляють план культурно-масових заходів. Є традиційні культурно-масові заходи, такі як: «Посвячення в Гайдарівців», «Конкурс пірамід», «Свято Нептуна», «Свято Івана Купала», а також нетрадиційні, що пропонують самі студенти, такі як: «Квест», «Волейфутмен», «Волейфутвумен» «Вечори бардівської пісні біля вогнища», дискотеки та інші заходи. Далі студенти приймають активну участь в підготовці та проведенні цих заходів, отримуючи цінний досвід проведення культурно-масових заходів.

Під час табірного збору також проводиться спартакіада табору, де студенти приймають активну участь як у самих змаганнях, так і в суддівстві змагань. Проводяться змагання з таких видів спорту – волейбол, футбол, настільний теніс, гандбол, гімнастика, легка атлетика, плавання. Основне призначення спартакіади табірного збору – ознайомлення студентів із методикою проведення змагань з різних видів спорту на відкритих майданчиках та водоймах. Під час спартакіади студенти отримують досвід відповідно до організації і проведення спортивно-масової роботи. Майбутнє кожної нації залежить, насамперед, від молоді. Сьогодні галузь фізичної культури і спорту, я і інші галузі, потребує спеціалістів, які поєднують високий професіоналізм із духовністю, сумлінням, людинолюбством [2, с. 12].

Фольклор як явище підіймається з глибини етнічної духовності та впливає на розвиток як класичної, так і масової культури. Якщо на початку XIX ст. звучали песимістичні прогнози щодо перспектив розвитку народної творчості українців, то подальші дослідження фольклористів засвідчують, що впродовж часу українська традиційна культура збагатилася новими жанрами і трансформувалася в різних видах професійного мистецтва. Інтерес до обрядів і звичаїв в умовах незалежної України пояснюється прагненням усвідомити свою національну неповторність і унікальність [7, с. 7].

Саме фольклорними заходами, які проводяться на табірному зборі є «Свято Нептуна» та «Свято Івана Купала». Ці свята на воді сприяють підвищенню інтересу до плавання як виду спорту. Участь у таких святах розвиває у студентів самостійність та ініціативність, сприяє налагодженню контактів у колективі. Організація таких свят потребує великої підготовки та професіоналізму організаторів. Для проведення цих заходів необхідно підготувати територію, забезпечити безпеку, розробити сценарій, адаптований до тематики та учасників свята, поміркувати над музичним супроводом, а також провести репетиції, підготувати спорядження та костюми.



Свято «Івана Купала» проводиться 6 липня. У народній українській традиції день народження Іоана (Івана Купала, Іван-травник, Копальний Іван) – це свято літнього сонцестояння. В Україні цей день (7 липня) – поетичне язичницьке свято торжества сонячного світла і тепла. У стародавніх письмових джерелах Купало характеризується як язичницький бог земних плодів, якому приносили в жертву хліб – головний плід землі. Основними атрибутами свята є Купало і Морена – згідно зі слов'янським міфом, зимове божество, що морить землю стужею, а людину хворобою і голодом. Але в народі, зокрема на Слобожанщині, вважали її старшою русалкою [4, с. 73].

Перед проведенням цього свята дівчата плетуть вінки. А хлопці виготовляють опудала головних персонажів свята – Купала і Марени та збирають дрова для кострища. Опудало Марени виготовляється з чорноклену і трави й прикрашають вінками. Опудало Купала виготовляють із соломи і прикрашають стрічками.

Святкування, як правило, починається ввечері напередодні Івана Купала. Всі студенти спускаються до берега річки Сіверський Донець, встановлюють опудала основних персонажів та розпалюють вогнище. Біля Івана Купала та Марени проводяться конкурси українських народних пісень, грають у гру ручій, водять хоровод, стрибають через вогнище. Перестрибують через купальський вогонь парами. Перед тим як стрибати хлопець здіймає з голови дівчини вінок і кладе собі на голову, бере дівчину за руку й разом стрибають. Перестрибнувши, пара проходить навколо Купала й стає позаду інших учасників гри, хлопець віддає дівчині вінок. Настрибавшись через вогонь, дівчата несуть Марену до водойми, де її потрібно втопити, а хлопці нападають на Купала обривають з нього стрічки. А саму гілку кидають у воду. Після втоплення Купала і Марени дівчата дістають свічки, прилаштовують їх до своїх вінків і пускають на воду.

Згідно з народним повір'ям, якщо вінок пливе добре й гарно горить свічка, то дівчина вийде заміж, а якщо крутиться на місці – то ще дівуватиме, а як потоне – заміж не вийде взагалі. Якщо ж вінок відпливе далеко й пристане до якогось берега, то значить що туди дівчина заміж піде [4, с. 75]. Свято закінчується піснями біля вогнища.

Свята й обряди були і є відносно самостійними явищами культури, засобами передачі досвіду від покоління до покоління [4, с. 7]. Сучасні студенти таким чином знайомляться зі святково-звичаєвою спадщиною нашого народу, спадщиною, що об'єднує і згуртовує окремих людей в народ, в одну націю.

Свято «Нептуна» – це спортивно масове свято, що проводиться в середині табірної зміни – на екваторі зміни. «Нептун» у давньоримській міфології бог морів та різних течій. Це один із найдавніших римських богів. Потім його ототожнювали з грецьким богом Посейдоном. В стародавній Русі з Нептуном було пов'язане свято «Нептуналій», що відмічалось 23 липня, для попередження посухи. Моряки вперше почали святкувати «День Нептуна» з 1803 р. Зараз його проводять при перетинанні екватора, а також в дитячих таборах оздоровлення – кожен табірну зміну, в будинках відпочинку. Тому здобуття досвіду проведення такого свята є дуже цінним для студентів як майбутніх працівників в області фізичної культури і спорту [6].

Організація проведення цього свята починається із затвердження сценарію. За сценарієм це костюмовано-театралізоване спортивне свято. Потім проводиться розподіл ролей серед студентів. Студенти самі обирають основних діючих героїв: Нептуна, головну русалку, дядьку Чорномора, бабу Ягу, Коцю безсмертного, лісовика, головну мару, головного чорта, Водяного, головного пірата, гадалку. Головні діючі герої (русалка, чорномор, мара, чорт, пірат, лісовик) обирають собі в команду по 6 осіб. Далі основні герої отримують завдання: вивчити свої слова, кожна з груп повинна підготувати танець, зробити костюми і поміркувати про свої дії на стежці жажів.

Наступного дня проводяться репетиції з кожною окремою групою на чолі з основними героями. Друга репетиція проводиться вже за участю всіх діючих осіб на березі річки Сіверський донець.

Саме свято починається зі стежки жажів, через яку повинні пройти всі мешканці табору, що не приймають участі в самому дійстві. Стежку жажів відкривають дядько Чорномор і богатири, вони загадують народні загадки перехожим, якщо загадку не відгадують, то починають стежку з тунелю. Далі мешканців табору в лісі зустрічають: соловей розбійник, баба Яга з Коцієм безсмертним та гадалкою, лісовики – вони лякають перехожих, не пускають їх далі і дають їм завдання, виконавши їх перехожі йдуть далі. На лузі перехожих зустрічають пірати, мари та чорти – вони намагаються налякати та загнати перехожих до пляжу.

Свято проводиться на пляжі, на березі річки Сіверський донець, його ведуть ведучі студенти. Суттєвого значення для передачі змісту свята та керівництва ходу всіх виступів мають дикторський текст та музичний супровід. За сценарієм з'являються основні герої – кожен зі своїм виступом, показуючи вміння своїх героїв, потім проводяться

змагання між марами та русалками, між лісовиками та богатирями, між чортами і піратами. Помічники Нептуна, богатири, пірати та русалки перемагають нечисту силу і виганяють її зі свята. Після цього Нептун зачитує свій наказ і починається загальне омовіння та купання. Після купання Нептун на човні говорить останні слова закриваючи своє свято і відпливає з богатирями в річну пучину до наступного року.

Особливої уваги при проведенні цього свята потребує техніка безпеки під час масового купання. Для цього заздалегідь вибираються студенти, що спеціалізуються на кафедрі ЦВС за фахом плавання. Вони, на чолі з викладачами плавання, спостерігають за купанням і на разі необхідності надають допомогу потерпілим.

Фольклорні заходи в сьогоденні користуються великою популярністю, вони є частиною організації соціально-оздоровчого дозвілля, тому навчати студентів проводити такі свята є потребою часу.

Для того щоб досягти особливого агітаційного та виховного впливу таких свят необхідно, щоб організатори були компетентними в питаннях фізичної культури і спорту, мали художній смак та високу педагогічну майстерність. Що стосується істинної професійної підготовленості та професійної майстерності майбутніх фахівців, то, перш за все, це добра педагогічна техніка, котра містить педагогічні знання, навички і вміння, педагогічне прогнозування, уявлення, схильність до педагогічної творчості. У висококваліфікованого фахівця усе це поєднується зі спеціальними знаннями, навичками і вміннями в галузі фізичної культури. І всьому цьому ми починаємо навчати студентів вже з I курсу і безпосередньо на табірному зборі.

У сфері фізичної культури, окрім удосконалення загального фізичного стану, фізичних і психічних якостей, які сприяють оволодінню професійною діяльністю, розвивається низка особистісних властивостей на високому соціальному рівні. Такий розвиток може проходити ефективніше при цілеспрямованому його проведенні, організації спеціальних педагогічних дій із передавання необхідних знань, формування патріотичних, моральних, правових та естетичних якостей в самому процесі фізичної культури. В такому аспекті можна також говорити про формування фізичної культури особистості. Особливо важливою у цьому питанні є роль викладача, тренера, який володіє необхідними здібностями, професійною педагогічною підготовленістю, педагогічною майстерністю і педагогічною культурою [5].

Таким чином, концепти національного виховання допоможуть вивести свідомість кожної молоді людини на рівень системи ідей,

поглядів, переконань, якими живе незалежна українська держава, на основі пріоритету загальнолюдських цінностей українського народу, створення умов для задоволення потреб духовного і культурного саморозвитку студентів, і, як наслідок, формування цілісної полікультурної особистості – громадянина України [1, с. 96].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Зайцева І. Усна традиційна культура в системі національного виховання особистості. – К., 2015. – С. 93–97.
2. Лузан П.Г. Активізація навчання студентів // За ред. Дьоміна А.І.– К., 1999. – 216 с.
3. Платонов В.М. Про нову концепцію фізичної культури та спорту // Матеріали І республіканської конференції «Концепція підготовки спеціалістів фізичної культури та спорту в Україні». – Луцьк, 1994. – С. 3–4.
4. Сапіга В.К. Українські народні свята та звичаї. – К.: Знання України, 1993. – 112 с.
5. Теорія і методика фізичного виховання : [підруч. для студ. вищ. навч. закл. фіз. виховання і спорту]: у 2 т. / Т.Ю. Круцевич. – К.: Олімпійська література, 2008. Т. 1. – 391 с.; Т. 2. – 366 с.
6. Фирсов З.П. Плавання для всіх. – М: Физкультура и спорт, 2001.
7. Юда Л.А. Засоби етнопедагогіки в педагогічній спадщині С.Ф. Русової. – К., 2011.

**А.О. Клочко,**  
магістрант Харківської державної  
академії культури

## **ВІДЗЕРКАЛЕННЯ САМОБУТНІХ РИС ТРАДИЦІЙНОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В КИТАЙСЬКІЙ АКОРДЕОННІЙ МУЗИЦІ**

Найважливішою ознакою, що відображає національну специфіку, є образна сфера китайських акордеонних творів. Більшість із них належить до картинно-живописних жанрів, до яких відноситься вся сфера програмної музики. У змісті акордеонних творів китайських композиторів можна визначити такі образні сфери: військово-патріотична і революційна, дитяча, лірична, епічна, образи свят і ритуалів китайського театру.

Військово-патріотична і революційна тематика в китайських акордеонних композиціях представлена жанрами повсякденної музики, зокрема піснями та маршами. Особливо актуальним було звернення до цієї тематики в перше десятиліття після утворення КНР і в період Культурної революції. Починаючи з 1980-х рр. військово-патріотична тематика дещо втрачає актуальність.

Із 1960-х рр. дитяча тематика в музичній творчості стає однією з найулюбленіших і затребуваних китайськими композиторами. Характерною тенденцією останніх десятиріч ХХ ст. є яскраве втілення дитячої тематики в жанрі сюїти, де знайшли відображення сцени життя і діяльності дітей, їх мрії і бажання, образи іграшок.

Ліричні образи є центральними в акордеонній творчості китайських композиторів. У них розкриваються теми любові і природи. Османня тісно пов'язана з китайською філософією, однією з основних тез якої вважається думка про те, що людина є частиною природи. Тому в китайських музичних творах часто можна спостерігати образи природи в її різних проявах. Нерідко за допомогою понять, пов'язаних із природними явищами, автори прагнуть висловити свій внутрішній світ, своє розуміння навколишньої дійсності. Епічна сфера китайських акордеонних композицій представлена в основному циклічними формами. Часто вказівки на побутові предмети мають символічний сенс.

Гармонія єдності людини та природи знаходить вираз у традиційній китайській багатоскладовій формі, якій притаманні безконфліктність, відсутність протиставлень, плавний перехід від одного розділу

до іншого. При цьому в ній немає ієрархічної підпорядкованості важливого і менш важливого, головного і другорядного. Ідея розмаїття всього суцього виражена в різних за інтонаційною структурою мелодіях. У цих закономірностях проявляються особливості національного характеру.

Нерідко в картинах природи знаходить відображення сфера людських почуттів та емоцій. Як правило, характер творів на любовну тематику сумний, оскільки нерідко результатом відносин стає або смерть героїв, або розставання.

Тема природи не завжди пов'язана з темою любові. Так, у деяких творах представлено звуковий образ пейзажів різних регіонів Китаю. Відповідно музика відрізняється спокійним, споглядальним, а часом медитативним характером. Образи природних явищ (місяця, хмар, грому, вітру) в уявленнях китайців асоціюються з високими духовними та моральними ідеалами. Природні явища символізують прагнення людей до щастя і благополуччя (в Китаї місяць – символ сім'ї та Батьківщини).

Досить поширеною в китайських акордеонних композиціях є етнічна тематика, що пов'язана з святами, ритуальними діями та національними традиціями. Однією з улюблених для китайських композиторів є тема Нового року.

Не менш актуальні в китайському акордеонному мистецтві образи традиційного театру та народної музики у всьому розмаїтті її самобутніх форм і жанрів. У китайській жанровій системі можна виділити жанри, що близькі європейській музиці, зокрема народна пісня, народний танець і народна інструментальна музика. Різною мірою їх особливості знайшли відображення в творах китайських композиторів для акордеона. Фольклорні зразки досить часто застосовуються в акордеонних перекладаннях та обробках. У музичних творах нерідко знаходять відображення особливості виконання характерних для різних провінцій Китаю танців: у північних районах вони мають молдовецький, завзятий характер, у південних – ліричний.

Важливою рисою оригінальних творів для акордеона китайських композиторів є програмність. Перший зразок непрограмного твору з'явився в 1994 р. Це Прелюдія і fuga для акордеона Лі Юйцю. Сьогодні 95 відсотків творів, які складають китайський національний акордеонний репертуар, відносяться до сфери програмної музики.

**М.В. Кобзарь,**  
старший лаборант  
кафедры иностранных языков  
и профессиональной коммуникации  
Восточноукраинского национального  
университета имени Владимира Даля  
г. Северодонецк Луганской области

## **К КОНЦЕПЦИИ ИСТОРИКО-АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО МУЗЕЯ ВОСТОЧНОУКРАИНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ ВЛАДИМИРА ДАЛЯ**

В жизни современного человека, в развитии его креативного мышления, образного мировосприятия немаловажную роль играют музеи. Они были и остаются тем уникальным сосредоточением культурных традиций, которое формирует в той или иной мере этические нормы и эстетические вкусы. И здесь особой категорией выступают музеи при высших учебных заведениях. Их цель – не только сохранение культурной памяти, но и воспитание студенческой молодежи в традициях ее умножения.

В 2007 г. на базе Восточноукраинского национального университета им. В. Даля (ВНУ им. В. Даля) был создан Восточноукраинский филиал Института археологии НАН Украины. Но в связи с событиями 2014 года музей с экспонатами остался в г. Луганске. Поэтому встал вопрос создания университетского музея в г. Северодонецке, куда переехал ВНУ им. В. Даля. Необходимость восстановления функционирования Восточноукраинского филиала Института археологии НАН Украины на базе ВНУ им. В. Даля в Северодонецке обусловлена также наличием в структуре университета кафедры «Всемирной истории и истории Украины», осуществляющей подготовку студентов по специальности 032 «История и археология».

Вновь создаваемый далевский музей ориентирован на выполнение таких общественно-полезных видов деятельности как: аккумуляция культурно-исторического потенциала Луганщины в едином научном центре изучения истории; повышение престижно-презентационной привлекательности университета; поддержание в восточной части Украины высокого уровня национальной и духовной культуры в целом; удовлетворение потребностей жителей Луганщины в демонстрации глубоких исторических корней населения региона;

осуществление мероприятий по охране памятников археологии, истории и культуры восточного региона Украины в условиях современных политических реалий; развитие креативных индустрий в регионе; создание центра культурной жизни студенческой молодежи.

Сейчас активисты музея с помощью студентов-историков далевого университета осуществляют обследования Капитановской агломерации поселений – уникального комплекса бытовых памятников эпохи бронзы на территории Восточной Украины, функционирующих как фактории, по определению проф. Ю.М. Бровендера [1, с. 56]. Главным предметом сбыта в этих поселениях являлись слитки меди, а также металлические изделия, изготавливаемые на заказ из местных медных руд Бахмутской котловины Донбасса [2, с. 224]. В планах – создание на базе агломерации Капитановских поселений зоны научного археологического туризма. В настоящее время восстановление филиала Института археологии на базе ВНУ им. В. Даля находится на начальном этапе. Проводится последовательная работа, целью которой есть успешная реализации данного проекта. Ведь реалии сегодняшнего дня ставят перед вузовскими музеями непростые задачи модификации и интеграции в современное культурное пространство.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бровендер Ю.М. Некоторые тенденции современного этапа изучения Донецкого горно-металлургического центра эпохи бронзы. –Х., 2016. – С. 15–20.
2. Бровендер Ю.М. Находки деталей конской упряжи в контексте Донецкого горно-металлургического центра эпохи поздней бронзы // Матеріали та дослідження з археології Східної України. № 7. – Луганськ: СНУ, 2007. – С. 224–234.
3. Гайда Л.А. Музей у навчальному закладі. – К., 2009.



**І.М. Ковальчук**,  
кандидат філологічних наук,  
провідний науковий співробітник  
Українського центру  
культурних досліджень

**І.М. Ковальчук**,  
старший науковий співробітник  
Українського центру  
культурних досліджень  
м. Київ

**СЕРІАЛ ЯК ЗАСІБ  
ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОГО ВБРАННЯ  
на матеріалі турецького серіалу  
«Нова невістка» / «Yeni gelin»**

У сучасному світі креативність виходить на перший план. Креативні працівники відіграють важливу роль у стимулюванні економічного, соціального та культурного розвитку. Межі між креативними сферами все більше розмиваються. Так, наприклад, митці образотворчого мистецтва використовують інтерактивні та рухомі зображення, виконавці використовують цифрові носії в роботах, які зорієнтовані на певну територію, а спільні команди створюють складні витвори мистецтв, які захоплюють наші почуття. Технології надають митцям нові можливості, розширюючи площину креативності, просуваючи їхні роботи [7].

Термін «креативні індустрії» виник наприкінці 90-х рр. у Британії з метою зміни розуміння цінності мистецтва та культури, оскільки уряд сприймав мистецтво як маргінальну складову економічного життя суспільства [5, с. 15]. Вважаючи це трактування культури занадто вузьким, була запропонована ідея креативних індустрій, які мали вивести економічну складову культури на перший план. У 1998 р. Британський департамент культури, медіа та спорту визначив креативні індустрії як «діяльність, яка походить від індивідуальної креативності, вміння та таланту і яка має потенціал до збагачення та створення робочих місць через генерування та використання інтелектуальної власності» [5, с. 16].

Креативна діяльність охоплює не лише традиційні форми мистецтва, такі як театри, музика, фільми, а й бізнес-сферу, наприклад,

рекламу, виробництво, продаж креативних продуктів [5, с. 15]. Створюючи картографію в 1998 р., Британський департамент культури, медіа та спорту серед креативних індустрій зазначив наступні: реклама, архітектура, ринок витворів мистецтв та антикваріату, ремесла, дизайн, дизайнерська мода, фільми та відео, інтерактивне програмне забезпечення, виконавські види мистецтв, видавництво, програмне забезпечення та комп'ютерні послуги, телебачення та радіо [5, с. 16–17]. Цікавим фактом є те, що сам термін «креативні індустрії» в кожній країні набуває свого наповнення. Порівняльний аналіз 4-х країн (Велика Британія, Німеччина, Іспанія, Франція), проведений у 2006 р. продемонстрував, що в Німеччині використовується поняття «культурні та креативні індустрії», в Іспанії – «культурний сектор», а щодо переліку, то було з'ясовано, що універсальними є аудіо-візуальні (фільми, телебачення, радіо), виконавське мистецтво, ринок витворів мистецтв, видавництво, музика, а, наприклад, такі індустрії як мода, ремесла визнає лише Британія [5, с. 39]. ЮНЕСКО визначає культурні та креативні індустрії як діяльність, головна мета якої – виробництво або репродукція, просування, поширення чи комерціалізація товарів, послуг та видів діяльності культурного, мистецького чи пов'язаного зі спадщиною профілю [2, с. 11].

В Україні спираються на термін та перелік, викладений у постанові про заснування програми «Креативна Європа». «Культурні та креативні індустрії» – це архітектура, архівна справа, бібліотеки та музеї, художні ремесла, аудіовізуальні матеріали (включаючи кіно, комп'ютерні ігри, мультимедіа та телебачення), матеріальна та нематеріальна культурна спадщина, дизайн (включаючи дизайн одягу), музика та література, виконавське мистецтво, видавнича справа, радіо та образотворче мистецтво [1, с. 13].

У даній роботі хочемо приділити увагу саме телебаченню, оскільки в наш час воно відіграє важливу роль у поширенні інформації. Використовуючи такий телевізійний продукт як серіал, можна популяризувати традиційну культуру країни, що яскраво демонструє турецький серіал («Нова невістка» / «Yeni gelin»), в якому відображаються сімейні цінності, традиції, народне мистецтво (*ебру* та ін.), музика та музичні інструменти, танці (*хорон*, *халай*), традиційне вбрання, навіть мова героїв розкриває особливості турецького народу.

Зосередимо увагу на такому культурному елементі як *одяг*, який віддзеркалює статус та походження героїв. Традиційний одяг дуже сильно відрізнявся залежно від регіону. Кожне місто та селище іден-

тифікувалися різноманітністю компонентів та матеріалів вбрання [3, с. 738]. В Туреччині й досі дотримуються ідеї Султана Сулеймана (16 ст.) стосовно того, що «контролюючи одяг, контролюватимеш поведінку та віру» [3, с. 738], тому символічність компонентів одягу має особливе значення.

Серіал висвітлює побут родини в провінції Чукурова (м. Адана), в якій, за даними дослідження 2010 р., молодь уникає традиційного вбрання. Як зазначають науковці, це особливо помітно у сільській місцевості та бідних кварталах. Молоді люди в Чукурова та їхні батьки зазвичай вдягнені відповідно до міжнародних модних тенденцій без жодних традиційних елементів. Проте, зазначимо, що міські чоловіки в літах та усі чоловіки сільської місцевості носять *кашкет*. Типовою рисою чоловічого вбрання є класичний європейський костюм: жакет, жилет та брюки пошиті з чорної, сірої або темно-зеленої тканини, використовується смугаста або картата тканина, брюки зазвичай в стилі Середнього Сходу (*шаровари/şalvar*), які є елементом одягу як жінок, так і чоловіків [6, с. 45]. Шаровари – це широкі штани, які походять ще від часів кочівників і пов'язані з тим, що більшість свого життя вони проводили верхи на коні [3, с. 730].

Все це підтверджують герої серіалу. Молоді представники кланів Бозок та Дуран віддають перевагу класичному європейському костюму, в той час як обов'язковими складовими вбрання Календера, голови клану Бозок, є широкі штани (шаровари), жилет та високі чорні чоботи. Найстарший чоловік у родині, батько Календера, завжди вдягнутий у шаровари, білу сорочку, жилет, широкий пояс. Отже, прослідковується стилістична різноманітність вбрання залежно від віку. Однак, слід зазначити, що всі типи чоловічого вбрання сприймаються як загальноприйнятні. Проблема збереження традиційного жіночого наряду також є нагальною. Як зазначають дослідники, лише старші жінки, яким більше 50-ти років, носять традиційні яскраві спідниці, які вдягнуті поверх шароварів, нагадуючи піжаму. Вони вкривають голову тонким білим мусліновим шарфом, який прикрашено бісером та гарно зв'язаним мереживом. У молодих жінок зазвичай декілька таких шарфів серед речей приданого, однак, вони їх не вдягають, лише, можливо, відвідуючи святі місця [6, с. 45].

Серіал демонструє дотримання традицій жінками різного віку. Крім того, кожна дружина презентує свій стиль, який є віддзеркаленням її регіону та статусу в родині. Так, найстарша (Мьохтебер, турчанка з Адани) завжди вдягнута в просторі довгі однотонні плаття,

частіше темних відтінків, її гардероб не відрізняється різноманітністю; середня (Айше, арабка) віддає перевагу вбранню трохи нижче коліна, з поясом, насичених кольорів, але інколи надто строкатому; найулюбленіша третя дружина (Асіє, з узбережжя Чорного моря, Караденіз) відрізняється тим, що її вбрання має схожість з одягом жінок правлячої династії часів Османської імперії: вишиті орнаменти тонкої роботи на шовковому каптані з широкими рукавами (традиція Трабзону), яскраві кольори (насичений синій, червоний, жовто-золотий, блакитний), підкреслена талія, що неприпустимо для традиційного мусульманського вбрання. Жінки завжди вдягали вбрання, яке підкреслювало ісламську віру (хустки на голові, вуалі, одяг, який не підкреслював талію [3, с. 738]), «вбрання ховало форми тіла за рахунок додавання великої кількості одягу, що створювало образ сили та шляхетності. Такий одяг вдягався навіть в нестерпну літню спеку. Турки вважають, що товсте нашарування одягу виконує функцію абсорбації випоти, а коли піт випаровується зі шкіри – це може призвести до застуди» [3, с. 731]).

Слід зазначити, що вбрання невісток віддзеркалюють одяг їхніх свекрух. Плаття Назгюль, першої невістки садиби Бозок, однотонні та спокійних відтінків, але на відміну від Мьохтебер (матері її чоловіка Каана), приталені та коротші (трохи нижче колін). Середня невістка, Афет, завжди вдягає пояс, її одяг барвистий, як і у свекрухи (Айше), але ця яскравість є стильною. Коли в родину входить нова невістка Белла, Асіє дає їй вбрання (1 серія, 35 хв.) свого стилю, що символізує її входження в сім'ю. Протягом 27 серій Белла намагається стати частиною родини, однак розуміючи, що вона для них залишається «чужою», вирішує повернутися до Стамбулу і змінює вбрання на сучасне європейського стилю. Навіть незважаючи на те, що поїхати з Адани не виходить, вона продовжує залишатись у звичному для неї стилі, доки її, як покарання за обман (41 серія), не повертають до статусу «нової невістки». За турецькою сімейною традицією статусом «нова невістка» наділяється дівчина, яка входить в родину чоловіка і позбувається його лише за умови появи нової невістки.

Події серіалу вибудовані таким чином, що і старші, і молодші жінки приміряють на себе європейське вбрання. Свекрухи, намагаючись привернути увагу чоловіка, навіть вирішують змінити колір волосся, щоб походити на білявку зі Стамбулу. Однак, їхнє перевтілення виглядає кумедно, і ще більше демонструє гармонійність традиційного турецького вбрання. Проте, коли перевдягаються невістки, підлашто-

вуючись під стиль іншого міста, де вони відпочивають, – це виглядає природно та гармонійно.

Окрім того, традиційною частиною вбрання заміжньої жінки є головний убір, оскільки «волосся – це особлива частина традиційного костюму, яку необхідно ховати від людського погляду» [3, с. 732]. Це демонструють усі жінки серіалу, при цьому він залежить від регіону. Так, якщо в Адані жінки просто прикривають голову хусткою і можна побачити волосся, то на узбережжі Чорного морі волосся ховається повністю. Цю різницю можна побачити, коли головні герої, втікаючи від карантину, опиняються на батьківщині Асійє (узбережжі Чорного моря) та, маскуючись під місцевих, переодягаються в національні костюми лязів – мешканців узбережжя Чорного моря, північно-східного гірського регіону [3, с. 729].

Особливістю вбрання чоловіків цього регіону є хустка, схожа на бандану, яка покриває всю голову та зав'язується з боку; мішкуваті темні вовняні штани, які заправляються в шкіряні чоботи до коліна; прикраси на жилетці. Вбрання жінок також складається з хустки з прикрасами, яка вкриває голову; плаття, вдягненого зверху на штани; яскравого шарфу, який зав'язують на стегнах (див. серію 16, 8 хв, 20 с.). Саме цей регіон яскраво демонструє таку особливість турецького вбрання як нашарування. «Вдягання декількох шарів одягу є однією з найважливіших характеристик заможності та різноманітності турецького вбрання... Якщо спочатку нашарування одягу було необхідним елементом (використовували замість товстого теплого вбрання в холодні пори року), то з часом це стало стилістичним компонентом» [4, с. 11].

Отже, такий сектор креативних індустрій як серіали, є не лише засобом інформування, а й інструментом популяризації традицій народу, впливу на молоде покоління. Демонструючи життя маленької провінції, концентруючи увагу на значенні культурної спадщини, режисери та сценаристи такого кінопродукту роблять свій внесок у збереження традиційної культури країни.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Фарінья К. Розвиток культурних та креативних індустрій в Україні. – 2017. – 59 с.
2. Cultural time. The first global map of cultural and creative industries. – December 2015. – Access mode : [http://www.worldcreative.org/wp-content/uploads/2015/12/EYCulturalTimes2015\\_Download.pdf](http://www.worldcreative.org/wp-content/uploads/2015/12/EYCulturalTimes2015_Download.pdf).

3. Encyclopedia of National Dress: Traditional Clothing Around the World / Jill Condra, editor. – Santa Barbara. California. Denver, Colorado. Oxford, England. – ABC-CLIO, 2013. –p. 729–738.

4. Koç Fatma, Koca Emine. The Clothing Culture of the Turks, and the Entari (Part 1: History) // Folk life: journal of ethnological studies, Vol. 49 No. 1, 2011, 10–29, p. 11.

5. Mapping the creative industries: a toolkit / by BOP Consulting // British Council's Creative And Cultural Economy Series. – England : The British Council, 2010. – 64 p.

6. Prochazka-Eisl Gisela, Prochazka Stephan. The Plain of Saints and Prophets. The Nusayri-Alawi Community of Cilicia (Southern Turkey) and its Sacred Places. – 2010. – Harrassowitz Verlag. – 404 p.

7. What are the creative industries? // Creative Industries: Access mode: <https://www.qut.edu.au/creative-industries/about/what-are-the-creative-industries>.

**Н.С. Когут,**  
педагог-організатор Політехнічного ліцею  
НТУУ «КПІ»  
м. Київ

## **ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ТА КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ**

На сучасному етапі суспільного життя хотілося б приділити увагу збереженню культурної спадщини та культурних цінностей нашого народу. Європеїзація – це чудово, але ми є українцями і маємо поважати та пам'ятати свою культуру, свій код нації.

У наш час ця тема є дуже актуальною, тому що масові виїзди українців за кордон ведуть до того, що українська культура може й зникнути. Діти, які народжуються за кордоном усе менше і менше будуть продовжувати українські традиції, підтримувати українські звичаї, святкувати українські свята. І це є надзвичайною проблемою держави на сьогоднішній день. Україна може втратити себе, разом зі звичаями, обрядами, фольклором, мовою та українським національним вбранням.

Сьогодні молодь хоче їхати за кордон. Для того, щоби зацікавити її та надати можливість більш старшому поколінню передати рідну культуру, треба трансформувати українську культуру в сучасні форми прояву. Зараз в моду ввійшли закордонні свята, наприклад, Хелловін, День Святого Валентина. Але вже ніхто не пам'ятає, що є подібне українське свято Петра і Февронії (8 липня). Святі Петро і Февронія є зразком християнського шлюбу. Своїми молитвами вони зводять Небесне благословення на молодят. Досі в молитві до святих звертаються сім'ї, мир в яких похитнувся через різного роду спокуси. Моляться Петру і Февронії і про дарування дітей, і диво входить в життя кожного, хто звертається в молитві за допомогою. Івана Купала також свято любові. Ми запозичуємо щось за кордоном, чомусь вважаючи, що там краще, там цікавіше, тим самим зневажаємо свою культуру та цінності.

Мова також є однією з найважливіших цеглинок у фундаменті кожної нації. Саме в ній відображено й зафіксовано найглибші витoki свідомості народу та його ментальність, закодовано народну мудрість і споконвічні знання. Мова – найвища форма патріотизму, Божий дар і ключ до вивчення культури, історії, традицій, творець культури. Адже територію можна відвоювати, а коли вмирає мова, то вмирає і нація.

До збереження культурної спадщини та коду нації також можна віднести і український національний одяг. Шкода, що вишиванку ми вдягаємо лише на державні свята. Адже вишиванка також є закодованим посланням пращурів українського народу. Можна сміливо сказати, що національний одяг – це повість давніх предків про їхні духовні цінності. Вишиванку називають спадком нації. Орнаменти, оздоблення на ній несуть в собі певні знання та властивості. Вона є і оберегом, і святковим вбранням, і певним знанням.

Не забуваємо і про фольклор, у ньому виражені етичний та естетичний ідеали народу, найважливіші принципи народної педагогіки. Ми маємо берегти здобутки нашого народу, культуру, цінності, історичну пам'ять. Тільки якщо пам'ятати історію своєї нації, можна будувати майбутнє держави та кожного громадянина окремо.

Наш народ має багату культурну спадщину, величезний скарб якої складається з цінностей, надбаних багатьма поколіннями. З прадавніх часів до нас ідуть життєва мудрість та настанови щодо способу життя. Вони закладені в українських звичаях, обрядах, фольклорі, адже в них – світовідчуття та світосприймання нашого народу. Вони містять пояснення та обґрунтування взаємин між людьми, цінність духовної культури окремої особистості й народу взагалі.

Мусимо зберегти традиційну культуру та духовні цінності українського народу, нічого не втративши, передати нашим дітям, щоб не перервався зв'язок поколінь, щоб збереглася генетична пам'ять громадянського суспільства. Лише зберігши національні культурні надбання збережемо Україну та український народ.



**М.І. Козек,**  
викладач, аспірант  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
м. Київ

## **ОСОБЛИВОСТІ ПОХОВАЛЬНИХ ОБРЯДІВ БУКОВИНСЬКИХ ГУЦУЛІВ**

Із поширенням масової культури в ХХІ ст., регіональна культура зазнала негативного впливу на розвиток та збереження самотутніх традицій та обрядів. У даному контексті особливо актуальною є проблема захисту традиційних поховальних обрядів, тому що з їхньою втратою зникнуть і всі високогуманні форми, які передавалися від покоління до покоління та єднали родовідні традиції.

Похоронні звичаї та обрядові дії, які на Гуцульщині сягають ще дохристиянських часів, відіграють важливу роль у духовному житті та світогляді гуцулів. Гуцули твердо вірять, що їхні кровні померлі родичі, а особливо батьки, допомагають їм у реальності, позитивно впливають на перебіг подій в їхньому житті, якщо ті добре з ними обходяться після смерті й погано, якщо навпаки.

Зневажливе ставлення до своїх предків, забуття їх взагалі, негативно впливає на молоде покоління, яке за цим спостерігає від своїх батьків. Відповідно, коли діти таких батьків виростають, вони, зазвичай, так само вчиняють і з своїми батьками, здають їх у будинки для пристарілих, виганяють з дому тощо.

Та молодь, яка втрачає родовідні традиції, часто не дотримується в майбутньому і своїх батьківських обов'язків, відправляючи своїх дітей в дитячі будинки, інтернати та інші сиротні заклади. Тому, на сьогодні, особливо актуально постає питання збереження родовідних традицій, в якому поховальна обрядовість, на фоні ставлення живих до мертвих, формує ставлення живих до живих. Однак, більшість етнографів, які досліджували поховальну обрядовість на Гуцульщині, досить поверхнево описали поховальні традиції на буковинській Гуцульщині, не виділивши з яких сіл взято інформацію. Про поховальну обрядовість, яка на даний час відбувається на буковинській Гуцульщині, досліджень взагалі обмаль.

«Від смерті ніхто не застрахований, вона приходить без попередження,» – кажуть гуцули. Смерть у гуцулів уважалася за родовий

акт, в якому, батьки повертались у «родове місце». Горяни вірили, що причина смерті в тому, що за ними приходить хтось із померлих родичів і забирає їх до себе [2, с. 240]. Тому старі гуцули заздалегідь підготовлюють собі як одяг в якому, хочуть, щоб їх поховали, так і труну, яка зазвичай у старих лежить на поді.

При виготовленні труни, родичі не мали права приймати в цьому участі, бо вважалося, що вони таким чином пришвидшують відхід рідної людини на той світ [1, с. 156]. Коли людина помирає, їй в руки, перший хто це побачив із родичів, кладе свічку, переплетену з трьох тонких свічок, і запалює її. Важливим для гуцулів є той факт, щоби свічка ця була виготовлена з воску. Таку свічку гуцули, зазвичай, до своєї смерті завчасно приготують. Після запалення свічки, хтось із родичів іде до паламаря з проханням, щоб той задзвонив у церковні дзвони, і так дзвони ті лунатимуть три рази на день, вранці, вдень та в обід, поки не поховають небіжчика. (с. Стебні, Скидан Василина Юрівна).

Мити померлу людину зовуть сусідів, якщо померла жінка то двох жінок, якщо чоловік, то відповідно чоловіків. Це роблять аж через дві години, як людина померла. Ту воду, якою мили небіжчика, виливають під яблуню, там де ніхто не ходитиме, після чого набирають нової води, ставлять туди щось металеве і кладуть під лавиці з труною. Це робиться для того, щоб тіло не втрачало форми (с. Усть Путила, Мометко Єлена Танасівна).

У кімнаті де лежить труна з тілом, закривають всі дзеркала і все те, що може віддавати блиск, це для того, щоб нічого не просвічувалося і не збивало з пантелику душу померлої людини, яка, за повір'ям гуцулів, сорок днів буде ходити по всім місцям, де вона ходила за життя і приходитиме в цю кімнату теж. На вікно зі сторони голови померлої людини, ставлять білий рушник, він символізує траур у родині (с. Усть-Путила, Мометко Єлена Танасівна). Усі дні та ночі, аж до поховання, до мертвого приходять знайомі йому люди, вони прийшовши запалюють свічку, моляться, після чого заводять розмови з іншими про небіжчика. На Гуцульщині цей процес називається «попосижіне» (с. Стебні, Скидан Василина Юрівна).

Для того, щоб душа могла легко мандрувати і приходити знову до тіла, майстри, які роблять труну, роблять в ногах труни чотирикутний отвір, так зване «трунове віконце» [1, с. 163].

У день поховання з церкви до будинку померлого приносять чотири процесії і хреста. В супроводі священника виносять з хати тіло, всі родичі сідають на лавиці, де лежало тіло, це для того, щоб хата не

була порожньою, щоб жили в ній рідні. (с. Стебні, Скидан Василина Юрівна).

При русі похоронної процесії на перехрестях, на мостах, над водою роблять зупинки. При цьому родичі померлого кидають монети, гроші, як викуп від нечистих сил [1, с. 159]. Тут слід додати, що той рушник, який висів на вікні, стелять на перехрестях, над мостами, де проходить похоронна процесія, саме на цьому рушникові роблять зупинки з тілом. Кришку від труни, якщо померла жінка, то несуть жінки, якщо чоловік, то чоловіки (с. Усть-Путила, Мометко Єлена Танасівна).

У церкві, священик читає молитви за упокій, кладе на чоло померлої людини молитовну стрічку, через яку родичі цілують померлого і прощаються. Після панахиди тіло несуть на цвинтар, де хоронять. Усіх супроводжуючих тіло родичі звать додому на обід, в давнину це називали «комашня». Такий обід у гуцулів робиться на третій, на дев'ятий, на сороковий, на піврічний та на річний періоди від смерті покійного (с. Стебні, Скидан Василина Юрівна).

Отже, збирання та вивчення інформації про поховальні традиції, надасть можливість відродити цілісну структуру обрядових дій, пов'язаних із вшануванням гуцулами своїх предків та допоможе досягнути їхню первісну сутність, етапи розвитку.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Кожолянко Г.К. Духовна культура українців Буковини. – Чернівці: Прут, 2007. – 403 с.: іл.
2. Сеньків. І. «Гуцульська спадщина». Праці з життя і творчості гуцулів. – Чернівці-Верховина: Друк-Арт, 2014. – 512 с.

**Ю.А. Конюшенко,**  
кандидат історичних наук,  
директор музею історії  
Харківського гуманітарного університету  
«Народна українська академія»

## **ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ В ДІЯЛЬНОСТІ МУЗЕЮ ІСТОРІЇ ХАРКІВСЬКОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ «НУА»**

Музей – це жива пам'ять, сполучна ланка між минулим і сьогоденням, дзеркало історії. Вузівський музей – це не лише візитна картка історії навчального закладу та невід'ємна частина освітньо-виховного процесу, а й важливий елемент збереження й передачі національної, регіональної, історичної пам'яті.

Музей історії першого в Україні приватного навчального закладу Харківського гуманітарного університету «Народна українська академія» зберігає та помножує значну частку спадщини цього навчального закладу. Через документи, фотографії, речові експонати музей розкриває віхи започаткування та розвитку академії, найважливіші історичні моменти, наукові досягнення вчених, викладачів, студентів, творчу та громадську діяльність активних учасників становлення й розвитку навчального закладу.

Музей історії НУА – активний учасник конкурсів, проектів, акцій, які проводяться в академії. Він стає місцем підготовки до конкурсів «Історія моєї родини», до святкування «Дня народження академії», випуску магістрів, останнього дзвоника тощо. Сюди приходять студенти та учні за консультаціями, для ознайомлення з матеріалами експозицій, тут зустрічаються з ветеранами, беруть інтерв'ю, проводять класні й тьюторські години.

Музей є єдиним серед приватних вищих навчальних закладів Харкова. З часу створення в 1999 р. він зазнав низку перетворень. З 2010 р. музею присвоєно звання зразкового [3, с. 3]. Зараз його площа понад 100 м<sup>2</sup>, є окреме приміщення для фондів, комп'ютерне та аудіовізуальне забезпечення. Відвідування музею залишає позитивне враження – він сучасний, виразний, інформативний, викликає інтерес.

Особливість роботи музею історії НУА пов'язана з унікальністю самого навчального закладу, ідеєю безперервної освіти, що покладена в основу діяльності академії, принципами цілісності освітянської

системи, спадковості між різними ступенями та формами освіти, інтеграції всіх освітніх структур навчального закладу [1, с. 123]. Навчальний заклад складається з дитячої школи раннього розвитку, економіко-правової школи та академії. Безперервна освіта в межах наукової школи засновниці та першого ректора НУА В.І. Астахової розуміється як формування у особистості протягом усього життя потреби в самовдосконаленні та створенні умов для задоволення цих потреб [2, с. 121].

Одним із методів, що дієво застосовуються в академії є залучення школярів та студентів до безпосередньої участі в роботі музею. Всі напрями музейної діяльності: екскурсійна, виставково-експозиційна, фондова й науково-просвітницька з успіхом застосовуються на практиці. Починаючи зі старших класів економіко-правової школи та першого курсу НУА, учні та студенти отримують можливість працювати з експонатами, втілити свої ідеї при підготовці виставок, проявити себе в екскурсійній справі, взяти участь в організації та проведенні зустрічей із видатними людьми. Успішно функціонує Рада музею, зі студентів та учнів старших класів сформований корпус екскурсоводів.

Однією з цікавих інноваційних форм роботи музею історії НУА є екскурсійна діяльність корпусу екскурсоводів. Саме молоді екскурсоводи є основними учасниками екскурсійного процесу. На сьогодні кількісний склад корпусу налічує 10 екскурсоводів. Екскурсії проводяться декількома іноземними мовами і не лише в музеї історії НУА, а й по Академії та місту Харкову.

Виставкова робота та робота з фондами є невід'ємною складовою набуття практичного досвіду в НУА. Щороку відбувається відкриття декількох тематичних виставок. У 2016–2018 рр. студентами 5-го та 4-го курсів була влаштована й презентована виставка «Зброя II світової війни». У діяльності музею, важливу роль відіграють сучасні інформаційні технології, особливо в обліку і каталогізації музейних фондів. Нові інформаційні системи, засновані на використанні мультимедійних технологій, лазерних дисків розширюють можливості музею. Зараз ведеться активна робота з формування електронної бази фондів і знову активну участь у цьому процесі беруть студенти НУА.

Особливим напрямом роботи музею НУА є укладання «Книги пошани» та написання «Літопису академії» – важливих інформаційних джерел. За рішенням Ученої ради академії та рекомендацією Ради музею та за вагомий внесок у розвиток навчального закладу, визначні досягнення в спорті, науці та навчанні до книги вносяться імена

найкращих учнів, студентів співробітників та викладачів НУА. «Книга пошани» зберігається в експозиції музею і є предметом гордості академії, стимулом для досягнення нових здобутків та перемог.

«Літопис НУА» ведеться з самого початку функціонування академії з 1991 р. У ньому відображені всі без винятку події життя Народної Української Академії, такі як: конференції, святкові заходи, круглі столи, студентські зібрання та поїздки, практики та стажування, концерти та КВК, нагородження учасників олімпіад та спортивних турнірів тощо. Крім інформативної частини в літописі розміщені світлини найцікавіших фактів та незабутніх моментів життя навчального закладу та його колективу. Зараз завершується укладання XXVII т. «Літопису». Студенти активно долучаються до роботи над хронікою. Вони відповідально фіксують кожну подію, підбирають світлини, проводять набір тексту та редагують його. Таким чином, вони не лише творять історію своєї Alma mater, а й залишають наступникам згадки про найважливіші академічні події.

Усі перелічені активні форми та методи роботи, застосовані в музеї історії НУА, можна вважати традиційними, проте вони переосмислені та мають чималу частину інноваційності. Залучення школярів та студентів НУА до музейної діяльності, яка є наближеною до основної спеціалізації, але не є фаховою, являється головною інновацією в методиці роботи музею. Основна ідея діяльності музею полягає в тому, що через вивчення фондкових документів та картотек, укладання «Літопису», створення власних текстів екскурсій, розробки екскурсійних маршрутів, утілення особистих ідей при побудові виставок молодь навчається працювати з інформацією, засвоювати та викладати її. Це дає певні корисні навички взаємодії, творчості, ініціативності, самостійного пошуку істини та відкриває можливості в формуванні особливого творчого бачення подій, явищ, історичного процесу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ена Т.Н. Вузовський музей в системі неперервного образования (На прикладі музею історії НУА) // Університетські музеї: європейський досвід та українська практика / Зб. пр. Міжнар. наук.-практ. конф. (6–7 жовт. 2011 р., м. Київ) / Л.В. Казанцева; Укр. комітет Міжнар. ради музеїв; Мін-во освіти і науки молоді та спорту України; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка; Нац. технік. ун-т України «Київ політех. ін-т»; Держ. політех. Музей при НТУУ «КПІ»; Нац. ун-т

«Кієво-Могилянська академія». – Ніжин: Вид-во НДУ імені Миколи Гоголя, 2012. – С. 120–132.

2. Непрерывное образование как принцип функционирования современных образовательных систем (первый опыт становления и развития в Украине) / В.И. Астахова. – Харьков: Изд-во НУА, 2011. – 216 с.

3. Обзорная экскурсия по музею истории НУА / Е.Н. Шестакова. – Х.: Изд-во НУА, 2015. – 63 с.

---

**М.В. Кордубан,**  
кандидат педагогічних наук, доцент  
Харківського національного педагогічного  
університету імені Г.С. Сковороди

## **ДОМАШНЯ ОСВІТА В ПЕДАГОГІЧНІЙ СПАДЩИНІ М.І. НОВІКОВА**

Сучасний стан домашньої освіти в Україні, її активний розвиток, набуття офіційного статусу наряду з навчанням у школі свідчить про неабияку прихильність все більшого загалу батьків до цієї форми здобуття освіти. І хоча міністр освіти і науки України Л.М. Гриневич не цілком схвально ставиться до домашньої освіти, все ж таки визнає, що навчання вдома під державним контролем для деяких дітей є кращим, аніж отримання освіти в школі. За словами міністра, реформування в новій українській школі з цього питання спрямовані на створення переваг шкільної системи освіти перед домашньою [1].

Реалії освітньої системи свідчать про компліментарність домашнього навчання. Зокрема, індивідуальний характер освітнього процесу вдома автоматично передбачає спрямування останнього виключно на особистісні особливості дитини, її здібності й інтереси. В умовах домашньої освіти формується ціннісне ставлення учня до набуття власних знань, а не отримання успішних оцінок [4]. Відкритою сьогодні є проблема реалізації освітнього процесу вдома професійними педагогами чи, власне, батьками. Отже, актуалізація питання домашньої освіти на сучасному етапі розвитку суспільства обумовлює доцільність звернення до провідного педагогічного досвіду минулого.

Як показав аналіз історико-педагогічної літератури, вивчення вимог до професійної діяльності гувернерів мали резонанс у публіцистиці кінця XVIII ст. Зокрема, в педагогічній статті просвітника, крупного видавця, письменника, громадського діяча М.Новикова «Про виховання і настанову для загальнокорисних знань і загального добробуту» було запропоновано виховну концепцію в межах домашньої освіти зазначеного історичного періоду [3, с. 33–36; 2].

Вивчення зазначеного вище педагогічного доробку просвітника свідчить, що автор визначив «деякі головні перешкоди доброго виховання» [2, с. 426] в наступних площинах: рід занять батьків, внутрішній розпорядок побуду, взаємини батьків і домашніх учителів, вибір домашніх учителів [2, с. 426]. Так, чільне місце у вихованні



підростаючого покоління просвітник відводив батькам. На його думку, саме батьківський приклад є потужним виховним інструментом. Тому доцільним у поведженні батьків М. Новиков уважав демонстрування дітям високих моральних цінностей і власних чеснот, у тому числі й через батьківську зайнятість, коли батько вирішує ділові питання, а мати опікується господарством. Автор рекомендував батькам обов'язково приділяти дітям належну увагу, формувати свою авторитетність в очах молодшого покоління.

Важливе значення в домашньому вихованні М. Новиков убачав і в організації щоденного побуту. Письменник наголошував на необхідності дотримання «порядку і чистоти» щодення [2, с. 429]. Під «порядком» просвітник розумів внутрішню дисципліну людини відносно виконання своїх обов'язків. Поняття «чистоти» автор відносив до категорії власної гігієни членів родини, охайності в зовнішньому вигляді людей і предметів побуду.

У ході дослідження з'ясовано, що просвітник рекомендував батькам у виборі гувернера, перш за все, орієнтуватися на кваліфікаційну характеристику та моральні якості кандидата, а не на його французьке громадянство чи володіння іноземною мовою. На думку автора, домашнім навчанням і вихованням повинні опікуватися вітчизняні гувернери.

Не менш важливим питанням в організації домашньої освіти було визначення статусу наставника в родині. Зокрема, М. Новиков обстоював думку про те, що на ефективність освітнього процесу впливають відносини гувернера з батьками та прислугою. Як зауважував письменник, неповажливе ставлення до наставника неприпустиме. Якщо домашній вчитель або вихователь не користується авторитетом, за рекомендаціями педагога, краще звернутися за послугами до іншого гувернера [3, с. 34]. Забезпеченням дитини навчальними посібниками, відповідним навчальним обладнанням автор радив займатись батькам, а не змушувати гувернерів все це купувати за власний кошт.

У ході аналізу педагогічного доробку М. Новикова встановлено, що просвітник розвинув ідею домашнього виховання дитини з раннього віку. Важливе значення в цьому процесі надавалося визначенню мети виховання. За переконаннями автора, вона полягала в формуванні щасливих особистостей, які приносять користь своєму суспільству.

Вивчення виховної концепції М. Новикова засвідчило, що просвітянин сформулював чіткі рекомендації щодо фізичного, естетичного, розумового, морального виховання дитини. Так, на основі медичних

вказівок провідних лікарів письменник розробив спеціальну дитячу дієту, відповідно до якої малюку корисне материнське молоко, а раціон доросліших дітей повинен складатись із різноманітних продуктів, окрім забороненого алкоголю та ласощів. Дослідження показало, що автор надавав вагомого значення іграм на повітрі для фізичного розвитку дітей, проте застерігав від фізичного перевантаження вихованців. Корисними для дітей, на думку просвітника, була гра з м'ячем та боротьба. З точки зору М. Новикова було доречним залучення дітей до танців, які сприяють фізичному й естетичному вихованню.

Підходячи до питання розумового виховання, просвітянин увібрав у свою виховну концепцію передові позиції вітчизняних педагогів та філософів. Зокрема, він наголошував на необхідності праці для розвитку мислення дитини. Цікавою є позиція діяча щодо розвитку пізнавальної активності дитини. Автор закликав наставників задовольняти інтелектуальний інтерес вихованців тільки точними відомостями. У разі коли гувернер не знав правильної відповіді, просвітник радив вказувати на недосконалість людських знань, а не давати неправильну інформацію. М. Новиков рекомендував привчати дітей до постійного аналізу предметів і явищ із урахуванням вікових можливостей вихованців. Автор наголошував на тому, що в розумовому вихованні слід спиратися на органи чуття дитини. Так, наприклад, у будинках художників, селян тощо вихованці можуть на практиці ознайомитися зі специфікою роботи майстрів, до того ж такий досвід сприятиме вихованню у дітей поваги до праці. У ході аналізу концепції встановлено, що важливими для повноцінного розумового виховання просвітник вбачав практичні справи.

Дослідження показало, що М. Новиков відводив особливу роль моральному вихованню в домашній освіті. Зокрема, автор закликав виховувати у дітей поважливе ставлення до всіх прошарків суспільства та на практиці формувати почуття альтруїзму, «дієву любов до людей» [3, с. 36].

Таким чином, розглянуті в статті педагогічні міркування М. Новикова щодо питання ролі батьків в домашньому освітньому процесі, окреслення кваліфікаційної характеристики домашнього вихователя, його статусу в родині, передбачення продуктивних для освітнього процесу взаємин з членами сім'ї, визначення мети і змісту домашнього виховання є цінним досвідом для реалізації сучасної домашньої освіти.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Духнич О. Інтерв'ю з Лілією Гриневич [Електронний ресурс] // Новий час. 2018. №3. – Режим доступу: <https://magazine.nv.ua/journal/2977-journal-no-3/obed-grinevich.html>.
  2. Новиков Николай Иванович (1744–1818). Проза [Електронний ресурс] / Н.И. Новиков. – 672 с. – Режим доступу: <https://dlib.rsl.ru/01005437218>.
  3. Чувашев И.В. Н.И. Новиков о воспитании и образовании детей // Дошкольное воспитание. – М.: Учпедгиз, 1944. №7. – С. 31–37.
  4. Як перевести дітей на домашнє навчання [Електронний ресурс] / Освіта нова. – 2017. – Режим доступу: <https://fathersclub.com.ua/how-to-transfer-the-children-to-the-home-form-of-education/>.
-

**В.В. Король,**  
старший науковий співробітник  
відділу фондів Закарпатського музею  
народної архітектури та побуту  
м. Ужгород

## **ДОМАШНІ ДУХИ В НАРОДНІЙ ДЕМОНОЛОГІЇ ГУЦУЛІВ РАХІВЩИНИ за польовими матеріалами**

Культ домашніх духів є безумовно давнім за походженням. Із одного боку, він пов'язаний із анімістичними віруваннями, коли предмети й явища, що оточують людину, в тому числі пов'язані з помешканням, наділялися властивостями живої істоти, уособлюваної певним духом. Із іншого – увібрав у себе риси культу померлих пращурів.

Незважаючи на доволі значну кількість етнографічних досліджень із Гуцульщини, які стосуються зокрема й демонології: В. Гнатюк [29], А. Онищук [30], Н. Хобзей [32], В. Шухевич [33] та ін., традиційні вірування в домашніх духів на Рахівщини висвітлені недостатньо.

Мета статті – подати систематизований виклад народних вірувань гуцулів Закарпаття в домашніх духів, що становлять одну з найкраще збережених і доволі давню за походженням групу демонологічних персонажів. Джерельну базу складає польовий матеріал, зафіксований в населених пунктах Рахівського району Закарпатської області у 2016, 2017 рр., під час польової етнографічної практики студентів історичного факультету УжНУ, та наукових співробітників КЗ «Закарпатського музею народної архітектури та побуту» ЗОР. Зазначені матеріали дають змогу доволі повно схарактеризувати традиційні уявлення про домашніх духів на теренах Рахівського району.

Гуцули Рахівщини домашнього духа називають по різному: *чорт* (с. Верхне Водяне, с. Косівська Пляна, с. Костилівка, с. Лазещина, с. Хмелів), *диявол* (с. Видричка), *дявол* (с. Кевелів, с. Чорна Тиса), *дявіл* (с. Ділове), *дідько* (с. Богдан, с. Бребої, с. Кевелів), *ділько* (с. Лазещина, с. Стебний), *лукавий* (с. Лазещина), *пропасник* (с. Білин, с. Ділове, с. Лазещина, с. Луг), *нечистий* (с. Луг, смт. Ясіня), *щезник* (с. Лазещина), *ирдик* (с. Ясіня), *домовий чорт* (с. Верхне Водяне), *слуга* (с. Верхне Водяне, с. Луг), *слуга нечистий* (с. Луг), *господарь* (с. Ясіня), *хатний* (с. Стеблівка), *похатник* (с. Ясіня), *той пропав би* (с. Лазещина), *цур би йому* (с. Лазещина).

Доволі цікавими є віданторопонімні назви домашнього духа: *антипко* (с. Лазещина, с. Стебний), *штінько* (с. Лазещина, смт. Ясіня), *штень* (с. Лазещина), *штейків* (сmt. Ясіня), *штефанко* (с. Бребої). Подібні найменування, як зазначає В. Галайчук: «На теренах заходу України зазвичай характерні для локальної традиції, для невеликого куща сіл» [28, с. 342].

Володіння домашнім дідьком приписували головно заможним газдам, а також «знаючим»: *«Та то давно, коли люди багаті дуже були та говорили за них, що мають домовика. Казали, ош чорта держуть в хаті, бо аде допогає їм. Говорили, шо є на газдівство, на худобу, на гроши»* [22]. *«Лишили мене саму дома з Ільком, а ті пішли за груник сіно гребсти, потом раз Ільо тут коло мене був та й пропав. Мама прийшла, шукали, нема, а там над селом жила бабка стара, та й мала лукавого, та й пішла мама до неї з сестров, шо та бабка скаже де дитина, чи жива? Прийшли, кажуть: «Чи не можете ви допомогти?», бабка каже: «Зараз скажу де ваша дитина є, ви сидіть у хаті, я піду на двір, вернуся та й скажу». Баба пішла в сіни, і там була піч, шо дим виходив у сіни, стелі не було, баба пішла під цівку, а мама пішла подивитися у дірку в замку на дверях, дивиться, шо там робить баба, а баба стоїть під цівков, та й кричить: «Ей де с є, ану покажисе, де с є, ану покажисе, доки мож спати, деь є?». Лукавий каже: «Шо хочеш?». «Та тут прийшла жінка, шо пропала дитина, та треба сказати де дитина є, ти не знаєш де дитина?». «Дитина в мене», а тета слухає. «Та ти віддай». «Ні то вже дитина моя». Баба йому кае: «Занєш шо, я тобі кажу чесно віддай, бо ця жінка така набожна так сі богу молить, знаєш, якщо она стане з дїтьми ся молити на коліна та то як служба божжа, віддавай дитину» А лукавий: «Та добре, кажи, шо чоловік принесе дитину завтра в хату, та віддаю, віддаю, тихо не кричи.» Але видко, шо молитви ся бояв, зайшла баба, сказала, шо завтра чоловік принесе дитину. На наступний день, дитину зловили на полонині. Чоловік приніс дитину – сусід» [14].*

Здобути собі дідька, як вірять на Рахівщині, можна було різними способами: купити «з усім», випадково взяти з будь якою річчю, успадкувати, або виносити зі зноска. Нерідко подібних помічників купували у «знаючих»: *«Бойки віклучують та продають на базарі, є такі ворожбити. Сестра розказувала прийшла в Рахові на базар, а там кажуть, шо має диявола в склянці та той йому каже: «Просися та тя відпушу». Продавав його. То є до грошей, на газдство. То нечистий із яйця, піціцьке яйце, останне коли ся вже*

*стара курка перестає нести, в ньому даже жовтка не є, та з него вікочують» [4].*

Поширеним способом було купити, чи взяти домашнього духа «з усім»: *«Та й тут оде була жінка в сусідстві, шо мала того – на базарі десь купила» [11]. «Купували теля та прийшов чоловік, та взяв, а тота шо продавала, та дала йому тайстру, та каже: «Бери зо всім» [4]. «А було таке, що пішли в Коломию на базар, та з чобітьми купили тото, та в хижі чудо було» [25]. «Була жінка шо вікочила собі пропасника, та мучив її, а вона продала його, бо у нас є привичка, шо дітий «продавати» через вікно. А ця жінка озьмила та продала, а та взяла та й не годна ізбавитися. А тота її обманула, вона продала сатану їй. Така була хороша жіночка, запила, а відтак ся повісила» [1].*

Можна було принести дідька із якоюсь знайденою річчю, нечистим скарбом: *«Та й був у нас туй у груни казали на него старий легінь, файну хату поклав, та в него було то, десь придбів, він сидів на золоті, та він озьмив частину того золота. В землі закопують золото, за якісь годи на то золото вже сідає ади він пропав би, якщо відти возьмеш монетку. Та він приніс тото із золотом дому, та й так у него то сі явило» [11]. «Но було таке, в нас, що від одної баби взяли оттаву, а вун там мав гнізо, та так бив гет усно шо не мож було» [5].*

Одним із найпоширеніших способів набуття домашнього духа є виношування зі «зноска»: *«В нас старша жінка, та в неї чоловік то захотів вікочити, то 9 днів сидить на печі з тим яйцем із чорної курки, оби немала нічого білого, та перше яйце» [10]. «То таке було розказувала баба, одна жінка слаба й слаба та мала яйце там під плечом, та сиділа на печі і коли пішов чоловік паску святити, приходить та й заходить в хату но з кошарем із пасков та й каже: «Христос Воскрес». А сес із під печі каже: «І я воскрес». Та й він так лишив, та баба там з ним і була. Та козали на него дявіл, чорт. Є такий шо був від грошей. То носили дев'ять день» [23]. «Від чорної курки хотіла купити сусідка яечко, та то яйце треба під плечем держати, та вікочити» [25]. «Перше яйце від чорної курки і сидіти на печі доки ся не вилупить» [19]. «Баба Фертялиха чорта вносила зі зноска, немав би моци» [3]. «Дев'ять днів на печі сидить та клочить, як квочка, то яйце і так має слугу, а далі і не може ся того збути» [17]. «Оби висидіти чорта треба взяти яйце од чорної курочки, оби вилупилось із него чорне курча, а від того курчати, щоб знову було яйце, і сім тижнів носити його під руков і не показуватися на люди» [8]. «Раньше розказували, шо від чорної курки треба*

*було яйце носити 9 днів та й коли уно вже, но лише перше яйце треба брати, но та й тото треба було сидіти десь оби люди не виділи, не ходити помиже люди, но та й уже коли ся починає вилуплювати тот чорт то треба больше до нього говорити, шо я тебе для того собі віростив шоби ти мені то робив ци то ци то, бо якщо не скаже він го може замучити» [15].*

Подібне виношування супроводжувалося рядом заборон на вмивання, молитву, вживання їжі, навіть розмову: *«Знаю точно, шо розказувала моя мама, шо в одна жінка приходить та чоловік там сидит на печі ни говорить ні день, ні два і на третій день, моя мама на то надійшла. Бабка мала таку, но кочерга, чи лопата, шо хліб клали в піч. Баба взяла тоту лопату і зачала штовхати діда то вна поняла, шо дідо не говорить, зачим таке у домі. Доки вона там діда дюгала була, шо розбила яйце, а дід коли скочив із печі, та бабу чуть не вбив, та мама моя надійшла на то, шо вони там робили та оборонила тітку. Є таке, шо люди собі вісижували» [10]. «Гія із чорної курки перше яйце і сидіти 9 день на печи, не їсти нічо, не пити і віскочить чорт, 9 день постити» [1]. «Поки сидить на яйці та солене не їсти» [19]. «Мої баби кум, та каже його жінка: «Я не знаю, шо сі з моїм чоловіком стало лиш лежить, та сидит на печі, та не говорить нічого». Каже баба: «Та як та ти негодна якось його». Та каже: «Пробувалам усіяко кумо робити, ні їсти не хоче лиц сидит такий вже і сили не має, ні води не кушее». Каже баба: «А ти пробувала сі з ним сварити, може би так сі рушила мова». Та пішла вона додому та начала вна на діда кричати, так, шо він не вітерпів уже, та коли не вібере яйце з під плече, він під плечем тото яйце держив. Та коли не фівкне ним, та коли не закричит, но не вдалосі, він хотів висидіти, того, а то не вдалосі єму. То 9 день треба було сидіти, не їсти, ні пити, не говорити ні звуку, лиш дихати» [11].*

Найчастіше домашній дідько проявляв себе у вигляді kota, та нерідко мав і антропоморфний вигляд: *«Казали, шо одна жінка на під молоко носила, а там в неї кіт був, і очі в него світилися» [21]. «Слуга нечистий у хаті, був один Готько прозивали Гощук, привезли му сіно, а він заклав гостину, та поклав ще один стакан на горівку, та просяться: «А кому ще один стакан на горівку». «Та слугови». А тот дивить у хату зайшов чорний кіт, та волос яму дибом. А жона Готька носила із собов все тайстру та казали, шо чорта носить» [16]. «Та раз попід хату гримів, маленький хлопець перекицкав та до хати, межи них на постіль, та до жони ся присохнув» [4]. «Коли*

*зайшов у хату, та нагле утворив двері, і добре видів, що з того боку стола сидів чоловік – високий у чорному. Він скочив у постіль, укравсьи покривалом, покривало сьї застило і постіл стала рівна» [27]. «Було таке, що видівим дідька поза хатинами, я даже знаю місця де вони й зараз можуть гуляти. То таке хлопчик невеликий ходить, червоненький, має два рїжки. Та я йшов собі, а він мене перейшов, та й погано мені було» [12]. «То лиш священник виганяє, то як тїнь, діти, хлопчик» [5].*

Образ «домашньої змії» та ласки виявляє чіткі ознаки домашнього духа через міфологізований зв'язок з домашньою худобою. Побутують на досліджуваній території оповідки, за якими домашній дідько міг бути в подобі змії: *«Мама була у баби румунки, а вона сіла на постіль, а там ся покивало, підняла, а там змія, та мама вискочила на двір, а там баба, та увиділа, що мама в страху, та каже: «Бох с тобов, то моя газдиня» [3]. «Був один мужик і пас овець, і в нього був помоченьник, а той носив гадюку в сумці, і як лігав спати і вівці кругом него нікуди не йшли. А з ним пас один вівчар, а він поліз у ту сумку, хотів видіти, що там є, та пустив його сесь вівчарь блудом, та каже: «Тогди вернеші, як вівці будуть іти з полонини» [26]. «Про змія, но, його не мош убивати. У мої мами був. Коли козу того доїла, та він у нас жив і йому давали молоко пити. Знали того й заклинати» [7].*

Доволі поширеним є уявлення про духа-опікуна у вигляді ласки, основним місце локалізації якого є хлів: *«Є змія місцева живе в шталові (хлів – К.В.), є і ласиця в шталові та яка она та така і корова, якщо ласицю вбити то корова загине» [13]. «Ласиця де маржина, та така як корова, такої масти. Якщо такої масти як корова, та маржина хоче бути. Може вкусити корову, та вимня затвердне як камінь, від того може помогти примова. Ласиця плете косиці коням вночі, та червону нитку в'яжуть на гриву коням, аби не плела» [19]. «Яка корова так є і ласиця, біла і ласичка біла » [24]. «Ласиця коли не честувати свята, та вона відімститься на худобі, та тоже гїя як вкусить пошурувати каменем. Мاستь яка ласиця така і в корови» [25]. «У кожній хаті є вуж і ласиці у шталові, якщо їх розізнати то вона буде пити кров із вімені» [27].*

Традиційним місцем локалізації домашнього дідька було горище, піч, дерево в саду, іноді це могла бути якась кімната, чи навіть невеличка окрема споруда: *«То дідько із зноска, бов чоловік та зробив дідькови хижку, як собаці будка, бо в хаті розмітував все, та його передавали ще з діда прадіда, та вони там мали корови, газдуство.*



*А дідो той знав примовляти, ходили до него на примову» [20]. «В селі був такий чоловік що мав чорта і мав коморчину, що не можна було тоди заходити. А один чоловік зайшов в ту кімнату, а там сидів хазяїн який кормив із ложечки чорта в подобі хлопчика» [8]. «Там коло лісу таке поле трикутної форми, загорожене стоїть і тепер дерево на середині і він там жиє, може хтось урве якусь жатку з плота, та може із тим піти, або може дерево то зрубати, та озьме» [11].*

На горищі, або в хліві час від часу йому необхідно було залишати їжу: *«У нас в сусідстві там була баба, шо вже померла і її донька, шо мала там цей пропасника, шо мала в хліві маржину, корову та й свині чи шо там мала, а у хліві там поличка прибита і там вічно тарілка з ложкою. Но тай то казали, шо там вона як постійно корову здойить мусила йому, там їсти молоко. А коли він ся розсердить як шось не по його то страшне діло, шо заводить чудо, може Бог зна шо витворити» [18]. «Року 60 назад, неньо мого чоловіка був у домі в одній хазяйки, він там і їв. І вони захотіли піти на гулянку, а йому казали, щоб у 6 годин він поніс на чердак картошку і не солив. А він забувся і посолів, і поніс на чердак, а поки вертався то вже йому на голову впав той горчик» [6]. «Людина може купити чорта, для того аби оберігав хату, гроші приносив. Чортови дають молоко, щоб ублажити. Бачить його людина, тільки коли купує» [9].*

Стосовно допомоги домашнього дідька, то зазвичай вона обходилася дуже дорогою ціною: *«Мав один дідька, тай приходить до него сусід, тай говорить: «Петре займи мені 7 тисяч, там на кришу», а він каже: «Я не можу тобі позичити, того шо я запитаву у господаря, ну в чорта». Він пішов питатися, но і господар говорить: «Ти йому дай, но якщо просрочить, я з тебов порядок зроблю». Та він не вернув, та той його повісив, на проволці» [26]. «Но та то Антихриста баби 9 день віключують. Сиділи 9 день у темнім углу шо вна клочит тото. Чорним полотно ся укривают і вна 9 день сидить там. Відтак він ся покаже і вна вже му мусит казати нашо она го віклучила, чи на газдівство, чи на гроші. Він її душу возьме. То така опасна робота з тим» [2]. «На тому місці всі розмерли, та хата стоїть пустою, а ще одна жінка шо там лишилася, та той підпалив хату та вона померла задихнулася» [25].*

Позбутися домашнього дідька можна за допомогою молитви, передавши у спадок, продавши «з усім», або пропадає сам із закінченням відведеного терміну «служби»: *«Тай дома їй тото вже надоїло, гриміло,*

*чудо робило в италові, тай она понесла там до одної жінки недалеко понесла петь рублів, та понесла фустку. Вона видко із фустков на базарі купила ото, вона любила фустки купувати. Та понесла фустку, та каже: «Молися». Тіко та з хати вийшла, як принесла фустку, тай пйитку, а тій жінці і корову вісадило на під, і часами шпурило і в хаті чудо робило. Ся коли не збере сю пйитку, тай фустку, каже: «На даю тобі назад сесе, молісі собі сама» [11]. «Був тут священик отець Микола, що знав тото відсилати, та пішов тут у Плитова-тий, та в ще одне місце, та відіслав, а вже втретє не пішов бо каже: «Я після того такий слабий шо і жити не хочу» [25]. «Тут був дідо шо мав Лофердюк, на Бешиській та годи великі їм служив, вони собі віклучили. Він служить 50 годів, далі як пропадає та дуже вонить. Як дідо тай баба померли, а ту хату розібрали, а підвалини тай піч лишили, бо він на печі жиє, а як ся завонело, та тоді вже розбили піч. Після 50 годів він пропадає, айбо багатство ся купи держало» [24]. «Обов'язково передати комусь другому, бо як не встигне передати чорта, то після смерті він лишаєся в тому будинку і ніхто не зможе там жити буде стукати гупати» [8].*

Сюжети розповідей про виявлення домашнього дідька є типовими: це перекидання їжі посоленої або їжі з часником; лякання незваних гостей; помста за недотримання певних правил поведінки. Послуг домашнього дідька, який міг посприяти в грошах, розведенні худоби, шукали в основному доведені до відчаю. Про те наслідками такої допомоги, зазвичай, були: самогубство, важка смерть господаря, знищення господарства, а нерідко й цілої сім'ї.

Загалом уявлення про домашніх духів на досліджуваній території в більшості тотожні відповідним вірування українців Карпат, а ширше і західних слов'ян. Домовик, як похідний від померлого предка, представлений доволі слабо, і прослідковується з одного боку через найменування «господарь», «газдинька», а з іншого – через локалізацію біля печі, як місця пов'язаного з культом померлих предків [31, с. 40].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Записано 16.07.2017 р. с. Білин Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Кокіш Олена Юріївна 1953 р. н.
2. Записано 16.07.2017 р. с. Білин Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Ференц Олена Василівна 1956 р. н.

3. Записано 14.07.2016 р. с. Верхнє Водяне Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Обриська Марія Василівна 1965 р. н.
4. Записано 20.07.2017 р. с. Видричка Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Шорбан Параска Степанівна 1956 р. н.
5. Записано 11.07.2016 р. с. Водиця Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Мотря Марія Семенівна, 1950 р. н.
6. Записано 12.07.2016 р. с. Ділове Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Адлер Василина Антонівна 1952 р. н.
7. Записано 01.07.2016 р. с. Ділове Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Йонаш Юлина Йосипівна, 1943 р. н.
8. Записано 17.07.2016 р. с. Костилівка Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Сметанюк Ольга Вікторівна 1967 р. н.
9. Записано 17.07.2016 р. с. Костилівка Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Шлець Василь Васильович 1983 р. н.
10. Записано 17.07.2017 р. с. Лазешина Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Ключівський Юрій Степанович 1946 р. н.
11. Записано 17.07.2017 р. с. Лазешина Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Куриляк Дося Іванівна 1958 р. н.
12. Записано 07.07.2017 р. с. Лазешина Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Демедюк Іван Олексійович, 1947 р. н.
13. Записано 04.07.2017 р. с. Лазешина Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Прокопюк Анна Василівна 1932 р. н.
14. Записано 07.07.2017 р. с. Лазешина Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Правдюк Марія Василівна 1940 р. н.
15. Записано 05.07.2017 р. с. Лазешина Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Климпуш Анна Юріївна, 1927 р. н.
16. Записано 10.07.2016 р. с. Луг Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Бернарь Магдаліна Василівна 1942 р. н.
17. Записано 10.07.2016 р. с. Луг Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Бернар Олена Василівна 1943 р. н.
18. Записано 20.07.2017 р. с. Розтаки Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Стецюк Олена Степанівна 1936 р. н.
19. Записано 13.07.17 р. с. Стебний Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Клочуряк Анна Іванівна 1942 р. н.
20. Записано 13.07.17 с. Стебний Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Попюк Андрій Васильович 1942 р. н.
21. Записано 14.06.2016 р. с. Хмелів Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Годенчук Юліна Миколаївна 1945 р. н.

22. Записано 14.07.2016 р. с. Хмелів Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Ватрема Марія 1949 р. н.
23. Записано 16.07.2017 р. с. Чорна Тиса Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Пілц Олена Степанівна 1974 р. н.
24. Записано 14.07.2017 р. с. Чорна Тиса Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Цюперяк Василина Михайлівна 1937 р. н.
25. Записано 19.07.2017 р. смт. Ясіня Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Воробчук Марія Михайлівна 1933 р. н.
26. Записано 09.07.017 р. смт. Ясіня Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Кузюк Іван Миколайович 1959 р. н.
27. Записано 10.07.2017 р. смт. Ясіня Рахівського р-ну Зак. обл. інформатор Турецька Христина Богданівна 1992 р. н.
28. Галайчук В. Традиційні уявлення про домашніх духів на покутті (на матеріалах Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.) // Народознавчі зошити. – 2017. №2. – С. 341–354.
29. Гнатюк В. Знадоби до галицько-руської демонології // Етнографічний збірник. – Львів, 1904. Т. XV. – 272 с.
30. Онищук А. Матеріали до гуцульської демонології. Записані в Зленціні, Надвірнянського повіту, 1907–1908. Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів, 1909. Т. XI. – 139 с.
31. Топорков А.Л. Печь // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах; под общей ред. Н.И. Толстого. – М.: Международные отношения, 1995. Т. 5: С-Я. – С. 40–44.
32. Хобзей Н. Гуцульська міфологія: Етнолінгвістичний словник. – Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, 2002. – 216 с.
33. Шухевич В. Гуцульщина. Ч. 5– Львів, 1908. – 300 с.

**С.О. Костогрив,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри народних інструментів України  
Харківського національного  
університету мистецтв  
ім. І.П. Котляревського

## **ПОЛІТЕМБРОВІ АНСАМБЛІ ЗА УЧАСТЮ БАЛАЛАЙКИ: ТВОРЧИСТЬ АНСАМБЛЮ «3+2» В АСПЕКТІ ХАРКІВСЬКОГО НАРОДНО- ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА**

Із кінця XIX ст. провідним центром домрового-балалайкового виконавства в Україні став Харків. Саме тут з'явилися перші концертні виконавці на балалайці, створилися народно-інструментальні колективи. Значну роль в становленні професійного виконавства на народних інструментах в Україні зіграв Перший народний художній ансамбль народних інструментів імені В. Андреева, заснований у Харкові в березні 1920 р., який проіснував більше двох десятиліть. Ансамбль складався з балалайок, домр та рояля. Завдяки цьому, вже з 1926 р. у балалайковому виконавстві все більш виразно почали проступати риси академізації.

Для 20 рр. XX ст. притаманним було стрімке зростання популярності вдосконаленої балалайки. У 1896 р. відбулася історична зустріч видатного музичного діяча Г. Хоткевича (1877–1938 рр.), який презентував у Петербурзі цикл етнографічних концертів, та В. Андреева. В. Андреев рекомендував Г. Хоткевичу створити в Україні оркестр народних інструментів. Уже в 1899 р. у Харкові почали з'являтися перші балалайкові колективи, а при Харківському університеті з числа студентів було засновано гурток балалаечників. Новини про участь цього колективу в музичному житті Харкова друкувалися в пресі протягом усього наступного десятиліття. 30-ті рр. XX ст. відзначено історичним рухом від аматорства до академізації, формуванням оркестрової, ансамблевої й сольної форм музикування, жанровим розвоєм. У Харкові послідовно організовувалися класи балалайки в початкових (музпрофшколи) і середніх (музтехнікуми) навчальних закладах. Відкриття в 1924 р. класів народних інструментів у Харківському музично-драматичному інституті було першим досвідом академізації інструмента. На базі цих класів у 1926 р. створено першу в СРСР кафедру народних інструментів. Це стало

можливим завдяки зростанню загального рівня виконання, вдосконаленню конструкції інструмента.

Період 1986–1996 рр. відзначився як якісно новий етап, пов'язаний із початком викладацької діяльності в Харківському інституті мистецтв *Д.Ф. Журавля* (1949 р.н.). Із кінця 90-х рр. ХХ ст. і донині проходить новітній етап входження музичного мистецтва України в світовий глобалізаційний процес – вельми продуктивний для балалайкового виконавства Слобожанщини. Творчі досягнення лауреата міжнародних конкурсів *С.О. Костогриза*, який із 1996 р. плідно працює на кафедрі народних інструментів підтвердила статус Слобожанської школи та сприяла загальному її визнанню.

Із одного боку, звуковий образ балалайки генетично прив'язаний до «слов'янської картини світу», а з іншого – позначений тенденцією до відмови від вузькоприкладного використання цього багатющого інструменту і перетворення його в статус академічного, з універсальними характеристиками.

І тому, коли у 1998 р. на базі ХДУМ І.І. Снедков організував ансамбль народних інструментів «Три плюс два», то невід'ємним інструментом колективу стала саме балалайка. Засновник ансамблю «3+2», професор Ігор Іванович Снедков – досвідчений педагог, методист, лауреат національних та міжнародних конкурсів, яскравий і талановитий виконавець-баяніст, соліст, ансамбліст. Академічну освіту отримав у Харківському інституті мистецтв (1974–1979 рр., клас М.В. Чекмарьова) та в Російській академії музики ім. Гнесіних (1982–1985 рр., клас М.Й. Імханицького). Виконавську діяльність І.І. Снедков розпочав у 1979 р. у складі дуету баяністів із О.В. Міщенком.

Колектив «3+2» у 1999 р., під керівництвом І.І. Снедкова, став лауреатом другої премії міжнародного конкурсу в м. Клінгенталь (Німеччина). З того ж року розпочав творчу діяльність і при Харківській філармонії. В розширеному складі «Біс+Х» ансамбль отримав першу премію І-го Національного конкурсу артистів естради в номінації «Інструментальні ансамблі» (2002 р.). У 2007 р. ансамбль був удостоєний Гран-прі на І-му Міжнародному конкурсі-фестивалі народної музики «Самородки-2007» у Севастополі. Ансамбль «3+2» неодноразово виступав у Німеччині, Росії, Франції, а також у престижних концертних залах України.

Репертуар «3+2» постійно оновлюється. Музиканти виконують фантазії на українські, російські, неаполітанські теми, популярну інструментальну музику, вальси, танго, фокстроти та інше. В усіх на-

прямых музиканти-віртуози виявляють нетрадиційну, яскраву та оригінальну манеру трактування творів. Високий професіоналізм, ансамблева досконалість виконання та унікальний артистизм надають слухачеві незвичайне враження захвату. Ансамбль користується успіхом у слухачів різних категорій. Оригінальні інструментовки створюються особисто учасниками ансамблю. З ансамблем «3+2» плідно співпрацюють провідні солісти-вокалісти Харкова, заслужені та народні артисти. У складі ансамблю сьогодні Снедков І.І. – баян, Костогриз Сергій – балалайка, Афоніна Людмила – домра-контрабас, Гольцов Володимир – ударні інструменти. Ансамбль «3+2» постійно гастролює в різних країнах світу, а саме: в Іспанії, Бельгії, Франції, США, Болгарії, Німеччині, Італії, Норвегії тощо; має численні схвальні відгуки у вітчизняній та зарубіжній пресі.

Отже, починаючи з 90-х рр. ХХ ст., виконавське мистецтво гри на балалайці набрало нових обертів свого розвитку. Переоцінка сформованих стереотипів у суспільно-політичному та мистецькому бутті, в концертно-філармонічній практиці зумовила актуальність серйозного дослідницького інтересу до цього інструменту, тим самим ініціювавши пошук наукових парадигм, які мають відповідати рівню українського народно-інструментального виконавства ХХІ ст.

---

**О.В. Кравченко,**  
доктор культурології, професор,  
декан факультету культурології  
Харківської державної академії культури

## **КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ В УКРАЇНІ: МІЖ МІФАМИ КОНС'ЮМЕРИЗМУ ТА УТОПІЄЮ ТРАДИЦІОНАЛІЗМУ**

Поняття «культурні індустрії», яке введено в соціально-філософський дискурс у 1947 р. Т. Адорно та М. Горкхаймером, попри його змістову розмитість, набуло поширення та подальшого теоретичного розвитку в другій половині ХХ ст., відколи предметом уваги дослідників стала культурна економіка [1]. Вочевидь актуальність формулювань визначається не так їхнім оригінальним змістом або лексичними особливостями, як зміною соціального контексту побутування. Тобто «культурні індустрії», так само, як аналогічні словотворення на кшталт «культурна політика», «культурний капітал» або «соціокультурна діяльність» покликані засвідчити значимість культурної складової різноманітних форм суспільної практики. Метою нашого розвідки є корегування теоретичного підґрунтя аналізу сучасного культурного процесу з урахуванням тих зрушень, що відбулися в усвідомленні його ключових складових в останні десятиліття у зв'язку з поширенням дискурсу креативних індустрій.

Лексичний імпорт неминуче призводить до адаптації поняттєво-категоріального апарату до певного ментального контексту. Соціокультурні реалії України не у всьому співставні з досвідом країн Європи, що визначають сучасні цивілізаційні стандарти. Культурна політика української держави часів незалежності не має чітко визначеної стратегії й переконливої тактики стимулювання та впровадження соціальних новацій. Унаслідок цього маємо співіснування широкого спектру культурно-політичних альтернатив: від ліберальних «проєвропейських» до консервативних «національно-патріотичних». Відповідно, концепцію креативних індустрій в українських реаліях варто розглядати не лише в парадигмі культурної модернізації, а й стратегії культурного традиціоналізму. Відтак однією зі стрижневих проблем, що підлягає переосмисленню, є співвідношення традиції та новачії (креативності) в забезпеченні соціокультурних трансформацій.

Практика теоретичного виокремлення обох явищ призвела до їхнього протиставлення. Хоча воно є доволі умовним і потребує



визначення чітких критеріїв, які мають враховувати певні історичні контексти, соціальні реалії, технології, все ж дихотомія традиція-новачія виявилася напрочуд стійкою і може претендувати на теоретичну модель культури. Усвідомлення цінностей творчості та традиції так само, як і сприйняття культури загалом в європейській свідомості варіювалося в широкому діапазоні: від романтизованих ідеалів натхненної діяльності особистостей до прагматики повсякденності соціальних спільнот. Фундаментальний смисл культури як цілеспрямованої людської практики уточнювався в контексті певних історичних ситуацій із їхніми ментальними особливостями, політичними практиками та домінуючими соціальними нормами. У європейській філософії XVIII-XIX ст. культура асоціювалася з процесом інтелектуального та естетичного вдосконалення. Сконструйований філософами аксіологічний підхід до культури, у фокусі якого перебувають питання творчості, місії людини-творця та долі його творінь, не втратив своєї популярності до сьогодні.

Представлений у новоевропейській філософії діапазон оцінок традиції та новачій став основою певних ідеологічних настанов, які до сьогодні впливають на погляди теоретиків культури. Схематизуючи, їх можна звести до двох основних позицій: традиціоналізму, одним із найвідоміших представників якого можна вважати Е. Берка, та модернізації, яку найяскравіше представив М. Вебер. Перші живляться утопією можливості збереження традиції як запоруки суспільної рівноваги. У другому випадку йдеться про формування прагматичної міфології культурного конс'юмеризму та нехтування традицією як консервативною перешкодою для необхідного оновлення соціальних відносин. Цьому сприяв процес промислового розвитку а згодом й індустріалізації та пост-індустріалізації у провідних країнах Європи та Америки.

Витоки політико-економічного детермінізму соціокультурної практики чимало пов'язані з ідеями К. Маркса «другорядності» культури щодо «способу виробництва» та класовою ангажованістю. Перевіряючи гармонію творення мистецтва економікою він доходить категоричного висновку: «Письменник є продуктивним працівником не тому, що він виробляє ідеї, а тому, що він збагачує книгаря, який видає його твори. Тобто він продуктивний остільки, оскільки є найманним працівником якого-небудь капіталіста [2, с. 139]. Власне, погляд К. Маркса на культуру стимулював сприйняття її як специфічної сфери виробництва або окремої галузі соціальної практики, що стало підґрунтям концепції «культурних індустрій», а згодом і теорій

«культурного капіталу» та «культурної економіки». Проте їх змістовим фокусом залишаються цінності та можливість їх примноження, тобто творчість.

Спостереження за змінами економічного укладу певним чином корелюються з уявленнями про характер культурного виробництва, яке витісняє ставлення до культури як результату поступових змін, залежних від духовних запитів. Зокрема, ремесла поступово витісняються у сферу екзотичних практик, цінність яких здебільшого пов'язується з традиціями, що асоціюються з народною культурою. Водночас формується нова реальність світської культури, яка пов'язана з промисловим виробництвом культурних благ. Прогрес технологій стимулював урізноманітнення культурних практик та розшарування думок щодо їх значимості. У широкому спектрі рефлексій сутності культурних потреб та способів їх задоволення формується дихотомія «масової-елітарної» культур. Наприкінці XIX ст. з'являється нова парадигма цінностей, яка передбачала зміну у ставленні до явищ та процесів, що асоціюються з новаціями, та відповідно, переосмислення значимості творчості та традиції.

Провідним у теорії початку XX ст. став естетичний шаблон, згідно з яким культурні форми можливо диференціювати за певною ієрархією в основі якої – абсолютизація цінності унікальних явищ культури та критика продуктів масового культурного виробництва. Трагікомічне прощання європейців з ідеалами доби Просвітництва та Романтизму під тиском індустріалізації спричинило різні варіанти філософського спротиву. Саме в такому контексті використовується формула «культурних індустрій» Т. Адорно та М. Горкхаймера. Лейтмотивом їх праці є девальвація творчості як духовної експресії індивідуальності в процесі масової стандартизації та комерціалізації культури. Предметом їхньої критики були нові канали комунікації: кіно, телебачення, радіо, реклама, які передбачають колективні форми виробництва та вимагають інших характеристик самого культурного продукту й способів його використання. Концепт «культурні індустрії» привертає увагу до процесу позбавлення культури та мистецтва їх соціально-критичного потенціалу. Невід'ємною складовою продукування культури є не лише спрощення та усереднення суспільних потреб, а й поява ідеології конформізму, що є, на думку філософів, викликом творчій самотності.

Подальший прогрес технологій зумовив перехід країн-лідерів модернізації в постіндустріальну стадію, коли очевидним чином зростає дохідність колись «неприбуткових» сфер суспільної діяльності, пов'язаних з культурою.

заних із виробництвом ідей. Це спричинило появу в 60–70-х рр. ХХ ст. нового змісту поняття «культурної індустрії», коли воно набуло множинної форми та почало використовуватися вже не як критичний концепт, а як визначення реальних практик, що набули ознак об'єктності й стали демонструвати новий формат творчості, інтегрованої в економіку та політику. На межі ХХ-ХХІ ст. з'явилося «постмодерністське» уточнення змісту культурних індустрій, зумовлене динамікою економіки послуг. Її сутність полягала в тому, що вже сам продукт поступався своїм місцем в ринкових відносинах пропозиції послуги, яка передбачала використання товару в якості умови певних соціальних відносин. У центрі уваги практичної культурної діяльності опинився «стиль життя» щодо формування якого креативні індустрії виконували основну роль саме як різноманітні способи задоволення потреб. Отже ідея креативних індустрій стала поворотною в переосмисленні концепції культури як творчості, що сформувалася в європейській філософсько-естетичній традиції XVIII-XIX ст. Разом із тим потребує переосмислення й звична для цієї моделі дихотомія творчості та традиції.

Зважаючи на те, що самі поняття мають шлейф тлумачень у певних історичних контекстах, маємо заздалегідь відмовитися від широких узагальнень та універсальних висновків. До того ж реальні практики не піддаються однозначному визначенню, оскільки включають унікальний чуттєвий компонент, який не можна передати словами. Тому ми можемо змоделювати процес, звертаючись до домінуючих змістів цих явищ. Ідея творчості, яка є похідною від «творіння», визначає канву формування європейського індивідуалізму з наголосом на особистісних характеристиках та унікальних властивостях людини. «Культурний» у цьому контексті означає ефективний у своїх діях, результативний, але й новий, унікальний. Ідея традиції передбачає апеляцію до досвіду, тобто до відтворення норм вже випробуваних часом. Культурний у контексті традиції – це тотожний, аутентичний, сталий. Аксиологічна нерівноцінність обох складників культури визначається лише настановою дослідника та, відповідно, пануючим в суспільстві культурним дискурсом. Це простежується навіть у підтекстах двох, здавалося би тотожних понять: «культурні індустрії» та «креативні індустрії». У першому випадку, здебільшого, ідеться про традиційні види культурних практик, які стосуються культурного спадку. У другому – про інноваційні, технологічні види творчості.

Виявити інший, ніж протиставлення, ракурс сполучення традиції та новації, вочевидь, є можливим за умови зміни теоретичної оптики.

Спільною для обох феноменів є процесуальність, що дозволяє розглядати їх у контексті комунікативної теорії культури. Згідно з цим підходом культура є не системою певних елементів, які мають фіксовану позицію з чітко визначеним призначенням, а принципом та формою їхньої взаємодії. Тобто розглядаючи культуру як соціальну практику, маємо враховувати рухливість та динамічність кожного з її елементів та усієї системи загалом.

Вважаючи культуру соціальним явищем маємо припустити, що її змісти виявляються в процесі взаємодії учасників процесу. Отже ступінь новизни та традиційності є відносною. Творчість неможлива без опертя на досвід. Традиція стає актуальною в разі звернення до неї і примножує свою цінність за рахунок результатів творчих зусиль. Діалектика традиції та новації є реалізацією механізму культурної динаміки, тобто в контексті комунікації їх можна вважати складовими одного процесу. У цьому контексті варто розвінчати міфологію автентичності, яка складає внутрішнє ядро традиціоналізму. Апеляція до унікальності колективного досвіду зазвичай передбачає некритичне ставлення до культури як статичного об'єкту, який має відповідати певним критеріям пізнаваності. Проте вибір самих критеріїв та зразків їх втілення є доволі умовним та кон'юнктурним. Меморіалізація сталих форм культури як обов'язкових, незалежно від їх актуальності, визначає перспективу їх міфологізації. Проте автентичність передбачає не унікальність як самобутність (неповторність), а тотожність, тобто оригінальність, що встановлена в результаті виділення з числа схожих об'єктів. У традиції мають бути елементи або їхня сукупність, що дозволяють не ізолювати та абсолютизувати певну форму, а реконструювати ланцюжок культурних змістів. Отже автентичність є штучно створеним міфом, так само як міфом є ідея унікальності (безперервності) традицій. Вартою уваги є концепція Е. Хобсбаума щодо «сконструйованих традицій», який доводить, що більшість відомих нам традицій є сфабрикованими, хоча це ніяк не зменшує їхню культурну цінність та функціональність.

Попри те, що «культурні індустрії» вже міцно увійшли в публічний дискурс, вони залишаються предметом дискусії щодо їх ролі в культурі. Зокрема, залишається відкритим питання щодо поєднання творчості та індустрії. Здалося би їх протилежність очевидна: в першому понятті ідеться про створення, в другому – про відтворення та поширення. Проте, якщо взяти до уваги організаційно-технологічний аспект творчої діяльності, то виявляється, що класичне мистецтво Європи є результатом формування ринкових відносин із їхніми кооперативни-

ми формами організації праці, комерційними зобов'язаннями, прогресуючими технологіями. З позицій прихильників «чистого мистецтва» «творча індустрія» є оксюмороном, оскільки саме по собі виробництво не є творчим актом. Розповсюдженою є думка про те, що залежність творців від їхніх спонсорів стимулює фальшиве, «комерційне мистецтво». Протилежна точка зору передбачає сприйняття індустрії як способу підтримки творчості. Комерційна складова є лише системою стимулювання та заохочення творців, а також підтвердженням результативності їхніх зусиль. Ще одна позиція передбачає сприйняття індустрії як технологічної передумови появи специфічного культурного продукту, наприклад кіно, радіо, реклами, кібер-мистецтва. За всіх будь-яких варіантів, варто відмовитися від демонізації бізнесу в культурі, оскільки технологій «управління» творчістю поки що не вигадали, а індустрії лише використовують результати діяльності митців.

Новітні мистецькі практики висувають певні критерії не лише до продукту, а й до самого процесу творчості та якостей його представників. Зокрема прогрес інформаційних технологій чимало зумовлений демократизацією складу їхніх розробників та користувачів. До того ж, навіть найрозвиненіші культурні індустрії не є монополістами і мають альтернативу. Проте саме визначення цих видів виробництва як креативних або культурних є передумовою їхньої ринкової цінності. Поняття «творчість» стосовно індустрій має використовуватися не як оціночна, а функціональна характеристика. Тобто і креативність, і традиція є подібними за тією роллю, яку вони відіграють у забезпеченні культури як способу продукування та збереження соціальних смислів [3, с. 13]. Жажів уявної комодифікації культури неможливо позбавитися шляхом міфологізації традиції. Отже креативні індустрії варто сприймати і як альтернативу традиційним культурним практиками, і як передумову їхнього існування в сучасному цивілізаційному форматі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. Перевод на русский язык: М. Кузнецова./ Теодор Адорно, Макс Харкхаймер. – М.-СПб. : Медиум, Ювента, 1997. – 312 с.
2. Маркс К. Капитал // К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд.2-е, Т. 26.
3. Williams R. Culture // Raymond Williams. – Fontana, 1981 – 248 s.

**М.М. Красиков,**  
кандидат філологічних наук,  
професор кафедри етики,  
естетики та історії культури  
Національного технічного університету  
«Харківський політехнічний інститут»,  
директор Етнографічного музею  
«Слобожанські скарби» ім. Г. Хоткевича НТУ «ХПІ»,  
директор Харківського відділення  
Українського етнологічного центру  
Інституту мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України

### ПРИНЦИП ІНІЦІАЛЬНОСТІ У ЗВИЧАЄВОСТІ СУЧАСНИХ ЗАКАРПАТЦІВ за матеріалами експедиції 2017 р. на Рахівщину

Принцип ініціальності, й особливо ініціальна магія, в народній культурі всіх народів завжди відігравали неабияку роль, адже початок будь-чого уявлявся надзвичайно важливим для щасливого його продовження. Саме тому приділялася увага правильній ритуальній поведінці під час календарних свят, які були завжди своєрідними точками відліку (не тільки Новий рік!), саме тому були певні прескрипції, пов'язані з понеділком – першим днем тижня, саме тому акцентувалися ініціальні моменти в будь-якій важливій справі (будівництво хати, перший вигін худоби на пашу, весілля, похорон тощо).

Багато обрядодій, що мали протягом року забезпечувати благополуччя, були пов'язані з Різдвом. Коли у Свят-вечір на Рахівщині сідали їсти, хазяїн брав першу ложку вареної рідкої пшениці, приправленої цукром або медом (тут її не називають «кутя») і кидав під стелю – «для благословення, щоб врожай нормальний був, горі аби пшениця росла» [1]. Перед Свят-вечіром «вірвовкою тоненькою в'яжуть стіл і вузол роблять – аби сім'я держала. У нас і дотепер так стоїть» [4]. У 1940-ві роки «мотузку не купували, самі плели з ниток прядених, називали *шнурок*; зав'язували у хрест унизу, а зверху скатерть» [7]. Не дивно, що знахури заклинали ніж, яким лікували від укусу змії, саме на Різво – в найсакральніший (і найсильніший із магічної точки зору) час [5].

Перший день Різдвяних свят забезпечує успіх у птахівництві за умови виконання нехитрих магічних дій: «На Свят-вечір аби

дівчата лізли під стіл і клокали (квохтали – *М.К.*) – аби кури клочіли. Бо клочка жіночого роду. Могла і хазяйка робити» [12]. Втім, у деяких родинах уважається, що «аби кури клочіли, первісток і останній, аби не середущий, саме ліпше – первісток із дітей має лізти під стіл і казати ко-ко-ко. Хазяйка або хазяїн можуть лізти, якщо вона або він первісток» [24]. Тут, як бачимо, принцип ініціальності превалює над, здавалося б, логічною гендерністю.

Має значення й те, хто буде першими колядниками (їх зазвичай найбільше й обдаровують). У деяких родинах «перші свої хатні діти колядують, а потім чужі» [9].

На Новий рік ідуть двоє в садок: один обіймає дерево, а другий (із сокирою) робить вигляд, що хоче його рубати, – «і на наступний рік дерево родить» [1]. Щоби бути заможними в новому році, «на Василя умиваються водою з грішми» [1]. Іноді вмиваються не тільки з грішми, а й «з зерном пшениці, холодною водою – щоб здорові були, щасливі й багаті» [10].

Іноді ініціальність перетворюється просто на спортивні змагання: «Хто перший прийде з цвинтаря на Великдень, буде першим все робити – якнайскорше. Я бігла!» [7].

Весілля просто просякнуто ініціальною магією, бо тут і зараз народжується нова родина. На Закарпатті є своя специфіка у весільній обрядовості. Наприклад, на Рахівщині не обсіпають молодих грішми – «в коси вплітають, щоб багата була» [1]. Але цукерками обсіпають, їх намагаються вхопити дівчата і молоді жінки: «Кілько конфет вхопить (на льоту треба вхопити) – тільки дітей меш мати» [7].

Вважається, що шкідницькі магічні дії мають особливу силу, коли пов'язані з сакралізованою ініціальністю. Наприклад, коли молоді приходять з вінчання до хати молодого і дівчина, яка бажає одразу стати повновладною господинею, промовить, заглядаючи у піч: «Це в печі яма, аби померли неньо та мама!» – вважається, що й справді може трапитися нещастя [1]; варіант: «Чи є у печі яма, чи сі вийде неньо та й мама?» [7]. Зазначимо, що хоча в основі шкідницької дії в даному випадку лежить імітативний принцип [2], однак, набуває він сили тільки при *першій* появі дружини в оселі чоловіка.

У деяких випадках першість просто життєво важлива. «Як у день похорону буває свадьба, треба поспішити, аби свадьба в церкву потрапила першою. Не дай бог, щоб похорон пішов першим!» [13]. Якщо вінчання відбувається в церкві одразу після відспівування небіжчика, за повір'ям, молода родина може розумертися.

Першість у якійсь господарській справі, яку роблять влітку, у західних українців, за народними уявленнями, часто досягається виконанням ритуальних дій у зимові свята. Наприклад, «чоловік іде перед Тайною (Святою – М.К.) вечерею косити сніг – аби скоро косити, аби успіти покосити, аби перший був, косив швидше за усіх» [26].

Певні природні явища (перший грім, льодохід, приліт птахів, перший крик зозулі тощо) здавна вважалися «прикметними» і «викликали» різні ритуальні дії. Побачивши вперше бузька, діти, які хотіли мати сестричку, кричали: «Бузьку, бузьку, принеси мі Ганнуську!» [14]. Діти, які бажали позбутися веснянок (ластовиння), кричали, побачивши ластівок: «Ластівки, ластівки, беріть собі веснянки, а дайте мені білянки!» [14]. Почувши зозулю, кажуть: «Дякую Богу, що діждала, бо багато таких, що не чують. Дякую, що я на землі ще тут!» [7]. «Як почуєш зозулю перший раз, треба аби були гроші в кишені – аби водилися гроші. Треба помацати їх і сказати: «Кукай, кукай, у мене є гроші!» Як гримить (перший раз навесні – М.К.), стукають головою об що-небудь, щоби було тверде – об стіл, камінь, залізне, кажуть: «Камінь – голова!» Аби голова була така тверда, як камінь. Три рази стукнути треба і три рази сказати» [3].

Для городницької магії актуальним був перший лідохід: «Як іде турлаш перший (лідохід – М.К.), візьми тієї води, абис капусту посипав ним, абис капуста була велика» [27].

Усі дії під час купівлі-продажу свійських тварин мають ініціальний характер, причому не тільки для покупця, але й продавця [6]. Закарпатці, як і мешканці інших регіонів України, після того як принесли додому в мішку куплене поросля, стукають ним об піч, «аби було товсте, як піч» [7]. Стукають зазвичай тричі, іноді примовляють так: «Абис таке було тихе, як піч і велике, як піч!» [12] або: «Солонина аби була товста, як піч!» [27]. Однак, на Рахівщині ми, крім відомих, зафіксували повір'я і ритуали, які ніде більше не фіксувалися. Зокрема, у Ясінях хороша людина обов'язково продасть корову з довгою мотузкою, аби нова хазяйка довго держала цю корову [7].

Догляд за коровою також пов'язаний із фіксацією ініціальних моментів, які мають прогностичне значення. «Як корову виганяють на пашу (перший раз у році – М.К.), кладуть сокиру, замкнену колодку (замок) з ключем встромленим і розводять ватру – аби курило, під хлівом, під порогом (тобто перед порогом із зовнішнього боку – М.К.), аби корова пройшла через оте все, щоб їй нічого не шкодило. Бризкають свяченою водою, червону нитку свячену вішають на дзвіночок на



шиї, щоб не зурочили» [10]. Часом «на поріг кладуть косу, молоток – залізне, аби корова була як залізна, аби з нею нічого не сталося» [13]. «Як пускають перший раз з шталова (стайні – М.К.) на пашу – шуткою (свяченою вербою – М.К.) виганяють, бо вона свячена. Потім назад у шталів ту шутку і забивають під стріху» [12]. «Як іде у полонину корова, притинають хвіст і кладуть у шталові, аби сі вернула. Через ланц і сокиру, вістрям до шталова, переступає. Ланц для того, аби трималася вкупі на полонині, як ланц, не тікала від усіх інших» [12].

Будівництво хати також передбачає низку обрядів, пов'язаних із принципом ініціальності [8]. Є свої цікавинки на Рахівщині і у цій звичаєвості. «Перший камінь на підвалини називається *храм* – вроді святий. Майстер так і питає: «А храм-камінь привезли?»» [11]. Здавна майже в усій Україні було прийнято перед входунами запускати в хату тварину чоловічої статі (наслідок патріархату) – півня або kota. Сьогодні інформанти іноді кажуть, що це може бути і кішка. А якщо кіт – бажано, щоб він був чорним [11]: уважається, що чорний кіт чи чорний собака на подвір'ї – дуже добре, бо саме вони відганяють завдяки своєму кольору всю нечисть. У Ясінях згадують: «Пускали когут і курку – як чоловіка та жінку, на ніч залишали. Курка журиться, як жінка, а когут над куркою старше. Кіт пустий, не пускали його» [7]. Нічне перебування півня і курки в новій хаті повинно було забезпечити довге щасливе *подружнє* життя. Ідея парності в обрядовості виходин тут зустрічається вперше.

Є свої повір'я і табу, пов'язані з ініціальністю, у людей певних професій. Наприклад, «деякі провідниці вважають, що бажано, щоб перший чоловік пройшов у вагон, і в магазин краще щоб першим увійшов чоловік» [9]. Автор цих рядків неодноразово був свідком того, як провідники не пускали на посадку жінок, поки не підійде чоловік, а продавщиці не відкривали магазин, якщо під дверима стояли тільки жінки. Однак Вікторія, молода продавчиня в одному з магазинів у с. Лазецина, не тримається цих «забобонів» і пускає жінок. Утім, жінка заходить не просто так: «Може зайти жіночка, подякує мені, помолиться богіві» [9] – і таким чином знімає можливий негатив. Є й така пересторога щодо першого покупця: «Якщо перший покупець у тебе візьме в борг (у закарпатських селах придбання місцевими мешканцями продуктів чи промислових товарів ціною до 1000 гривень у борг – розповсюджене явище, хоча в деяких магазинах трапляються оголошення: «Товар у борг не даємою. Борги псують стосунки між людьми» – М.К.), не будеш мати здачі, цілий день будеш

давати *на бороду* – в борг» [9]. Можливі й більш глобальні наслідки: «Не добре на довг давати першому покупцеві – не будуть водитися гроші в магазині» [16]. Але якщо людині дуже вже потрібен товар, та й незручно відмовляти односельцям, тоді йдуть на компроміс: просять заплатити хоч гривню, «купити хоч спічечку» – тоді не будуть цілий день просити в борг, а будуть купувати [9].

Як і в інших регіонах, на Рахівщині звертають увагу на те, якою людиною за характером є перший покупець: «Якщо людина перша хороша на руку (на Слобожанщині кажуть – *легка на руку* – М.К) – хороший день, а як скупа, нещира – погана торгівля буде» [9]. «Кажуть, що як перший мужчина зайде – торгівля добре піде. Але хоч і мужчина, але скупий – мало буде доходу», – констатує продавчиня Д.І. Шеп'юк [16]. Художник І.М. Мочернак (закінчив художнє училище) каже: «Не треба бути злим, коли починаєш роботу, бо то передаєси. Якщо я малюю картину злий, вона щастя не принесе в хаті» [19]. Із понеділком як першим днем тижня пов'язано чимало повір'їв та прескрипцій. «В понеділок гроші не дають, бо не ведеться. Як богач у понеділок виплатить зарплату, йому не буде вестися» [10]. Правило багатьох продавців: «У понеділок у борг не давати» [13]. І це зрозуміло: будеш переважно давати у борг, а не продавати цілий тиждень.

День початку роботи українці зазвичай обирали дуже обачно. На Рахівщині, як і в інших регіонах, перевагу надають суботі як «легкому дню»: «в суботу краще починати роботу – ліпше йде» [10]. Є й таке обґрунтування: «Саме краще в суботу до полудне починати роботу. Субота – задній день тижня. Робота – *вона*, субота – *вона!* Косити треба починати у суботу: трава – *вона!*» [15]. Оскільки субота вважається «жіночим днем», за гендерною подібністю усе жіночого роду буде успішним у цей день (наприклад, гарною виросте посаджена в суботу квасоля), а оскільки за нею йде неділя, тобто відпочинок, то навіть найтяжча робота в суботу вважається більш привабливою, ніж у будній день. «Починати будівництво треба – аби Місяць уповні був, у вівторок і четвер. Як у суботу починаєш, скоро зробиться робота» [25]. Ще один аргумент на користь суботи – «субота – короткий день, та й скоро все зробиш. У суботу треба розпочинати робити – шити, плести...» [28].

Починають копати на Рахівщині, як і скрізь в Україні, де додержуються народних традицій, тільки після Благовіщення [25].

Перший день життя людини в Україні зазвичай примічали – пам'ятали, який це був день тижня. З ним були пов'язані певні заборони. На Рахівщині «малу дитину не мили у такий день, коли вона

народилася» [10]. Інформант не знає пояснення цього табу, однак, за нашими записами в інших регіонах, уважається, що це запобігання тому, щоб ця людина не втопилася. Специфіка закарпатської звичаєвості, пов'язаної з днем народження дитини, полягає в тому, що «у ті дні, коли народжувалися діти, мати держить піст за дітей» [25]. А за себе держати піст, тобто їсти пісне, треба в такий день тижня, в який ти народився [24].

Дуже важлива перша купіль. «Як перший раз купаєш дитину, обов'язково лице треба помити – не буде вад на ньому, зморшок» [21]. Купають дитину тільки з додаванням свяченої води. «Дитину вибирають із купеля і плюють поза дитину (через неї перехиляються): «Тьху-тьху!» Виливають навіглі (тобто через руку – М.К.) першу купіль» [13]. Робиться це, вочевидь, для запобігання шкоди, від уроків. Є й такий варіант магічних апотропеїчних дій: «Коли вибирають дитину з купеля, тричі спльовують у купіль – завжди це роблять – для захисту. Як треба вилити – її очищують: сірник запалений тушать у воді або головешку зі шпора (плити – М.К.) кидають у купіль» [21]. «Скупають перший раз дитину – сиплют (воду – М.К.) під дуб, як хлопчик народиться (щоб здоровий був, як дуб), а як дівчинка – під солодку яблуньку. Ще й меду сиплят у купіль, щоб любили хлопці» [17]. «У першу купіль ллють воду свячену, кладуть любисток – волос укріпляється у дівчинки. Виливають під плодове дерево, щоби росло здорове, як дерево» [18]. «Виливають на квіти, під солодку яблуньку, грушку, щоб дитина була, як квітка, щоб завжди її цілювали, як квітку цілюють. Та дитина *ангелик* зветься» [14]. На сусідній Івано-Франківщині для першої купелі «гріється вода, але не доводиться до кип'ятка, інакше дитина прикра, не спит, і буде суха шкіра, буде лущитися. У купіль – води свяченої, цукрику пушечку, муки білої, золото, молоко, гроші. Першу купіль заливають у півлітрову бутилку, і коли рік, обмивають ручки, ніжки, личко – дуже лічевна вода» [19].

Кучері вважаються у традиційній народній культурі українців неодмінною ознакою краси, тому є низка магічних дій, які мають покращити генетику. На Слобожанщині перше зістрижене волоссячко вплітали у тин, а у Лазецькій на Рахівщині, коли вперше купають дитину, «стружку сиплют у купіль, аби була кучерева» [17]; в Ясінях, коли відбувається перша ритуальна стрижка (до року дитину не стрижуть, роблять це, коли дитині виповнюється рік; на Слобожанщині цей обряд називається *пострижини* або *стрижки*), волоссячко «збирають докупки і кладуть під дерево, яке цвіте, аби дитина була кучерява.

Стригти може лише людина протилежної статі – дівчину стриже на-нашко (хрещений батько – М.К.), хлопця – нанашка (хрещена мати – М.К.)» [21].

«Щоб швидше дитина почала ходити, треба почати переводити через хатній поріг *на нову неділю* (курсив наш – М.К.)» [10]. «Коли новий Місяць народиться, нової неділі, треба починати водити від стола до порогу дитину» [24].

Коли є приплод у свійських тварин, скрізь в Україні у цей день (а іноді і кілька днів, найчастіше – три дні) прийнято нічого не давати і не продавати з двору. Є така прескрипція і на Рахівщині: «Перший день, як теля народиться, не дають з хати, аби молоко всьо в цілові держалося у корови, аби не відходило» [16]. «Тої днини не давали, як теля народиться, щоб не забрали (відьми – М.К.) манни (жирності молока у корови – М.К.)» [14]. Магічні дії цього дня забезпечували бажаний результат у тваринництві: «*Місце* теляти, як хотіли, щоб корова мала бички, закопували під ясінь, явір, дуб (чоловіче дерево), а як телички – під яблуньку» [14]. «Дехто закопує *місце* у шталові – аби не пропадало (тобто щоб завжди тут худоба водилася – М.К.)» [12]. «*Місце* від теляти закопують у гній або у багно – мокре місце, аби корова багато молока мала, сметани» [12]. Це яскравий зразок імітативної магії. Приділяли увагу і першому надою молока у корови, що отелилася. «Як отелиться первістка, подоїти через обручальне кільце з усіх сосків навхрест – тоді ні одна відьма не візьме манну, поки не здойме обручальне кільце з пальця» [29].

Коли вертаються з похорону, головне – «аби не йшов перший чужий у хату» [17], повинен першим зайти найближчий родич, який буде жити у цій хаті.

Є у закарпатців відомі й на інших теренах України магічні дії з грошима, зокрема: «Коли новий Місяць настане, треба покивати (порухати – М.К.) гроші, аби так водились гроші, як Місяць новий настає (тобто з тією ж регулярністю – М.К.)» [22].

У народній демонології також є місце ініціальності. Надзвичайно популярним на Закарпатті й у Прикарпатті є уявлення про те, що можна висидіти (породити) нечистого в якості помічника. У Лазещині вважається, що для цього треба узяти «перве яйце чорної курки» [23]. «Може бачити і чути збігла (померлу нехрещену дитину, що кричить, плаче по ночах – М.К.) або первак, або мізинчик – хто першим і останнім уродився» [1].

Ми зупинилися лише на деяких аспектах вірувань і звичаєвості сучасних мешканців Рахівщини, однак і цей матеріал переконує в тому, що ініціальність осмислюється як актуальний чинник у щоденному житті людини традиційної народної культури.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Зап. М.М. Красиков 4.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Василини Стефанівни Климпуш, 1944 р. нар., освіта 7 кл., місцевої.
2. Красиков М.М. Імітативна магія у звичаєвості гуцулів Верховинщини / М.М. Красиков // Народна творчість та етнографія. – 2013. №6. – С. 17–36.
3. Зап. М.М. Красиков 5.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Анни Юрївни Климпуш, 1938 р. нар., освіта 7 кл., місцевої.
4. Зап. М.М. Красиков 13.07.17 у смт. Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Марії Петрівни Теплової, 1935 р. нар., освіта 7 кл., місцевої.
5. Зап. М.М. Красиков 13.07.17 у смт. Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Галини Юрївни Коростильової, 1955 р. нар., освіта сер. спец., місцевої.
6. Красиков М.М. Жіночі таємні знання : купівля корови та догляд за нею / М.М. Красиков // Народна культура українців: життєвий цикл людини: історико-етнологічне дослідження у 5 т. / за наук. ред. М. Гримич. Т. 3: Зрілість. Жіноцтво. Жіноча субкультура. – К., 2012. – С. 273–292.
7. Зап. М.М. Красиков 14.07.17 у смт. Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Василини Михайлівни Лорізяк, 1932 р. нар., освіти нема, місцевої.
8. Красиков М.М. Чоловічі таємні знання: будівництво хати / М.М. Красиков // Народна культура українців: життєвий цикл людини. Історико-етнологічне дослідження: у 5 т. / за наук. ред. М. Гримич. – К., 2013. – Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура. – С. 292–324.
9. Зап. М.М. Красиков 15.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Вікторії Василівни, 1988 р. нар., освіта 11 кл., місцевої.

10. Зап. М.М. Красиков 15.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Олени Василівни Теміцької, 1955 р. нар., освіта сер. спец., місцевої.

11. Зап. М.М. Красиков 15.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Степана Степановича Молдавчука, 1924 р. нар., освіта вища, нар. у м. Тячеві Закарпатської обл., жив у смт. Ясіня, з 1958 р. живе у с. Лазещина.

12. Зап. М.М. Красиков 16.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Одарки Михайлівни Вербицької, 1962 р. нар., освіта 10 кл., місцевої.

13. Зап. М.М. Красиков 22.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Анни Миколаївни Шведюк, 1947 р. нар., освіта сер. спец., місцевої.

14. Зап. М.М. Красиков 22.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Василини Дмитрівни Оленічук, 1945 р. нар., освіта 10 кл., місцевої.

15. Зап. М.М. Красиков 19.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Антона Васильовича Романюка, 1936 р. нар., освіта 8 кл., місцевого.

16. Зап. М.М. Красиков 20.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Досі Іванівни Шеп'юк, 1935 р. нар., освіта 11 кл., місцевої.

17. Зап. М.М. Красиков 20.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Василини Олексіївни Теміцької, 1934 р. нар., освіта 4 кл., нар. і жила у смт. Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл., з 1985 р. живе у с. Лазещина.

18. Зап. М.М. Красиков 22.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Анни Василівни Митничук, 1944 р. нар., освіта 10 кл., місцевої.

19. Зап. М.М. Красиков 22.07.17 у с. Яблуниця Яремчанського р-ну Івано-Франківської обл. від Оксани Андріївни Наметанчук, 1970 р. нар., освіта 10 кл., нар. і жила в с. Поляниця Яремчанського р-ну Івано-Франківської обл., з 1983 р. – у с. Яблуниця.

20. Зап. М.М. Красиков 16.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Івана Михайловича Мочернака, 1960 р. нар., освіта сер. спец., місцевого.

21. Зап. М.М. Красиков 10.07.17 у смт Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Христини Богданівни Турецької, 1992 р. нар., освіта незакінч. вища, місцевої.

22. Зап. М.М. Красиков 12.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Марії Мирославівни Семенюк, 1948 р. нар., освіта 11 кл., місцевої.

23. Зап. М.М. Красиков 12.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Івана Федоровича Біличука, 1939 р. нар., освіта 10 кл., місцевого.

24. Зап. М.М. Красиков 12.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Марії Іванівни Боклажук, 1960 р. нар., освіта 10 кл., місцевої.

25. Зап. М.М. Красиков 12.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Марії Іванівни Которожук, 1944 р. нар., освіта сер. спец., місцевої.

26. Зап. М.М. Красиков 11.07.17 у смт Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Василю Іванівни Бойко, 1944 р. нар., освіта 5 кл., місцевої.

27. Зап. М.М. Красиков 17.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Василю Михайлівни Ославської, 1936 р. нар., освіта 4 кл., місцевої.

28. Зап. М.М. Красиков 18.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Анни Іванівни Петрюк, 1937 р. нар., освіта 8 кл., місцевої.

29. Зап. М.М. Красиков 7.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Костянтина Вікторовича Правдюкова, 1977 р. нар., освіта 9 кл., місцевого.

**С.О. Красовський,**  
асистент кафедри  
готельно-ресторанного бізнесу  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
м. Київ

## **МІЖНАРОДНИЙ ТУРИЗМ ЯК ЧИННИК ІНТЕГРАЦІЇ КУЛЬТУР**

Міжнародний туризм, який володіє значним комунікативним потенціалом у обстановці культурної відкритості й мобільності може відігравати неоднозначну роль. Він демонструє іманентно-притаманну дуальність як здатність виступати засобом інтеграції між народами та їхніми культурами і сприяє поглибленню процесів ідентифікації.

Турист (не завжди навіть на свідомому рівні) відкриває для себе нові культури, національні традиції, збільшує багаж знань про культурні особливості, що в кінцевому підсумку допомагає розумінню специфічних соціокультурних особливостей інших країн. Фактично, він виходить за межі звичного буття. Саме в процесі «виходу» за межі звичного буття у туриста відбувається осмислення не лише «чужого», «іншого», а й «свого», збагачується власна культура туриста, що також сприяє його інтеграції в інокультурне середовище.

Водночас, у процесі міжкультурної комунікації відбувається зближення культурних зразків, тобто те, що дослідники визначають як інтеграція, асиміляція, транскультурація, гібридизація, інкультурація тощо. Ці поняття фактично характеризують одне явище, якого в умовах інформаційного суспільства і глобалізації, з одного боку, не можна уникнути, а з іншого – і не варто, позаяк, незважаючи на певні негативні аспекти, вони не означають уніфікації культурних норм, а сприяють швидкій поширюваності цивілізаційних досягнень, визнанню рівноцінності всіх культур, забезпечуючи цілісність світу в умовах інтегральної цивілізації.

Масові подорожі людей прискорюють процеси економічної та культурної взаємодії, інтенсифікують міжкультурну комунікацію, сприяють взаємопроникненню культур, самовдосконаленню та самореалізації особистостей, встановленню людиномірних довірливих відносин, взаєморозумінню та толерантності між представниками різних соціумів, коли «відкидається правомочність підходу «друг



або ворог» і не приймаються претензії власного народу за найвищу норму» (Й. Хейзинга). Тому туризм формує певні фундаментальні засади глобальної солідарності (Е. Слободенюк).

Тобто міжнародний туризм фактично стає однією з форм діалогу між культурами. Недарма перша стаття «Глобального етичного кодексу туризму» стверджує вклад туризму в процес налагодження взаєморозуміння між народами і суспільствами. Відтак, дедалі активніше до соціокультурного простору та наукового дискурсу входять поняття кроскультурності, культурної гібридизації, транснаціоналізації культурного простору, конвергенції культур, транскulturності, національної асиміляції, метисації, які пов'язані з появою нових структурних якостей у культурах або їхнім змішанням, як наслідком інтенсифікації комунікації.

Відтак, традиційне підґрунтя соціокультурної ідентичності – географічний простір, у результаті інтенсифікації міжкультурної взаємодії та мобільності населення, зокрема завдяки туризму, фактично втрачає свою актуальність, підриває ригідність традиційної соціокультурної системи, породжує різні нові ідентичності. Не останню роль в такому процесі відіграє й глобальна масова культура. На думку З. Баумана, людей сьогодні хвилює не проблема ідентифікації, а навпаки – вони почасти мають потребу в реідентифікації – можливості стати іншим. Також міжнародний туризм, який володіє здатністю значною мірою змінювати і соціальні, й культурні пріоритети, фактично формує у Homo viator навички, необхідні для узгодження інтересів із представниками інших культурних світів у результаті включення в різні процеси консолідованої діяльності.

**С.В. Кривуц,**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри «Дизайн інтер'єру»  
Харківської державної академії  
дизайну і мистецтв

## **РОЗВИТОК КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ**

На початку XXI ст. 3D відеомеппінг, застосовуючи нові технології, у вирішальній мірі став впливати не тільки на поширення інформації, трансляцію подій художніми та комп'ютерними засобами, репродукувати культурні цінності, а й створювати нові, яскраві рекламні сюжети та видовищні сценарії, що відображають історичні та культурні події. Поліфункціональність 3D відео-проекції, розвиток її одночасно як засобу комунікації і як витвору мистецтва, визначила специфічні форми відображення дійсності і створила «універсальну» мову її дизайну. Головне завдання створення дизайну 3D відеомеппінга – різке розширення візуальних засобів формування емоційного клімату простору за рахунок нових прийомів і форм синтезу архітектурних та природних елементів міського середовища: архітектури будівель, дизайну предметного наповнення простору, природних компонентів, а також віртуальних технологій.

Слід зазначити, що нові схеми показу 3D-інформації вигідно прилаштовуються до сучасного культурного контексту на теренах нашої країни. Виразним прикладом означеного вище є візуальне 3D-шоу, присвячене 1530-річчю Києва. Професіонали створили проекцію на Дзвіницю Софіївського собору, яка є пам'ятником архітектури, зведеним у XVIII ст. Загальна площа проекції склала 64 x 47 м для цього з обох сторін Дзвіниці було сконструйовано два додаткових екрани розміром 25 x 14 м. На поверхні фасаду Дзвіниці Софії Київської, за допомогою технології 3D-меппінгу було показано дивовижну подорож крізь століття, а також продемонстровано найвеличніші драматичні моменти історії міста.

Формування художнього образу зображень 3D-відеомеппінга передбачало складну роботу, де всюди присутнє поєднання інтелектуального і чуттєво-емоційного. На всіх етапах формування образу автор 3D-проекцій створював відео крізь призму почуттів, думок, уподобань, професійного досвіду. Предметною основою створення

відео-зображень є динаміка їхнього монтажу, свобода в компонуванні матеріалу, естетична значущість кожного елемента завдяки професійному переміщенню камери, зміни фокусу. Щодо специфічно-виразних акцентів, то їх надавало характерне для проєкцій 3D відеомепінга поєднання реальності з грою. Дотримання міри в їхньому поєднанні робило образ змістовним. Загальна концепція 3D-зображень автора представляла собою образ-твір, який мав певний вплив на формування враження численних глядачів.

Роль сучасного дизайну 3D відео-зображення в суспільстві величезна, адже відео-проєкції виконують декілька важливих функцій: інформаційну, емоційно-видовищну, семіотичну (знакову), функцію естетизації як особистісного, так і соціального духовного простору, трансляційну. Крім того, прийоми створення художніх образів на основі гіперболізації наповнюють сучасний візуальний простір ефективними і яскравими художньо-графічними, інформаційними проєкціями. Гіперболізація підсилює вплив закладеного сенсу відео-зображень на глядача з самого початку шоу. Сприймаючи відео-зображення, глядачі пересуваються, обходять об'єкт уздовж, змінюють ракурси, спостерігаючи мінливі й несподівані зображення 3D-проєкцій.

Таким чином, через художнє середовище соціокультурна реальність впливає на суспільну свідомість, а композиція 3D відео-зображення стає важливою складовою в загальній композиції міського простору, що в результаті сприяє оновленню культурно-історичного змісту подій, поширенню та покращенню ціннісних складових культурної спадщини України.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бельская С.А. Цвет в техногенных искусствах. 2003.
2. Керлоу А.В. Искусство 3D-анимации и спецэффектов. – М.: ООО «Вершина», 2004. – 331 с.

**І.Р. Куровська,**  
кандидат мистецтвознавства,  
викладач Гуманітарно-педагогічної академії  
м. Ялта

**РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНОГО ФЕСТИВАЛЮ  
«ДЗВЕНИ, БАНДУРО!» ІМЕНІ ОЛЕКСІЯ НИРКА  
В ПРОЦЕСІ ВДОСКОНАЛЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ  
ВИКОНАВСТВА НА НАЦІОНАЛЬНИХ  
МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ**

Продовжуючи актуальну тему збереження досвіду видатних діячів кобзарського та бандурного мистецтва, окреслену в науково-практичних заходах, які щорічно відбуваються на базі музею кобзарства Криму та Кубані імені Олексія Нирка (м. Ялта, Крим), необхідно висвітлити роль фольклорного фестивалю «Дзвени, бандуро!» імені Олексія Нирка в процесі вдосконалення та популяризації виконавства на національних музичних інструментах.

Започаткований О.Ф. Нирком у 1993 р., фестиваль кобзарського мистецтва «Дзвени, бандуро!» імені М. Лисенка мав за мету об'єднання бандуристів Криму навколо головної на той час мети: популяризації українського інструменту бандури та вдосконалення виконавства на бандурі, перш за все, народної пісні (не тільки української, а й інших народів Криму). Це був своєрідний щорічний творчий звіт досягнень педагогів-бандуристів Криму та їхніх учнів, які створювали свої колективи для виступів на цьому святі бандурної музики.

На початку дослідження звернемося до історії кобзарського мистецтва Криму. Можна стверджувати, що з XVI-XVII ст. кобзарство і Крим були тісно пов'язаними між собою, про що свідчать історичні події та роль українського козацтва в них. Усе це яскраво зображено в історичних народних піснях та думках. До того ж періоду відносимо появу музичного інструменту – *кобзи* в зазначеному регіоні. Саме на тому історичному етапі було створено і розповсюджено чорноморські думи: «Дівка-бранка» («Маруся Богуславка»), «Плач невільників» («Невільники на каторзі»), «Дума про бурю на Чорному морі», «В Цариграді на риночку» («В Цариграді на базарі»), «Пісня про Байду», дума «Про Самійла Кішку», «Про Олексія Поповича», «Дума про Коваленка». С. Грица зазначала, що «...думи – дітище феодальної епохи – зародилися в південних степах Причорномор'я (на що,

зокрема, вказує їхня топоніміка, присутні в думках лексичні запозичення з тюркської» [4, с. 19].

Однак, постійна міграція населення (в тому числі й слов'ян) не дала можливості для створення окремої *Кримської* кобзарської школи (в порівнянні з Харківською, Львівською або Київською). Але в дослідженні В. Кушпета знаходимо свідчення бандуриста П. Древиченка про існування спільного цеху співців (не було поділу за видом музичного інструменту) Слобожанщини, Чернігівщини, Полтавщини, Самарщини, Таврії, Поозов'я, Криму. Окрім того входили: «Курськ, трохи по Белгород, а при панотцю Хв. Вовкові так і Київщина, і Волинь, і Поділля – все це було до нашого цеху...» [3, с. 141]. Така організація кобзарського цеху існувала до кінця XIX ст. Дослідниця М. Гримич свідчила про обрання кобзаря і лірника Казана панотцем (цехмайстром) після смерті Ф. Вовка [1].

Мандрівні співці-кобзарі, які виконували роль «засобів інформації» не могли сформувати в Криму постійно діючих кобзарських осередків, як це було на території Східної України. Потрапляючи до Криму із зазначених регіонів, вони залишали по собі традицію рідного краю з особливостями виконання на кобзі чи бандурі.

Для XIX ст. характерною стала прив'язаність кобзарів до місць постійного проживання українців у Криму. Про ідентичну тенденцію, що простежувалася на території Великої України – проживання бандуристів і лірників переважно в селах та невеликих містечках – писали ще П. Куліш (1819–1897 рр.) та М. Сперанський (1863–1938 рр.). Це підтверджує сучасний дослідник В. Кушпет: «...в консервативному сільському середовищі старцтво, що сповідувало старосвітську музичну традицію, мало своїх прихильників» [3, с. 156]. У Криму, починаючи з XIX ст., було розгорнуто діяльність кобзарів і бандуристів у місцях постійного їх проживання і розпочато становлення кобзарських осередків.

Одним із перших, хто почав по крихтам збирати інформацію про існування таких осередків, був *Олексій Нирко* (1926–2005 рр.), заслужений працівник культури України, дослідник кобзарства Криму та Кубані, доцент РВНЗ «Кримський гуманітарний університет» (м. Ялта). Саме він продовжив фольклорно-етнографічну роботу своїх видатних попередників – Л. Українки та К. Квітки в Криму [2].

У своїй дослідницькій діяльності він спирався на досвід видатного діяча української культури – Г. Хоткевича (1877–1938 рр.), який відвідував Крим двічі: в 1902 та 1913 рр. (за свідченнями О. Нирка

та Н. Супрун). Результатом подорожей історичними місцями півострова стали твори «Кафа» («Невільничий ринок у Кафі») та «Поема про Байду». Тож зазначений вище кримський кобзарський фестиваль продовжує традицію фестивалю імені Г. Хоткевича, який проводиться в м. Харкові, на батьківщині митця.

Починаючи з 2015 р., кримський фестиваль «Дзвени, Бандуро!» імені Олексія Нирка набув статусу фольклорного фестивалю-конкурсу, цілями якого стали збереження та розвиток кращих традицій виконавства на народних музичних інструментах різних народів; розвиток та популяризація національної музичної культури народів Криму; формування та розвиток художньо-виконавської культури учнів дитячих музичних шкіл, студентів середніх і вищих навчальних закладів, а також самодіяльних колективів та аматорів; виявлення та підтримка талановитої молоді, її професійна орієнтація.

Із кожним роком росте кількість учасників фестивалю: якщо в 2015 р. прийняло участь близько 100 виконавців, то в 2018 р. у XXVI фольклорному фестивалі-конкурсі змагалися 352 виконавця. Також підвищується виконавський рівень на таких народних інструментах, як бандура, домра, балалайка, гітара, акордеон у таких номінаціях, як солісти, ансамблі, капели бандуристів та оркестри народних інструментів. Обов'язковим для учасників є виконання народних мелодій, авторських обробок народних пісень та п'ес у народному стилі.

Яскраво представили свою конкурсну програму такі учасники: В. Калініна (бандура, м. Ялта), Б. Марченко (домра, м. Ялта), Д. Якубович-Дьячкова (балалайка, м. Ялта), Р. Сейтумеров (акордеон, м. Ялта), М. Суфьянов (сантр – рід цимбал, м. Сімферополь), О. Коцур (бандура, м. Сімферополь), ансамбль бандуристів «Калина» (м. Сімферополь), дитяча капела бандуристів «Кримські проліски» (м. Ялта), ансамбль баяністів та акордеоністів (м. Красноперекопськ), ансамбль домристів «Унісон» (м. Судак), ансамбль гітаристів «Експромт» (м. Ялта), капела бандуристів імені Степана Руданського (м. Ялта). Це далеко не повний перелік талановитих виконавців на народних інструментах. Зростає популярність фестивалю-конкурсу, продовжується справа, яка стала традицією, видатного діяча кобзарського мистецтва Олексія Федоровича Нирка.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гримич М. Виконавці українських дум // Бандура, 2002. №77. – С. 11–13.
  2. Куровська І.Р. Сучасний стан виконавства та наукових досліджень кобзарства Криму // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатський університет ім. В.Стефаника, 2010. Вип. 19–20. – С. 278–284.
  3. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). – К.: Темпора, 2007. – 592 с.
  4. Українські народні думи / Г. Скрипник, С. Грица, А. Іваницький. – К., 2007. – 824 с.
-

**О.О. Кухаренко,**  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри  
телерепортерської майстерності  
Харківської державної  
академії культури

## **НАЦІОНАЛЬНІ РОДИЛЬНІ ОБРЯДИ В СВІТЛІ СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНОГО МЕТОДУ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Побудова структури обрядів родинного циклу відкриває широку перспективу для подальших наукових вивчень цих, здавалося б, досконало досліджених проявів народної традиції. Не є виключенням із правила й родильний обряд, а коли бути більш точним, то слід указати, що насправді йдеться не про поодинокий ритуал, а про цикл обрядів, який включає пологи, ім'янаречення, провідини, хрестини, похрестини, зливки, заганяння «до раю», очищення матері, пострижини.

Національні обряди, зокрема родильні, на сучасному етапі досліджують В. Балушок, О. Боряк, І. Ігнатенко, Г. Кабакова, О. Кісь, С. Лашенко, М. Маерчик, Н. Пушкарьова. Структурно-функціональний метод дослідження обрядовості використовували А. Байбурін, К. Леві-Строс, В. Пропп, В. Топоров, Б. Успенський. Ця доповідь є своєрідним продовженням попередніх студій автора, присвячених структурі циклу весільних і поховальних обрядів [3, с. 5–18; 7, с. 132–144]. Родильний обряд, що також входить до складу родинної обрядовості, можна досліджувати аналогічним чином.

Це дослідження ставить за мету визначити критерії поділу структури родильного обряду на епізоди як складові обрядової дії та визначити взаємозв'язки її з обрядами переходу, що становлять процес змін соціальних статусів головного об'єкта, над яким здійснюються традиційні обрядові дійства; означити розширення меж сакралізації та її залежність від композиційної побудови обрядових сюжетів.

Так само, як згадані структури обрядових весільного й поховального циклів, структура родильних обрядів складається з певної послідовності епізодів та є поліепізодною чи поліелементною. Критеріями членування окремих обрядів на епізоди є наступні ознаки: 1) новорівневий, узагальнюючий повтор події; 2) матеріально-духовна метаморфоза персонажів сакральної дії; 3) зміна сакрального хронотопа;



4) принцип постійного оновлення. Наявність указаних ознак, або хоча б однієї з них, означає перехід від одного епізоду до іншого.

Звичайно, що в межах однієї доповіді дослідити чи, навіть, розкласти на епізоди всі обряди, що являють собою родильний цикл, неможливо. Тому зосередимо увагу лише на одному з них, а саме пологах, до якого, крім народження, входить обрізання пуповини та обмивання дитини й матері. Але перш необхідно зазначити, що, згідно з другою ознакою матеріально-духовної метаморфози в рамках цього обряду відбувається перехід принаймні двох його учасників: після народження дитини баба стає повитухою, оскільки лише після народження вона повиває дитинча, а вагітна – породіллею. Саме таким чином обряд пологів здійснює перехід учасників до нових соціальних статусів згідно з ученням Арнольда ван Геннепа про обряди переходу [2, с. 15].

Так само свої статуси змінюють інші учасники обрядових дій родильного циклу: під час ім'янаречення новонароджене, отримавши власне ім'я, стає немовлям; у результаті провідин молодиць породілля переходить у статус матері; хрестини також дають кілька трансформацій – охрещене немовля стає дитиною, а односельці хрещеними стосовно дитини й кумами стосовно батьків [5, с. 38].

Щодо побудови структури необхідним початковим і основним етапом є розкладення обряду на складові частини. Пологи, враховуючи чотири ознаки членування, можна розподілити на такі епізоди:

- ◆ купання породіллі в бочці чи відрі – повитуха здійснює перше очищення матері після пологів;
- ◆ на межі під тином закопують послид; туди ж (або під піл) вилівають воду після купелей [6, с. 2–6].

Зрозуміло, що головним, а отже кульмінаційним епізодом є перший епізод народження дитини. Саме в ньому відбуваються зазначені переходи та зміни статусів.

Важливим моментом для вчення про структуру є визначення бінарних чи дуальних антиномій – пар протилежних понять, між якими відбувається взаємодія під час обряду. Для пологів актуальними є такі антиномії: чоловіче – жіноче, культура – природа, реальність – потойбіччя. Щодо чоловічого й жіночого найпоказовішими є другий і третій епізоди: якщо дитина не плаче чи якщо задихається, хлопчику на вухо кричать ім'я батька, а дівчинці ім'я матері; відрізання пуповини хлопчику здійснюється на сокирі, а дівчинці – на гребені.

Пару антиномій «реальність – потойбіччя» можна вважати основною, оскільки на рівні примітивного народного уявлення саме під

час здійснення обряду відбувається взаємодія двох світів – реального й потойбічного. Останній є постійним місцем перебування небіжчиків, світом мертвих; звідти приходять предки роду на Різдво й перед Великоднем; туди відправляється герой чарівної казки, щоб повернути найдорожчу людину.

Із родинної обрядовості, якщо, навіть, весілля відображає звернення до того світу, то для поховального й родильного обрядів такий зв'язок є більш, ніж очевидним: під час першого небіжчика слід доставити до потойбіччя, в результаті родильних обрядів новонароджений має стати повноцінним мешканцем реального світу. Напрямок переміщення померлого: реальність – потойбіччя, немовляти: той світ – цей світ. Таким чином стає зрозумілим, чому обряд, зокрема поховальний має більше значення, ніж фізична смерть, а родильні обряди за рівнем сакралізації значно перевершують сам факт народження. Виходячи з таких уявлень померлий не може вважатися небіжчиком, поки над ним не буде проведено поховальний обряд, без обряду народжене не може сприйматися за повноцінну людину.

Входом до потойбіччя й виходом із нього, а скоріше образом такого входу / виходу в різні моменти здійснення обрядів уважалися двері, вікно, піч, підпічок, огорожена тином межа з сусіднім земельним наділом, яма-могила на кладовищі, де хоронять небіжчика; вагіна породіллі, звідки з'являється немовля. Для казкової оповіді більш притаманними атрибутами входу до потойбіччя є чарівний ліс, бездонне провалля, печера, колодязь тощо.

У структурі обрядових дій пологів слід зазначити, що в третьому епізоді відрізана пуповина закопується в хаті під полом, а в останньому десятому на межі під тином закопують послід і виливають воду після купелей породіллі й немовляти. Це повністю підтверджує те, що послід, пуповину, воду із залишками потойбічного слід повернути назад – на той світ. Немовля звільняється від будь-яких ознак потойбіччя і задача обряду – встановити його належність саме до реального світу [1, с. 41].

Щодо останньої, наведеної тут антиномії «культура – природа» слід сказати, що вона максимально пов'язана з попередньою парою; це філософські поняття, що відображають практично те ж саме, оскільки культура асоціюється з реальністю, а природа – з потойбіччям. Таким чином, можливо пояснити важливість наявності бінарних антиномій для побудови структури й подальшого структурного аналізу.

Наступним спрямуванням дослідження за допомогою структурно-функціонального методу є зміна хронотопа – взаємопов'язаних

хронологічних і топографічних меж дії обряду. Розглядати цей напрям студювання на прикладі обряду пологів неможливо оскільки той проводиться лише в одному за рідкісними виключеннями місці – помешканні породіллі, та протягом обмеженого часу – від початку пологів до закопування посліду на межі під тином і виливанням води після купелей матері й немовляти.

Про антиномії, які шляхом зіткнення спонукають розвиток обрядової дії, вже згадувалося, однак антиномність родильних обрядів на цьому не вичерпується, оскільки на антиномії розподіляються не лише поняття, а й персонажі та топографічні об'єкти. В родильних обрядах такий поділ не є настільки очевидним, як у весільних, однак він також чітко просліджується: помешкання породіллі, де на світ з'являється новонароджене, якому в результаті обряду належить стати повноцінною людиною, протиставляється помешканням інших учасників обрядів, у першу чергу – кумів, родичів, сусідів. Уже згадувалися два об'єкти, що можуть виступати як антиномічні – церква й корчма; хоча церкви, як інститут реального світу, також протиставляються існуючим входам до потойбіччя – межі, де закопується послід; підпічок, куди прикопують пуповину; вікно, куди хрещені подають батькам немовля після повернення з церкви.

Антиномними парами персонажів є священник, як представник реального світу, і повитуха – безпосередньо пов'язана з потойбіччям; батьки реальні й хрещені батьки, що пов'язані з тим світом. Це наштовкує на думку, що процес, названий сакралізацією, відбувається лише в рамках обряду й саме завдяки взаємодії з потойбіччям. Сакральне зароджується на початку обрядових дій і з їхнім розвитком, разом із розширенням хронотопу воно збільшується, розширюється, займаючи все більшу й більшу частину простору; а в останніх обрядах відбувається зворотний процес: топографічні межі зменшуються до єдиного помешкання, в якому тепер знаходиться немовля; обрядова дія скорочує оберти й, як результат, згортається сакралізація – від потойбічного здійснюється поворот до реальності.

У такому випадку є всі підстави розглядати цей процес як вхід до обряду на початку дії й вихід з нього в кінці. Сакралізація й зв'язок із потойбіччям відбувається в рамках обряду, завершення обрядових дій відображає повернення до реальності й повного закриття входу до потойбічного.

Також слід указати, що обряди складаються з повторень одних і тих самих дій, однак на різному рівні сакральних значень. Такими

діями за їхнім характером, як і в циклі весільних обрядів, у обрядах родильних є домовленості, запросини, приходи й повернення, гостини й гуляння, благословення й обдаровування, пошанування сакральних дій, стихій і предметів. Приміром, гостини й гуляння в родильному циклі обрядів зустрічаються дев'ять разів: батько пригощає повитуху горілкою під час ім'янаречення; гостей запрошують за стіл, пригощають стравами й напоями в обряді провідин; батько пригощає односельчан перед хрещенням; загальні гостини й частування після хрещення; пригощання присутніх у корчмі в обряді похрестин; мати пригощає повитуху горілкою при зливках; гості стелять на лавки кожухи й сідають вечеряти під час заганяння «до раю»; частування гостей в обряді очищення матері; святкове застілля під час пострижин. Подібним чином можна розкласти й інші епізоди на ті дії, що вказані вище. А тут можна констатувати, що обряди дійсно складаються з повторів одних і тих самих дій.

І останнє – це персонажі-медіатори й епізоди медіації [4, с. 262–264]. За логікою міфомислення рух свідомості здійснюється завдяки побудові й зняттю опозицій, а ліквідації чи зм'якшенню протиріч між антиномними парами сприяє механізм медіації, що являє собою активне начало чи прогресивне посередництво. При цьому з'являється можливість виявити не лише персонаж чи персонажів, котрі здійснюють медіацію, а й епізоди, в рамках яких відбувається медіативна дія вказаних персонажів-медіаторів. Як правило, епізод медіації передує кульмінаційному епізоду в структурі кожного обряду всього родильного циклу.

Так, на початку (а першому обряді положів у структурі має передувати вступ або пролог) вагітна, відчуваючи наближення часу народження, посилає когось із домашніх із хлібом по бабу. Частіше це був чоловік, який і здійснював медіативну дію – зводив породіллю з повитухою, а також виступав як персонаж-медіатор. Без цього персонажа обрядове дійство не могло продовжуватися й взагалі бути можливим, оскільки саме таким чином здійснювалася медіативна функція, необхідна як для обряду, так і для побудови обрядової структури.

Під час положів медіативна роль повністю переходить до повитухи, оскільки вона є головним і єдиним розпорядником усієї обрядової дії. Обряд ім'янаречення визначає основними його персонажами немовля з одного боку та священика, що дає йому ім'я, – з іншого. Але сам процес цього був би неможливий, якби повитуха з немовлям, хлібом і грошима не прийшла до священика; таким чином, медіатором даного обряду також виступає повитуха.

В обряді хрестин медіативна функція знову повертається до чоловіка, батька немовляти, дії якого відкривають можливість для приходу до обійстя майбутніх хрещених батьків.

Таким чином, медіація в структуральній теорії міфомислення є головним механізмом провокування подальшої дії й, як результат, здійснення обряду стає можливим. Готовність виконання медіативної функції в національних обрядах родильного циклу пов'язана з приходами персонажів-медіаторів до місць здійснення обрядів і провокуваннями традиційних і конче необхідних обрядових дій.

Звичайно, що в форматі статті чи доповіді неможливо детально зупинитися на всіх можливостях, які відкриває структурно-функціональний метод дослідження, але в загальних рисах, сподіваюся, це вдалося здійснити.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре: структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А.К. Байбурин. — СПб.: Наука, 1993. — 238 с.
2. Геннепван А. Обряды перехода (систематическое изучение обрядов) / Арнольд ван Геннеп; пер. с фр. — М.: Восточ. лит-ра, 1999. — 198 с.
3. Кухаренко О.О. Побудова структури української весільної обрядовості // Парадигма пізнання: гуманітарні питання. — Київ, 2016. №7. — С. 5–18.
4. Леви-Строс К. Структурная антропология. — М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. — 512 с.
5. Маерчик М.С. Ритуал і тіло. Структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу. — Київ: Критика, 2011. — 326 с.
6. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Материалы и исследования / собр. П.П. Чубинским. Т. 4: Обряды: родины, крестины, свадьба, похороны. — СПб., 1877. — XXX. — 715 с.
7. Kukharenko O. Funeral Ceremony in the System of Structural-Functional Studies of Family Objectives / O. Kukharenko // Paradigm of Knowledge. MultidisciplinaryScientificJournal. — Muscat, 2018. № 2 (28). — S. 132–144.

**А.В. Лавриненко,**  
аспірант Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
м. Київ

## **НОВІ ГРАНІ ТВОРЧОСТІ: ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВО БОБУЛА**

Розвиток національної культури неможливо уявити без постійного пошуку різноманітних талантів, а також підготовки молодих митців відповідно до рівнів і тенденцій розвитку сучасного мистецтва та науково-педагогічних досягнень. Так, перед сучасним викладачем вокалу стоїть важливе завдання із вивчення теоретичних основ музики та вокалу, осмислення практичного мистецького досвіду як вітчизняних митців, так і талантів світового рівня.

Саме в такому ракурсі можна розглядати діяльність Іво Бобула: з одного боку, як викладача і завідувача кафедри естрадного співу Київської муніципальної Академії естрадного та циркового мистецтва ім. Л.О. Утьосова, а з іншого – як людини, яка займається пошуком і підтримкою молодих талановитих співаків.

Як згадує маестро, він ніколи не думав, що буде викладачем. Хоча тут можна знайти певне лукавство, позаяк бажання викладати можна підкріпити тим фактом, що співак у 2006 р. закінчив магістратуру кафедри музики Чернівецького університету імені Юрія Федьковича. Це власне і дало йому можливість у майбутньому очолити кафедру вокалу в столичному виші. Про професіоналізм Іво Васильовича як педагога свідчить той факт, що його учні сьогодні здобувають престижні нагороди, а їхній талант знаходить позитивні відгуки і любов українців. Так, одна з учениць Іво Бобула – Марія Яремчук представляла Україну на конкурсі «Євробачення 2014» і посіла шосте місце з 26 конкурсантів. Випускницею академії є українська співачка Наталія Могилевська. У 2016 р. вона приймала екзамени у студентів-випускників та з гордістю згадувала свого педагога Іво Бобула, широко дякувала за старанну і безцінну роботу.

Специфіка підготовки вокалістів передбачає невелику кількість студентів, позаяк навчання майбутніх співаків потребує індивідуальних занять з педагогом. Тому на одному курсі кафедра готує близько п'яти майбутніх вокалістів. Являючись прихильником класичного естрадного вокалу, Іво забороняє своїм студентам виконувати на

екзаменах пісні нових груп: «Моє покоління виховане на хороших світових стандартах».

Іво Бобул – це не просто співак, митець, а й яскрава особистість, творча індивідуальність. З одного боку, чудові природні дані – м'який баритон, приємна зовнішність, а з іншого – щоденна напружена робота над шліфуванням таланту, який даний від Бога, та пошуком неповторного виконавського стилю, свідчать про високий рівень самодисципліни, чого співак, зрозуміло, вимагає й від своїх учнів. Будучи непереможним оптимістом, Іво вчить філософськи відноситися до поразок у творчості, тому що вони трапляються частіше, ніж перемоги. Іво радить молодим виконавцям, насамперед, берегти свій голос, щоб він завжди був у формі. Крім того, основна порада маестро – знайти гарного викладача вокалу, який розуміє методику та систему викладання плюс технічні моменти для збереження голосу.

Основне кредо маестро – допомагати молодим виконавцям, які намагаються досягти професіоналізму в співацькій та сценічній майстерності. Постійна важка праця і наполегливість ніколи не зашкодять формуванню таланту і творчим перспективам у професії. Відтак, у своїй співпраці з молодими співаками Іво Васильович намагається органічно поєднати високий фаховий рівень виконавства та неперервність музично-вокальних традицій, що дає змогу говорити про формування тих якостей, які можна вважати основними критеріями і для самого маестро, і для його виконавської школи.

Отже, постійна праця, активність, плідний творчий пошук дають Іво Васильовичу Бобулу змогу не лише перегортати все нові й нові сторінки в творчості, а й розкривати нові грані свого педагогічного таланту.

**І.О. Ларіна,**  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри естетичного виховання і  
технологій дошкільної освіти  
Харківського національного  
педагогічного університету  
імені Г. С. Сковороди

**Ю.В. Доля,**  
старший викладач кафедри  
естетичного виховання і  
технологій дошкільної освіти  
Харківського національного  
педагогічного університету  
імені Г.С. Сковороди

## **ПРОФЕСІЙНА ВЗАЄМОДІЯ ВИКЛАДАЧІВ І СТУДЕНТІВ ІЗ ЗАКЛАДАМИ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИХОВАТЕЛІВ ДО ЗДІЙСНЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ ДОШКІЛЬНИКІВ**

На сучасному етапі розвитку громадянського суспільства в Україні питанням національного виховання підростаючого покоління приділяють підвищену увагу. У Стратегії національно-патріотичного виховання дітей та молоді на 2016–2020 рр., Базовому компоненті дошкільної освіти та чинних освітніх програмах формування громадянської самосвідомості і виховання молодих людей в дусі любові до своєї Батьківщини і поваги до цінностей та історичного минулого свого народу визначається як одне з пріоритетних завдань дошкільної освіти [1].

У ранньому дитинстві у дітей формуються перші уявлення про оточуючий світ, закладаються почуття любові до України, до рідної землі, самоповаги і єднання із співвітчизниками, шанобливе ставлення до родини, поваги до народних традицій і звичаїв, державної та рідної мови, національних цінностей українського народу, здійснюється процес засвоєння та наслідування основ традиційної культури.

Вирішальну роль у цьому процесі відіграють заклади дошкільної освіти як перша ланка системи неперервної освіти України. Педагогічних працівників дошкільної галузі необхідно забезпечити



методичним інструментарієм щодо виховання національної самосвідомості у дітей, спираючись на відповідні наукові засади [3]. Як зазначено у роботі [2, с. 102], «сучасні вихователі мають бути здатними забезпечувати єдність педагогіки, естетичних і психологічних вимог до дитячого розвитку на основі народної педагогіки, фольклору, створювати базу для розвитку особистості, в невимушеній формі стимулювати духовний розвиток дітей».

Із метою вдосконалення професійно-педагогічної підготовки і забезпечення готовності майбутніх вихователів до здійснення національного виховання дошкільників в сучасних умовах на факультеті дошкільного освіти ХНПУ імені Г.С. Сковороди організовано процес професійної взаємодії викладачів і студентів із закладами дошкільної освіти. Організацію такої взаємодії ми вважаємо надзвичайно важливим чинником фахової підготовки майбутніх дошкільних працівників належного рівня.

На базі закладів дошкільної освіти проводяться сумісні науково-практичні семінари, круглі столи, запроваджуються спільні виставки науково-методичних праць викладачів, студентів та вихователів. Співпраця та співтворчість педагогічних працівників ЗДО і студентів також реалізуються у таких формах роботи, як проведення зустрічей із провідними фахівцями дошкільних закладів, проведення ними майстер-класів, організація разом зі студентами різноманітних заходів, що надають їм можливість перевірити свою професійну підготовку. Такі заходи спрямовані на формування у студентів вмій щодо організації процесу засвоєння дітьми дошкільного віку народної моралі, певних норм поведінки, етики й естетики побуту, основ загальної культури, оволодіння первинними навичками трудової діяльності і фізичного самовдосконалення. Такі форми педагогічної співпраці і співтворчості проводяться на основі різних фольклорних традицій.

У процесі організованої взаємодії викладачі-методисти здійснюють відеозапис занять вихователів, музичних керівників, керівників гуртків, а також залікових занять студентів-практикантів із метою їхнього подальшого ретельного аналізу, виявлення власних помилок та позитивних моментів, пошуку студентами шляхів удосконалення своєї професійної підготовки, що значно збагачує навчальний процес, максимально актуалізує і наближує його до живої практики і реалій сучасного ЗДО.

За участі викладачів і студентів факультету дошкільної освіти сумісно з педагогічними працівниками ЗДО створено й систематично поповнюється банк науково-методичних розробок і мультимедійних

продуктів (матеріалів), присвячених різним аспектам національного виховання дошкільників.

У рамках професійної взаємодії зі ЗДО студенти факультету дошкільної освіти проводять тижні творчості, де використовується технологія поліхудожньої освіти, коли діти і студенти занурюються в різноманітні види творчої діяльності шляхом уведення в заняття творів різних видів мистецтва. Художнє відображення дійсності в словесно-музично-хореографічних і драматичних формах колективної народної творчості, нерозривно пов'язане з життям і побутом народу, якнайкраще сприяє формуванню національної самоідентифікації особистості через глибинне переживання національно-патріотичних почуттів на духовно-емоційному рівні. Така діяльність стимулює розвиток у студентів креативного підходу до національного виховання дошкільників.

Отже, організація професійної взаємодії викладачів і студентів факультету дошкільної освіти з педагогічними працівниками ЗДО, системне вивчення реального практичного досвіду, підкріплене науково-методичним забезпеченням, є запорукою відповідності рівня готовності майбутніх педагогічних працівників ЗДО до здійснення національного виховання дошкільників вимогам сьогодення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Базовий компонент дошкільної освіти / Настільна книга керівника дошкільного навчального закладу. Частина 5 / Т.В. Панасюк, С.І. Нерянова, А.А. Грищенко. – Тернопіль: Мандрівець, 2014. – 144 с.
2. Ларіна І.О. Професійне самовдосконалення як запорука готовності майбутніх вихователів до здійснення національного виховання дошкільників // Традиційна культура в умовах глобалізації: платформа для міжкультурного та міжрегіонального суспільного діалогу: матеріали наук.-практ. конф. – Харків: Точка, 2015. – С. 102–104.
3. «Україна – моя Батьківщина». Парціальна програма національно-патріотичного виховання дітей дошкільного виховання дітей дошкільного віку / О.М. Каплуновська, І.І. Кичата, Ю.М. Палець, за наук. ред. О.Д. Рейпольської. – Тернопіль: Мандрівець, 2016. – 72 с.

**М.В. Лисинюк,**  
аспірант Київського національного  
університету культури і мистецтв  
м. Київ

## **ЗМІСТ МОВИ ЯК УНІВЕРСАЛЬНОЇ ФОРМИ КУЛЬТУРИ**

Мова – головна із знакових систем людини, найважливіший засіб людського спілкування. За допомогою слів можна інтерпретувати інші знакові системи. Мова – універсальний матеріал, який використовується людьми при поясненні світу і формуванні тієї чи іншої його моделі. Хоча художник може це зробити і за допомогою зорових образів, а музикант – звуків, але всі вони «озброєні», перш за все, знаками універсального коду – мови.

Оскільки мова є постійно змінюваною системою, її теоретичне осмислення з плином часу не відповідає реальним фактам і потребує коригування або ж кардинальної зміни. Ця обставина висуває необхідність розгляду змісту мови з культурологічної точки зору як найважливішого засобу й умови оптимізації культурно-комунікативних процесів, що забезпечують єдність і стабільний розвиток соціуму.

Е. Кассіре́р в своїй головній праці «Філософія символічних форм» виокремлює кілька типів символічних форм: пізнання, мову, міф і мистецтво, і розглядає їх як «джерела світла, умови бачення і витoki будь-якого творення» [4], як «великі орієнтири духовного руху, ідеального процесу, в якому для нас конститується дійсність як єдине і різноманітне, як розмаїття творінь, які все ж в кінцевому підсумку зв'язуються воедино єдністю значення» [4]. При цьому, розмірковуючи про всі форми, мислитель використовує саме лінгвістичну парадигму термінів – «знак», «значення», «зміст», застосовуючи їх і до мистецтва, і до міфу. Такий хід думки не випадковий для Е. Кассіре́ра – його концепція ґрунтується на розумінні особливої ролі мови в культурі, тому перший том його «Філософії символічних форм» має назву «Мова» і цілком присвячений її аналізу.

Слід погодитися з Е. Кассіре́ром у тому, що елементи мовної системи виконують універсальну функцію. Знаки здійснюють первинну обробку наявного матеріалу і закладають загальні орієнтири подальшого освоєння позамовного простору. З цієї точки зору, весь світ, всі речі, які опиняються в полі духовного бачення людини, в полі її свідомості, постають для неї значущими, тобто будь-який предмет можна

розглядати як знак, який вказує людині на певний зміст, певний культурний досвід.

Власне кажучи, родоначальником ідеї вважається не Е. Кассі-рер, а В. фон Гумбольдт, який у праці «Про відмінність будови людських мов і її вплив на духовний розвиток людства» висловив таку ідею: «Як окремих звук постає між предметом і людиною, так і вся мова в цілому постає між людиною і природою, що впливає на неї зсередини і ззовні. Людина оточує себе світом звуків, щоб сприйняти в себе і переробити світ речей. Ці наші вирази жодним чином не виходять за межі простої істини. Людина переважно – і в тому числі, і виключно, оскільки відчуття і дії у неї залежать від її уявлень, – живе з предметами так, як їх підносить їй мова. За допомогою того самого акту, в силу якого вона сплітає мову зсередини себе, вона вплітає себе в неї; і кожна мова описує навколо народу, якому вона належить, коло, звідки людині дано вийти лише настільки, наскільки вона тут же вступає в коло іншої мови» [2, с. 80].

Отже ідея лінгвістичної детермінації тут висловлена досить виразно, але свою класичну форму вона отримала завдяки американському лінгвісту Бенджаміну Уорфу. Його «теорію відносності мови» в стислому вигляді викладено в праці «Відношення норм поведінки і мислення до мови»: «...наш лінгвістично детермінований розумовий світ не лише співвідноситься з нашими культурними ідеалами й настановами, але захоплює навіть наші, власне, підсвідомі дії в сферу свого впливу і надає їм деякі типові риси» [7]. Ставлячи питання про співвідношення мови і норм культури, Б. Уорф однозначно вирішує його на користь мови, стверджуючи, що саме остання є тим чинником, який обмежує і спрямовує її розвиток суворо визначеними шляхами [7].

Теорія Б. Уорфа часто піддавалася критиці за те, що, в певному сенсі, вона відроджувала кантівську «річ-в-собі», тобто ставила між людиною і світом непрохідний бар'єр, тільки не апіорних чуттєвих форм, а мовних структур. Але справа полягає в тому, як розуміти це співвідношення («людина – мова – світ») і самі ланки цього взаємозв'язку. Людина дійсно не може поглянути на світ інакше, як через певну, вироблену історією культури форму, але саме запитання про те, що стоїть за цією формою, або який же світ насправді, якщо прибрати «призму», можна задавати тільки з тієї позиції, коли форма мови відривається від самої людини, постає у вигляді зовнішнього. Якщо ж розуміти мову як невід'ємний складник людської істоти, то таке запитання виявляється внутрішньо суперечливим: не можна

прибрати «призму», зберігши людину, і запитувати що ж вона бачить, оскільки це буде вже не людина і не людський світ.

Власне кажучи, обумовленість людського сприйняття зовнішнього світу мовними формами доводиться в психо- і нейролінгвістиці: варто лише згадати відомі праці психологів Л. Виготського [1], О. Лурія [5], які використовували в своїх дослідженнях мовної діяльності людини сучасні експериментальні методи. Але важливішим є не науковий доказ цього факту, а його філософське обґрунтування, а воно ґрунтується на розумінні того, що для людини, строго кажучи, не існує екстралінгвістичної дійсності. Оскільки ця думка може викликати різкі заперечення, слід відзначити, що йдеться не про заперечення зовнішнього світу, об'єктивної дійсності, а про те, що для людини ця дійсність завжди дана в людській формі, тобто твердження, що людина дивиться на світ крізь мову фактично рівнозначне твердженню, що людина дивиться на світ по-людськи або, ще коротше, що саме людина дивиться на світ.

Це міркування виглядає занадто абстрактним і потребує певної конкретизації і прояснення. З цією метою можна навести два приклади, взяті з музики та образотворчого мистецтва. Досить часто можна почути фразу про те, що музика не потребує перекладу, не знає мовних бар'єрів. Стійким є стереотип сприйняття музичного мистецтва як абсолютно автономної форми культури – варто лише згадати, яку недосяжно високу роль відводив музиці А. Шопенгауер [8], який вважав, що саме в ній знаходить своє безпосереднє вираження сама «воля». Але не варто забувати і про те, який величезний пласт мовних текстів супроводжує музичне мистецтво, скільки книг написано про відомі твори – яким би сильним не був вплив самого музичного твору, він обов'язково супроводжується текстами, що інтерпретують його смислове навантаження. Ми сприймаємо музичний твір опосередковано, пропускаючи його крізь «призму мови», тобто культура форм звуку тлумачиться формами мови.

Але тільки цим зв'язок музики з мовою не обмежується. В процесі розвитку музичної культури виробляється і мова музики, причому в цьому вживанні терміна немає жодної метафоризації: в музиці є свої мовні одиниці, є свої правила спілкування, тому можна говорити про національні мови музики, наприклад, в Європі був поширений гармонійний мінор, а ще є іонійський, лідійський, міксолідійський, дорійський та ін. лади, кожен з яких має давнє походження і являє собою національні музичні форми, що втратили з часом свою локальну обмеженість. Створювані композиторами теми, мелодії, музичні фрази включаються в єдину тканину музичної «семіосфери» (Ю. Лотман) – вони вступають

в діалогічні відносини, взаємодіють на різних рівнях, породжують нові форми, інтерпретують один одного. Таким чином, музичну культуру можна розглядати в термінах мови, і це жодною мірою не має на увазі заперечення особливостей образних форм мистецтва.

Подібне міркування можливе і по відношенню до образотворчого мистецтва. Культура живопису, як і музики, супроводжується величезним обсягом мовних текстів, і це не примітивні пояснення, а дійсно серйозні тлумачення зображеного в світлі його змістової основи. Проте, виявляється, що таке мовне розкриття зображеного допомагає і зоровому сприйняттю, відкриває живопис. Яскравим прикладом такої інтерпретації може слугувати «відкриття» Г. Гегелем голландського живопису, який, як відомо, до появи його «Естетики» залишався на периферії європейського живопису. Якщо ж звернутися до деяких сучасних течій, то можна швидко переконатися в тому, що без текстового супроводу, без словесного коментаря сприйняття живописних полотен може виявитися доволі складним завданням. І це стосується не лише абстрактного живопису: багато форм старого мистецтва або такі, що представляють зовсім іншу культурну традицію, незважаючи на оманливу візуальну доступність, таять в собі багато прихованих смислів, які не можна отримати без звернення до відповідних текстових коментарів. Так, щодо творчості Рафаеля А. Шопенгауер справедливо відзначив, що «простими» його картини здаються тільки посереднім і неосвіченим людям. Таким чином, живопис, подібно музиці, може бути розглянутий як мова образотворчих образів. Отже живописні полотна за способом існування образів (їх не треба відтворювати як музичні твори) набагато ближчі до книжкових текстів, так що аналогія зі семіосферою в даному разі є цілком обґрунтованою. Що ж стосується національного забарвлення мов світу, то воно настільки очевидне, що не потребує особливих доказів.

Але якщо розглядати живопис і музику як мови художніх образів, то виникає питання про сенс перекладу їх на мову слів – мову в загальноприйнятому значенні терміна. Проблема можна сформулювати таким чином: візуальні або звукові форми, утворюючи цілісні фрази та тексти, здатні висловлювати певні смисли; людина, яка володіє цією мовою музичних або живописних образів, виявляється в змозі сприйняти ці смисли без допомоги словесної мови; в такому разі переклад музичного тексту в словесний опис постає перекладом одного і того ж змісту в іншу форму. Оскільки це має місце в дійсності, то зрозуміло, що словесна форма повинна мати особливі властивості,

що змушують використовувати її в якості універсального інструмента вираження смислів. Таким чином, на протигагу поширеному вислову «тут все зрозуміло і без слів», в дійсності саме словесна форма вносить необхідну ясність. Що ж стосується твердження, що подібна форма забезпечує можливість практично невичерпної глибини змісту, яку неможливо до кінця виразити словами, то варто з цього приводу відзначити, що вимога вичерпного вираження сенсу образу настільки ж неможлива, як і вимога формулювання абсолютної істини.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зробити висновок, що саме мова слів виявляється найбільш адекватним способом вираження змістової сфери, саме словесна форма забезпечує точну і загальнозрозумілу фіксацію значення. Мова є універсальною формою культури, вона виконує роль інтегруючого механізму різних культурних форм в єдину цілісну систему. Змістовий зв'язок базисних елементів мови з предметними формами людської діяльності розкривається діяльнісною теорією і дає змогу їй бути загальною формою вираження людської культури, історично визначеного способу людської життєдіяльності.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Выготский Л.С. Мышление и речь // Собр. соч. в 6-ти томах. – Москва: Педагогика, 1982. Т. 2. – С. 5–361.
2. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. – Москва: «Прогресс», 2001. – 400 с.
3. Ильенков Э. Соображения по вопросу об отношении мышления и языка (речи) // Вопросы философии, 1977. №6. – С. 92–96.
4. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1: Язык. – Берлин, 1923 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://yanko.lib.ru/books/philosoph/kassirer-phil\\_simv\\_form-1-8l.pdf](http://yanko.lib.ru/books/philosoph/kassirer-phil_simv_form-1-8l.pdf).
5. Лурия А.Р. Язык и сознание. – Москва: Изд-во Московск. ун-та, 1979. – 320 с.
6. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – Москва: «Прогресс», 1993. – 656 с.
7. Уорф Б. Отношение норм поведения и мышления к языку. Наука и языкознание. Лингвистика и логика // Новое в лингвистике. – Москва, 1960 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/whorf-60.htm>.
8. Шопенгауер А.О воле в природе. Мир как воля и представление. Т. 2. – Москва: Наука, 1993. – 672 с.

**В.А. Личкова,**  
доктор філософських наук,  
професор Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв,  
заслужений працівник освіти України  
м. Київ

## **УКРАЇНСЬКИЙ SACRUM: НЕОБХІДНІСТЬ ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ**

Філософія сакрального – це осмислення святостей Духа і Життя, вищих цінностей релігії й духовності. Так чи так, вся історія філософської думки торкалася питань Абсолютного Буття і Абсолютного Розуму, духовних цінностей світогляду, релігії, моралі, мистецтва, науки, культури. У своїх вищих, «абсолютних» і «універсальних» вимірах вони складають аксіологічний простір сакрального, набуваючи «освяченого» для людини характеру. Більш за те, Дюркгеймівська соціологічна школа відносила до сакруму все, що виходить за межі профанного, тобто не тільки святе і священне, але й грішне, заборонене, прокляте. Sacrum у таких вимірах набував двоїстого, амбівалентного характеру, розповсюджуючись навіть на сфери трансгресії – переступу норм, аж до злочинності. Але наразі сакральному надається традиційний філософський зміст, що збігається з його релігійним, нумінозним тлумаченням (Гліаде).

Естетика Богоспілкування ґрунтується на його духовно-чуттєвих і емоційно-виразних аспектах. Тут категорія Абсолюту доповнюється поняттям Досконалості, що означає довершену форму феномену сакрального. Мотиви повноти і досконалості Абсолютного Духу, що через еманацию викликають красу світу і людини найбільш повно описані в теологічній естетиці (Д. Мануссакіс), у сучасних дослідженнях аскетико-естетичної традиції візантійської культури (В. Бичков, А. Царенко). Сакральне тут постає як теоцентрична онтологія святості та прекрасного, як духовний простір людського піднесення – аналогії до висот Духу і Богоспілкування.

Цьому сприяє репрезентація сакральних цінностей у творах релігійного мистецтва і архітектури. Святоотцівська естетика вбачала в іконі «німу проповідь», а у храмовій дії – «безтілесний театр». Sacrum християнської образотворчості утворюється, зокрема завдяки транспозиції аскетико-естетичних цінностей ісихії



(Л. Усікова) в іконографію, піснеспіви, архітектуру, літургійну дію взагалі як «синтез мистецтв» (о. П. Флоренський). Художній аспект сакрального базується на естетизації та мистецькому оформленні релігійних святостей людського буття, віри, сповіді, духовного очищення і преображення (катарсису і метаноїї).

Комунікативні цінності Богоспівкування, які утверджують *Sacrum* в духовному і соціальному житті людей, пов'язані з «Я-Ти» відношенням (М. Бубер), де Господь – це абсолютне і наймилосердне «Ти». У ціннісно-комунікативній ситуації «Я-Інший», в якій долається відчужене «Воно», з'являється «Третій» (Є. Більченко) як Христос поміж ними. У такий спосіб і формується комунікативна сфера сакрального, де його духовний і соціальний простір визначається Богопізнанням (теогнозисом).

Відтак, сутність *Sacrum*'у й концепція сакрального розгортаються нами через релігійно-естетичні та художньо-комунікативні ідентифікації. Сфера *Sacrum*'у представлена, по-перше, через його «ейдоси» – платонівські «ідеї», що породжують смисли, значення, цінності. Наразі вони репрезентовані в сигнатурах – знаково-смислових комплексах, які упорядковують сакральний дух і культурний простір Богоспівкування: сигнатури Спаса, Богородиці, Софії, свят. Миколи Чудотворця, «Константинополя» і «Афону». По-друге, носіями ейдосів сакрального є *святі й духовні подвижники* – від свв. Михайла і Федора до архієпископів Лазаря Барановича й Іоана Максимовича, святителів Філарета (Гумілевського) та Луки (Войсенецького).

Крізь призму християнського *Sacrum*'у зберігаються *свята і святості* українського народу, *святі імена і топоси* українського національного духу: від Григорія Сковороди і Тараса Шевченка до Лесі Українки і Михайла Коцюбинського. У зв'язку з цим важливі й сучасні мислителі та культурники, чия творчість пов'язана з осмисленням і розкриттям національного *Sacrum*'у в філософії, літературі, образотворчому мистецтві, музиці. Підвищується роль меценатів, музеїв і культурно-освітніх закладів (зокрема НАКККіМ) у духовному зростанні нації, збереженні та поширенні її сакральної спадщини.

Наголос ставиться саме на *українському Sacrum'i* – національній аксіо- та естетосфері функціонування та примноження духовних цінностей нашого народу. Адже будь-яка нація має свій власний культуротворчий *Sacrum*, який забезпечує її самоідентифікацію і духовні перспективи розвитку. Пам'ятаю, як схвилювала мене виставка «Польський *Sacrum*» у королівському палаці Варшави, яка допомогла

зрозуміти історичні й культурні корені польського спротиву імперським поділам, волі до визволення і повнокровного національного життя. Так само надихаючими є ідеологічні моделі цивілізаційного розвитку окремих країн і народів – «американська мрія», концепція «Пан-Європи», ціннісно-світоглядні моделі Китаю, Японії, Індії, які так чи так ґрунтуються на традиційних релігійних і філософських цінностях цих супертеносів.

Що стосується Українського Sacrum'у, то він вбирає до себе всі культурно-історичні цінності нашого народу, особливо в їх християнізованому, православному звучанні. Народний світогляд, міфопоетика фольклору органічно увійшли у християнський простір етнонаціональної культури, створюючи метарелігійні виміри сакральних цінностей. Окрім Святого Передання і Письма (Біблія), джерелом і основою українського Sacrum'у є давні літописи, «Слова» і «Поучення», твори релігійних мислителів і письменників (від професорів Острозької і Києво-Могилянської академії до Чернігівського літературно-філософського кола).

Вирішальний внесок у розвиток національної ідеології зробили представники Кирило-Мефодіївського товариства. «Братчики» мріяли побудувати самостійну Україну на засадах Православ'я, християнських цінностей Біблії (М. Костомаров – «Книга буття українського народу»). Своєрідний тезаурус сакральних цінностей можна віднайти у літературній творчості фундаторів української національної ідеї – Т. Шевченка, М. Гоголя, П. Куліша, багатьох письменників і поетів Західної України та діаспори. У сучасній філософії, естетиці, культурології ця проблематика висвітлюється у працях Є. Андроса, І. Бетко, П. Герчанівської, Р. Демчук, Л. Донченко, С. Кримського, М. Поповича, В. Сабадухи, Г. Файзулліної, А. Федя, В. Чернеця, В. Шейка та ін.

Сьогодні український Sacrum проходить «перевірку на міцність». Подолати існуючі труднощі і проблеми можливо, лише спираючись на традиційні цінності і святості нашого народу, на невичерпне джерело його миролюбства і культуротворення. Однак цьому часто заважають ті вади етноментальності й анти-цінності, що історично існують «під сигнатурою антихриста», тобто складають сакрум «навиворіт», в якому панує культ «золотого тільця», ейдоси псевдохристиянства, квазі-культури та еґоїстичної моралі споживацтва і насолод. У широкому сенсі слова продовжується віковична боротьба Христа і антихриста, сакральних і вульгарних, міщанських цінностей. Майбутнє України залежить від перемоги Істини, Добра, Краси, Любові та Милосердя не тільки

у світогляді і релігійно-естетичній свідомості людей, а й в їхньому повсякденному соціальному та індивідуальному бутті.

Людство в цілому очікує глибока трансформація свідомості – ціннісна метанойя, яка змінить буттєві й світоглядні засади життя в умовах мирного співіснування і діалогу культур. Найактивніше будуть розвиватися ті нації, які збережуть і примножать свій традиційний Sacrum і поділяться етнонаціональними цінностями Духу з усіма іншими народами в планетарній цивілізації універсалізму – «єдності розмаїтого». Вже зараз виникає єдина ноо- та інфосфера людства, яка інтегрує національні сакральні світи через універсальний діалог у загальнолюдський «Космо – Психо – Логос» (Г. Гачев), у благодатний Sacrum ціннісно-сміслового мультиверсуму народів.

---

**Л.Ю. Мельничук,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Харківської державної академії  
дизайну і мистецтв

## **ФРАНЦУЗЬКИЙ КОЛЬОРОВИЙ ОФОРТ У ЗІБРАННІ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ**

Тринадцять офортів французьких мистців, створених на початку ХХ ст., які нині зберігаються в Харківському художньому музеї походять із колекції Оскара Германа Гансена, відомого київського промисловця межі ХІХ-ХХ ст. Частина колекції була вивезена О.Г. Гансеном у 1918 р задля безпеки в м. Суми та після націоналізації стала основою Сумського художньо-історичного музею. Внаслідок музейних обмінів творами мистецтва в 1930-х рр., окремі екземпляри надійшли й до Харківського художнього музею, зокрема і кольорові офорти французьких мистців кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Класичний кольоровий офорт – це офорт, надрукований кольоровими фарбами послідовно з декількох дощок. Для кожної фарби виготовляється окрема дошка в манері, що доповнює за виразним звучанням інші. Кольоровий офорт отримав розповсюдження в епоху рококо. Французькі мистці намагалися за допомогою старих технік і нових графічних методів досягти ефекту масляного живопису, акварелі тощо. Після майже сторічного забуття кольорової гравюри молоде покоління імпресіоністів відновило це мистецтво Франції і внесли свіжий струмінь у його розвиток. Особливостями кольорового офорту межі ХІХ-ХХ ст. стало звернення до імпресіоністичних методів зображення, сучасної тематики, ефектів пленерного живопису, освітлення палітри тощо.

До кола французьких митців, які працювали в цій техніці та манері належать Ж.Ф. Рафаеллі, АЖ. Марсель-Клеман, Е. Робб, Л. Мік, Г. де Латене, Ш. Гондарт, Ш.Е. Франсуа, А. Фурдінуа, роботи яких сьогодні представлені в колекції Харківського художнього музею. Помітний вплив на молодих художників мала японська гравюра, насамперед, роботи Утамаро, Хокусая і Хіросіге. Знайомство з японською гравюрою викликало спроби наслідування їй і використання її прийомів. Майстри розташовували зображення на аркуші паперу незвичним для європейського ока чином: зміщена або похила композиція, манера схематично передати форму і прагнення до синтезу.

Основоположником нової кольорової гравюри, творчої, вільної від репродукційної, дослідники вважають Жана Франсуа Рафаеллі (1850–1924 рр.) – живописця, графіка, скульптора. Італієць за походженням, Ж.Ф. Рафаеллі народився в Парижі, все життя прожив у Франції, навчався в Школі витончених мистецтв у Парижі, в майстерні Жерома. Дебютував на Паризькому салоні в 1870 р.

Він писав портрети і пейзажі з видами Парижа і його околиць. Для сучасних поціновувачів мистецтва його «замальовки» міського життя важливі, в першу чергу, як відображення атмосфери паризького життя кінця XIX ст. У середині 1870-х рр. Ж.Ф. Рафаеллі зазнав впливу імпресіоністів, особливо Клода Моне і Альфреда Сіслея. Художник брав участь у П'ятій (1880 р.) і Шостій (1881 р.) виставках імпресіоністів. У 1889 р. Ж.Ф. Рафаеллі отримав золоту медаль на Всесвітній виставці в Парижі.

Творчість Ж.Ф. Рафаеллі була відома Вінсенту ван Гогу та викликала у нього чималий інтерес, він називав його «живописцем фігур», про що йдеться в листах ван Гога. В останні роки життя Ж.Ф. Рафаеллі сконцентрувався на створенні кольорових гравюр і став доволі відомим майстром. Він гравірував свої листи травленим штрихом і сухою голкою з кількох дощок. У легких і вишуканих за тоном офортах, таких як «Сніг», «Село на пагорбі», що зовні нагадують кольорові перові малюнки, художник намагався передати особисті враження та спостереження мінливих миттєвих відчуттів та переживань. Довгий час митця відносили до числа художників «другого ешелону». На сьогодні внесок Ж.Ф. Рафаеллі в розвиток французького мистецтва дослідники оцінюють дуже високо.

Серед інших кольорових офортів в зібранні Харківського художнього музею – м'яко, майже акварельно виконаний офорт Емануеля Робба «Відлига в Парижі», легко і прозоро вирішений аркуш Луїзи Мік «Вулиця Парижу під час дощу», роботи «Єлисейські поля» та «Вулиця Парижу» Амеде Жюліана-Клемана, які вирізняють майстерність рисунку.

**В.С. Мірошниченко,**  
кандидат культурології,  
старший викладач  
Харківської державної  
академії культури

### ІДЕОЛОГІЯ ТА КУЛЬТУРА: СИТУАЦІЯ МЕТАМОДЕРНІЗМУ

Таким чином, за словами Мішеля Фуко «l'homme a composé sa propre figure dans les interstices d'un langage en fragments» [1, с. 397], що позначає *сучасну епістему* (l'épistémè moderne), яка не є фінальною, але крайньою з тих, які маніфестує французький мислитель. *Сучасна епістема* не замикає концепт, археологія думки не зупиняється, про що свідчать останні сторінки праці «Слова і речі. Археологія гуманітарного знання» (1966 р.). Епістемі М. Фуко є сенс розглядати як *ситуації*, пов'язані між собою і, одночасно, такими, що пронизані розривами, утворюють провалля, позбавлені інтенсивної внутрішньої динаміки (на це вказує Н. Автономова). Метамодернізм, який почали теоретично досліджувати на початку XXI ст., також нагадує (без тотожності) епістемі (фаза розвитку), можливо він вписується в l'épistémè moderne за М. Фуко, входить до наступної в якості елементу/фундаменту чи розгойдується між ними.

Дискурс осциляції, як основа метамодернізму, розглядається в якості аргументу на користь цієї версії. Коли йдеться про ситуацію метамодерн(ізм)у, то хронологічні межі, або точки відліку/завершення складно відстежити і не через неможливість, а через ту саму осциляцію. Метамодернізм коливається (без пауз і зупинок) між модернізмом і постмодернізмом, він не пристає до якоїсь однієї стратегії, він «in-between» (E. Voegelin), це певна часова ситуація, яка філософським підґрунтям встановлює континентальну філософію (марксизм та інші ліві рухи/течії – анархізм, фемінізм, еко-рухи тощо). Осциляція дозволяє метамодернізму уникнути спокуси тотальностей і не проголошувати себе «єдино правильним». Він не є лінійним продовженням постмодернізму, це одна з інтерпретацій/практик «сучасної» ситуації культури.

Якщо взяти слова М. Фуко і розмістити їх в інших контекстах, то можна сказати, що «les interstices d'un langage en fragments» мають стосунок до того, що Л. Альтюссер називав *l'interpellation*, звичай-

но з необхідними обмовками стосовно суб'єкту, дискурсу та ін. «Les interstices d'un langage en fragments» будучи інтерпеляційними, себто такими, які так чи інакше *перегукуються* намагаючись створити/оновити емпіричного суб'єкта в тих чи інших дискурсивних практиках, є, водночас, дискурсом осциляції в його а-топічно-метаксичних імплікаціях. Це не означає, що інтерпеляція зникає в *недискурсивній сфері*. Інтерпеляція остаточно не поєднує і не роз'єднує дискурс і осциляцію.

У відомому сенсі дискурс артикулюється з огляду на текст М. Фуко «L'Ordre du discours» (1971 р.). Також важливо тримати етимологію – лат. «discurgo» – «розбігатись по різні боки». Якщо дискурс, а разом з ним, до певної міри, і осциляція, в першому варіанті («je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures» [2]) дотичні до ідеології, то в другому («відцентрованість»), ідеологія в чистому вигляді виноситься за дужки.

Наразі аналіз метамодернізму відбувається дискретно. З одного боку він має деякий набір ключових концептів, які слугують а. інструментами для висвітлення «фази розвитку західного капіталістичного суспільства» [3], б. метамодернізм позиціонується як «метод окреслення існуючої ідеології в культурі» [3].

Лакуни даються взнаки, коли починаємо відходити від дискретності. Чим насправді є осциляція: радикальним різновидом діалектики постметафізичної епохи (як на це натякає Робін ван ден Аккер), «the natural order of the world» (Люк Тернер, автор «Metamodernist // Manifesto») [4] або методом / умовою / середовищем інтерпеляції? Якщо осциляція – це *розхитування* структур повсякденних і великих ідеологій, метанаративів (одним з яких є культура), то чи не спрямовані її дії і в зворотному напрямку? «Осциляція осцилює осциляцію» – звучить абсурдно, та в межах а-топічного алеаторного метаксису цілком прийнятно. Завдяки Л. Альтюссеру інтерпеляція набула яскраво виражених соціополітичних конотацій, склеїлась з ідеологією. Пряме зближення з суб'єктом виводить її на рівень епістемологічний, що, здається, не було ним детально прописано. Відкритим залишається питання дискурсу і означника (а-топічний метаксис як метафора).

## ЛІТЕРАТУРА

1. Foucault M. (1966). Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard.
  2. Foucault M. (1971). L'Ordre du discours. Paris: Gallimard. URL: <http://1libertaire.free.fr/Foucault64.html> (дата звернення: 13.07.2018).
  3. Сюдюков Н. (2017). Интервью с Робинот ван ден Аккером. Metamodern. Журнал о метамодернизме. URL: <http://metamodernizm.ru/robin-van-den-akker/> (дата звернення: 13.07.2018).
  4. Turner L. (2011). Metamodernist // Manifesto. URL: <http://www.metamodernism.org/> (дата звернення: 13.07.2018).
-



**О.М. Мірошниченко,**  
старший лаборант  
кафедри валеології  
Харківського національного  
університету імені В.Н. Каразіна

## **РОЛЬ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ У ФОРМУВАННІ СОЦІАЛЬНОЇ СКЛАДОВОЇ ЗДОРОВ'Я ОСОБИСТОСТІ**

Народна педагогіка від покоління до покоління відтворює образ нації в його кращих рисах. Українські народні традиції та народна педагогіка – неодмінна умова подальшого розвитку наукової педагогічної теорії і практики, надійний орієнтир у створенні виховної системи, адекватної потребам сучасної освіти й формування високоосвічених, морально стійких, духовно багатих, здорових та щасливих особистостей. Освіта та виховання в нашому суспільстві не можуть ефективно функціонувати без етнопедагогіки, бо вона є педагогікою національного розвитку, піднесення, відродження та етнічного самовиховання [3, с. 6].

У зазначеному вище контексті заслуговують на увагу дослідження, в яких представлено психолого-педагогічний досвід формування здоров'я молодших школярів шляхом освіти (Ш. Амонашвілі, В. Бабич, Т. Бережна, Т. Бойченко, Ю. Бойчук, М. Гончаренко, О. Дубогай, С. Кириленко, К. Крутій, О. Лукашенко, Ю. Мельник, С. Омельченко, В. Оржеховська, С. Страшко, І. Сущева, О. Федій, О. Філіпп'єва, В. Шахненко та інші); етнічний досвід збереження та зміцнення фізичного здоров'я школяра (О. Алексеев, Л. Вострокнутов, О. Мандзяк, І. Піскунова, Є. Приступа, В. Старков, В. Струманський, А. Цьось та інші); теоретичні й методичні аспекти використання народних традицій здорового способу життя українців у сучасній практиці виховання дітей та молоді (Н. Даделюк, Б. Кіндратюк, В. Левків, С. Литвин-Кіндратюк, І. Набока, М. Семенова, Л. Сливка та інші).

Водночас, теоретичний аналіз наукових праць дає підстави для актуалізації питання щодо ролі українських народних традицій у формуванні соціальної складової здоров'я особистості. Сучасною науковою літературою пропонується безліч формулювань (більше 400), які визначають поняття здоров'я, що поза сумнівом дозволяє представити його як комплексне, багатоаспектне й різнорівневе поняття, що є одночасно категорією декількох наук. Аналізуючи визначення

категорії «здоров'я» слід зазначити, що здоров'я людини поділяється на чотири складові, а саме: фізичне, психічне, соціальне та духовне.

Зупинимось на основних аспектах соціального здоров'я. Соціально здоров'я може бути представлено як динамічна сукупність властивостей і якостей особистості, що дозволяють їй успішно адаптуватися до умов сучасного життя, здійснювати самоосвіту і самовиховання, знаходити засоби подолання та вирішення різного роду проблем (у тому числі, пов'язаних з фізичним неблагополуччям), реалізовувати свої життєві плани.

Соціально здорова людина прагне до самоактуалізації, має стресостійкість, життєву стійкість, тобто здатність до подолання життєвих труднощів без збитку для загального здоров'я. Соціально здоров'я нерозривно пов'язане з культурою та традиціями народу, духовністю людини, її прагненням до досягнення сенсу власного життя, орієнтацією на вищі етичні цінності. Критеріями соціального здоров'я виступають: рівень соціальної адаптації, рівень соціальної активності й ефективність виконання різних соціальних ролей [1, с. 8].

Необхідно починати формувати ціннісне ставлення до здоров'я з самого народження. Враховуючи вікові особливості, молодший шкільний вік є найбільш сприятливим для виховання. У початковій школі, формуючи ціннісне ставлення до здоров'я за соціальною складовою на основі українських народних традицій, провідними будуть такі форми та методи, а саме: рольові ігри з метою ефективності виконання різних соціальних ролей «Тато, мамо, бабуся, дідусь та я – щаслива родина, здорова сім'я» – для формування уявлення про колективне ведення господарства, сімейний бюджет, про сімейні взаємини, традиції, спільне дозвілля, виховання любові, доброзичливого, дбайливого ставлення до членів сім'ї, інтерес до їхньої діяльності; бесіди: «Український народний одяг дітей – хлопчиків та дівчаток» із метою виховання гендерної соціалізації в молодших школярів; «Особливості традиційно-побутової культури, мова, фольклор, здоров'я та народні традиції оздоровлення», «Ознайомлення з історією рідного краю», «Видатні митці українського народу», «Етнографічні особливості архітектури українських поселень», «Оздоблення житла – традиції, вірування та ритуали»; виготовлення українських народних іграшок для реалізації творчих здібностей молодших школярів у процесі колективної праці; складання свого родоводу, родинного дерева, родинні оповіді [2, с. 11].

Аналізуючи стан виховної роботи в закладах освіти України, можна відзначити значний інтерес до її національної спрямованості. Український народ із глибокої давнини ставився до здоров'я як найвагомішої життєвої цінності, накопичив значний спадок практичних способів його збереження. Обряди і традиції українського народу охоплюють все життя людини від народження до смерті. Саме досвід наших предків свідчить про доцільність та практичну необхідність його ретельного вивчення та використання для формування здоров'я школярів та молоді за всіма складовими (фізичним, психічним, соціальним та духовним), бо молоде покоління – це майбутнє держави.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бойчук Ю.Д., Мірошніченко О.М., Бельорін-Еррера О.М. та ін. Роль українських народних традицій у формуванні культури здоров'я сучасної людини. – Х.: ХНПУ ім. Г.С. Сковороди, 2015. – 39 с.
  2. Мірошніченко О.М. Виховання здоров'язберезувальної поведінки молодших школярів засобами українських народних традицій: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.07 «Теорія і методика виховання». Старобільськ, 2018. – 20 с.
  3. Мосіяшенко В.А. Українська етнопедагогіка. – Суми: ВТД «Університетська книга», 2008. – 174 с.
-

**О.А. Мкртічян,**  
кандидат педагогічних наук, доцент  
Харківського національного  
педагогічного університету  
імені Г.С. Сковороди

**В.В. Бірюкова,**  
студентка факультету  
дошкільної освіти  
Харківського національного  
педагогічного університету  
імені Г.С. Сковороди

### **ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ЗАСОБАМИ ТРАДИЦІЙНОЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ В ДОШКІЛЬНИХ ОСВІТНІХ ЗАКЛАДАХ**

На сучасному етапі розвитку суспільства все гостріше постають соціально-культурні проблеми, а саме: поступова втрата етнокультурної ідентичності, втрата духовних творчих начал (базових цінностей), розрив і відчуження між поколіннями. Ці проблеми пов'язують із ослабленням і втратою основ традиційного суспільства, національної традиційної народної культури. Чимало фахівців, які працюють в галузі культури, мистецтва, освіти шукають шляхи щодо збереження й відродження традиційної культури сьогодні.

У кожного народу є спільні риси в традиції виховання такі, як синкретизм; колективний характер; єдність ідеалів і базових цінностей; всебічний розвиток особистості (духовно-моральні, соціально-культурні, інтелектуальні, фізичні й естетичні). Але, поряд із загальними рисами народної педагогіки, існують і національні особливості в традиції виховання. Завдання фахівців науково-творчим шляхом донести справжні основи традиційної культури і передати їх в істинному вигляді своїм учням і вихованцям.

Середовище традиційної культури ідеальне для виховання і розвитку дитини. Синкретична природа фольклору заснована на єдності слова, музики, кінетичного й образотворчого мистецтва, є співзвучною дитячим формам самовираження та комунікації. Найбільш ефективним способом включення традиційної народної культури в освітній процес є метод цілеспрямованого поетапного залучення

дітей до традиційної культури шляхом занурення в різні форми діяльності, відповідно до індивідуальних і вікових особливостей особистості дитини.

У наш час існує чимала кількість дошкільних освітніх програм виховання і навчання, які пропонують різні шляхи та способи розвитку особистості дошкільника засобами народної педагогіки. Так, програма «Сонячне коло» по залученню дітей до традиційної народної культури заснована на підготовці та проведенні традиційних народних свят і впроваджена в виховний процес дитячих навчальних закладів.

Сутність програми залучення дітей до традиційної народної культури полягає у формуванні національно-культурної ідентичності; вихованні та освіті засобами народної педагогіки і традиційної народної культури; зміцненні зв'язків між поколіннями, дітей і батьків шляхом спільної підготовки та проведення свят. Традиційні народні свята є синтезом гри й реальності, який надає дитині можливість в цей віковий період реалізувати потребу в грі та взяти участь в серйозній дорослій справі.

У процесі підготовки і проведення традиційних народних свят у дошкільних освітніх установах вирішуються наступні педагогічні завдання: стимулювання розкриття творчих здібностей дитини; розкриття позитивних якостей характеру; розвиток комунікативної сфери; знайомство дітей із рідною культурою, їхній духовно-моральний розвиток; використання різних видів діяльності, що сприяє всебічному розвитку гармонійної особистості. В рамках програми проводяться інтегровані заняття з підготовки кожного свята на різних видах діяльності дошкільників, використовуючи етнографічний музичний та ігровий фольклор.

Отже, в сучасних закладах дошкільної освіти відбувається знайомство дітей з різними формами традиційної народної культури (прикладна художня творчість), а також актуалізація традиційних народних свят в умовах сучасності.

**Є.О. Морєва,**  
кандидат мистецтвознавства,  
методист Київського міського  
методичного центру закладів культури  
та навчальних закладів  
м. Київ

## **НАЦІОНАЛЬНА СКЛАДОВА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ КРИМУ В УМОВАХ ПОЛІЕТНІЧНОГО РЕГІОНУ**

У Середньовіччя Крим знаходився на шляху європейсько-азіатських торгових магістралей, які представляли собою сухопутні і морські каравани. Перш за все, це Шовковий шлях, відомий з II ст. до н. е. Однак, спочатку він не проходив через Крим, кілька торгових шляхів знаходилися осторонь. Шовковий шлях представляв собою цілу мережу доріг. Основними були Північна дорога, яка йшла через китайську провінцію Турфан (північно-західний регіон Китаю), Памір, Фергану і казахські степи. Південна дорога починалася на крайньому півдні пустелі Токла-Макан (північно-західні землі Китаю), йшла через Південний Памір в Індію, весь Близький Схід до Середземного моря. Кримський шлях з'явився як відгалуження північного шляху. Невідомо, коли це здійснилося, точних часових рамок поки не встановлено. Документальні джерела, які свідчать про торгіві каравани через Крим, відносяться до другого тисячоліття.

Уважається, що вперше купці освоїли Сугдею (Судак), а після були долучені й інші міста: Солхата (Старий Крим), Кафа (Феодосія), Карасубазар (Білогірськ). Арабський поет Ібн-Саїд писав у 1274 р.: «Населення Судака представляються народом усіх вірувань, завдяки незліченним торговим караванам із Заходу і Сходу». Торгівлю вели в основному купці, які прибували з Італії, Балканських країн та Туреччини. Таким чином, вимальовується певна етнокультурна картина: в кінці XI ст. Крим став перехрестям багатьох різних національних культур. До цього часу, частина півострова адміністративно була незалежною – це було князівство Феодоро (або Готія) зі столицею в Мангупі, яке розташовувалося на території внутрішньої гряди кримських гір із виходом на південно-західне узбережжя. Адміністративно міста мали між собою слабкий економічний та політичний зв'язок, відомі періоди, коли вони ворогували між собою. Швидше за все, адміністративний центр більше впливав на зовнішню політику князівства.

Крім того, про походження деяких топонімів і досі йдуть дискусії. Наприклад: Мангуп заснували скіфи і сармати, Ескі-Кермен був візантійським форпостом, Киз-Кермен заснували хозари, Тепе-Кермен до цих пір достоменно невизначений у своєму походженні. В різні періоди печерні фортеці переходили з одного володіння в інше, існування їх обмежувалося періодом середньовіччя, культурно-економічний розквіт – приблизно XII ст., – збігається з виникненням князівства, яке об'єднало основні печерні міста.

Все південне й південно-східне узбережжя (до Феодосії) і керченський район представляли собою торгові колонії середземноморських країн (Греції, Італії, Болгарії). Адміністративно вони не були в їхньому безпосередньому підпорядкуванні, в XII ст. торгівлю вели в основному купці, які прибували з Італії, Балканських країн та Туреччини, основну частину колоній контролювали генуезці, які конкурували з іншими італійськими республіками. Північна частина Криму (до південних укріплень Бахчисарая) і керченський півострів (за винятком самого міста з оточуючими його землями) була територією Кримського ханства.

Таким чином, до кінця середньовічної епохи півострів поєднував у собі різні суспільно-політичні, національні, культурні формації, що зумовило його сучасний полікультурний стан, який, у свою чергу, формує полідискурсивність внутрішніх взаємин різних сторін життя суспільства. В першу чергу, це стосується освітнього аспекту, в якому необхідно враховувати етнічні складові, які в умовах тісної взаємодії зберегли самоідентичність, при цьому зазнавши впливів, що призвели до істотних змін. Це відрізняє їх від континентальних аналогій (мова йде про грецькі, італійські, балканські, кавказькі традиції). Зрозуміло, в зв'язку з цим центральне місце займають суто місцеві культури (мова йде про традиції сучасних корінних етносів – кримських татар, караїмів та ін.).

Гуманітарна складова освіти в Криму має спиратися на краєзнавчу домінанту, оскільки цей підхід зберігає регіональну етнокультурну унікальність. Сьогодні існує окрема галузь краєзнавчих дисциплін і проєктів різного характеру в навчальних закладах різних ланок, серед них:

- ◆ культурні ландшафти Криму;
- ◆ фольклор народів Криму;
- ◆ екскурсійна справа в Криму;
- ◆ культура народів Криму;
- ◆ історія культури народів Криму

(читаються на кафедрі культурології філософського факультету ТНУ ім. В. І. Вернадського);

- ◆ туристично-рекреаційні ресурси Криму

(читається на кафедрі туризму географічного факультету ТНУ ім. В. І. Вернадського);

- ◆ становлення і розвиток системи освіти в Криму;
- ◆ етнопедагогіка

(читаються на кафедрі педагогіки та управління навчальними закладами інституту психології, педагогіки та інклюзивної освіти КГУ);

- ◆ етнографія Криму;
- ◆ історія Криму в епоху Середньовіччя;
- ◆ історія Кримського ханства;
- ◆ історія Криму;
- ◆ конфесійна історія Криму;
- ◆ історія культури Криму;
- ◆ історія державних установ і місцевого самоврядування Криму;
- ◆ історія Криму в складі Російської імперії, в Радянський пе-

ріод, в пострадянський час і на сучасному етапі;

- ◆ історія кримського театру;
- ◆ археологія Криму;
- ◆ антична цивілізація в історії Криму;
- ◆ музеї Криму;
- ◆ джерелознавство історії Криму;
- ◆ історіографія історії Криму

(читаються на кафедрі історії, країнознавства і правознавчих дисциплін та методики викладання інституту філології, історії та мистецтв КГУ).

Або це окремі напрями університетської науки, наприклад, факультет кримськотатарської та східної філології, кафедра історичного регіоназнавства і краєзнавства історичного факультету ТНУ ім. В.І. Вернадського. У КІПУ на базах кафедр факультету мистецтв і КГУ на базі кафедри музичної педагогіки та виконавства представлені періодичні або постійно діючі проекти регіонально-культурного спрямування:

- ◆ вокальний ансамбль «Екзальт»;
- ◆ вокальний ансамбль «Танъ йылдызы»;
- ◆ ансамбль скрипалів «Сельсебіль»;
- фольклорний ансамбль кримськотатарських народних інструментів (кафедра музичного мистецтва факультету мистецтв КІПУ);



- ◆ міжнародні проекти «Жіночі ініціативи в Криму» (2006–2007 рр.);
- ◆ «Кримський стиль» (2006–2010 рр.);
- ◆ бієнале камерної акварелі Криму (2006–2008 рр.) (кафедра образотворчого мистецтва і кафедра декоративного мистецтва факультету мистецтв КІПУ);
- ◆ музей кобзарства Криму та Кубані;
- ◆ капела бандуристів ім. С.В. Руданського;
- ◆ фестиваль-конкурс «Кримська весна» (з 2000 р.) (кафедра музичної педагогіки та виконавства КГУ).

Бачимо, що поліетнічний компонент досить широко представлений в структурі освіти провідних кримських вузів гуманітарної спрямованості, при цьому акцентовано саме на культурну ідентифікацію, яка розкриває з різних сторін сформовані традиції полікультурного суспільства. Національності, що населяли або прибували до Криму, налічують кілька десятків. Таким чином, історично склалося мультинаціональне культурне середовище на півострові, це відображено в освітньому процесі, однак, він вимагає постійного розвитку та коригування, і деякі традиційні для гуманітарної освіти дисципліни (які є загальними) також вимагають особливого підходу з точки зору регіональної специфіки.

У системі музичної освіти є дисципліни, які потребують особливої уваги, в першу чергу, це «Народна музична творчість». У більшості регіонів, які є монокультурними (за винятком присутніх меншин), ця дисципліна спрямована на виявлення з різних сторін однієї усної традиції. Потрібно сказати, що вивчення суто музичного компонента народної культури невірно, оскільки синкретична природа фольклору має на увазі комплекс традицій, нерозривних в своєму побутуванні з незапам'ятних часів. Тому в однаковій пропорції мають бути представлені: музична, поетична, матеріальна творчість в контексті релігійних і нерелігійних обрядових циклів, а також нециклічних обрядів.

Якщо в повній мірі дотримуватися регіональної специфіки, то завдання ускладнюється тим, що потребує нової концепції щодо структури дисципліни, в основі якої має лежати історико-географічний аспект, починаючи з традицій скіфо-сарматських племен, караїмів, хазар, еллінів, візантійців. При цьому локальні представництва цих культур вимагають докладних описів їхньої культурно-побутової сторони, що збереглася в археологічних та інших пам'ятках Криму (наприклад, комплексу печерних міст Бахчисарайського району, в яких протягом

існування, як уже було зазначено, в період середньовіччя змінювалася етнічна основа їхніх мешканців). Само по собі цікаве та всеосяжне завдання слабо вписується в контекст дисципліни «Народна музична творчість», тому що археологічно-краєзнавчий аспект більше спрямований на матеріальні пам'ятки, які безпосередньо або опосередковано свідчать про розвиток традиційної культури того чи іншого народу. До того ж, дисципліну з таким підходом має читати краєзнавець високого класу, а, як правило, такі фахівці мають не музичну освіту, а історичну, культурологічну, філософську або географічну.

Вивчення музичної традиційної культури всіх народів Криму, які в той чи інший період населяли півострів або перебували там тимчасово, ускладнюється історичною нерівномірністю або просто невивченістю в належній мірі тієї чи іншої культури. Тому акцент на суто кримській народній культурі загрожує ускладненням багатьох завдань (до неможливості їхнього виконання, наприклад, про музичну культуру скіфів свідчать лише поодинокі археологічні об'єкти, такі як Пазирикська арфа, яку знайдено на розкопках алтайських курганів). Тому оптимальним представляється вивчення дисципліни в світовому контексті, який, із одного боку, не виявляє регіональну унікальність народної культури, але з іншого, – вписує її у загальний контекст, дозволяючи розкрити деяку унікальність в порівнянні з іншими сусідніми або далекими традиційними культурами. Такий підхід використовується провідним фольклористами. Досить згадати порівняльну фольклористику Б. Бартока, який шукав ритмоінтонаційні взаємодії угорського музичного фольклору з сусідами – словаками, хорватами, болгарами, турками, українцями та ін., – це дозволило йому зробити революційні відкриття в обраній галузі.

У зв'язку з цим, слід виділити основні етапи вивчення фольклору:

- ◆ архаїчний пісенний фольклор – календар (зимовий, весняний, літній, осінній цикли, т. зв. календар), який у всіх народів Західної і Східної півкуль має більше спільних рис, ніж різних, не дивлячись на різницю традиційних вірувань;

- ◆ сімейний обрядовий фольклор, в якому ще більше спільного, ніж в календарі. Наприклад, весільний обряд: починаючи зі сватання, потискання, закінчуючи весільним гулянням і шлюбною ніччю. Навіть пісенний набір у жанровому плані фактично стандартний. Те ж можна сказати і про інші пісенні жанри сімейних обрядів;

- ◆ народно-героїчний епос. Оскільки це більш пізній етап розвитку народної творчості, то спостерігається і більше відмінностей при

збереженні загальної фабули оповідання – боротьба із зовнішнім ворогом, як правило, в епічних сюжетах це дракон, змії. А також різні маркери, що визначають етичний тип, наприклад, мечі (різних калібрів);

- ♦ необрядова лірика – загальні риси в інтонаційній системі всіх народів: принцип розспівності, відмінності знаходяться в ладової системі, яка впливає на фольклорний мелос;

- ♦ танцювальний фольклор – більше спільних рис спостерігається в архаїчному танцювальному фольклорі, ближче до нашого часу спостерігається більше відмінностей.

Міжпредметні зв'язки в музичній освіті, заснованій на традиційній культурі, також можна використовувати в дисциплінах теоретичного циклу: «Сольфеджіо», «Теорія музики», «Гармонія», «Поліфонія». Специфіка дисциплін полягає в тому, що вони засновані на західноєвропейській традиції, однак впровадження національних музичних особливостей регіону може значно збагатити навчальний матеріал, прищеплюючи студентам знання, вміння та навички в контексті полікультурних зв'язків.

Таким чином, маючи кілька альтернативних підходів до побудови системи музичної освіти в гуманітарній галузі, можна знайти оптимальне рішення, яке дозволить вибудувати відповідні дисципліни з урахуванням регіональної специфіки, заснованої на міжетнічному, мультикультурному підході, в якому також використовуються міжконтинентальні зв'язки.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку / Бела Барток. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. – 48 с.
2. Земцовский И.И. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры / Изалий Иосифович Земцовский // Этнознаковые функции культуры. – М.: Наука, 1991. – С. 152–189.
3. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и типологии культуры / Юрий Михайлович Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. – 247 с.
4. Торопов В.Н. Мировое дерево: универсальные знаковые комплексы / Владимир Николаевич Торопов. – М.: Рукописные памятники древней Руси, 2010. Т. 1. – 446 с.
5. Торопов В.Н. Мировое дерево: универсальные знаковые комплексы / Владимир Николаевич Торопов. – М.: Рукописные памятники древней Руси, 2010. Т. 2. – 495 с.

**О.В. Морозова,**  
завідувач сектору давньої історії  
відділу історії Рівненського обласного  
краєзнавчого музею

**Т.П. Морозова,**  
доцент, методист вищої категорії  
Рівненського центру підвищення кваліфікації  
та перепідготовки працівників культури  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
м. Рівне

## **РІЗНОВЕКТОРНІСТЬ ІСТОРИЧНИХ РЕКОНСТРУКЦІЙ У КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**

Історичні реконструкції сьогодні – це не тільки практичне відтворення об'єкту, а і культуротворче та дієве зацікавлення історико-культурною спадщиною як основою духовного потенціалу українського народу. Вони сприяють формуванню спільної історичної пам'яті, національної самосвідомості, збереженню культурної ідентичності. Такий підхід до заявленої нами теми робить її актуальною. Емоційний вплив на глядачів, можливість долучення до дійства безпосередньо оптимізують процес вивчення багатовікових традицій, активізують інтерес до джерел духовності. «Прагнення України зайняти належне місце в сучасному європейському культурному процесі, завдання мати власне обличчя в контексті розвитку європейської і світової цивілізації неможливе без усвідомлення свого історичного коріння шляхом вивчення й популяризації історичного минулого, пам'яток культурної спадщини, їх органічного включення в суспільне життя» [2, с. 4].

Різновекторність наукових досліджень з проблематики охорони, збереження історико-культурної спадщини засвідчують роботи Г. Андрес, О. Денисенко, В. Корнієнка, В. Литовченко, П. Тронька та ін. Історичній реконструкції присвячені наукові розвідки Л. Алещенко, З. Васиної, Г. Осиченко, І. Посохова, В. Янченка та ін.

Історичні реконструкції як формат збереження, відновлення, популяризації культурної спадщини стрімко набирає обертів у музейному просторі України, якщо ще декілька років тому це були поодинокі акції, то сьогодні це клуби історичної реконструкції визначеної ними

тематики, періоду і активна їхня співпраця з музейними, архівними установами. Дефініція «історична реконструкція» з часом розширює своє поняття. Якщо раніше це було відтворення автентичного предмету, то сьогодні вона вживається в декількох значеннях і має різні рівні: змістовний – аутентичні реконструкції предметів; організаційний – історична реконструкція як форма культурно-дозвілдової діяльності; персоніфікований – реконструкція як хобі окремих особистостей або членство в клубах, товариствах історичної реконструкції.

Наведемо приклади історичних реконструкцій, що втілюються в музейному просторі, зокрема Рівненського обласного краєзнавчого музею. Так, у програмі «Музейних гостин» (автор проекту – заслужений працівник культури України А. Українець) різних років присутні історичні реконструкції різноманітної спрямованості: клуб «Фландрія» (м. Рівне) представив реконструкцію гентської роти часів Середньовіччя, що регулювала порядок у місті. Професійні реконструктори в середньовічних латах провели бої; клуб «Орден паладинів» (м. Львів) продемонстрував реконструкцію війська різних держав і епох; одяг, взуття, зброю часів Київської Русі демонстрували реконструктори з м. Києва; реконструкцію фрагменту житла доби Козацтва, виготовлення їжі та частування відвідувачів пропонували рівненські реконструктори; відвідувачі могли роздрукувати листівки УПА, художником яких був Н. Хасевич, на міні-друкарському пристрої часів Другої світової війни; реконструкція кузні з ковальським ковадлом дозволила спостерігати за процесом роздмухування вогню ковальським міхом та виготовленням речей із металу, відвідувачі долучалися до ковальського ремесла і кували невеликі речі собі на згадку; ковалі монетного двору великим молотом виготовляли монети різної номінації та пропонували відвідувачам на спеціальному пристрої – наковальні, важким молотом власноруч зробити ювілейні монети з написом «Музейні гостини»; реконструкція процесу ткання полотна на ткацькому верстаті, який встановили на території музею, де всі бажаючі могли виткати фрагмент полотна; реконструкція поліських народних танців, у яку включалися всі бажаючі; показ колекції традиційного народного одягу з м. Бахмут на Донеччині творчою майстернею «Оберіг»; дефіле реконструйованого одягу (народні костюми, пояси, взуття); демонстрація головних уборів та різних способів їх пов'язування; гра на реконструйованих народних інструментах – сопілках, лірах, кобзах тощо. Різновекторність наведених прикладів засвідчує потенційні можливості та практичний внесок історичних реконструкцій у збереження культурної спадщини України.

Пересопниця, що на Рівненщині, є батьківщиною української Першокниги. Музейний комплекс приваблює відвідувачів різними історичними реконструкціями. Щороку учасники фестивалю «Русь Пересопницька» відтворюють якийсь епізод із життя колись княжого міста: реконструктори демонстрували штурм фортеці; весілля вельмож; історичний момент укладання миру між давньоруськими князями під час з'їзду 1150 року [1]. Сім клубів історичної реконструкції брали участь у цьому історичному моменті. Такий підхід до музейної роботи сприяє ознайомленню широкого кола відвідувачів з історико-культурними документами.

Дієве збереження історико-культурної спадщини демонструють клуби історичної реконструкції. Результатом діяльності майстерні середньовічного обладунку ArtofSteel та реконструкторів м. Рівне є виставка кольчужного та пластинчатого обладунку, що використовували протягом XV ст. по всій території Європи «Європейський воїн XV століття» у Рівненському обласному краєзнавчому музеї. На виставці відтворені побутові речі, військовий табір, зброя, обладунки лицаря, костюми. Лати, деякі види озброєння, побутові речі Середньовіччя – це все точна реконструкція, яку виготовляють рівненські майстри [3].

Традиційним стає «Свято вулиці Поштової» (автор проекту завідувачка відділу виставок рівненського обласного краєзнавчого музею Г. Данильчук) у м. Рівне, що проводиться в стилі ретро. Тотальна урбанізація майже не зачепила цю вулицю. Відвідувачі перевтілюються на городян минулої епохи, колориту додають мелодії початку XX ст. Історичним тлом його є виставка старих поштівок міста, древніх карт Рівного, фото старожилів, світлини історичної минувшини міста тощо. Організовані були танці в стилі ретро, показ німого кіно. Особливістю свята є те, що ініціатива іде від містян, безпосередніх його творців, вони реконструюють або дістають із шаф одяг, головні убори, взуття, аксесуари 20–30-х рр. XX ст. у відповідності до дрес-коду. Як зазначає Г. Данильчук: «Місто було полікультурним, європейським, мало свої особливості, вишукані смаки в одязі, поведінці, культурі, побуті» [4]. Відроджувати історичні локації, пишатись як окремою, однією з найстаріших вулицею, так і цілим містом, зберегти традиції покликане дане свято. Результатом проекту є врахування місцевою владою побажання містян реконструювати вулицю в старому стилі та зробити її пішохідною, що буде практичним відгуком на оголошення 2018 року – роком культурної спадщини України.

Системно вивченням та збереженням культурної спадщини займаються товариства, клуби історичної реконструкції. Вони більш кваліфіковано підходять до їх втілення. Наприклад, молодіжна громадська організація «Товариство історичної реконструкції «Срібний вовк», яка була заснована 2001 р. у м. Львові небайдужа до вивчення давньої історії рідного краю як частини середньовічної Європи. Метою і завданням товариства є дослідження та збереження історичної спадщини; зацікавлення молоді національною історією, її виховання на кращих традиціях історичного минулого України, про що зазначено в їхньому статуті. Вони реконструюють духовні (відтворення старовинних танців та музики) та матеріальні (відтворення середньовічного одягу, взуття, предметів побуту, ювелірних прикрас, обладунків, зброї) цінності, беруть участь у турнірах, фестивалях, майстер-класах, семінарах [5]. Товариство історичної реконструкції «Срібний вовк» є організатором багатьох фестивалів, зокрема фестивалю середньовічної культури «Львів Стародавній», де в лицарському турнірі беруть участь представники клубів історичної реконструкції з різних країн.

Проаналізувавши практичний досвід втілення історичних реконструкцій, варто зазначити, що не всі вони підпорядковані автентичності подій, що відтворюються, іноді організатори перебільшено використовують театралізацію, за рахунок чого від невмілого її втілення спотворюється подія – це один аспект, а з іншого боку – намагання організаторів бути ближчими до відвідувачів і настільки осучаснювати історичну подію, що втрачається її сутність. Тому хотілось застерегти від таких надмірностей і якщо ми говоримо про історичну реконструкцію, то вона повинна максимально базуватися на автентичності. Це стосується всіх засобів її подачі: слова, музики, хореографії, костюму, реквізиту тощо. Вони мають зберігати єдність стилю і документальність як основні принципи дійства. У підготовчий період реконструктори повинні працювати з документами в архівах, фондах музеїв, вивчати та використовувати музейні предмети, археологічні, образотворчі і письмові джерела, відео, фоно, фото документи, консультуватися з фахівцями, музейними працівниками.

Спостерігаючи за тенденцією діяльності клубів історичної реконструкції, варто зазначити, що цей процес є динамічним, рухливим. Одні клуби зникають в наслідок своєї фінансової неспроможності вести реконструктивну роботу, адже це доволі дорогавартісне заняття, але з'являються натомість інші, які пропонують витвори своєї майстерності та оприлюднюють цікаві артефакти.

Отже, різновекторність історичних реконструкцій сприяє збереженню культурної спадщини, виступаючи формою презентації та популяризації пам'ятки. Будучи об'єктами туристичних маршрутів, вони знайомлять широке коло відвідувачів із локальними подіями та історією. Музейний простір часто виступає їх місцем проведення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ільницька Т. На Рівненщині реконструктори показали, як мирилися князі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://day.kyiv.ua/uk/news/060715-na-rivnenshchyni-rekonstruktory-pokazaly-yak-myrylysyu-knyazi>.
2. Культурна спадщина в контексті «Зводу пам'яток історії та культури України». – К.: Інститут історії України, 2015. – 486 с.
3. Лицарські обладунки, які виготовляють у Рівному, показали містянам [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sfera-tv.com.ua/index.php?m=news&d=view&nid=32360>.
4. Пікула М. Свято вулиці Поштової відгуляли у стилі ретро [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://7d.rv.ua/news/2017-07-17/svyato-vulyci-poshtovoyi-vidgulyaly-u-styli-retro>.
5. Товариство історичної реконструкції «Срібний Вовк», МГО [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.ngo.lviv.ua/index.php?option=com\\_content&view=article&id=8851:2010-01-13-22-54-41&catid=51:2009-08-06-12-03-48](http://www.ngo.lviv.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=8851:2010-01-13-22-54-41&catid=51:2009-08-06-12-03-48).



**Н.П. Олійник,**  
провідний методист  
Харківського обласного  
організаційно-методичного центру  
культури і мистецтва,  
голова Співки етнологів  
і фольклористів м. Харкова

## **ДІЯЛЬНІСТЬ ФОЛЬКЛОРНИХ ГУРТІВ ЯК ЧИННИК ЗБЕРЕЖЕННЯ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ за матеріалами Харківщини**

Пріоритетними напрямками в царині традиційної культури нині є збереження культурно-духовних цінностей, що є одним із критеріїв у вихованні підрастаючого покоління і прищеплення йому поваги та любові до власної культури. У свою чергу цінності можна поділити на матеріальні, нематеріальні (духовні) і соціальні. Нематеріальні цінності складають культурну спадщину. Слід зазначити, що саме вони є найбільш вразливими до зникнення, якщо не вживати відповідних заходів для їхнього збереження і популяризації. Загрозою для зникнення нематеріальної культурної спадщини є прискорення темпів урбанізації, відтік молоді з села, а звідси – різке зменшення кількості населення, а також його старіння і відхід у вічність.

Основним зберігачем і носієм традиційної культури є сільське населення. Час стрімко йде вперед, а Закон про збереження нематеріальної культурної спадщини не прийняли і ймовірно приймати не будуть. Хоча саме втручання держави могло якимось чином звернути увагу на врегулювання та збереження традиційної народної культури в самих осередках. Традиція пронизує всі сфери людського буття, передається від покоління до покоління й зберігається в конкретних спільнотах протягом тривалого часу. Найкраще традиційна культура зберігається та передається на фольклорних матеріалах. У свою чергу традиційне суспільство є «закритим», «замкнутим», що надає змогу зберегти свою культуру без впливу та проникнення інших культур.

Нині будь-який обряд чи елемент нематеріальної культурної спадщини підлягає модернізації. Розглядаючи аспекти традиційності в модерних моделях культурної політики, вітчизняний учений О.В. Кравченко надає визначення модернізації як одного з найпопулярніших наукових концептів від свого початкового змі-

сту, з яким термін увійшов до суспільного обігу, як оновлення. Вчені поділяють модернізацію на органічну і неорганічну. Під органічною моделлю етнотеатралізованого дійства календарної обрядовості розуміємо наслідування і природне відтворення дійства календарного чи родинного циклу, де зберігається традиційна основа. Таку модель спроможні відтворити фольклорні (первинні) та фольклористичні (вторинні) гурти. Під неорганічною моделлю розуміємо побудову етнотеатралізованого дійства з нагромадженням «чужих» елементів, непритаманних традиційній культурі певного осередку чи регіону. Або ж поєднання складових, запозичених із різних традиційних культур. Таке поєднання часто можна зустріти в сучасних постановках театралізованих дійств, особливо в масових народних гуляннях.

Нині відбуваються певні зміни в житті регіонів і осередків, а саме створення ОТГ (об'єднані територіальні громади), що можуть сприяти як підтримці фольклорних гуртів (візитівки певного осередку), так і зникненню колективів за браком коштів для їхнього утримання (як оплата праці самих фахівців, так і життєдіяльність колективу). Щоб вибороти право на існування та подальший розвиток і популяризацію фольклорних колективів, керівники мають проявляти креативний підхід до фольклору як такого, але при цьому зберігаючи автентичність. Відома дослідниця, фольклорист і музикознавець С.Й. Грица акцентує на необхідності звернути увагу на традиційну культуру, що зберігається в пам'яті учасників фольклорних гуртів. Саме фіксація фольклорних матеріалів із ХІХ ст. «стимулювала відродження народної пам'яті, заповнила білі плями на карті ще недосліджених регіональних традицій» [1, с. 5]. Отже, фольклор є виразником цінностей кожного народу, осередку, регіону. Саме народна пам'ять зберігає культурні цінності етнічної групи певного регіону. В свою чергу культурні цінності об'єднуються в етнокультурні коди. Календарна обрядовість є живим організмом, що реагує на різні історичні зміни в суспільстві, тобто видозмінюється, але в рамках святкової традиції. Обрядові дійства є засобами комунікації, в яких закладені семіотичні коди. Вони є для сільського населення культурно-духовними цінностями, спадком, що передається від діда-прадіда, а також невід'ємною частиною побутової культури.

Зараз постала необхідність переходу фольклорно-обрядових цінностей із закритого середовища (сільський осередок) у відкрите (сценічний майданчик, міське середовище). Іншими словами можна сказати про перехід фольклору з автентичного середовища на сцену.

З огляду на це, відбуваються суттєві зміни щодо його функціонування, а саме: пісенні тексти скорочуються, імпровізація послаблюється або ж зникає зовсім, також зникають діалектні особливості, змінюється рух виконавця в обрядовому дійстві (щезає або стає нав'язливим, спеціальним). Із огляду на це, С.Й. Грица наголошує на необхідності створення умов для виявлення, підтримки та розвитку спонтанних фольклорних гуртів у сільській місцевості, що сприятиме «стабілізації фольклорного генофонду» [1, с. 203].

Прикладами саме такої роботи можуть слугувати творчі колективи Харківщини, а саме фольклорні гурти: «Калинонька» (с. Лиман Зміївського р-ну, кер. Ольга Корнієнко); «Журавка» (с. Чемужівка Зміївського р-ну, кер. Оксана Власенко); «Горлиця» (с. Одноробівка Золочівського р-ну, кер. Марина Кононенко); «Вербиченька» (с. Костів Валківського р-ну, кер. Микола Губський); «Шарівчанка» (с. Шарівка Богодухівського р-ну, кер. Олександр Субота); «Слобода» (с. Руська Лозова Дергачівського району, кер. Тетяна Фоміна); «Криниченька» (м. Харків, кер. Олександр Безвесільний), які намагаються не презентувати культуру, а демонструвати фольклорні дійства із життя свого осередку. В сьогоденні фольклор існує «як органічний елемент сільського побуту» [1, с. 209]. Носіями автентики по-праву вважається сільське населення, яке перейняло традиційну культуру та побут від попередніх поколінь.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. Етномузикологічні розвідки. – Київ-Тернопіль: «Астон», 2002. – 236 с.

**М.А. Омаров,**  
доктор технических наук, профессор,  
председатель Харьковского областного общества  
азербайджанско-украинской дружбы «Достлуг»

**СОХРАНЕНИЕ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ОСНОВ  
ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В ПРОЦЕССЕ  
ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ  
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ДИАСПОРЫ В УКРАИНЕ  
на примере деятельности Харьковского областного общества  
азербайджанско-украинской дружбы «Достлуг»**

Сохранение культурного наследия, нравственное воспитание молодежи – это проблемы, которые остаются актуальными на протяжении многих лет для любой нации и народа. Особенно это значимо для диаспорского движения. Я бы даже сказал, что это основная задача диаспорского движения любого народа.

Процесс обучения и воспитания детей и молодежи диаспоры несколько отличается от аналогичного процесса титульной нации. Находясь вдали от исторической родины, изучая национально-культурное наследие своей страны, человек ощущает свою причастность к истории и своей культуре. Особенно это актуально для молодого поколения, так как исторические наработки духовных ценностей народа, таких как поэзия, искусство, песня, язык, народные традиции служат основой дальнейшего духовного развития нации в стране пребывания и знакомству населения этой страны с национальными особенностями другого народа.

Это особенно важно в условиях глобализации и мировой интеграции, в ходе которых неизбежно происходит сближение и слияние культур народов разных стран и появляется угроза исчезновения культурной самобытности. Зачастую это расценивается как утрата национально-культурных ценностей, что в свою очередь приводит к конфронтации, разногласиям и выступлениям за возрождение национальной культуры. Поэтому, вопросу возрождения и сохранения национального культурного наследия отводится большая роль.

Харьковский регион характеризуется межнациональной стабильностью. Здесь прекрасно уживаются представители разных народов и этносов, как постоянно проживающих, так и граждане других стран, приезжающих на обучение. И в этом заслуга как руководите-

лей города и области, так и руководителей национально-культурных объединений.

Примером инициативы органов власти в этом направлении может служить недавно прошедшая (30.05.2018 г.) научно-практическая конференция «Моя рідна Харківщина», организованная Харьковским региональным институтом Национальной академии государственного управления при Президенте Украины и Харьковской областной государственной администрацией. В ней приняли участие руководители национально-культурных объединений и институтов гражданского общества Харьковской области. На конференции состоялась презентация национально-культурных объединений, демонстрация национальных костюмов народов, проживающих в Харьковской области.

Знакомству жителей нашего города с культурой, национальными особенностями народов, проживающих на территории Харьковской области, служат такие мероприятия, как:

- ♦ проведение Дней азербайджанской культуры в Харькове;
- ♦ перевод на украинский язык и издание книги всемирно известного мастера азербайджанской национальной кухни Тахира Амирасланова «Сказання про азербайджанську кухню»; в рамках торжественных мероприятий по случаю 100-летнего юбилея Азербайджанской Республики (24.05.2018 г.).

Основная задача этого проекта – сохранение многовековых национально-культурных традиций азербайджанского народа, сближение двух культур – украинской и азербайджанской, а также обогащение украинской национальной кухни. Особенностью этого проекта было участие в нем руководителей города и области, руководителей высших учебных заведений, представителей духовенства различных религиозных конфессий, национально-культурных объединений из Киева, Днепра, Харькова, молодежи и студентов.

Совместные мероприятия позволяют не только реализовать азербайджанцам их религиозные потребности, но и воспитывают взаимное уважение к религиозным традициям и обычаям, а также национальным ценностям наших народов. Среди них:

- ♦ фестиваль «Азербайджанской национальной кухни», на котором состоялась презентация азербайджанского журнала на украинском языке «Кулина» («Кулінарна культура Азербайджану»);
- ♦ вечер азербайджанской поэзии, посвященный 100-летию Самеда Вургуня, с участием дочери поэта, представителей Посольства

Азербайджанской Республики в Украине, почетных гостей из Азербайджана и г. Киева;

- ♦ подготовка и издание книги о жизни и деятельности харьковчанина Александра Мишона «Александр Мишон – фотограф, издатель, кинематографист», соавтором которой является член правления общества «Достлуг» Шахин Омаров (в год празднования 115-й годовщины Азербайджанского кино и 155-летия со дня рождения А.М. Мишона). В рамках этого проекта состоялось открытие мемориальной доски А. Мишону на доме по переулку Слесарному 1, (в рамках V Международного кинофестиваля «Харьковская сирень»). Автором Мемориальной доски является член правления общества «Достлуг» Народный художник Украины Сейфаддин Гурбанов;

- ♦ ежегодный праздник «Курбан-байрам», который мы проводим в мусульманской мечети и, в качестве благотворительности, отвозим жертвенных баранов в Харьковский областной центр социально-психологической реабилитации «Гармония», а также переселенцам из Донецкой и Луганской областей. Праздник «Курбан-байрам» мы проводим и для иностранных студентов-мусульман;

- ♦ проведение в Харькове Ифтара – вечерней трапезы для постящихся мусульман в священный месяц Рамадан, на который приглашают представителей мусульманских религиозных и национально-культурных объединений нашего города;

- ♦ ежегодное участие в общегородском проекте – конкурсе красоты «Miss Kharkiv International», в интернациональном кубке по футболу и в игре КВН, в котором приняли участие команды национально-культурных объединений Харьковской области и объединения иностранных студентов, а также много других культурологических проектов.

Воспитание детей с учетом культурного наследия своей страны, следует начинать с самого раннего возраста и продолжать развивать в течение жизни. Именно образовательные учреждения обладают такими возможностями. Азербайджанский культурно-образовательный центр «Достлуг», созданный более 15 лет назад обществом «Достлуг» и функционирующий на базе общеобразовательной школы №133 г. Харькова преследует цель – воспитание у азербайджанской молодежи национального самосознания, любви и уважения к национально-культурным традициям Украины и Азербайджана, как к традиционным, так и современным. Обучение в Центре осуществляется на основании оригинальных учебных программ,

разработанных специалистами общества по азербайджанскому языку и литературе, истории Азербайджана, национально-культурным традициям азербайджанского народа, музыке и изобразительному искусству. Утвержденные Департаментом образования Харьковского городского совета образовательные программы адаптированы к условиям культурно-образовательных центров Украины.

Познанию национально-культурных традиций азербайджанского народа детьми и молодежью служат поездки, организованные обществом «Достлуг», к своим сверстникам в Азербайджан.

Приобщению к национальной культуре и уважению к народным традициям служит достойное представление культуры танца азербайджанского народа, начиная от национального костюма и заканчивая самим танцем. В танцевальном коллективе «Жемчужины Азербайджана» участвуют дети от 4-х-5-ти лет, а также школьная и студенческая молодежь. Они являются победителями и лауреатами многих форумов и фестивалей различных уровней в Украине и за рубежом, таких как:

- ◆ ежегодный фестиваль «Харьков – наш дом»;
- ◆ фестиваль национальных культур «Всі ми діти твої, Україно!»;
- ◆ областные этнофестивали «Печенежское поле» и «Слобожанская ярмарка»;
- ◆ фестиваль обрядового и современного свадебного действа «Свадьба в Малиновке плюс», на котором мы представили азербайджанскую свадебную пару со свадебной атрибутикой и особенностями свадебного обряда, блюдами азербайджанской национальной кухни, азербайджанскими свадебными танцам.

Таким образом, сочетание традиционной и современной культуры в процессе обучения и воспитания детей и молодежи является залогом гармоничного развития поликультурного общества с толерантными межнациональными отношениями и взаимно обогащенными культурами.

**М.З. Осадца,**  
асистент кафедри образотворчого і  
декоративно-прикладного  
мистецтва та реставрації  
Прикарпатського національного  
університету імені Василя Стефаника  
м. Івано-Франківськ

### **МІСЬКІ КРАЄВИДИ ХУДОЖНИКІВ ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ ЯК ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ВИВЧЕННЯ І ЗБЕРЕЖЕННЯ АРХІТЕКТУРНО- ІСТОРИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА МІСТА**

Образ міста як сукупність асоціацій, накопичених у культурно-історичному ракурсі та репрезентованих архітектурними пам'ятками, постає досить виразною темою в образотворчій спадщині Прикарпаття. Одним із аспектів трактування міського пейзажу прикарпатськими митцями є проблема збереження його історико-культурного обличчя, репрезентованого його архітектурною складовою. Архітектурні пам'ятки як набутки історико-культурної спадщини, акумулюючи духовну й пізнавальну цінність, особливо виразно знаходять художньо-образне втілення у творах художників Івано-Франківщини.

Вагомим аспектом архітектурних краєвидів, окрім достовірної фіксації окремих об'єктів зодчества та їхніх ансамблів, є також відтворення ландшафтного оточення. Гравюри XVIII-XIX ст. із зображеннями твердинь на теренах Прикарпаття, збереженими в їхньому початковому вигляді або відбудованими після численних руйнувань, слугують важливим іконографічним матеріалом для подальшої реставраційної діяльності. Варто зауважити, що австрійська влада, знищуючи галицькі замки в кінці XVIII ст., не зберегла їх первісного зображення. Так сталося, як вказує В. Грабовецький, із Станіславівським, Снятинським, Раковецьким, Пнівським і Коломийським замками [2, с. 94]. Значний інтерес становлять також графічні й живописні зображення житлової архітектури, що суттєво доповнюють візуальний ряд міської тематики.

Протягом XVII ст. українські гравери активізували розвиток архітектурного пейзажу – фоновий мотив поступово позбувся декоративної лаштунковості та набув місцевого колориту і, певною мірою, самостійного жанрового звучання [5, с. 265]. Незважаючи на те, що



до кінця XVIII ст. архітектурний пейзаж в українському малярстві розвивався повільно, такі твори відіграли в його поступальному русі значну роль. Попри те, варто зазначити, що використання різноманітних пейзажних елементів і мотивів в українському живописі та гравюрі не створило умов для остаточного формування пейзажного жанру в сучасному розумінні [3, с. 662].

Окрім ідейного змісту в гравюрних архітектурних пейзажах присутні ще й естетичні моменти. Митців полонила гармонія архітектурних форм, пластика фасадів, веж і апсид, а членування їхніх об'ємів тяжіло до графічної інтерпретації, вносячи в художню тканину гравюру додаткові декоративні ритми. При цьому зображення архітектурної споруди було часто центральним, самодостатнім мотивом, тобто несло в собі семантику головного, а не допоміжного образу. Цінною особливістю цих гравюр було те, що вони виконувалися на основі натурних рисунків, а не з копій [5, с. 265–266]. Панорамному міському краєвидові властиві дещо інші образні акценти, ніж пейзажам з мотивом однієї споруди. У зображеннях загального краєвиду робилися спроби відтворити історичну ситуацію, але за браком вірогідних даних, вона ставала конгломератом сучасної архітектури та вигаданих веж, бань, фантастичних мурів. У трактуванні граверів далеке місто ніби «посаджене» на лінію обрису компактним згуродуванням будинків і храмів, обнесених звідусіль неприступним муром.

У такій формі зображення вчувається відгомін засобів ікони й мініатюри, в яких населені пункти малювалися символічно. Проте згодом надмірні узагальнення й умовності в гравюрі змінювалися більш деталізованими пейзажними образами – місто наче тягнулося вгору, його динамічний силует, увиразнений гострими шпилями або округлими банями, контрастував зі спокійним хвилястим обрієм [5, с. 266]. Ще вагоміше образне навантаження несуть ті урбаністичні мотиви, де персонажі діють не на тлі міста, а в його середовищі. У пейзажах панує справжнє «царство деталей», відтворюється архітектурний і побутовий мікроклімат якої-небудь вузької вулички – від профільованих карнизів до вимощеної камінням бруківки [5, с. 266–268].

Тенденцію достовірного зображення міста репрезентовано гравюрою кінця XVIII ст. «Вигляд міста Галича з руїнами Старостинського замку XVII ст.». Розповідальний характер твору посилюється панорамним композиційним вирішенням. Акцентовано увагу на взаємозв'язку архітектурного наповнення, збагаченого динамікою форм веж і куполів храму та домінантою узагальнених обрисів твердині, що

височіє над містом із ландшафтним оточенням. Емоційна складова архітектурних мотивів замку та храму посилюється нагромадженням складних мас стін, куполів, веж.

У контексті збереження й осмислення історико-культурного надбання минулого важливого значення набувають пейзажі з видами міської панорами, стародавніх замків і культових споруд, що виступають як джерело візуальної інформації про місто, оскільки нерідко документально точно й достовірно фіксують архітектурні об'єкти у творах митців ХІХ ст., які працювали на теренах краю. Графічні та живописні зображення міст слугували чи не найкращим іконографічним матеріалом, ілюстрували тогочасне міське життя й культуру та дозволяли певною мірою простежити архітектурно-будівельну історію міста й вигляд визначних споруд, які нерідко істотно змінювали зовнішній вигляд, втративши свій автентичний образ.

Упродовж ХІХ ст. види прикарпатських міст і містечок відтворювали іноземні художники, які здобули фахову освіту в провідних європейських мистецьких закладах – Антон Лянге, Емануель Кронбах, Карл Ауер, Мацей Богуш-Зигмунт Стенчинський, Наполеон Орда, привносячи в мистецтво краю ремінісценції європейських течій. Вони носять історичний, романтично-ліричний характер.

Іконографічним особливостям Івано-Франківська (тоді – Станіславова) початку ХІХ ст. присвячена акварель «Вигляд міста Станіславова» авторства Е. Кронбаха, виконана в 1820-х рр., в якій простежується тенденція узагальненого змалювання міста. Однозначно, що головний акцент зроблено на відтворенні архітектурного ансамблю міста. Проте, за твердженням З. Соколовського, визначні будівлі міста подано недбало. Так, наприклад, єзуїтську колегію і тодішній костел єзуїтів змальовано з боку теперішньої вулиці Бельведерської, схематично показано дзвіницю парафіяльного костелу, тоді як парафіяльний костел Найсвятішої Діви Марії не відповідає його дійсному вигляду. Ліву частину панорами автор змалював, ймовірно, з боку Галицької брами, якої вже тоді не існувало. Вірменська святиня на зображенні носить риси дійсно вірменських храмів, адже вірменська церква мала в минулому шоломоподібні завершення; проглядається також сигнатурка над центральною навою [4, с. 63]. У глибині панорамного зображення художник подав архітектурний акцент ратуші, що домінує у міському ансамблі. Дослідники архітектури старого Івано-Франківська відзначають цінність акварелі Е. Кронбаха, насамперед, як іконографічного джерела стосовно

другої ратуші, яка не збереглася, зазнавши масштабних руйнувань унаслідок пожежі 1868 р.

Збереження історико-культурного образу міста знайшло відображення в творчих здобутках митців на зламі XIX – початку XX ст. та втілюється в тенденції ліричного зображення панорамного виду міста, камерних міських закутків, сакральних архітектурних доміант, руїн замків.

Види архітектурних старожитностей, панорамних міських ансамблів, визначних пам'яток, вулиць і площ як прагнення закарбувати їхню мистецьку та історичну цінність на фоні прогресуючих урбанізаційних процесів простежується в пейзажах на львівську тематику початку 1900-х рр. художника Ярослава Пстрака. Документальний характер і точна фіксація архітектурних деталей засвідчують спадкоємність збереження обличчя міста як джерела вивчення архітектурного минулого міста.

Своєрідну типологічну групу складають сюжети урбаністичних пейзажів з елементами сакрального наповнення образу святинями, соборами, храмами й церквами. Культурні об'єкти, викристалізовуючись у композиційній структурі краєвидів, несуть високу ідейну значущість і символічність в контексті історико-культурних реалій 1940–1960-х рр. на міських краєвидах прикарпатських художників і архітекторів Михайла Зорія, Ярослава Лукавецького, Леоніда Попиченка, Дмитра Яблонського [1, с. 7–12].

У мистецтві Івано-Франківщини кінця XX ст. проблема фіксації архітектурного фонду прикарпатських міст і містечок в аспекті збереження історичного вигляду як важливого історіографічного джерела інтерпретується архітекторами З. Соколовським та Олегом Козаком. Численні графічні зарисовки фортець і старовинних оборонних систем, автентичного дерев'яного зодчества, архітектурних ансамблів і комплексів, вулиць, площ, традиційної старої забудови історичної частини міста З. Соколовського 1960–1980-х рр. мають натурний характер, в них витримана композиційна цілісність, тональна єдність, співмірність архітектоніки споруд із природним оточенням, ритм складного архітектурного декору архітектурних форм. Іншою групою виділяються графічні твори, що реконструюють вигляд втрачених або частково збережених архітектурних об'єктів і мають виняткове пам'яткоохоронне значення.

Графічна спадщина архітектора й художника О. Козака репрезентована багатогранною архітектурною «мозаїкою» – церквами, костелами, ансамблевими сакральними забудовами, що нерідко

виступають домінантою творчих композицій. Архітектурні композиції автора вирізняють глибинне розуміння архітектоніки міських споруд, прискіплива увага до найдрібніших архітектурних нюансів і скульптурного оздоблення. У творчому доробку О. Козака неабиякою долею пізнавальної інформації вирізняються його акварельні пейзажі, що відтворюють скромні види камерних вуличок, центральних закутків – малоповерхової історичної забудови в синтезі з силуетами архітектурних домінант.

Упродовж останніх десятиліть ХХ ст. актуальною стала проблема історичної пам'яті, збереженості автентичної забудови історичного середмістя, спричинена інтенсивними процесами руйнування історичних пам'яток упродовж останніх десятиліть, що значною мірою знайшло втілення в образотворчості окремих митців. Храми, собори, житлові будівлі як свідки попередніх епох засвідчують тяглість традицій історичної забудови міста. Такий підхід простежується у композиціях на міську тематику Ігоря Панчишина, художника і архітектора, апологета культурно-історичних цінностей. У творах на міську тематику він культивує проблему охорони історичної забудови міста. Саме прихильність до минулого рідного міста, до його культурно-історичних, передусім архітектурних надбань, визначила образно-тематичне наповнення картин І. Панчишина.

Самодостатню вартість у живописній традиції Івано-Франківщини кінця ХХ – початку ХХІ ст. набувають твори, що втілюють прозаїчні елементи міського декору (брами, ліпнина, скульптурний декор тощо) шляхом поетизації деталізованого образу. Скрупульозна вималюваність скульптурно-орнаментальних мотивів і пластичного оздоблення фасадів будівель, балконів, порталів та обрамлення вікон набули вияву в акварельних імпровізаціях художника Володимира Сандюка та в олійних інтерпретаціях художника й архітектора Ігоря Панчишина.

Об'єкти культового зодчества як важливі іконографічні джерела, як свідки «напластування» культурно-історичних і релігійних реалій, що мають виняткове значення для пам'яткоохоронної та реставраційної сфер із метою подальшого збереження, охорони та реставрації історико-культурних цінностей минулого, унааявлені в ностальгійних офортах і рисунках Володимира Гривінського, Андрія Шабуніна. Художники-графіки особливо прискіпливо змальовують вишукані образи архітектурних споруд із властивою їхній авторській манері документальній точності й правдоподібності в зображенні пам'яток.

На загал, архітектурно-історичні споруди як ключові компоненти культурного простору, ставали сюжетами гравюр і живописних творів іноземних художників кінця XVIII – першої половини XIX ст. Збереження історико-культурного образу міста знайшло відображення в творчих здобутках митців на зламі XIX – початку XX ст. та втілювалося в тенденції ліричного зображення панорамного виду міста, камерних міських закутків, сакральних архітектурних доміант, руїн замків (Я. Пстрак, Ю. Панькевич). Сюжети урбаністичних пейзажів з елементами сакрального наповнення – святинями, соборами, храмами й церквами, несуть високу ідейну значущість і символічність у контексті історико-культурних реалій 1940–1960-х рр. (М. Зорій, Я. Лукавецький, Л. Попиченко, Д. Яблонський,); процесів руйнування історичних пам'яток 1980–2000-х рр. (І. Панчишин, З. Соколовський, О. Козак, В. Гривінський, А. Шабунін).

Зображення міст надають змогу простежити особливості міської культури, історико-планувальні зміни міського середовища, типології і конструкції будівель. Їхня пізнавальна вартість зумовлена тим, що художники, змальовуючи як окремі споруди костелів, соборів, так і архітектурні ансамблі в контексті історичного простору міста, фіксували їх архітектурний образ для нащадків. Здебільшого вони акцентують стилістику архітектурних пам'яток, відтворюють їхні найдрібніші пластичні особливості, нюанси складного архітектурного декору.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бабій Н. Станіславівський спадок Дмитра Яблонського в архіві Зеновія Соколовського // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків: ХДАДМ, 2015. Вип. 3. – С. 7–12.
2. Грабовецький В. Ілюстрована історія Прикарпаття: XVII–XVIII ст. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. Т. II. – 344 с.
3. Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник; ред. т.: Д. Степовик. – К., 2011. Т. 3/ Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. – 1088 с.: іл.
4. Соколовський З. Як виглядала друга ратуша? / Зеновій Соколовський // Станіславівські ратуші. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2011. – С. 61–67.
5. Степовик Д. Українська графіка XVI–XVIII століть: еволюція образної системи. – К.: Наукова думка, 1982. – 331 с.: іл.

**В.М. Осадча,**  
кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри естрадного  
та народного співу  
Харківської державної академії культури,  
заслужений діяч мистецтв України

## **ЖАНРОВА СИСТЕМА ФОЛЬКЛОРУ ЦЕНТРАЛЬНОЇ ХАРКІВЩИНИ: АВТЕНТИЧНА ТА РЕПРОДУКТИВНА ФОРМИ ПОБУТУВАННЯ**

У музичній славистиці протягом кінця XIX – XX ст. вироблена чітка методика виявлення ознак системності у вивченні народної пісенності. Вони узагальнені як особливості музичного діалекту того чи іншого регіону на основі аналізу ритмічного та структурного показників обрядового фольклору. Теоретичну базу для регіонального підходу до вивчення народної пісенності склали класифікація ритмоструктур, сполучення типологічного, семантичного та виконавського аналізу Ф. Колесси, структурно-типологічний підхід К. Квітки. В. Гошовський вивів класифікацію музичних діалектів Закарпаття та сформулював генетичні підстави мелоареології, Б. Луканюк розвинув положення про розмежування музичних діалектів. Мелогографію поширення пісенних масивів на українській та східнослов'янській етнічній території розробляє колектив київських та львівських фольклористів під керівництвом І.В. Клименко. Статті О.І. Мурзіної присвячені методологічним засадам вивчення фольклору Середньої Наддніпрянщини як традиції пізнього компактного заселення. Зокрема аналіз жанрового складу народної пісенності регіону дозволив дослідниці зробити висновок про об'єднуюче значення пісенної лірики, переважання ліричних та ліро-епічних жанрів, зокрема родинно-побутових пісень та балад у системі жанрів регіону.

Ці положення також дозволяють узагальнити фольклорний матеріал на території історичної Харківщини. Завдяки пізньому компактному характеру заселення краю, що спричинив мікролокальні відмінності в пісенних жанрах сусідніх сіл (якість осередковості побутування) проявилася здатність пісенної лірики виконувати функцію стрижньового, домінуючого жанру. Важливість не тільки ритмічної впорядкованості жанрів, але й мелодійної розробки ритмоструктурних типів наспівів, сприяла формуванню специфічної якості слобожанської пісенної

традиції – *інтонаційної активності*, яка проявляється в співіснуванні відмінних ритмоструктурних типів та їх мелофактурної розробки. У пісенній традиції сформувалися й закріпилися певні *мелоструктури* (мотиви поспівки, типові мелодико-фактурні звороти), які маркують розспів, стають його основною ознакою. Той чи інший фольклорний осередок упізнається за характером розспіву пісенного тексту, мікролокальний стиль розспіву може об'єднувати віддалені пісенні осередки і розрізняти розспів у межах сел.

Вихід музичної стилістики в авангард свідомих пошуків нового – особистісного аспекту виразності призвів до засвоєння гуртовою виконавською практикою ліричного модусу мислення в традиційній пісенності. Найбільш яскраво ця якість розспіву проявлена в ліричних піснях та баладах, але його опосередковане відбиття спостерігається й у розспіві обрядових пісень. Цей процес діє як в макромасштабі (класифікація та районування співочих стилів), так і мікропровах, зокрема при аналізі складових культури співу автентичного співочого гурту як типового носія пісенної традиції.

Здійсненню стилістичного, зокрема виконавського, аналізу сприяла сама мотивація та наукове обґрунтування польових досліджень по Харківщині протягом останніх 40 років. Її комплексний характер пов'язаний із процесом відновлення живого звучання обрядового фольклору, саме в гуртовій традиції виконання. Крім *фронтального обстеження* більшості населених пунктів на певній території (експедиції ХНУМ, ХДАК у західні та північно-східні райони Харківщини 1976–1986 рр.) комплексні експедиції ХОЦНТ «Муравським шляхом» (1995–2007 рр.) у межах підготовки та проведення міжнародних фестивалів фольклору «Покуть» та Національної програми «Збереження нематеріальної культурної спадщини» суттєвою складовою вивчення фольклору історичної Харківщини уявляється дослідницька робота фольклористів у складі дитячих фольклорних таборів. Якісно новими були комплексні дослідження – проекти Спілки етнографів та фольклористів м. Харкова в північні та східні райони Харківщини (1991–2009 рр.), а також у межуючі райони сучасної Белгородської обл. РФ. Більшість експедицій та окремих виїздів мали скоріше *загальнокультурне* спрямування – зберегти матеріал у групах фольклорних колективів окремих сіл, відновити гуртове виконання, пропагувати їхню пісенну традицію, провадити технічно якісний запис репертуару цих гуртів. Спеціалізованої наукової установи в Харкові немає й зараз, функції узагальнення дослідницького досвіду взяли на

себе наукові конференції та семінари, фольклорні вітальні Обласного центру народної творчості, нині Обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтва під загальною темою «Традиційна культура в умовах глобалізації» (1996–2018 рр.).

Матеріал для мікролокального (осередкового) ракурсу дослідження накопичений завдяки багаторічному спілкуванню із видатними народними виконавцями та проведенню культурологічної практики із відновлення *гуртової традиції співу* та *повноцінного*, зокрема *обрядового* місцевого репертуару автентичних фольклорних колективів сучасної Харківщини в 70–90-х рр. ХХ ст. У цей період українськими, зокрема харківськими фольклористами-практиками вирішувалися питання створення відповідної системи фольклорної роботи з відновлення й пропагування традиційної музичної спадщини, дослідження проблем побутування пісенної традиції через її озвучення і «повернення» в сільське фольклорне середовище. Методи – не тільки спостереження за практикою варіативності розспіву лідерів цих колективів, але і залучення носіїв пісенних традицій старшого віку з мешканців-односельців, які співпрацювали з аматорським фольклорним колективом; контактне передання традиції співу дитячим групам – «підготовчим студіям при фольклорних колективах». Носії пісенних традицій та міжвікове спілкування сприяли відновленню пісенного обсягу місцевої традиції.

Процес «повернення» традиції у значній мірі відбувається завдяки культуротворчій діяльності в с. Лиман Зміївського та Киселі Первомайського району Харківської області. В процесі передання традиції в фольклорних колективах «Калинонька» Лиманського СБК та «Киселяночка» Кисельського СК відновився репертуар календарно-обрядових та весільних пісень, який складає поспівкову та стилістичну основу місцевого пісенного спадку, виявлені зразки модально-поспівкового музичного мислення в розспіві ліричних пісень. Серед календарно-обрядових пісень більшість саме зразків зимового циклу: колядок, щедрівок, меланок (маланок), співів до обряду водіння Кози, посівань (посипань) із поспівочно-модальною мелоосновою розспіву, а також стрічковим та «кантовим» двоголоссям у колядках та щедрівках християнського змісту. Але обрядову, пісенну спадщину сіл Киселі та Лиман об'єднує більш консервативний характер у порівнянні з репертуаром сусідніх сіл. Видатні співацькі гурти Лимана та Киселів відрізняє загальна мотивація діяльності, доля виконавської спрямованості у співі. Якщо лиманська «Калинонька» сполучає автентичну своєрідність співу



з екстравертним, «спрямованим на аудиторію», характером подання матеріалу, то спів гурту с. Киселі скоріше інтровертний. Заглибленість у пісенний матеріал, його колективний розспів залишається основним «творчим посилом» і при спілкуванні з колективом «Киселяночки» в умовах фольклорної експедиції, і під час участі в фестивалях, обласних святах фольклору. Можливо, ця якість обумовила і переважання різних жанрів у жанровій системі цих фольклорних осередків. При цьому пісенні типи обрядових наспівів у цих селах подібні, що може гіпотетично свідчити про те, що предки сучасних слобожан переселилися на ці землі з одного регіону. Про це опосередковано говорить і територіальна близькість сіл Киселі і Лиман.

Серед обрядового циклу в репертуарі цих фольклорних осередків найбільш повно збережений музичний виклад традиційного весілля. Прикладом культуротворчого осмислення своєрідності весільного фольклору центральної Харківщини стали фольклорні вітальні, які проводить лабораторія досліджень нематеріальної культурної спадщини ООМЦКМ, ініціатор і ведуча засл. арт. України, керівник гурту «Муравський шлях» Г.В. Лук'янець. Репрезентація фольклорного матеріалу на популярних заходах фольклорних віталень відбувається в контексті творчої діяльності певного фольклорного колективу або гурту носіїв традиції видатних співочих осередків Харківщини, Полтавщини. Фольклорні традиції сіл, зокрема Лиман та Киселі, прозвучали на фольклорних вітальнях не тільки в автентичному відтворенні колективами – носіями традиції, а й у виконанні репродуктивних молодіжних ансамблів вищих навчальних закладів Харкова, дослідницько-виконавського гурту «Муравський шлях» ООМЦКМ, фольклорного гурту театру народної музики України «Обереги». Оживлене звучання зразків нематеріальної культурної спадщини нашого краю відбувається на основі глибокого вивчення традиції фольклорних осередків та матеріалів фольклорних експедицій, засвоєння при відтворенні пісень дворегістрової фактури, унісонно-гетерофонного багатоголосся, особливого відчуття музичного темпоритму, елементів протяжної форми в розспіві ліричних пісень.

**Т.В. Пасічинська,**  
викладач  
Харківської державної  
академії культури

## **ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИХ ТВОРІВ У КЛАСІ АКОРДЕОНУ ВНЗ III-IV РІВНЯ АКРЕДИТАЦІЇ**

Оволодіння різноманітним за жанром та стилем художнім репертуаром, зокрема, вивчення естрадно-джазових творів, не лише збагачує концертний репертуар акордеоністів, але й активно впливає на музично-слухове виховання, активізацію творчого потенціалу, подальший розвиток почуття метроритму, опанування специфічними прийомами гри, а також сприяє підвищенню загального виконавського рівня. Саме тому естрадно-джазове виконавство є невід'ємною складовою гармонійного виховання акордеоніста в процесі навчання у ВНЗ III-IV рівня акредитації та потребує особливого педагогічного підходу та компетентності.

Оскільки ми акцентуємо увагу саме на особливостях вивчення естрадно-джазових творів у класі акордеону, слід визначити ці особливості. Специфіка естрадно-джазового виконавства полягає в неможливості традиційної нотної фіксації багатьох елементів музики (ритмів, артикуляції, прийомів гри). Тому, насамперед, студентів слід навчити стилістично правильно інтерпретувати естрадно-джазові твори, ознайомити з основними виконавськими прийомами, а також стимулювати розвиток художньої уяви та творчого потенціалу.

Починати роботу зі студентами над естрадно-джазовими творами слід із ознайомлення зі стильовими та жанровими особливостями композицій, історією їх виникнення та специфікою відтворення.

Однією з головних умов адекватного естрадно-джазового виконавства є розвиток у студентів почуття свінгу (англ. swing – балансування, качання) – визначального ритмічного феномену джазової та багатьох жанрів естрадно-джазової музики. Необхідно зазначити, що в нотному записі існують лише спрощені схеми фіксації свінгу, але адекватне відтворення цієї пульсації залежить від темпу, жанру твору та виконавської манери. На цьому етапі слід порекомендувати студентам часте прослуховування записів провідних виконавців-акордеоністів, які досконало оволоділи манерою свінгування, або навіть

є авторами цих композицій. Закріпити навички свінгування студентам слід на вправах та гамах, спочатку під керівництвом викладача, а потім і самостійно.

Характерне фразування та артикуляція – це ще один фактор, який впливає на інтерпретацію естрадно-джазових творів і також не підлягає точній нотній фіксації. Слід окреслити основні правила, які відрізняються від класичного музикування: вживання акцентів оф-біт (акцентуються друга та четверта долі), підкреслення початку кожної ланки в секвенціях, адекватне відтворення синкопованих нот (синкопована нота завжди скорочується, за винятком tenuto над синкопою, або тривалості, яка більша за чверть), скорочення акцентованої ноти та ін.

Специфіка виконавства естрадно-джазових композицій зумовлює природне поєднання композитора і виконавця як рівноправних співавторів. Розвиток навичок імпровізаційності, зокрема інтерпретація темпу та динаміки твору, зміни нотного тексту, введення віртуозних пасажів, використання специфічних прийомів гри (глісандо, вібрато, тремоло, трелі та ін.), шумових специфічних ефектів, спонукають студентів до пошуку власного виконавського стилю, до самовираження за рахунок їхньої особливої манери гри, пов'язаної з індивідуальними творчими, інтелектуальними здібностями та з психофізичним станом.

---

Є.П. Перетяга,  
педагог ДМШ №9 імені В. Сокальського  
м. Харків

## ВИКОРИСТАННЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У РОБОТІ З ДОШКІЛЬНИКАМИ

Сьогодні в умовах розбудови Української держави пріоритетна роль належить патріотичному вихованню, що формує усвідомлення причетності до історії, традицій, культури свого народу, вболівання за його долю, майбутнє, а також любов до Батьківщини. Результатом ефективного патріотичного виховання є формування *патріотизму*.

*Патріотизм* (πατριώτης – співвітчизник; πατρίς – земля батька, предка; батьківщина) за українським педагогічним словником – одне з найглибших громадянських почуттів, змістом якого є любов до батьківщини, відданість своєму народові, гордість за надбання національної культури. Патріотизм виявляється в практичній діяльності, спрямованій на всебічний розвиток своєї країни, захист її інтересів [1, с. 249].

Патріотизм не закладається в генах, оскільки це не природна, а соціальна якість і вона не успадковується. Через це виникає необхідність у пошуку ефективних шляхів виховання патріотизму в кожній особистості.

Найсприятливішим періодом для формування патріотизму є дошкільний вік, коли в дитині закладаються основи свідомості й самосвідомості. На цьому етапі відбувається формування культурно-ціннісних орієнтацій духовно-етичної основи розвитку дитини, розвиток її емоцій, відчуттів, мислення, механізмів соціальної адаптації в суспільстві, починається процес національно-культурної самоідентифікації, усвідомлення себе в навколишньому світі.

Музика має вагомий вплив на психологічний та фізичний стан людини, про це неодноразово наголошували вчені різних часів і народів. Сьогодні розвиток науково-технічного прогресу зробив музику найпопулярнішою та найдоступнішою серед інших видів мистецтва. Технічні можливості дозволяють слухати музику де завгодно, скільки завгодно, а іноді й усупереч своїм бажанням. Останнім часом усе більше з'являється наукових публікацій, де йдеться про негативний вплив музики на людину внаслідок надмірної гучності, агресивної пульсації, надвисоких і наднизьких частот, що призводить до змінення не лише психологічних, а й фізіологічних реакцій людини.

Діти є найбільш уразливою віковою категорією, оскільки вони нездатні критично оцінювати музичний матеріал, який їм пропонують. Музичний смак дітей формується під впливом дорослих, що їх оточують. Тому вагомий вплив на формування музичного смаку має музика, яку слухають дорослі, й те, що і як вони про неї говорять.

На дошкільному відділенні ДМШ №9 імені В. Сокальського (м. Харків) було розроблено цикл музично-просвітницьких занять для дітей 4–5 років, на яких дошкільники знайомляться з українськими народними інструментами та українською народною музикою. Кожне заняття циклу присвячене окремому інструменту. Спочатку відбувається його презентація, під час якої педагог показує малюнок із зображенням, повідомляє назву інструмента та розповідає історію його створення. Для того, щоб інформація про інструмент краще запам'яталася дітям, необхідно добирати цікаву інформацію про нього. Через народні музичні інструменти дошкільники знайомляться з культурою та традиціями своїх пращурів. Діти з цікавістю дізнаються, що в давнину українці використовували в якості музичних інструментів побутові предмети, наприклад *рубель*, який спочатку слугував для прання одягу. Українці помітили, що рубель видає гарний звук, коли по ньому «рубують» ложкою чи скалкою. Тому пізніше його почали використовувати і як музичний інструмент.

Особливий інтерес у дітей викликає *дримба*, що має форму, схожу на маленьку підковку з металевою пластиною, яку затискають губами або зубами. Звуки народжуються завдяки металевій пластинці. Залежно від положення язика в роті та ритму дихання змінюється і звучання інструмента.

Завжди визиває здивування *бугай* – один із старовинних музичних інструментів, що народився в Західній Україні. Для того щоби зробити такий інструмент, було необхідно взяти дерев'яне барильце, обтягти з обох боків шкірою, причепити з одного боку пучок кінського волосся. Звук утворювався під час того, коли тягли за «хвіст» мокрою рукою.

Спостереження показують, що діти завжди з цікавістю роздивляються інструменти, торкаються їх, намагаються відчутти запах. Під час занять педагог звертає увагу дітей на особливість звучання та спосіб звукоутворення. Особливе задоволення викликає в дітей можливість спробувати самостійно утворити звук. А вже після того, як діти познайомилися з сольним звучанням інструмента, пропонується послухати, як інструмент звучить разом із іншими. Для цього на уроках

активно використовуються невеличкі музичні фрагменти, що дозволяють дітям насолодитися народною музикою.

Під час слухання музики діти розфарбовують малюнки із зображенням музичного інструмента, що вивчається, а потім проводиться виставка дитячих робіт. Закінчується заняття однією з ігор на вибір, а саме:

- ♦ *«Впізнай за звучанням»* (дітям пропонується прослухати музичний фрагмент та назвати музичний інструмент, що звучить);
- ♦ *«Вігадай музичний інструмент, на якому я граю»* (діти по черзі за допомогою пантоміми показують спосіб гри на музичному інструменті, а інші діти називають його назву);
- ♦ *«Назви музичний інструмент»* (діти стають у коло й під жваву музику передають іграшку, коли музика замовкає, дитина, в руці якої іграшка, швидко називає музичний інструмент, після чого гра повторюється знову) [2].

Кожні два-три місяці на базі ДМШ №9 відбуваються концентри оркестру народних інструментів. На ці заходи запрошуються учні дошкільного відділення та їхні батьки. Діти не лише слухають виступи юних музикантів, а й виступають самі: співають і грають на шумових музичних інструментах. Окрім цього, діти із задоволенням відвідують усі заходи, що проходять на базі дитячої музичної школи №9 м. Харкова.

Отже, такі форми роботи дозволяють цілеспрямовано й систематично здійснювати не тільки музично-просвітницьку діяльність з дошкільниками та їхніми батьками, а також формувати патріотичні почуття, пошану до культурної спадщини України та свідоме бажання більше дізнаватися про її історію та культуру.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник. – К., 1997. – 375 с.
2. Перетяга Л.Є., Перетяга Є.П. Методичні засади музично-просвітницької діяльності з дітьми дошкільного віку (з досвіду роботи ДМШ №9 ім. В. Сокальського) // Мистецька освіта: історія, теорія, технології: зб. наук. праць / Т.А. Смирнової. – Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2018. – 291 с.

**Л.Є. Перетяга,**  
доктор педагогічних наук, професор  
кафедри естетичного виховання  
і технологій дошкільної освіти  
Харківського національного педагогічного  
університету імені Г.С. Сковороди

## **МУЗЕЙ ІГРАШКИ ЯК ПРИКЛАД ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ ТА РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ**

Народна іграшка є пам'яттю народу про своє історичне минуле, що дозволяє в цікавій та доступній формі надати дітям уявлення про працю й відпочинок українців у давнину, а також про побут і мистецтво. Народні іграшки є засобом передавання культурного досвіду народу від покоління до покоління, а тому вони дають дитині те, чого не можуть дати сучасні. На жаль, іграшки більшості сучасних українських дітей (ляльки, предметне й природне оточення персонажів настільних ігор, кольори й форми, звуки й мелодії іграшок) не відповідають національному коду та суттєво суперечать йому [1]. Як наслідок – ціле покоління дітей, вихованих на іноземних іграшках, поступово входять у культуру іншого народу.

Із метою ознайомлення майбутніх педагогів з історією, різноманіттям та значенням народної іграшки для всебічного розвитку дітей на факультеті дошкільної освіти Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди було створено та урочисто відкрито 7. 06. 2016 р. музей іграшки.

Знайомство студентів із музеєм іграшки починається з *екскурсії*, яку для першокурсників проводить керівник музею. Під час екскурсії студенти дізнаються, що українські народні іграшки надзвичайно різноманітні й мають декілька назв: *цяцька, цяцянка, виграшка, лялька, дріб, монетка, забавка*. Виготовлялися вони з різних матеріалів: *дерев'яні* були поширені в лісистих місцевостях; *глиняні* – в місцевостях із багатими покладами глини та мали багато відтінків (від білого до червоно-коричневого); *істівні іграшки* – сирні фігурки розповсюджені в гірській місцевості; *іграшки з лози і рогози* – робили на прилеглих до річок та озер територіях; *солон'яні* були розповсюджені в районах вирощування пшениці та жита; *м'які (ганчіркові) іграшки та іграшки з природного матеріалу* (сіно, реп'яхи, рогоз, листя

качанів кукурудзи, тирса, вербова кора, льон, різноманітні квіти та овочі) не мають просторових обмежень завдяки доступності [2].

У музеї представлені іграшки з найвідоміших центрів України: Івано-Франківщина (Косів), Львівщина (Яворів), Закарпаття (Ужгород), Полтавщина (Опішня), Дніпровщина (Петриківка), де кожна іграшка відрізняється формою, кольором, технікою виготовлення, візерунком та оздобленням.

Хочеться відзначити, що музейні експонати активно використовуються як наочні посібники в роботі зі студентами під час вивчення таких дисциплін: «Дошкільна педагогіка (тема: «Дитячі іграшки»), «Сучасна українська іграшка» тощо. Важливим моментом є те, що деякі експонати студенти можуть брати до рук та уважно роздивлятися. На базі музею працює творча лабораторія, де організуються зустрічі з народними майстрами та проводяться *майстер-класи* з виготовлення народних іграшок, а також студентський науковий гурток, де студенти залучаються до активної пошукової, фондової, експозиційної роботи; вчать організувати та проводити екскурсії для дітей різних вікових категорій та педагогічні консультації для батьків.

Отже, музей іграшки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди є яскравим прикладом того, як музей із місця для збереження, обліку та вивчення пам'яток культури перетворився на культурно-освітній центр, де втілюються прогресивні ідеї освіти, виховання і навчання. Діяльність музею іграшки сприяє залученню молоді до вивчення, збереження національно-культурної спадщини свого народу, формуванню освіченої творчої особистості, а також використовується як важливий ресурс у процесі професійної підготовки майбутніх фахівців.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Загарницька І.І. Роль сучасних іграшок в житті дитини. – Режим доступу: <http://enquir.npu.edu.ua/bitstream/.../Zaharnytska%20I.%20I..pdf>
2. Герус Л.М. Українська народна іграшка. – К.: Балтія-Друк, 2007. – 64 с.



**Н.А. Плотнік,**  
заступник начальника  
управління культури і туризму  
Харківської обласної  
державної адміністрації

## **СТВОРЕННЯ МЕХАНІЗМІВ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРИЙ В РЕГІОНІ, ТЕНДЕНЦІЇ КУЛЬТУРНОГО ВПЛИВУ НА ЕКОНОМІКУ ОБЛАСТІ**

На сьогодні в Україні проводиться низка важливих реформ, спрямованих на покращення життя громадян, якості надання публічних послуг та діяльності бюджетних закладів у сфері освіти, соціального захисту населення, адміністративних послуг тощо. Однією з найважливіших реформ державного управління, спрямованої на передачу максимуму управлінських повноважень на місця, є реформа децентралізації влади. Загальною метою проведення реформи децентралізації влади є досягнення спроможності регіонів самостійно, за рахунок власних ресурсів, вирішувати питання місцевого значення, серед яких важливим є підвищення якості життя громадян.

Станом на 01 грудня 2017 р. в Україні вже сформовано 665 об'єднаних територіальних громад, кожна з яких має стати спроможною самостійно вирішувати всі питання місцевого значення. Уряд надав громадам усі інструменти, необхідні для розвитку власних територій. Ці об'єднані територіальні громади не так давно працюють в нових умовах, а частина з них лише з початку 2018 р. перейшли на прямі міжбюджетні відносини, і тому потребують інформаційної підтримки щодо формування стратегій розвитку, сприятливого інвестиційного клімату, умов для розвитку малого і середнього бізнесу та створення механізмів розвитку креативних індустрій в регіоні. Вирішення цих питань допоможе громадам самостійно наповнювати місцеві бюджети та надалі розвивати свої території.

Необхідність та природність проведення реформи децентралізації влади в Україні обумовлена неможливістю зосередження всіх управлінських функцій і повноважень на рівні центральних органів влади або в площині морального права на управління одного з суб'єктів влади. Варто також підкреслити, що децентралізація не виключає процесу централізації як способу організації функціонування вертикалі органів державної виконавчої влади через визначення

обсягу повноважень та організаційної структури цих органів на різних рівнях.

Слід зазначити, що зумовлені децентралізацією структурні зміни, що відбулися в зарубіжних країнах, справили позитивний вплив на функціонування органів державної влади. Польща, Словаччина, Литва, Латвія, Естонія, скандинавські країни – всі вони пройшли через таку реформу, що дало поштовх економіці, соціальному розвитку цих країн, особливо для сільських територій. Зокрема, на сьогодні в цих країнах повноваження поміж усіма рівнями управління розподіляються більш рівномірно, ніж це було раніше. Політичні партії більше уваги приділяють участі в місцевих виборах і дедалі більше політиків вважають за краще розпочинати свою кар'єру саме в місцевих органах влади. При цьому центральна влада змушена прислухатися до думки губернаторів та мерів, які вільно контактують з громадянами та, як і місцеві чиновники, стають впливовими представниками держави. Відповідно серед населення зростає довіра до органів місцевого самоврядування.

На сьогодні вже зрозуміло, як реформа децентралізації проводиться у сфері освіти, охорони здоров'я, соціального захисту населення, надання адміністративних послуг. Вже є певні досягнення, досліджуються та аналізуються позитивні і проблемні моменти, виявлені під час проведення реформи на місцях, презентуються кращі практики взаємодії влади і громади в новостворених об'єднаних територіальних громадах.

Водночас, питання реалізації реформи в секторі «Культура» потребують детальної розробки механізму діяльності закладів культури в нових умовах, завдяки якому культурні інституції на місцях стануть не тільки установами для розвитку творчих особистостей, але й майданчиками для об'єднання громадських активістів, платформою для обговорення громадських ініціатив та створення нових проєктів. Беззаперечним є факт, що в період докорінного перетворення суспільства на національному, регіональному та місцевого рівнях культура може стати важливим інструментом розвитку, примирення та консолідації суспільства, оскільки культурні, креативні й туристичні індустрії мають значний стратегічний потенціал, а історична та культурна спадщина є колосальним ресурсом розвитку як для регіонів, так і для України в цілому.

Цілісне дослідження сутності та особливостей реалізації державної політики у сфері культури в сучасних умовах дало змогу

визначити основні напрями її оптимізації, засоби і механізми реалізації, адекватні тим процесам і тенденціям, які сприятимуть створенню механізмів розвитку креативних індустрій в регіоні. Децентралізація у сфері культури – це забезпечення доступності всіх культурних можливостей та саморегулювання культурного простору саме на рівні місцевої громади як конкретного життєвого середовища людини. Створення необхідних умов для розвитку національної культури, збереження нематеріальної культурної спадщини на території кожної об'єднаної територіальної громади сприятиме формуванню активного громадянина з високою духовністю, інтелектом, здатністю вирішувати політичні, економічні та соціальні проблеми як окремої громади, так і держави в цілому.

На жаль, до середини 2016 р. упровадження реформи децентралізації відбувалося фактично без урахування компоненту культури. В більшості нормативно-правових актів, концепціях, програмах питання культури були згадані в загальному контексті, а не спрямовувалися на вирішення існуючих проблем, зокрема створення механізмів розвитку креативних індустрій у регіоні. На практиці це призвело до чіткої тенденції скорочення мережі закладів культури в Україні, особливо в сільській місцевості.

Однак, заклади культури на селі залишаються єдиними осередками зі збереження нематеріальної культурної спадщини, естетичного виховання дітей та молоді, розвитку самодіяльної творчості, аматорства, організації дозвілля. Під час процесу децентралізації активно зростає їхня роль як центрів громад, де кожен із жителів отримує кваліфіковане та фахове обслуговування, а спільні дії інституцій громади будуть спрямовані на примноження культурних надбань українського народу та національних меншин, які проживають на даній території. І хоч би яким складним для втілення не виглядало таке переформатування, без нього культурна політика нашої держави ризикує залишитися недієздатною та не матиме інструментів системного впливу на повсякденне життя громадян.

Децентралізаційні процеси відкривають нові можливості для розвитку соціокультурної інфраструктури та закладів культури, як її об'єктів, за зразком європейських країн, для створення механізмів розвитку креативних індустрій в регіоні. При цьому мова йде про цілісну й докорінну зміну моделі функціонування закладів культури в Україні – з дотаційної на прагматично-інвестиційну, яка передбачає збереження та підтримку тільки тих установ і об'єктів, які дійсно

здатні організовувати культурні процеси, ініціювати керовані інноваційні зміни, здійснювати залучення додаткових ресурсів для свого розвитку та консолідувати навколо себе громаду.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ганущак Ю. Територіальна організація влади. Стан та напрями змін. – Київ: Легальний статус, 2012. – 348 с.
  2. Про схвалення Довгострокової стратегії розвитку української культури – стратегії реформ [Електронний ресурс]: Розпорядження Кабінету Міністрів України від 1 лютого 2016 р. № 119-р.: [http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/995\\_730](http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/995_730).
  3. Рішення колегії Управління культури і туризму ХОДА від 17 травня 2017 р. №2.
  4. Фоменко С.В. Звіт про реалізацію культурної політики: Культура – фундамент капітальних перетворень у державі. – Київ: МКУ, 2017. – 25 с.
-

**О.Ю. Пономаренко,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
докторант кафедри історії світової музики  
Національної музичної академії України  
ім. П.І. Чайковського  
м. Київ

## **ПРОФЕСІЙНІ ІТАЛІЙСЬКІ МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ ТА ЇХ РОЛЬ У СИСТЕМІ КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ СУЧАСНОЇ ІТАЛІЇ**

Культурне життя України значно змінилося в часи її незалежності. Між сучасною Україною та країнами Європи налагоджуються міцні міжнародні відносини. Не є винятком українсько-італійські культурні зв'язки, які мають давню історію.

Незважаючи на те, що культурні проекти між нашими країнами, серед яких особливо вирізняються музичні фестивалі, постійно організовуються та привертають увагу виконавців, до сьогодні у вітчизняному музикознавстві відсутні наукові праці, які б оцінили сучасний стан розвитку фестивального процесу в Італії, висвітили різні аспекти існування фестивального руху в контексті інтернаціональних зв'язків та окреслили шляхи на майбутнє.

В українському музикознавстві останнього десятиріччя з'являється все більше наукових розробок, які присвячені проблемам сучасних фестивалів і конкурсів у світовому та вітчизняному контекстах. М. Черкашина-Губаренко в дослідженні «Оперний театр у мінливому часопросторі» розглядає природу театрального мистецтва, особливості його сприйняття, специфіку сучасних оперних постановок та роль музичної режисури як базової складової оперного спектаклю. Особливу увагу дослідниця приділяє саме оперним фестивалям, які стали неодмінними та знаковими подіями музично-театральної Європи сьогодні [7].

У монографії М. Шведа «Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики» [8], автор на прикладі багатьох країн докладно досліджує становлення і основні тенденції розвитку фестивального процесу сучасної музики, а також поряд із оглядом найважливіших світових фестивалів Австрії, Німеччини, Швейцарії, Нідерландів тощо, приділяє увагу саме українським фестивалям, які з часу незалежності знайшли певне місце в світовому культурному просторі.

На жаль, музичні фестивалі сучасної Італії у даній праці не розглянуто, автор лише згадує музичні фестивалі Венеції та Флоренції, але детально їх не аналізує.

У роботах відомого музикознавця, дослідника сучасної української музики, музичного критика О. Зінкевич докладно розглядається специфіка українських фестивалів в сучасному культурному просторі. Наприклад, у статті «Музика говорить мовою нашого часу» [2] музикознавець детально аналізує, порівнює і дає власну оцінку двом престижним фестивалям сучасної музики в Україні: «Київ Музик Фест» (Київ) та «Два дні і дві ночі» (Одеса). Кандидатська дисертація виконавиці та дослідниці М. Пухлякко присвячена саме специфіці національного виконавства, яке розглянуто крізь призму конкурсного руху в Україні як феномену сучасного культурного простору [5]. Але питання, які пов'язані з фестивальним рухом в музичному просторі Італії, знаходяться поза зоною дослідницького інтересу і на сьогоднішній час є своєрідною *terra incognita* сучасної музикознавчої науки.

Свого часу, видатний музикознавець А. Сохор, завдяки якому в СРСР відновився інтерес до музичної соціології як самостійної наукової дисципліни, і праці якого не втратили своєї актуальності, писав про необхідність створення наукових досліджень, які дають «зріз музичної культури якої-небудь місцевості в даний історичний момент, тобто картину сучасного музичного життя. Особливий інтерес для науки є опис та аналіз музичного побуту різних верств і груп населення, з'ясування того, якими видами діяльності, пов'язаної з музикою, вони займаються і наскільки активно, що вони слухають, співають і грають» [6, с. 288]. Думка ця не втрачає свою сутність і зараз.

Мета даної статті – розкрити найважливіші аспекти і особливості існування музичних фестивалів сучасної Італії, визначити їх основні типи та специфіку організації професійних музичних проєктів на прикладі функціонування «Festival Internazionale di Musica Contemporanea Biennale di Venezia» та «Maggio Musicale Fiorentino».

Аналіз фестивального життя сучасної Італії дає підстави умовно поділити музичні фестивалі на дві групи: 1) професійні фестивалі та 2) аматорські. Професійні фестивалі мають свою історію, деякі з них проходять щорічно та існують не одне десятиріччя. Принцип організації і проведення даних фестивалів передбачає певну концепцію та тематичну спрямованість, високі критерії добору учасників, солідні гонорари та майбутні контракти з відомими театрами та оркестрами Італії.

Серед музичних фестивалів сьогодні, слід назвати фестивалі професійного напрямку, які успішно функціонують, а саме: 1. «Венеціанський музичний фестиваль» (Festival Internazionale di Musica Contemporanea Biennale di Venezia); 2. «Флорентійський музичний травень» (Maggio Musicale Fiorentino); 3. «Оперний фестиваль Арена ді Верона» (Arena di Verona Opera Festival); 4. «Стреза фестиваль» (Stresa Festival – Settimane Musicali di Stresa); 5. «Равелло Фестиваль» – фестиваль класичної музики (Ravello Festival); 6. «Фестиваль імені Верді в Парме» (Parma Verdi Festival); 7. «Фестиваль Пуччіні. Торре дель Лаго» (Festival Puccini Torre del Lago); 8. «Фестиваль націй. Читта ді Кастелло» (Festival delle Nazioni).

Перші музичні фестивалі, а саме «Венеціанський музичний фестиваль» (Festival Internazionale di Musica Contemporanea Biennale di Venezia), «Флорентійський музичний май» (Maggio Musicale Fiorentino), «Свято музики в Умбрії» (La Sagra musicale Umbra), «Театр новинок міста Бергамо» (Teatro della Novita' di Bergamo), «Сієнський музичний тиждень» (La Settimana musicale Senese) були створені в Італії в період фашистського режиму та мали особливу культурно-політичну стратегію держави: привернути увагу іноземної публіки до культурних уподобань італійської еліти. Вони організовувались вузьким колом музикантів, композиторів і музичних критиків, а також відвідувалися лише можливими італійцями та іноземцями. Як відмічає дослідниця М.І. Лебедь, в знак лінгвістичної незалежності фашистський режим постановив не використовувати слово «фестиваль» і вживати замість нього слова, тісно пов'язані з власною традицією – свято (sagra), травень (maggio), тиждень (settimana) тощо [3, с. 58].

Одним із найяскравіших музичних проєктів у панорамі професійних фестивалів залишається «Венеціанський міжнародний фестиваль сучасної музики» (Festival Internazionale di Musica Contemporanea Biennale di Venezia) вперше проведений у вересні 1930 р. у рамках вже існуючої Бієннале мистецтв. Його основним орієнтиром була і залишається сучасна італійська і зарубіжна музика. Перші чотири фестивалі в рамках Бієннале проходили раз на два роки, з 1936 р. фестиваль став щорічним, не враховуючи переривів у 1939, 1940, 1943–1945 рр.

На першому заході «Венеціанського музичного фестивалю» (Festival Internazionale di Musica Contemporanea Biennale di Venezia, 1930 р.), звучала тільки камерна і симфонічна музика, яка виконувалася силами міланського оркестру EIAR (Ente Italiano Audizioni

Radiofoniche) та оркестру римського театру «Аугустео» під керуванням Бернардіно Молінарі. Починаючи з 1932 р. у програмах фестивалю з'явився модний у Європі жанр камерної опери чи балету, як правило, без хору, з обмеженою кількістю виконавців та оркестром, який не перевищував 25 інструментів.

На відміну від інших фестивалів, венеціанський повністю фінансувався за рахунок державних коштів і тому, залежав від патронажу голови уряду. Завдяки цьому постійно існував внутрішній конфлікт між двома напрямками – консервативним, в особі його президента Адріано Луальді, представника уряду, та модерністським, представленим відомими сучасними композиторами Альфредо Казелла, Маріо Лаброка і Джан Франческо Маліп'єро (це – відповідно – віце-президент, генеральний секретар та член оргкомітету фестивалю). Однак, незважаючи на всі внутрішні кризи, венеціанський фестиваль мав широкий міжнародний резонанс і представляв італійські прем'єри творів композиторів першого рангу: Золтана Кодая, Ігоря Стравінського, Даріуса Мійо, Альбана Берга, Арнольда Шенберга, Пауля Хіндеміта, де Фальї, Бели Бартока [3, с. 59].

За роки існування директорами фестивалю були відомі італійські музиканти: Adriano Lualdi, Alfredo Casella, Mario Corti, Mario Labroca, Ferdinando Ballo, Nino Sanzogno, Ferrante Mecenati, Alessio Piovesan, Pino Di Valmarana, Virgilio Mortari, Luca Ronconi, Mario Messinis, Carlo Fontana, Sylvano Bussotti, Paolo Portoghesi, Bruno Canino, Uri Caine, Giorgio Battistelli, Luca Francesconi, Ivan Fedele.

Традиції фестивалю зберігаються також у наш час. Із 2012 р. директором фестивалю є відомий композитор Ivan Fedele (Іван Феделе), президентом – Paolo Baratta (Паоло Баратта). Фестиваль кожен рік підтверджує свою вагомую роль у музичній панорамі новітнього часу. Постійно в програмі фестивалю з'являються композиції молодих авторів зі всього світу. З 29 вересня по 8 жовтня 2017 р. відбувся 61 сезон Міжнародного фестивалю сучасної музики у Венеції, який, за словами директора фестивалю Івана Феделе: «... дивиться на Схід. Тема Сходу червоною ниткою проходить через усі концертні програми фестивалю і основними учасниками даного проекту є представники великого регіону азійського континенту, який включає в себе Китай, Корею і Японію. Авторів, які пов'язані із Заходом» [9].

Фестиваль вірний своїм традиціям. Як і раніше в програмі домінують інструментальні композиції, в яких головна роль належить акустичним експериментам зі звуком, електронікою, природними



елементами «в симбіозі з навколишнім середовищем, в якій природні елементи, такі як вода, каміння, предмети, паперу та кераміки взаємодіють з традиційними інструментами оркестру, що робить персонажа унікальним у світі» [9].

Фестиваль з кожним роком розширює жанрову палітру на рівні експерименту з електронною музикою, в якому задіяні *ambient*, *industrial*, *nois*, *free jazz* та *house*.

Уже четвертий сезон у рамках фестивалю *die Biennale College – Musica*. У 2017 р. були представлені три опери *breve*. Інтерес до камерної опери, який був заявлений ще на перших проєктах фестивалю є актуальним і сьогодні. Постановка трьох опер інтернаціональної команди молодих композиторів, лібретистів, сценографів, вокалістів: «*Orpheus moments*», «*Arnea*», «*La stessa barca*» складається з різних етапів: навчаючих курсів, які проходять з березня, та реалізації даного проєкту. Проєкт складають три камерних опери, мікробюджетних, тривалістю не більше 20 хвилин, для ансамблю з восьми інструментів (флейта, кларнет, труба або тромбон, скрипка, альт, віолончель, ударні інструменти, MIDI-клавіатури) і чотирьох голосів (сопрано, меццо-сопрано, тенор, баритон, бас). Ці короткі твори були представлені в рамках 61-го Міжнародного фестивалю сучасної музики 2017 р. і показані онлайн на сайті Бієннале в живому виконанні.

Ще один із професійних фестивалів, який тримає високу планку вже 81-й сезон – це «Флорентійський музичний травень» (*Maggio Musicale Fiorentino*). Вперше він відбувся в 1933 р. і проходив раз на два роки, а з 1937 р. – щорічно, за винятком періоду Другої світової війни. Спочатку він був задуманий як оперний фестиваль, не випадково на його відкритті звучала опера Дж. Верді «Набукко». Ця традиція зберігається і зараз, кожен сезон обов'язково в рамках фестивалю проходять постановки вердівських опер. Згодом він розширив свої жанрові орієнтири та часові межі і проходить не тільки в травні, а захоплює кінець квітня і початок червня. Професійною ознакою фестивалю є висока якість виконання музики, а також численні інновації в галузі режисури та сценографії. Суть цієї формули, яка довгий час залишається незмінною, була запропонована генеральним секретарем першого фестивалю, музичним критиком Гвідо Гатті (*Guido Gatti*). Перш ніж вирушити до Флоренції, з 1925 по 1931 рр. Гатті займав пост арт директора Туринського оперного театру, здійснивши там ряд постановок. Серед них опери Дж. Россіні, Х. Глюка, світові прем'єри «Священне уявлення про Авраама і Ісаака»

І. Піццетті (1926 р.) і «Мадонна Імперії» Ф. Альфано (1927 р.), італійські прем'єри – «Ариадна на Наксосі» Р. Штрауса (1925 р.) і «Іспанський час» М. Равеля (1926 р.), а також серії симфонічних і камерних концертів із кращими диригентами і виконавцями.

Засновниками фестивалю стали диригент Вітторіо Гуй (Vittorio Gui), політик і антерпренер Луджі Рідольфі (Luigi Ridolfi), а також політик і журналіст Алессандро Паволіні (Alessandro Pavolini). У 1928 р. Вітторіо Гуй переїхав до Флоренції, щоб очолити постійно діючий Флорентійський оркестр. У 1933 р., коли виник новий фестиваль, колектив Гуй став його офіційним оркестром і під цим іменем – фестивального оркестру «Музичного флорентійського травня» – придбав всесвітню популярність [3, с. 61].

Репертуар фестивалю вражає різноманітністю сценічних акцій: драматичні та оперні вистави, балети і симфонічні концерти. Кращі італійські композитори писали музику спеціально для цього фестивалю. Серед його прем'єр – «Орсеоло» Ільдебрандо Піццетті (1935 р.), «Пустеля споку» Альфредо Казеллі (1937 р.), «Антоній і Клеопатра» Джан Франческо Маліп'єро (1938 р.), «Дон Жуан з Манар» Франко Альфано (1941 р.); Луджі Даллап'єккола дебютував там зі своїм «Нічним польотом» у 1940 р.

За роки існування постійними диригентами фестивалю стали: Vittorio Gui (1928–1936 pp.), Mario Rossi (1937–1946 pp.), Bruno Bartoletti (1957–1964 pp.), Riccardo Muti (1969–1981 pp.), Zubin Mehta (1985 р. по теперішній час, у 2006 р. йому присвоєно звання почесного довічного диригента).

Zubin Mehta (Зубін Мета) на фестивалі у Флоренції не тільки керує концертами, а й генерує ідеї, беручи безпосередню участь у формуванні програм. За словами метра: «Виваженість, спокій і консерватизм у всьому – такий символ флорентійського травня» [10].

У даний час оркестр та хор театру носять ім'я фестивалю – оркестр і хор Флорентійського музичного травня. Оркестром із 1985 р. керує Зубін Мета, а посаду хормейстера виконує Лоренцо Фратіні (Lorenzo Fratini). Слід зазначити, що ці музиканти перед тим, як почали працювати в межах даного музичного проекту, отримали солідний професійний досвід у відомих світових колективах. Тому, ми можемо бачити, що висока професійна планка фестивалю тримається і сьогодні.

Концерти фестивалю проходили переважно на сцені театру Comunale, з 2011 р. – на майданчиках міського культурного комплексу «Опера Флоренції (Teatro del Maggio)», а також у театрі Гольдоні (Teatro Goldoni), театрі Манцоні (Teatro Manzoni).

У 2014 р. будівля театру «Опера Флоренції (Teatro del Maggio)» отримала Національну премію за найкращий твір архітектури за останні п'ять років. Флоренція чекала цей зал із кінця Другої світової війни, головний диригент Зубін Мета особисто здійснював свою мрію з тих пір, як вперше опинився в цьому місті в 1962 р.: «У театрі прекрасна акустика, він як дерево, яке з часом трансформується і стає все краще і краще. Матеріали і кольори театру притаманні епосі Відродження Флоренції – білий і зелений мармур, яким обрамлена стара будівля Баптистерій Сан-Джованні на Пьяцца Дуомо, теракотові купола собору Санта-Марія-дель-Фіоре, золоті дорогоцінних полотен Тоскани, які зробили її світовою столицею мистецтва» [10].

Задуманий архітектором Паоло Дезідері (Paolo Desideri), «новий дім» опери розташований між культурним центром та Парком делле Кашіне (Parco delle Cascine), крім того, близькість до Станції Леопольда (Stazione Leopolda) допомагає створити культурний центр європейського значення. Три зали театру: один – на 1800 місць, відкрита зала на 2000 і камерна зала від 500 до 1000 місць. Ла Кавеа (La Cavea) розташована на даху театру, щоб доповнити і завершити велику систему терас і бельведер будівлі.

Teatro del Maggio, відкритий 21 грудня 2011 р. Дев'ятою симфонією Людвіга ван Бетховена під керівництвом Зубіна Мети, є постійним місцем для проведення концертів оркестру і хору «Maggio Musicale» протягом всього сезону і приймає у себе таких майстрів, як Клаудіо Аббадо (Claudio Abbado), Ріккардо Муті (Riccardo Muti), Густаво Дудамель (Gustavo Dudamel), Даніеле Гатті (Daniele Gatti), Фабіо Луїзі (Fabio Luisi), провідні оркестри, такі як Берлінський філармонічний оркестр, Санкт-Петербурзький філармонічний оркестр і Національний оркестр Франції. Серед багатьох артистів, які виступали, є Алесандра Феррі (Alessandra Ferri), Марієлла Девіа (Mariella Devia), Сумі Джо (Sumi Jo), Аня Хартерос (Anja Harteros), Альдо Чікколіні (Aldo Ciccolini), Уто Угі (Uto Ughi), Мауріціо Полліні (Maurizio Pollini), Грегорі Кунде (Gregory Kunde).

У програмі ювілейного 80-го сезону «Maggio Musicale Fiorentino» на сцені театру звучали твори композиторів різних стилевих та творчих напрямів: Четверта симфонія А. Брукнера, «Німецький реквієм» Й. Брамса, Ч. Айвз, І. Феделе, П. Чайковський, Р. Вагнер, Р. Шуман. Цей список можна ще продовжувати та продовжувати. Перший вечір відкрив З. Мета увертюрою «Коріолан» Людвіга ван Бетховена та прем'єрним виконанням сучасного твору «Концерт для перкусії та

оркестру» у виконанні Сімоні Рубіно (Simone Rubino), композитор Фрідріх Церха (Friedrich Cerha). У другому відділенні Майкл Баренбойм (Michael Barenboim) представив «Концерт для скрипки з оркестром ре-мажор оп. 77» Й. Брамса. Протягом фестивалю публіка змогла почути виступи музикантів зі всього світу. Пабло Феррандес (Pablo Ferrandez) на віолончелі Страдіварі лорда Айлсфорда виконав «Концерт для віолончелі з оркестром оп. 104» А. Дворжака та «Te Deum», улюблену роботу А. Брукнера. Віртуоз гри на мандоліні Аві Авітал (Avi Avital) (номінант премії «Греммі» – «Кращий інструментальний сольний виступ з оркестром» за виконання Концерту Авнера Дормана (Avner Dorman). У програмі він представив саме даний твір разом із «Концертом ре мажор RV 93» А. Вівальді, який спочатку був написаний для лютні. Серед музикантів, що приймали участь у фестивалі слід назвати: співаків Sarah Tynan, баритон Martin Krnzle, диригентів Sir Jeffrey Tate, Thierry Fischer, David Robertson, Gustavo Dudamel та оркестри: Берлінський філармонічний оркестр та оркестр Флорентійського музичного травня.

Серед виконавців «Maggio Musicale» віддає перевагу молодим музикантам. При фестивалі організована Академія «Флорентійський музичний травень». На базі академії працюють курси підвищення кваліфікації для молодих співаків, а також Академія вищої освіти молодих митців, яка створена за підтримки асоціації театральних діячів та Cosefi – асоціації великих компаній, серед яких є автомобільна «Fiat»). Діяльність в Академії здійснюється за двома галузями: художня – для співаків, інструменталістів, танцюристів та технічна – для костюмерів, декораторів, театральних кравців, візажистів, майстрів сцени, слюсарів-інструментальників, верстатників, світлових і звукових техніків.

У рамках діяльності академії створено дитячий хор з однойменною назвою. Молоді виконавці мають унікальну можливість брати участь в операх, концертах та заходах театру, як у складі хору, так і виступити соло. Хор також ставить свої шоу і приймає участь у концертах інших творчих заходів. У даний час дитячий колектив налічує близько 81 хориста, у віці від 7 до 15 років. Посаду хормейстера займає маестро Лоренцо Фратіні (Lorenzo Fratini) та його помічниця Сара Маттеуччі (Sara Matteucci).

Протягом року у Флорентійській опері здійснюється ряд проектів: 1) «Всі опери», в рамках якого існують спектаклі для шкіл та родин, їхньою метою є ознайомлення дітей та їх батьків з оперою; 2) театр Maggio Musicale Fiorentino відкриває проект в межах якого студенти

різних творчих закладів можуть бути присутніми на репетиціях творів, спостерігати фазу інтенсивної, колективної роботи художників, режисера, творчої групи, хореографа, оркестру і хору, а також техніків на сцені, в якій публіка зазвичай не бере участі. Також у рамках екскурсій вони можуть відвідувати фойє, концертний зал, сцену, репетиційні зали оркестру і хору, костюмерні та швейні майстерні; 3) протягом сезону 2017–2018 рр. у Museo del Maggio (MuMa), планується відкрити музей дорогоцінних ескізів костюмів та декорацій до спектаклів; 4) книги «Maggio Musicale Fiorentino» – це серія, створена у співпраці з Giunti Progetti Educativi, яка спрямована на те, щоби наблизити молодших дітей до опери через розповіді, оригінальні ілюстрації письменників і художників, які спеціалізуються на дитячій літературі. Серед них: «Al canto, Al ballo» – Як одного дня Опера народилася у Флоренції, «I capricciozi della sorte Ossia L'italiana in Algeri» («Примхи долі або італійка в Алжирі») про твір Джоаккіно Россіні; 5) «Maggio Live» – офіційна рекордна колекція «Opera di Firenze», яка надає фанатам по всьому світу деякі унікальні записи, що зберігаються в архіві фестивалю з 1952 р.; журнал «Agiop», його безкоштовно дарують глядачам, присутнім у театрі на відкритті сезону.

Фінансова підтримка даного проекту здійснюється завдяки приватним внескам від 50 євро і допомозі меценатів – внесок 10000 євро. Імена всіх членів: прихильників та меценатів (розподіл за даними категоріям залежить від фінансових внесків учасників) публікуються в програмах та на інтернет-сайті фестивалю. Вони мають певні знижки та переважне право на купівлю квитків, можливість участі в генеральних репетиціях, відкритих для публіки. Слід зазначити, що за роки свого існування «Флорентійський музичний травень», залишивши назву, значно розширив свої функції. Зараз це не лише музичний фестиваль, який проходить у певний місяць року, а творча інституція зі своїм театром, оркестром, хором, академією, майстер класами, записуючою студією, журналом, асоціацією «Amici del teatro del Maggio Musicale Fiorentino», меценатами, спонсорами.

На основі вищевикладеного можна констатувати, що фестивалізація є симптомом сучасності з характерним для неї зростанням комунікативних відносин. Фестиваль – це масове свято, що нівелює протиріччя суспільства сьогодення, несе позитивну енергію та активно протистоїть різним соціальним негативам. Звідси очевидний інтерес багатьох країн світу до організації та проведення фестивалів. Італія, в свою чергу, подає приклад зацікавленості видовищними

заходами. Із завидною регулярністю тут здійснюються різного роду музичні проекти, перше місце серед яких займають саме фестивалі. Інтенсивність фестивалів говорить, перш за все, про високий рівень культурного життя даної країни, її відкритість до міжнародних контактів у контексті музичного мистецтва: по-перше, щоб презентувати свої національні позиції; по-друге, запозичити професійний досвід інших країн світу; по-третє, сприяти зростанню професійної майстерності молодих музикантів.

Фестивальні проекти органічно вписалися в систему музичного життя сучасної Італії. Протягом останнього десятиліття ХХ ст. та початку ХХІ ст. вони розширюють свої національні кордони: 1) збільшилася кількість фестивальних заходів від професійних до аматорських, 2) розширився віковий ценз музикантів, учасників фестивалів, 3) професійні фестивалі зростають до рівня масштабних заходів зі своїми школами майстер-класів і реалізацією творчих проектів молодих музикантів, 4) поширюються міжкультурні та мистецькі зв'язки не тільки між 20 областями Італії, які, в свою чергу, поділяються на 107 провінцій (province), а й в інтернаціональному контексті (відбуваються на міжнародному, регіональному та міському рівнях). Кожен проект має свій ступінь міжнародної комунікації, пропагування як італійської, так і зарубіжної музики, презентації творчої еліти як з Італії, так і з інших країн світу, популяризації національного мистецтва кожної країни. Отже, розвинуті традиції міжнародного фестивального руху в Італії, саме завдяки проектам сучасних молодих музикантів з усього світу, з успіхом інтегруються в міжнародний культурно-мистецький простір.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Горенко Л.І. Болонська філармонійна Академія та її зв'язки з Україною кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ ст. // *Культура України: зб. наук. праць*. Вип. 20. – Харків: ХДАК, 2007. – С. 57–67.
2. Зінкевич О. Музика говорить мовою нашого часу // *Критика*. – К., 2004. № 7–8 (81–82). – С.30–34.
3. Лебедь М.І. Альфредо Казелла и новая музыка в Италии: дис....кандидата искусствоведения: 17.00.02. – М., 2012. – 298 с.
4. Микитась В.Л. Давньоукраїнські студенти і професори. – К.: Абрис, 1994. – 288 с.: іл.

5. Пухляк М.Є. Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору. Дис. на зд. наук. ступ. кандидата мистецтвознавства: 26.00.01. – К.: Нац. музична акад. України ім. П.І. Чайковського, 2014. – 201 с.

6. Сохор А.Н. О современных задачах социологии музыки // Вопросы социологии и эстетики музыки. Вып. I. – Ленинград: Советский композитор, 1980. – С. 281–293.

7. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часо-просторі. – Харків: «Акта», 2015. – 392 с.

8. Швед М.Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики. – Львів:Сполом, 2010. – 440 с.

9. La Biennale di Venezia – Biennale musica 2017. – Режим доступу: [www.labiennale.org](http://www.labiennale.org).

10. Academy young-artists / Teatro del Maggio 2017. – Режим доступу: <http://www.operadifirenze.it>.

**В.Д. Пономаренко,**  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української мови  
Харківського національного  
університету імені В.Н. Каразіна

**К.П. Кукіб,**  
студентка Харківського національного  
університету імені В.Н. Каразіна

### **ВІДБИТТЯ В СЕМАНТИЦІ ЛЕКСЕМ «БІДНИЙ» І «БАГАТИЙ» ЛІНГВОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ**

Мова як соціальне явище тісно пов'язана з виявами людської культури. Зважаючи на це, вона має вивчатися як у синхронії, так і в діахронії в тісному взаємозв'язку зі всіма культурними аспектами, дослідження яких є предметом сучасної культурної антропології.

Із розвитком когнітивної лінгвістики мовні процеси стали пов'язувати з мисленням та психологією людини. Такий погляд дає змогу називати мову антропоцентричною, тобто такою, в якій важливим є людський чинник. Як слушно зауважують Я.І. Рибалко та О.К. Степаненко, вивчення лексики певної мови має починатися не лише із запам'ятовування лексем, але і з розуміння того, чому ті чи інші предмети, явища, факти дійсності носять такі назви. Ідеться не лише про предметне, а й про асоціативне значення слова [7, с. 124].

Відомо, що лексеми відображають у загальних рисах середовище існування, матеріальний побут і культуру мовців. Так було і в прадавні часи, коли образ предмета чи явища переносився на конкретну мовну систему. Щоб відтворити поняття, що позначаються лексемами «бідний» і «багатий» такими, якими вони мислилися в індоєвропейській мові, треба вдаватися до методу лінгвістичної палеонтології культури [2]. Вчені мають доволі багато напрацювань із цього питання. Зокрема варто відзначити роботи таких мовознавців, як Г.С. Ахвледіані, Г.В. Церетелі, М.М. Петерсон, А.А. Залізник, В.Н. Топоров, В.І. Абаєв, Р.О. Якобсон, Т.В. Гамкрелідзе та ін.

За семантичним словником загальноіндоєвропейської мови Т.В. Гамкрелідзе [2], багатство постає в тісному зв'язку з господарською діяльністю, яка спричиняє накопичення певної власності.



Індоевропейська основа на позначення цього поняття реконструюється в значеннях «добро», «багатство», «власність», а також «торгівля». Цікаво, що в давній індійській мові ця основа пов'язувалася також зі словом робота. У свідомості людей переважала думка, що накопичував багатство той, хто багато працював. Така позиція є зрозумілою і для сучасних мовців. Наявність багатства веде до розвитку торгівлі, яка збільшує і накопичення цінностей, сприяє обміну, купівлі-продажу.

Стосовно феномену бідності М.П. Бобро висловлює таку думку: «Бідність – це складний та різнобічний феномен, що супроводжує цивілізаційний розвиток людства. Немає суспільства, в якому б не існувало явища бідності. Для лінгвокультурного простору та ментальності кожного народу властиві, крім чинників загального порядку, свої, особливі мотиваційні чинники, що лежать в основі найменування бідності як соціального явища» [1, с. 90].

Накопичення багатства в містах, поселеннях і розвиток торгівлі спричиняє соціальне розшарування суспільства. Таким чином виникають бідні й незаможні поряд із багатими та заможними. Наявність такої соціальної стратифікації в давніх індоевропейців відображена у відповідних термінах. Непохідна основа, від якої розвинулися похідні, пов'язані з поняттям бідності, означала знедолену, позбавлену власності людину. Тобто матеріальний стан був дуже важливим для давніх людей. Це значення вчені реконструювали за семантикою його відображення в історичних індоевропейських діалектах. Первинне значення «знедолений» у поодиноких випадках має значення «сирота», «дитина, позбавлена батьків, власності, спадку». Крім цього, знаходимо і значення «маленька, слабка дитина», «невдача», «слуга», «раб», «невільна людина», «робота» [2]. Останнє значення, як бачимо, властиве і поняттю багатства, і поняттю бідності. Проте такі визначення належать різним діалектам, у яких менталітет мовців відрізнявся. Логічно припустити, що важку роботу пов'язували зі слугами та рабами, які через постійну важку працю вважалися знедоленими. Крім цього, майна у них також не було.

Окрім особливих слів на позначення знедолених людей, як зазначає Т.В. Гамкрелідзе, в індоевропейській мові існували описові конструкції з таким значенням. Найчастіше вони пов'язані з найменуванням бога. Це люди, яких боги позбавили добра, майна. У цьому сенсі наводиться слово убогий [2].

Звичайно, з розвитком мов збільшилася й кількість номінацій на позначення понять бідності та багатства. Їхню основу становили

образи та уявлення, пов'язані з різними сферами життя людини. Це, зокрема, фізіологічні відчуття людини, такі, як голод (голодувати, недоїдати на позначення бідувати; ситий у значенні багатий) і пов'язаний із ним фізичний стан (худнути), негативні смакові відчуття (нагіркуватися). Така парадигма ознак, покладених в основу номінації соціокультурного явища «бідність», простежується, приміром, і в англійській мові, де номінація здійснюється за ознаками «нужда, потреба» (to need, to want), «голод, смерть» (to starve), «жебрацтво» (to beg, to scrounge) [1].

Отже, до давнього індоевропейського суспільства, сліди якого відновлюються за лінгвістичними даними, належали люди, які володіли багатством і займалися торгівлею, а також люди, позбавлені майна, знедолені. Це вказує на те, що соціальне розшарування, пов'язане з майновими відмінностями, було досить відчутним на той час.

Стаття в «Етимологічному словнику української мови» [3] щодо слова «багатий» має багато спільного зі вже наведеними фактами. Значимо лише, що в праслов'янській мові це слово означало людину, яка має великий наділ. Походить слово від \*bogъ – «доля, майно, багатство». Крім цього, в інших мовах значення слова пов'язували зі щастям, маєтком, великою рогатою худобою. Отже, в свідомості давніх мовців не було усталеного визначення лексеми. Її значення пов'язували з тими реаліями, які на певному історичному етапі були найбільш важливими. На сьогодні значення лексеми залишається асоціативно пов'язаним із давніми тлумаченнями, проте воно розширилось, з'явилося переносне значення. Академічний тлумачний словник дає такі значення лексеми: БАГАТИЙ

1. Який має багатство, володіє чималими матеріальними цінностями; заможний; протилежне бідний // у знач. ім. багатий, того, чол. Те саме, що багач.

2. на що, чим. Який має багато, в достатку чого-небудь.

3. Великий, достатній, повний.

4. Розкішний, пишний, дуже гарний.

5. *перен.* Цінний чим-небудь, високоякісний // різноманітний, із великим запасом слів (про мову) [9].

Лексема «бідний» семантично споріднена з лексемою «біда», тому її семантичні витоки треба шукати у взаємозв'язку з останньою. Щодо слова «біда» словник указує на зв'язок зі словами горе, голод, витісняти, утискати, труднощі, страждання, а також віддалений зв'язок зі словами копати, поховати, бити.

«Етимологічний словник слов'янських мов» [4] подає і такі споріднені з лексемою «біда» слова, як «небезпека», «нешастя», «нужда», «бідність», «незаслужене звинувачення», «наклеп», «диявол», «убогість», «нестача», «нешасний випадок», «неприємність», «диявольська сила», «щось страшне», «примушувати», «клятва». Отже, не лише відсутність статків була бідою, а й ціла низка інших негативних явищ. У сучасній українській мові слово «біда» означає нещасливу пригоду, подію, що завдає кому-небудь страждання; нещастя, лихо; несприятливі, важкі умови, труднощі, неприємності.

Увесь комплекс значень лексеми біда О.М. Трубачов пов'язує з дієслівним значенням «примушувати». В свою чергу «примушувати» стало основою іменників на позначення клятви, присяги, а пізніше – союзу, об'єднання. Проте така позиція здається непереконливою, оскільки значення віддалені. Переконливішою є думка Т.В. Гамкрелідзе про походження праслов'янського слова «біда» від індоєвропейської основи, що означає «знедолений, позбавлений майна». Такі зв'язки видаються більш логічними й прозорими.

Із огляду на те що семантика слова «біда» змінилася і пов'язується не тільки з убогістю, потребує уваги питання щодо похідності слова бідний. Академічний тлумачний словник української мови подає такі значення лексем біда та бідний:

БІДА́, и, жін.	БІДНИЙ, а, є.
<p>1. Нещаслива пригода, подія, що завдає кому-небудь страждання; нещастя, лихо. // Несприятливі, важкі умови, труднощі, неприємності // у знач. присудк. сл. Погано кому-небудь, лихо, нещастя з кимсь.</p> <p>2. заст. Провина, шкода [9].</p>	<p>1. Який живе в нужді, нестатках; убогий; протилежне багатий. // Недостатньо забезпечений матеріально; небагатий, незаможний // у знач. ім. Біднота бідний, ного, чол. Убога людина, бідняк.</p> <p>2. Такий, як у бідняка, власт. біднякові; недорогий, непишний.</p> <p>3. Невеликий кількістю, недостатній.</p> <p>4. Який має в незначній кількості потрібні риси, ознаки. // Невиразний, одноманітний, з малим запасом слів (про мову, художні засоби).</p> <p>5. На що, чим. Який має, містить у собі мало, недостатньо чого-небудь</p> <p>6. Який викликає співчуття; нещасний, бідолашний [9].</p>

«Українсько-російський словотворчий словник» З.С. Сікорської подає корінь бідн- як непохідний [8]. Зі структурного погляду

лексема «бідний» є похідною від біда, однак семантична структура обох одиниць засвідчує, що на сьогодні слово «бідний» є немотивованим.

Аналізуючи значення цих одиниць, ми бачимо, що обидві лексеми полісемантичні. Проте спостерігаємо цікаве явище, коли слово, що колись було похідним, має більше значень, ніж твірне. Щодо збільшення значення при словотворенні цікавий погляд має І.Г. Милославський. Він зазначає, що збільшення виникає найчастіше при лексичній деривації й рідше – при синтаксичній деривації.

Щодо аналізованих слів, окрім збільшення відтінків у значенні, важливим є те, що лише одне зі значень лексеми «бідний» (б) пов'язане з лексемою «біда» (і то лише асоціативно-описово, за визначенням І. Улуханова). Спираючись на проведений аналіз, можемо говорити про розходження семантики лексем біда та бідний, адже тільки одне значення частково зберігає зв'язок із першою лексемою. Справді, як засвідчують етимологічні словники, слово «бідний» було дериватом від твірного «біда». Але на сьогодні в сучасній українській мові лексема «бідний» функціонує як непохідна.

Наведені факти з етимологічних словників, безперечно, свідчать про давність обох коренів (багат-, бідн-), які функціонують у чималій кількості споріднених слів. Як показує аналіз фактичного матеріалу, семантика лексем «бідний» і «багатий» демонструє зв'язок із лінгвокультурним простором українського народу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бобро М.П. Українська історична та діалектна лексика із значенням «бідувати» / Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя, 2014. Кн. 1. – С. 90–93.
2. Гамкрелідзе Т.В. Индоевропейский язык и индоевропейцы / Т.В. Гамкрелідзе, В.В. Иванов. – Тбилиси: Изд. Тбилисск. универ., 1984. – 1330 с.
3. Етимологічний словник української мови: В 7 т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні / О.С. Мельничук та ін. Т. 1: А–Г. – К.: Наук. думка, 1982. – 632 с.
4. Этимологический словарь славянских языков (праславянский лексический фонд) / О.Н. Трубачев. Вып 2: \*bez – \*bratřь. – М.: Наука, 1975. – 238 с.

5. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
  6. Потенбня А.А. Мысль и язык. – К.: СИЭНТО, 1993. – 192 с.
  7. Рибалка Я.І. Мовні чинники впливу на деетимологізацію / Дослідження з лексикології і граматики української мови. – 2015. Вип. 16. – С. 122–133.
  8. Сікорська З.С. Українсько-російський словотворчий словник. – К.: Освіта, 1995. – 256 с.
  9. Словник української мови в 11 т. / І.К. Білодід. – Київ: Наукова думка, 1970–1980 // Режим доступу: <http://sum.in.ua/>.
  10. Словник української мови в 20 т. – К.: Наукова думка, 2010 // <http://services.ulif.org.ua/expl/Entry/index?wordid=1&page=0>.
  11. Український тлумачний словник // Режим доступу: <http://dic.academic.ru/>.
-

**С.І. Посохов,**  
доктор історичних наук, професор,  
завідувач кафедри історіографії,  
джерелознавства та археології  
Харківського національного  
університету імені В.Н. Каразіна

**Є.С. Рачков,**  
кандидат історичних наук,  
доцент кафедри історіографії,  
джерелознавства та археології  
Харківського національного  
університету імені В.Н. Каразіна

### **«У ПОШУКАХ ОБЛИЧЧЯ МІСТА»: ПРО МЕТУ ТА ЗАВДАННЯ НОВОГО НАУКОВОГО ПРОЕКТУ**

Міста є центрами культурної та етнічної взаємодії, різноманітних інновацій, від яких в індустріальну, а тим більше постіндустріальну добу, став залежати розвиток суспільства в цілому. Місто, як динамічна система, постійно змінюється, перебуваючи в пошуку власного актуального обличчя. Зокрема, постійно змінюється простір міста: крім видимих і цілком матеріальних змін, відбувається оновлення й символічного простору міста. Символічна структура міста представлена, насамперед, пам'ятниками, меморіальними дошками, знаками, визначальними спорудами, назвами вулиць, площ тощо. Зміни символічних архітектурних домінант, руйнування чи спорудження нових пам'ятників і меморіальних дощок, перейменування назв вулиць і площ стають проявами символічного кодування й перекодування міського простору.

Стрімке зростання кількості та значення міст для розвитку суспільства в ХХ ст. зумовило інтерес до урбаністичних досліджень представників різних наукових дисциплін. Якщо до 1970-х рр. міські дослідження здебільшого були полем діяльності соціології, то в подальшому проблеми, які пов'язані з матеріальним, функціональним і символічним простором міста, також потрапили до дослідницького фокуса істориків і культурологів. Попри дискусії, які й досі тривають навколо концептуальних понять і теоретичних напрацювань урбаністичних студій, все більше дослідників розглядає місто як

специфічний «соціальний інститут» із власною динамікою соціокультурних, соціально-економічних і суспільно-політичних процесів. Міста все частіше розглядаються як «місця», що наповнені певними сутностями, як епіцентри, що породжують нові явища культури. Відповідно, міста постають не просто як фізичний простір, а й «місця» формування сенсів та ідентичностей.

Дослідження символічного простору міст України відповідає одній із тенденцій розвитку сучасної урбаністичної антропології. Зокрема, актуальним виглядає вивчення трансформацій, що відбуваються в країні, яка формує нові орієнтири та долає старі ідеологічні та соціокультурні перешкоди. Незважаючи на помітну кількість праць, присвячених матеріальному та функціональному простору міст України, їх символічний простір розглядається доволі уривчисто. Слід відзначити, що фіксація «місць пам'яті» певного міста України без належної інтерпретації та співставлення з іншими маркерами, що фіксують «зсуви» ідентичності, не дає можливості зрозуміти історико-культурний ландшафт міста в цілому, а головне, визначити тенденції змін. Окрім того, автори сучасних досліджень міського простору України, часто не аналізують реакцію міських мешканців – їх дії, моделі поведінки, емоції, які ініційовані символічним простором міста, маркування ними нового та застарілого, того, що визначається як «гордість» чи як «сором» у предметному оточенні. Між тим, як відомо, формування образу міста є двостороннім процесом, який пов'язує спостерігача та те, що спостерігається (Кевін Лінч «Образ міста»). Поза увагою дослідників й досі, здебільшого, залишаються комемораційні та ритуальні практики міст, а також розважальна культура та практики дозвілля в їхньому історичному розвитку. Проте саме ці культурні явища, які пов'язані з символічним простором міста, покликані утверджувати специфіку міста та наповнювати життєвий світ його мешканців особливим змістом і ціннісними орієнтаціями, спрямованими на реалізацію життєвих планів і стратегій.

У 2018 р. за підтримки Програми імені Ковальських Канадського інституту українських студій Альбертського університету (Едмонтон, Канада) розпочато новий науковий проект, присвячений дослідженню символічного простору міст України. Проект має назву: «Практики саморепрезентації багатонаціонального міста в індустріальну і постіндустріальну добу». Цей проект був запропонований науковцями Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна (керівник проекту – завідувач кафедри історіографії, джерелознавства

та археології, д.і.н., проф. С.І. Посохов, асистент керівника – доцент тієї ж кафедри, к.і.н. Є.С. Рачков). Також до проекту залучені науковці з Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, Запорізького національного університету, Одеського національного університету імені І.І. Мечникова та Центрально-Європейського університету (Будапешт, Угорщина).

Мета проекту – здійснити комплексне міждисциплінарне дослідження символічного простору міст України. Насамперед, йдеться про те, щоби виявити «обличчя» певних міст та схарактеризувати процеси трансформації ідентичності його мешканців. Комплексність передбачає залучення різних типів джерел: візуальних та картографічних матеріалів, спогадів та усних свідчень (інтерв'ю), місцевої періодики, актових джерел, промо-матеріалів та музейних експонатів тощо. Особлива увага під час аналізу цих джерел буде зосереджена на місцях колективної пам'яті та комеморацийних практиках, а також практиках дозвілля.

Для дослідження були обрані наступні міста України: Дніпро, Запоріжжя, Одеса, Харків, а також Донецьк. Всі вони відповідають певним критеріям. По-перше, обрані для дослідження міста є великими промисловими, освітніми та культурними центрами Східної та Південної України. По-друге, зазначені міста є гетерогенними за своєю природою, вони повною мірою відчули наслідки соціокультурних і суспільно-політичних трансформацій ХХ – початку ХХІ ст. По-третє, значною мірою, саме в цих містах зароджувалася «нова» українська культура, тобто пропонувалися нові культурні зразки, варіанти поведінки та цілепокладання в індустріальну добу. До того ж, Харків та Одеса ще й мають тривалу університетську традицію, яка передбачає як ритуалізацію, так і високий рівень саморефлексії та широкий спектр культурних інновацій. Відповідно, учасники проекту мають з'ясувати наскільки потужним є процес культурного наслідування та чи продовжують в цих містах визрівати нові культурні феномени та які саме.

Дослідження розраховане на три роки та передбачає здійснення «експедицій» у зазначені міста для проведення «польових» досліджень, а також узагальнення та проведення компаративного аналізу. В зв'язку із неможливістю поки відвідати Донецьк, у цьому випадку будуть вивчатися лише наявні інформаційні ресурси. Як уже зазначалося, теоретико-методологічна основа дослідження має міждисциплінарний характер, а реалізація проекту передбачає залучення представників різних гуманітарних і суспільних наук.



Питання, які планується досліджувати в рамках проекту (завдання проекту):

1) Виникнення та еволюція практик саморепрезентації міста («винайдення» міських традицій та їх трансформація; порівняльний аналіз практик саморепрезентації міста в індустріальну і постіндустріальну епоху; міські урочистості та їхні інтерпретації; «боротьба» за збереження культурної спадщини; розуміння «традиційного» для міста; історичні реконструкції як маркери «специфіки» міста).

2) Виявлення «обличчя» міста (районування міста; рухливість «зон престижу»; архітектурні домінанти та їх зміна; пам'ятні місця та їх ранжування; вплив певних структур (університети, заводи, вокзали, порти) на ландшафт міста; культурна специфіка центрів розважальної культури; просторові позначки майбутнього тощо).

3) Знакове середовище багатонаціонального та поліконфесійного міста: світська та релігійна складові.

4) Варіанти місцевих ідентичностей, фактори змін («наздоганяюча» стратегія; масовізація культури тощо), конфліктні зони та канали діалогу, культурні контрасти та композитні культурні сполучення.

Уже тепер розпочалося формування дослідницьких груп у досліджуваних містах, а також залучення волонтерів із числа студентів відповідних спеціальностей; узгодження методології дослідження (правила збору та фіксації інформації, розробка анкети для інтерв'ювання тощо). Розподіл обов'язків і завдань. У найближчій перспективі накреслено здійснення польових досліджень у містах із метою збору та попереднього аналізу матеріалів (фотофіксація символічного простору та «місць пам'яті»; інтерв'ю свідків та ініціаторів трансформації міського простору; аналіз контенту міських інтернет-форумів та відповідних груп у соціальних мережах; аналіз музейних експозицій; картографування символічних об'єктів тощо). Важливою складовою при реалізації проекту стане створення відповідного сайту, який стане не лише місцем для комунікації, а й відкритою для користувачів базою даних. Створення реляційних баз даних на основі зібраного матеріалу (пам'ятники та пам'ятні місця; урбаніми; центри розваг і місця дозвілля; міські свята та пам'ятні події тощо) бачиться важливим результатом основного етапу проекту. Бази даних являтимуть собою не лише зафіксовану, але й схарактеризовану інформацію.

Саме на цій підставі планується робити певні узагальнення.

Загалом, проект «Практики саморепрезентації багатонаціонального міста в індустріальну і постіндустріальну добу» передбачає

дослідження актуальних питань, пов'язаних з культурною спадщиною та історичною пам'яттю, регіональною гуманітарною політикою, формуванням ідентичностей, соціокультурними аспектами посткомуністичної трансформації в Україні, міськими дослідженнями тощо. Вважаємо, що цей проект матиме важливі академічні та практичні наслідки. Втім, його реалізація неможлива без залучення широкого кола зацікавлених осіб. Ми сподіваємося, що здійснення цього проекту дозволить об'єднати зусилля як фахівців, так і аматорів, усіх тих, хто цікавиться історією та сьогоденням «свого» міста, хто прагне розвивати його найкращі традиції, зберігати та популяризувати історико-культурну спадщину.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Barthes R. *Semiology and the Urban // The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics* / M. Gottdiener & Alexandros Ph. Lagopoulos (eds). – New York, 1986. – PP. 87–98.
2. Гриценко О. Пам'ять місцевого виробництва. Трансформація символічного простору та історичної пам'яті в малих містах України. – Київ, 2014. – 352 с.
3. Ільченко М., Кузіна К., Куліков В., Портнова Т., Склокіна І., Стяжкіна О. Праця, виснаження та успіх: промислові мономіста Донбасу / За ред. В. Кулікова, І. Склокіної. – Львів, 2018. – 264 с.
4. Линч К. *Образ города* / Пер. с англ. В.Л. Глазычева; под ред. А.В. Иконникова. – Москва, 1982. – 328 с.
5. Лотман Ю.М. *Избранные статьи: В 3 т. Т. 2.* – Таллинн, 1992. – 480 с.
6. Мусієздов О.О. Миська ідентичність у (пост)сучасному українському суспільстві: український досвід. – Харків, 2016. – 348 с.
7. Посохов С.І. *Університет та місто в Російській імперії (друга половина XVIII – перша половина XIX ст.)*. – Харків, 2014. – 364 с.
8. Рачков Є.С. *Символи та емблеми класичних університетів України (кінець XX – початок XXI ст.)*. – Харків, 2018. – 204 с.

**Є.В. Проценко,**  
викладач, концертмейстер  
дитячої музичної школи №1  
імені Л. Бетховена  
м. Харків

## **РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ ДИТИНИ В ПРОЦЕСІ ЗАНЯТЬ В МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ**

Музичне виховання підростаючого покоління характеризується особливою роллю в розвитку особистості дитини. Це не просто підготовка музиканта, а перш за все – виховання людини. Тому що дитина – цілісна особистість і потрібно, щоб музично-педагогічний процес захоплював її повністю. Під час занять у музичній школі дитина має сформувати необхідність постійного самовдосконалення, задоволення своїх пізнавальних і духовних потреб, які повсякчас зростають, стають різноманітними. Розвиток особистості в процесі музичного навчання стане сенсом життя для дитини, якщо ним керувати з її ж позицій, реалізуючи внутрішню готовність до накопичення музичних знань, умінь та навичок, самостійності, самоствердження, морального становлення.

Тому повне розкриття потенціалу особистості дитини залежить від характеру і спрямованості педагогічного процесу, педагогічного середовища, педагогічних умов під час занять в музичній школі. Це активізує творчий пошук нових методик навчання, узагальнення передового музично-педагогічного досвіду, переосмислення вже відомих у музичній педагогіці методів і прийомів та подальше їхнє вдосконалення. А якщо процес занять в музичній школі ґрунтується на принципах особистісно-гуманного підходу до дітей, то це дає змогу перетворити учнів на активних союзників учителя в своєму ж навчанні й вихованні. «Зробити обставини людськими» на педагогічній мові означає таку організацію музичного навчання, щоби залучення до цього процесу учня сприяло би найбільшою мірою всебічному розвитку його особистості.

І саме музика – це фантазія, казка, творчість – той шлях, йдучи яким дитина розвиває свої духовні сили. Бо музика – це могутнє джерело думки. Без музичного виховання неможливий повноцінний розумовий розвиток дитини. Першоджерелом музики є не тільки

оточуючий світ, а й сама людина, його духовний простір та мислення. Музичний образ по-новому розкриває перед людьми особливості предметів і явищ дійсності. Увага дитини зосереджується на предметах і явищах, які в новому світлі відкривала перед ним музика.

Дитинство – період, коли закладаються фундаментальні якості особистості, що забезпечує психологічну стійкість, позитивні моральні якості, комунікабельність, життєздатність і цілеспрямованість. Свій перший досвід соціальних відносин та взаємозв'язків дитина набуває в сім'ї, де вона знаходить приклади для наслідування, відбувається її соціальне становлення. Моральні якості особистості не формуються спонтанно, вони є наслідками поведінки всіх членів родини. Саме сім'я як перший чинник розвитку особистості дитини вражає своєю моральною силою і шириною впливу. У сім'ї дитина засвоює моделі поведінки. Від правильного сімейного виховання дитини залежить чи стане вона в майбутньому особистістю, повноправним членом суспільства. Коли малюк приходить до музичної школи, він представляє світ своєї родини, умови життя, звички, поведінку, рівень інтелекту – все обумовлене рівнем культури родини. Придбані в сім'ї фізичний і духовний розвиток стають запорукою його перших музичних успіхів.

Виявлено три моделі поведінки дітей залежно від особливостей поведінки батьків і їхнього авторитету у дитини:

I – діти з високим рівнем незалежності, зрілості, упевненості в собі, активності, стриманості, допитливості, доброзичливості, які вміють розбиратися в оточенні;

II – діти, недостатньо впевнені в собі, замкнені й недовірливі;

III – діти, не впевнені в собі, не виявляють допитливості і не вміють стримуватися. Авторитет батьків настільки значий, що вони, самі того не усвідомлюючи, формують у дитини відчуття, що «Важке дитинство ніколи не кінчається».

Виховувати дитину – особливе мистецтво, бо сам процес виховання – це безперспективна робота серця, розуму і волі. У повсякденному спілкуванні з батьками дитина вчиться пізнавати світ, набуває життєвого досвіду, розвиває перші почуття громадянськості. Якщо батькам притаманні високий культурний рівень, широкий кругозір, адекватне ставлення до оточуючого світу, то і дитина засвоює відповідні моральні норми та правила. Сім'я – школа почуттів дитини. Спостерігаючи за взаємовідносинами дорослих, дитина набуває морально-емоційного досвіду. Дитина за своєю природою активна, допитлива, вона легко засвоює все, що бачить і чує; спостерігає

щирість, турботу, ніжність, привітні обличчя, спокійний тон, гумор – все це перша цеглинка в майбутній будівлі особистості. Сім'я – це колектив, члени якого взаємозв'язані відповідними обов'язками. Являючись членом сімейного колективу, дитина також вступає в систему присутніх відносин. Якщо в сім'ї панує доброзичливість, увага один до одного, вміння слухати іншого, повага до старших, то це лише на благо у вихованні кращих рис дитини.

Особлива роль у вихованні дитини належить музиці. Слухаючи музику Е. Гріга, П. Чайковського, Ф. Шуберта, Ф. Шумана та інших, дитина створює у своїй уяві нові емоційні зв'язки, відповідно до характеру музики, або згадує раніше пережиті ситуації та прикрашає їх своєю фантазією. «Музика – це мова почуттів. Мелодія передає найтонші відтінки почуттів, недоступні слову... Без музики важко переконати людину, яка вступає в світ, у тому, що людина прекрасна, а це переконання, по суті, є основою емоційної, естетичної, моральної культури», – писав В. Сухомлинський [3, с. 24].

Музика – це відтворення людських почуттів у їхньому становленні та розвитку, найтонших відтінків радості й суму. Вона здатна на такі глибокі узагальнення емоційного життя людини, яких немає в жодному іншому виді мистецтва й містить у собі значний розвивальний потенціал. В сучасній музичній педагогіці відбуваються пошуки нових шляхів підвищення ефективності навчального процесу, удосконалення методів навчання та виховання дітей. Тому традиції та інновації в процесі занять в музичній школі поєднуються. Сьогодні вчитель музики прагне бути обізнаним у багатьох галузях. Рівень розвитку сучасних дітей зобов'язує вчителя оволодівати технічними інноваціями та доповнювати ними традиційні форми методичної роботи в музичній школі.

Особливості роботи педагога-музиканта в умовах індивідуальних занять диктують свою специфіку використання сучасних тенденцій застосування технічних засобів навчання, певну методіку роботи з ними. Вчитель музичної школи має можливість обирати технічні засоби в залежності від доцільності їхнього впровадження в навчальну роботу. Поширення комп'ютерних технологій дозволяє використовувати їх у найрізноманітніших функціях. На неоціненну роль технічних засобів у розвитку особистості дитини в процесі занять у музичній школі вказував навіть видатний музикант-педагог ХХ ст. І. Нейгауз. У наш час оточуюче музично-звукове середовище формує художні смаки та естетичні уявлення учня-музиканта. Тому першочерговим завданням педагога є турбота про те, щоби використання технічного

засобу органічно доповнювало урок, було мотивованим, результативним, стимулювало активність дитини щодо сприйняття, осмислення та засвоєння музичного твору.

Таким чином, застосування сучасних тенденцій у процесі занять в музичній школі сприяє розвитку особистості дитини, підвищенню мотивації до музичного виховання. Впровадження в навчальну діяльність новітніх технічних засобів та технологій відповідає потребам життя, новим умовам виконавської практики. Доповнюючи традиційні форми навчально-методичної роботи, вони впливають на розвиток інтелекту та розширення кругозору дитини, формування її музичних смаків та творчої уяви, спонукають до підвищення вимогливості до себе, самоконтролю та аналізу, формують почуття відповідальності, вміння оцінювати свою роботу та підвищують інтерес до індивідуальних уроків музики.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Амонашвілі Ш.О. «До школи у шість років» [Педагогічний пошук. Книга для вчителя, 1989].
2. Баркан А. «Практична психологія чи як навчитися розуміти свою дитину». – М.: Просвітництво, 2000.
3. Сухомлинський В. Сердце отдаю детям. – Киев: Радянська школа, 1974.– 24 с.

**С.А. Редкозубова,**  
кандидат педагогических наук,  
руководитель театральной студии  
«Светлячок» КУ «Центр детского  
и юношеского творчества №1  
Харьковского городского совета»

**И.Г. Долгих,**  
руководитель кружка  
«Ансамбль классической гитары»  
КУ «Центр детского  
и юношеского творчества №1  
Харьковского городского совета»

## **СКАЗКОТЕРАПИЯ КАК СРЕДСТВО КУЛЬТУРНОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ И ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ**

Официально сказкотерапия достаточно молодая наука, хотя многие сказки из традиционного фольклора тоже содержат корректирующий эффект. Анализом сказок и их влияния на формирование личности занимались Карл Густав Юнг, Зигмунд Фрейд, Эрик Берн и многие другие. Концепция и опыты Юнга доказали, что человек часто руководствуется не осознанно принятыми решениями, базирующимися на рациональном мышлении, а установками, имеющими мифологизированный характер и не подчиняющимися законам формальной логики, что приводит к неосознанному стремлению к мифам и сказкам. Сказкотерапия опирается на человеческие ценности, обращается к нравственным устоям.

Сказкотерапия – один из приемов в арт-терапии (метод психотерапии, использующий для лечения и психокоррекции художественные приемы и творчество, такие как рисование, лепка, музыка, фотография, кинофильмы, книги, актёрское мастерство и многое другое), задача которого – психологическое воздействие на личность через сказки, способствующее коррекции проблем и развитию личности. В основе сказкотерапии лежит процесс связи между действиями в сказке и реальности. Область применения этого приема не имеет возрастных ограничений и может использоваться в работе как с детьми, так и со взрослыми.

Сказкотерапію використовують і в вихованні, і в освіті, і в розвитку, і в тренінговому впливі, і як інструмент психотерапії.

Ціль сказкотерапії – відносно м'яке, по порівнянню з більшою частиною психологічних інструментів, викоренення страхів, корекція характеру, поведінки і внутрішнього стану.

Завдання сказкотерапії – розвиток душі, підвищення рівня свідомості.

Види сказок в сказкотерапії:

1. Художественні сказки – найбільш близькі до звичайного фольклору, універсальні і рідко адаптуються до конкретного дитини.

2. Психокорекційні сказки – передбачають м'яку корекцію деяких рис характеру і поведінки дитини.

3. Психотерапевтичні сказки – застосовуються після поверхневого вивчення проблем дитини.

4. Медитативні сказки – відрізняються відсутністю конфліктів і злих героїв.

5. Дидактичні сказки – призначення цих сказок: навчити дитини в інтерактивній формі чому-то новому.

Найбільш поширені способи роботи з сказкою:

- ◆ обговорення вже існуючої сказки;
- ◆ самостійне написання сказки, так звана клієнтська сказка;
- ◆ інсценування, драматизація вже написаної сказки (це може бути як акторське виступання, так і ляльковий театр);
- ◆ арттерапевтична робота за мотивами сказки.

Опираючись на ці способи, ми і провели наше дослідження. Експериментальною базою для якого стали: Малий караїмський університет (напрямок – українська мова), театральна студія «Світлячок» ЦДЮТ №1 ХГС, ансамбль класичної гітари «Аколада» ЦДЮТ №1 ХГС.

В дослідженні було задіяно 45 осіб, серед них: діти (4–16 років), дорослі. Позитивна особливість прийому сказкотерапії полягає в тому, що він дозволяє об'єднати в собі такі напрями, як психологія, філологія, акторське мистецтво і музика. Старшим дітям було запропоновано написати з обговоренням на тему: «Як казки впливають на людське виховання?». Далі всі вікові категорії виконували вправу: «Напиши свою казку». Завершальним етапом були інсценування



собственной, а затем коллективной сказки, которые сопровождались музыкальным оформлением воспитанников ансамбля (дети сами подбирали под заданную авторскую сказку известные мелодии и сочиняли авторские).

Таким образом, в процессе исследования было отмечено два важных факта: первый – все люди умеют сочинять сказки (т. е. этот навык является частью человеческой природы), второй факт говорит о том, что работа над созданием собственной сказки оказывает эффективное терапевтическое воздействие. А совместное использование сказкотерапии и музыкотерапии позволяют получить более выраженный эффект результата. На опыте экспериментальной группы мы убедились в положительном значении сказкотерапии в воспитании, образовании, развитии личности, командной работе. Убедились в том, что сказкотерапия является эффективным средством, которое способствует культурному самовыражению и творческому развитию личности.

---

**М.М. Роман,**  
головний спеціаліст Департаменту  
агропромислового розвитку  
Харківської обласної  
державної адміністрації

## **РОЛЬ АРХІВНИХ УСТАНОВ ТА РЕТРОСПЕКТИВНОЇ ДОКУМЕНТНОЇ ІНФОРМАЦІЇ У ЗБЕРЕЖЕННІ АВТЕНТИЧНОСТІ ТА РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ УКРАЇНИ**

На теперішній час архівні фонди є однією з найцінніших складових для вивчення історії різних регіонів України та відкриття досі недосліджених сторінок нашого минулого. Вони дозволяють опрацьовувати досі невідомі або непідтверджені історичні факти щодо визначних особистостей, певних явищ, подій, діяльності організацій тощо. Архівні документи зберігають історичні факти про розвиток окремих територій та їхню культурну спадщину, що надає змогу проаналізувати й узагальнити історію нашої країни в цілому.

На даний момент існує широкий спектр технічних засобів збору та збереження інформації. В минулому ситуація кардинально відрізнялася через відсутність комп'ютерної техніки. Таким чином, архівні фонди виступають єдиним джерелом ретроспективної документної інформації давно минулих років та, як наслідок, є надзвичайно цінним засобом для вивчення історії. Відвідання архіву для шукачів інформації є не лише технічною можливістю її отримання, а й джерелом натхнення – перегляд історичних документів на старому папері, друкований або написаний за допомогою старовинного устаткування, переносить в атмосферу часу, який вивчає науковець та допомагає краще зрозуміти сутність пережитих подій. Переплетена справа документів виступає справжнім історичним експонатом, який маємо можливість дослідити власними силами, врахувати будь-який найдрібніший нюанс.

На нашій території перші архіви виникли ще в часи Київської Русі. В результаті діяльності апарату державного управління створювалися документи внутрішньополітичного керування, які зосереджувалися в князівській канцелярії. Крім того, зовнішньополітична діяльність також супроводжувалася угодами та іншими юридичними документами. Сліди таких угод збереглися в текстах літописів.

Сучасна мережа державних архівів України включає в себе 2432 установи. До них входять: центральні державні архіви, науково-дослідні архівні установи, державні архіви 24 областей, державний архів м. Києва, архівні відділи райдержадміністрацій, архівні відділи міських рад, галузеві архіви та трудові архіви, створені при міських, районних, сільських та селищних радах.

Потенціал інформації, яку можливо встановити з історичних документів, величезний. У тому числі, надважливим є вишукування та дослідження будь-яких рис культури чи побуту мешканців різних територій України. Розуміння того, як жили наші пращури дозволяє нам ідентифікувати себе в сучасному світі посеред інших націй або територій. Кожне окреме село в Україні мало свої унікальні культурні та побутові риси. Точне уявлення про те, в яких умовах жили люди на нашій території формує як особистість, так і народність у цілому. Знання, що можуть нам надати архівні фонди можливо та вкрай бажано використовувати як фактор розвитку креативних індустрій в нашій країні. Одним із шляхів їхнього використання є розвиток туристичної галузі, створення екскурсійних маршрутів, нових музеїв. Акцентним моментом є те, що для притоку туристів до будь-якої історичної пам'ятки або території, необхідно максимально досконало вивчити історію доби та явища, на якому зосереджена увага. Відвідувача важливо зацікавити змістом об'єкту, який він побачить, його детальною характеристикою, адже без ознайомлення з сутністю візуальний вигляд пам'яток буде зовсім не таким вражаючим.

Іншою галуззю креативної економіки є кінематограф – невід'ємна частина сучасної культури. Розвиток українського кіно на даний момент є однією з актуальних та активно обговорюваних ідей. Тематика аудіовізуальних творів може бути різною та цінною по-своєму. Але, безумовно, існує група фільмів, яка поєднує в собі і перспективу для розвитку креативної економіки, і функцію збереження традиційної культури – історичні фільми про Україну. Такі аудіовізуальні твори несуть не лише розважальну місію, а й просвітницьку.

У процесі екранізації подій минулих років постає гостра необхідність продемонструвати кожний аспект у картині максимально достовірно. Помилкове зображення будь-якого нюансу веде за собою неприємні наслідки: від зниження цінності кінематографічного твору до дезінформації глядача. Кінокритики вкрай негативно відгукуються про подібні інциденти і не приймають жодних виправдань із приводу таких неточностей.

При створенні фільму мають бути використані достовірні дані та враховані найменші деталі. Який вигляд мали будівлі, вулиці доби, що

демонструється, як виглядало внутрішнє устаткування помешкань тощо. Автори фільму, користаючись ретроспективною документною інформацією, ретельно досліджують: який зовнішній вигляд мали люди, їхній одяг, якими були їхні здоров'я та благополуччя, в чому відчували гостру нестачу, якою була їхня суспільна поведінка. І все це лише для візуального зображення в картині. Задля написання ж сценарію необхідно спиратися на значно довшу низку вагомих факторів: який рівень освіченості був у людей на той час, де вони працювали, яким було соціальне розшарування, як проходило їхнє дозвілля, які можливості для пересування та подорожей існували, які проблеми оточували тощо.

Іншою перспективною галуззю креативної економіки, що також спирається на історичні та архівні матеріали є музична творчість. Різноманітність стильових напрямлень на сьогоднішній день максимально широка. До неї входять: ансамблі класичної народної творчості як невеликі аматорські, так і чисельні державні ансамблі народних інструментів, народної пісні та досить молодий і свіжий напрям – сучасна обробка українських народних музичних традицій, наприклад із додаванням електронної музики тощо. Така музика має під собою базис ідеї національної автентичності та багатівікової культури. Саме тому вона входить до групи творів, яка приваблює креативний клас.

Що стосується ансамблів народної творчості – вони є надзвичайно цінним культурним явищем. Безумовно, при створенні музичного матеріалу, сценічних костюмів та постановок необхідно використовувати історичні дані, які спираються на ретроспективну документну інформацію. Розвиток подібних ансамблів, як аматорських так і професійних відіграє важливу роль у збереженні нашої автентичності.

Таких сфер креативної економіки, розкриттю потенціалу яких сприяють архівні джерела, існує безліч. Отже, архівні установи та матеріали, що зберігаються в них є цінним скарбом для багатьох сфер культурного життя нашої країни. Достеменно збереження традиційної культури неможливе без наукового дослідження минулого. А широкий спектр перспектив використання архівних першоджерел у розвитку креативної економіки має потенціал тільки до зростання. З позицій теперішнього часу важко спрогнозувати в яких іще інноваційних галузях креативних індустрій у майбутньому, з подальшим розвитком новітніх технологій, на сьогодні нам невідомих, з'явиться нова можливість використання багатого надбання ретроспективної документної інформації.

**Н.М. Роман,**  
кандидат педагогічних наук, доцент  
Харківського національного педагогічного  
університету імені Г.С. Сковороди,  
член Національної спілки музикантів України

### **ДІЯЛЬНІСТЬ ЗРАЗКОВОЇ КАПЕЛИ БАНДУРИСТІВ У 20–30 РР. ХХ СТ.**

На початку ХХ ст. освічена українська молодь та прогресивні діячі науки і мистецтва захопилися національною музичною культурою та історією. Народна пісенна спадщина і творчість кобзарів вийшли за межі селянського середовища і стали надбанням широкого кола інтелігенції та мешканців міст. З'явилося багато охочих навчитися грати на бандурі. Талановиті народні бандуристи із задоволенням передавали свої вміння та навички зацікавленим аматорам. 1923 р. у м. Полтаві виникла студія гри на бандурі, в якій кращі співаки Полтавського українського національного хору та Українського автокефального кафедрального собору розпочали освоювати кобзарську науку під керівництвом відомого сліпого кобзаря І. Кучугури-Кучеренка. Гурт із тринадцяти виконавців очолив В. Кабачок, диригент хору кафедрального собору та вчитель музики.

У пошуках музичних інструментів студійці поїхали по селах. У багатьох хатах поруч із образами висіла бандура, але продавати її хазяї не погоджувалися ні за які гроші, бо то «прапрадідівське». В окремих випадках домовлялися «позичити» на деякий час [1]. 10 березня 1924 р. Полтавська кобзарська студія зі своїми «архаїчними» бандурами вперше виступила в міському театрі ім. М. Гоголя на концерті, присвяченому ювілею Т. Шевченка [5]. На урочистих заходах були присутніми видатні діячі зі всієї України, в рамках святкування в Полтаві було відкрито пам'ятник Г. Шевченку роботи І. Кавалерідзе [1, с. 48]. Дебют відомих співаків у новому амплуа вразив усіх присутніх, успіх був неймовірним. Бандуристи стали одержувати ще відчутнішу підтримку знаних представників громадськості. В свою чергу, вони намагалися принести користь суспільству проводили чимало концертів, в тому числі в сільській місцевості, яка помітно розквітала за умов НЕПу. Зароблені кошти складали до загальної каси та спрямовували на придбання бандур, концертних костюмів і нотної бібліотеки.

У 1927 р. Наркомос України підняв питання про організацію державної капели бандуристів. До м. Харкова, який на той час був

столицею, скликали бандуристів із різних місцевостей [1, с. 31]. Варто зазначити, що грати на бандурі в 20–30 рр. ХХ ст. було дуже модно. Ансамблі бандуристів існували в м. Дніпропетровську, м. Запоріжжі, м. Києві, м. Кривому Розі, м. Миргороді, м. Полтаві, м. Умані, м. Харкові й багатьох інших [1, с. 35]. За офіційними даними, в період 1927–1940 рр. в Україні діяло близько 300 самодіяльних ансамблів бандуристів, у яких брали участь до п'яти тисяч учасників [1, с. 35]. Тому створення Зразкової столичної капели було цілком природним і, навіть, необхідним. Окрім того виникла потреба відкриття класу бандури при Харківському музично-драматичному інституті для підготовки кваліфікованих керівників таких творчих колективів. Подолати недостатній, а інколи й низький рівень виконавства запросили Г. Хоткевича, знаного фахівця, талановитого, ерудованого, енергійного виконавця-віртуоза, педагога-методиста і новатора [1, с. 54]. До складу майбутньої зразкової капели обрали полтавських бандуристів на чолі з В. Кабачком.

Під час підготовчого періоду перше півріччя присвятили вдосконаленню техніки гри на бандурі, а друге – вивченню нового репертуару. Набуття навичок віртуозного виконання та використання «харківського» способу гри на бандурі (ліва рука виконувала більш розвинену партію за допомогою методу «перекидки») дозволили звернутися до складних інструментальних творів: «Серенада», «Більше надії, брати» В. Верховинця; музична поема «Байда» Г. Хоткевича; «Марш» Ф. Шуберта [1, с. 54]. Г. Хоткевич їздив до м. Полтави щомісяця, а В. Кабачок – кожного тижня навідувався до м. Харкова, щоб отримати поточні консультації. Учасники капели були професійними співаками, мали рідкісні вокальні дані й досконало володіли прийомами співу, тому українські народні пісні «Ой, зацвіла папороть», «Про попа й попаддю» [1, с. 55], з розвиненою інструментальною партією звучали неперевершено. В 1928 р. у концертній залі при «Харківській громадській книгозбірні ім. В. Короленка», в присутності М. Скрипника, П. Козицького, авторитетних діячів культури та численних слухачів, успішно відбувся звітний концерт. Із того часу капела стала працювати при Харківській філармонії [5].

Г. Хоткевич сподівався на широку національно-просвітницьку діяльність Зразкової капели в Україні й поза її межами. Для виступів на Першій сільськогосподарській виставці в м. Москві, він підготував партитуру «Дума на Чорному морі», до якої додав мелодію російської пісні «Вниз по матушке по Волге» [1]. Але московські виступи було скасовано, а капела виїхала на чотири місяці з гастролями на Донбас

із виснажливою нормою концертів. Окрім того, бандуристи змушені були змінити перелік концертних творів, а «халтурний репертуар, затверджений реперткомом був для них отрутою» [5, с. 100]. Із програм зникли твори О. Кошиця, М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, більшість українських народних пісень [1, с. 58]. Тим не менш, учасники капели розвивали свою майстерність, удосконалювали конструкцію бандури, займалися педагогічною діяльністю в гуртках гри на бандурі. В 1930 р. імпресаріо з Америки прослухав капелу й запросив у турне, навіть виділив авансом гроші для філармонії, але поїздка не відбулася [5, с. 101]. У роки голодомору артистів Зразкової капели бандуристів не звільнили від гастролей, намагаючись показати, що нічого не відбувається – всі грають і співають [5].

У 1934 р., після того як м. Харків перестав бути столицею України, капелу бандуристів перевели до м. Києва. Там, після одного з концертів в Київському музичному інституті, зник В. Кабачок, а разом із ним і унікальна нотна бібліотека [5, с. 103]. Через багато років виявилося, що його арештували й вислали до Сибіру.

У м. Києві бандуристів розселили в келіях Києво-Печерської лаври [5]. З часом вони згадували: «І хоча платня бандуристів була не найгіршою, бо якщо робочий клас мусив задовольнятися 100–200 карбованцями на місяць, то бандурист діставав 300–350, а то навіть і 550 карбованців, а соліст міг витягнути аж на 700. Диригент же і понад 1000... Але витрати були головокружні. Черевики, наприклад, що за проклятого царського часу коштували три-п'ять карбованців, за щасливого радісного робітничо-селянського – споважніли на 250–300. Пальто – з 20–30 карбованців піднялося на висоту 700–1000, якщо можна було дістати взагалі. Цих предметів розкоші пролетарська держава не визнавала й перестала їх виробляти...» [5, с. 105]. Виплату заробітної плати затримували на декілька місяців, але інколи держава виявляла турботу. Наприклад, артистам якось видали «штани бурого кольору і навіть, для рівності, однакового розміру... так проявлялася сталінська «забота о человеке»» [5, с. 106].

Незважаючи на принизливе соціальне становище, любов до українського мистецтва спонукала бандуристів постійно вдосконалювати свої музично-виконавські навички. В 1935 р. капелу було вкотре реорганізовано та перейменовано на «Українську державну зразкову капелу» [6]. Умови та графік репетицій, концертні норми, зміст репертуару – все підлаштовувалося під реалії радянської дійсності [5]. В 1936 р., у числі кращих митців, колектив узяв участь у Декаді

українського мистецтва в м. Москві. Після успішного виступу в Кремлі, престиж капели суттєво піднявся [5]. Репертуар записували на вінілові платівки, шили нові сценічні костюми... Кількість виконавців збільшили від чотирнадцяти до п'ятдесяти, розширили географію гастрольних подорожей. Це був новий етап діяльності Зразкової капели бандуристів, який утратив свої ідейні основи й, по суті, змінив парадигму розвитку народного музичного мистецтва в Україні.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Роман Н. Формування музичної культури молоді в творчій і педагогічній діяльності Г. Хоткевича на Слобожанщині. Дис. на зд. наук. ст. канд. пед. наук, 13.00.01. – Харків, 2000. – 212 с.
2. Роман Н. Традиції та новаторство у професійній підготовці бандуристів Традиційна культура в умовах глобалізації: проблеми наслідування культурного коду нації. – Харків: П. Якубенко, 2006. – С. 206–209.
3. Роман Н. Роль ансамблів бандуристів у збереженні національної ідентичності на Слобожанщині: історичний аспект / Тарас Шевченко та кобзарство. – Львів, 2013. – С. 244–248.
4. Роман Н. Методика роботи з ансамблем народної пісні. – Харків, 2015. – 22 с.
5. Самчук У. Живі струни. Бандура і бандуристи. – Детройт: Видання капели бандуристів імені Тараса Шевчанка, 1976. – 467 с.
6. Яценко Л. Державна заслужена капела бандуристів Української РСР. – К.: Музична Україна, 1970. – 83 с.



**В.С. Романовський,**  
кандидат історичних наук,  
член Харківського історико-  
філологічного товариства

## УКРАЇНСЬКА ОСВІТА В ХАРКОВІ В 1917 – 1919 РОКАХ

Питання про становлення української освіти в Харкові сторіччя тому тривалий час не знаходило належного розкриття в історіографії. Базовими є праці (або відповідні розділи з них) членів Харківського історико-філологічного товариства (далі – ХІФТ, 1877–1919 рр.), присвячені історії освіти на Слобожанщині [1, с. 23]. М. Сумцов у XV розділі книги «Слобожане» (межі 1918–1919 рр.) розглянув історію згасання української освіти та спроб її відродження від кінця Козацької доби до революційних подій 1917 р., коли наш народ ішов у «нове політичне життя в часи великого занепаду своєї культури» [23, с. 160]. На думку М. Сумцова, цей занепад показово виявився в неосвіченості народу, хоч іще в XVII ст. навіть прості люди вміли читати.

Після поразки національно-визвольних змагань багато українських істориків й учасників тих подій працювали поза межами УСРР. Зокрема, щодо розвитку освіти в Харкові деякі факти навів Д.І. Дорошенко (1932 р.) [6].

Не так давно носії наукових ступенів мали чіпляти наличку «буржуазного націоналізму» на діячів Української революції, замовчували імена й події. Псевдорозвідка В.М. Шейка (1980 р.) є прикладом партійної ідилії в прозі [27]. Автор зобразив, що радянська влада «перевиховувала» вчителів шляхом перепідготовки, укріплення матеріальної бази шкільного будівництва, виконуючи заклики В.І. Леніна підвищити їх політичний та педагогічний рівень, поліпшити соціальне становище.

2000 р. В.М. Шейко надрукував статтю «Культура та інтелігенція України після Жовтневої революції 1917 р.» (*Культура України*, вип. 7), в якій нагадано про політику «завоювання», «перевиховання» старої інтелігенції радянською владою. Шейко заплутався в питаннях історичної географії, назвавши Україну регіоном Російської імперії (хоч такої адміністративної одиниці в цій імперії не існувало) [с. 9–10]. Автор статті декларує, що на зламі 1917–1918 рр. професура ХІФТ «здійснювала велику науково-педагогічну діяльність», однак не пояснив, у чому це полягало, в яких закладах і з яким т. зв. «населенням» працювали науковці. Голослівно сказано про «негативні прояви «Просвіт» [с. 8–9].

Стаття В.М. Шейка 2017 р. має назву «Учительство й Українська революція (1917–1921 рр.)», проте зводиться до розгляду позиції радянської влади щодо освітян, питань співпраці вчителів із нею (*Вісник ХДАК*. – Вип. 51). Судячи зі статті, в цьому й виявилася революція в освітньому житті з 1919 р.; нічого конструктивного простежити неможливо до «повернення радянської влади, коли основи культурного життя були значно зруйновані» [с. 10]. Автор завважив, що «головну увагу приділено взаєминам учительства з радянською владою», бо (!) «джерела та існуюча література надають обмаль матеріалів про взаємини старої інтелігенції з іншими владами, окрім радянської» [с. 9–10]. Шейко неправдиво стверджує, що лише в травні 1920 р. «чи не вперше в історії вітчизняної педагогічної освіти почав здійснюватися, хоча й дуже формально, перехід на українську мову викладання» [с. 19]. Автор ніяк не заперечив, що начебто «новий предмет – українознавство» з'явився 1920-го р. (згідно зі звітом Наркомосу України) [с. 18]. Зараз такі твердження й не потребують спростування, бо В.М. Шейко не опрацював як слід не лише вже цілком доступні джерела, але й історіографію обраної теми.

Зокрема, професор на кафедрі журналістики ХНУ ім. В.Н. Каразіна, багаторічний голова ХІФТ І. Михайлин (1953–2017 рр.) у статті «Гнат Хоткевич у 1917 році та його газета «Рідне слово» (1994 р.) одним із перших за нашого часу висвітлив діяльність знаного громадського діяча як видавця та викладача на земських і міських курсах українознавства для вчителів у Харкові [12].

У ХДПУ ім. Г.С. Сковороди (нині національному) сучасні дослідження з історії української освіти в Харкові в 1917–19 рр. започатковано у зв'язку з підготовкою посібника «Рідний край» (1993, 1999 рр.). Проблема історії освіти приділено увагу в розділах 2, 3, 6. Згодом ґрунтовніші статті опублікувала Н.А. Сорочан [21; 22]. Дослідження продовжує Тетяна Маньківська, залучаючи до наукового обігу широке коло джерел [9–11].

Ця розвідка охоплює час від початку Української революції до остаточного утвердження на багато десятиліть радянської влади в Харкові – роки політичної нестабільності, збройного протистояння, громадянських конфліктів. В українській історіографії цей час часто характеризують у контексті доби національно-визвольних змагань 1917–1921 рр. або, ширше, 1901–1933 рр. (Н. Полонська-Василенко, І. Михайлин) [12, с. 280–285]. Історичні умови розвитку системи

освіти в Україні цих років можна простежити за значною кількістю праць [4; 8; 13–15; 17–20; 22; 24; 25 тощо].

Як реакція на Лютневу революцію, 16 (3 за ст.ст.) березня в Харкові відбувся український мітинг. 21 березня на українських зборах у Громадській бібліотеці створено Організаційний комітет для підготовки губерніяльного з'їзду на чолі з Г. Хоткевичем, а також ухвалено домагатися використання рідної мови в суді та школі. У квітні до Української Центральної Ради (далі – УЦР) від Харкова обрані С. Тимошенко, С. Прокопович і О. Синявський. 29 (16) квітня на Українському з'їзді в університеті обрана Губерніяльна українська рада (Українська рада Слобожанщини), яка визнала УЦР тимчасовим урядом. Виконавчий орган – Комітет Української ради (Комітет Слобожанщини) – очолив С. Тимошенко, товаришами голови обрано Я. Довбищенка й О. Синявського. При Комітеті створено шкільну та просвітню комісії [30, № 1, 1 квіт., № 4, 22 квіт.; 6, 1990, № 12, с. 112–116; 12, с. 409].

У квітні російський Тимчасовий уряд дозволив навчання українською в початкових школах України; курси української мови, літератури, історії, географії в учительських семінаріях; катедри української мови, літератури, історії та права в університетах [25, с. 106]. 17 червня на засіданні Комітету УЦР створено Генеральний секретаріат освіти (далі – ГСО). Обіжник ГСО від 17 червня започаткував перехід на викладання українською в школах [8, с. 59].

Громадські ініціативи часто випереджали офіційні дозволи та розпорядження. У Харківському університеті знову постало питання про створення 2-х українознавчих кафедр. Такі заходи відомі з 1906–1907 рр. [14, с. 22; 31, 1906, 17 дек.; 1907, 15 апр., 2 июня]. 1907 р. проф. М. Сумцов почав викладати курс українського письменства українською. За це ректор Д. Багалій отримав міністерську догану [3, с. 14]. У березні 1917 р. до історично-філологічного факультету надійшло клопотання від професорів Д.К. Зеленіна, Я.М. Ендзеліна, С.М. Кульбакіна та М.Ф. Сумцова про затвердження кафедр української філології (мови, літератури й етнографії) й української історії з наданням викладачам права читати лекції українською [5, 2017, март, № 12, с. 16]. 18 червня 1917 р. Міністерство освіти Тимчасового уряду затвердило ці дві кафедри. Викладання зазначених дисциплін розпочалося восени [14, с. 81].

Навесні 1917 р. про необхідність української освіти оголосили з'їзди вчителів: 15 квітня – з'їзд українського вчителства Слобожанщини (Д. Багалій від міського самоврядування привітав учасників

листом); 16–20 травня – Харківський обласний з'їзд учителів середньої школи [9; 30, № 5, 29 квіт.].

Навесні в Харкові виникли товариства «Рідна школа» та «Рідне слово» [6, 1990, № 12, с. 113; 5, 2017, март, № 11, с. 16; 14, с. 31]. У липні засновано Слобожанську вчительську спілку, що згуртувала вчителів, які підтримували УЦР та Генеральний секретаріат [30, 1917, 29 лип.].

Ще 1862 р. Х.Д. Алчевська заснувала в Харкові приватну жіночу недільну школу, яка діяла до 1919 р. [1, с. 744–745]. Коли було можливо, Алчевська вчила українською за Кулішевою «Грамоткою». Просвітителька брала участь у праці Харківського товариства поширення грамотности (1869–1920 рр.), яке ініціювало відкриття шкіл лікнепу [16, с. 406]. Створенню відділу українських читалень і лекцій при цьому товаристві сприяла харківська «Просвіта».

Із 1906 р. в Харкові діяло товариство-клуб імени Г. Квітки-Основ'яненка: влаштовувало лекції з українознавства, заходи рідною мовою й підготувало ґрунт для постанови 1916 р. «Просвіти» під керівництвом Д. Багалія [23, с. 164]. Установчі збори товариства «Просвіта» ім. Г.Ф. Квітки-Основ'яненка офіційно відбулися 10 червня 1917 р. Комісія Губерніяльної ради підготувала статут і його затвердила. До ради товариства обрані Я. Довбищенко, С. Кузик, І. Кулініч, Є. Сердюк, С. Тимошенко та інші. «Просвіта» діяла в будинковій Дворянського зібрання, як й Українська Рада. З 1 липня 1917 р. «Просвіта» організувала переважно для дорослих безкоштовні курси з українознавчих дисциплін (історію Слободської України викладав проф. Д. Багалій, українську мову – проф. О. Синявський, етнографію – проф. М. Сумцов, українську літературу – П. Тиховський). Працював у «Просвіті» також дослідник пам'яток мистецтва С. Таранушенко [30, 17 черв., 15 лип., 2, с. 136; 21, с. 110–112].

Навесні 1917 р. при шкільній комісії Харківської міської думи створена українська підкомісія [30, 20 трав.]. Постановою міської думи в старших відділеннях (II–IV) шкіл уведено вивчення української мови за бажанням і в III–IV – обов'язкове викладання російською українознавчих предметів [21, с. 113]. Наприкінці червня дума ухвалила запровадити з осені в усіх класах початкових шкіл навчання українською [6, 1990, № 12, с. 113]. Шкільна комісія організувала курси українознавства для вчителів за аналогією до земських.

8 червня в будинковій Єпархіяльній школи почали працювати земські курси українознавства для вчителів народних шкіл. 7 червня їх відкрив член харківської повітової управи П.Г. Ковалевський, а перші

лекції прочитали Сумцов і Хоткевич [5, июнь, №22]. Українську мову викладав О. Синявський, літературу – М. Плевако, історію – Г. Хоткевич, географію – М. Бобрук, додаткові заняття з поезії, музики, мистецтва проводив Г. Хоткевич [12, с. 412].

Курси для міських учителів відкрито 1 липня, тут працювали діячі «Просвіти». Заняття відбувалися в Комерційному інституті, а тричі на тиждень – в університеті. Викладали такі предмети: українську мову – О. Синявський, історію літератури – М. Плевако, історію України (й українське мистецтво) – Г. Хоткевич, історію Слобожанщини – Д. Багалій, етнографію – М. Сумцов, суспільно-економічні відносини – В. Данилевич [30, № 16, с. 4; 12, с. 412–413].

10–12 серпня в Києві відбувся II Всеукраїнський учительський з'їзд, що визнав за необхідні запровадження з 1 вересня навчання в початковій школі лише українською, організацію літніх мовних курсів для вчителів гімназій, домагався сполучення України як держави [13, с. 665; 25, с. 106]. 11 серпня в Харкові відбувся з'їзд «Просвіт» Слобожанщини [6, 1990, № 12, с. 113]. 20–23 вересня харківці взяли участь у з'їзді «Просвіт» у Києві. Вони висловили протест щодо обмеження юрисдикції Генерального секретаріату України п'ятьма губерніями, яке запроваджене «Тимчасовою інструкцією Генеральному секретаріатові Тимчасового уряду на Україні від 4 серпня 1917 р.» [21, с. 113].

24–25 вересня в Харкові відбувся Український з'їзд Слобожанщини, на якому обрано Раду Слобідської України замість Губерніяльної Ради.

Наприкінці жовтня Центральна Рада поставила питання про об'єднання українських земель в УНР. 20 (07) листопада 1917 р. Третім Універсалом проголошено УНР в умовній за падіння Тимчасового уряду федеративній Росії. 27 червня УЦР запровадила посади комісарів освіти, а в листопаді призначила Д. Багалія губерніяльним комісаром народної освіти [10, с. 128; 21, с. 113].

Згідно зі спогадами Ю. Шевельова, із проголошенням Української республіки в Третій казенній (тобто державній) гімназії запровадили курс української мови (що не розповсюджувалося на решту предметів). Директор гімназії О. Гусаковський особисто читав цей курс за підручником правил граматики Олени Курило [7; 26, с. 93–94].

1917 р. вийшло 747 назв українських книжок, що не задовольняло всіх потреб школи [8, с. 61–62; 14, с. 77; 22, с. 103; 25, с. 110].

Товариство «Просвіта» заснувало Українську гімназію (відкрита 9 вересня). У другому півріччі 1917 р. в підготовчому та перших двох

класах навчалося 66 учнів [21, с. 111–112]. Навчання було недорогим, суму визначали педагогічна рада та комітет батьків. 20 грудня 1917 р. педагогічна рада обрала Миколу Антоновича Плевака директором гімназії (затверджений на посаді Міністерством освіти Української Держави 16 травня 1918 р.) [10, с. 127].

Приміщення для канцелярських потреб гімназії надавала редакція газети «Нова громада» (виходила з 10 листопада 1917 р. до 12 січня 1918 р.), яку заснував голова Харківського комітету Української партії соціал-демократів, колишній засланець Яків Довбищенко. Із 12 листопада 1915 р. він секретарював у товаристві ім. Г. Квітки-Основ'яненка. Саме Довбищенко свого часу підтримав вигнання з УПСД робітника електростанції Юхима Медведєва (Медведя), який 17 грудня 1917 р. став головою ЦВК радянської УНР.

У ніч на 22 (9) грудня з радянської Росії до Харкова прибули матроські й червоногвардійські загони. Вони захопили місто, спираючись на місцеву Червону гвардію [29, 1917, № 211; 24, с. 19, 30]. 25 (12 за ст.ст.) грудня 1917 р. Харків став столицею радянської УНР як федеративної частини РСФРР. 17 грудня організовано Секретаріат народної освіти, при якому працювала колегія в складі комісарів початкової, середньої та вищої освіти [8, с. 60].

Перша Українська гімназія ім. Б. Грінченка працювала й за більшовиків. У ній навчалися і хлопці, й дівчата. За бажання батьки могли перевести дітей до російських гімназій, у зв'язку з чим у грудні «Молода Україна» провела анкетування. Приміщення для батьківських зборів і надалі надавав Український будинок на другому поверсі (Миколаївська пл., 22), там-таки приймали документи на вступ до кінця 1917 р. Із січня харківські газети називають Український будинок колишнім Дворянським зібранням. Із початком 1918 р. гімназія планувала відкрити решту класів (3–8) і стати урядовою, у віданні Секретарства освіти УНР. Тому до неї могли перевестися з відповідних класів учні урядових і приватних російських гімназій, діти з достатньою домашньою підготовкою [29, 1917, № 215, 23 дек., с. 3, шп. 2–3; 31 дек., № 220, с. 5, шп. 4].

У січні 1918 р. в гімназії працювали два підготовчих та 1–7 класи. За трагічних політичних подій Секретарство освіти вже ніяк не могло взяти гімназію на державне утримання, хоча представник педагогічної ради закладу М. Плевако їздив до Києва з таким проханням [21, с. 111–112].

На зламі 1917–18 рр. рада й шкільна комісія Української (Слобожанської) вчительської спілки збиралися в 13-й міській початковій

школі (ріг Рибної вул. та Троїцького пров.). Українські педагогічні наради збиралися в приміщенні Харківського навчального округу [29, 1917, № 218, 29 дек., с. 3; №219, 30 (12) дек., с. 3; 1918, 18 (31) янв., №232, с. 3; 3 марта (18 февр.), №4, с. 4].

На першу міську конференцію вчительських організацій Харкова (28–29 січня 1918 р.) прибуло до 200 членів. Всеукраїнську вчительську спілку представляв О. Синявський, як товариш голови форуму. Він акцентував увагу на потребах української школи й виступав українською. Конференція визнала за необхідне ввести обов'язкове викладання українознавчих предметів у школах усіх типів [28, 30 янв., № 6]. Представник ініціативної групи конференції Є.С. Веркин брав участь у роботі Всеросійської вчительської ради, яка не визнала владу народних комісарів. Він спонукав конференцію до створення Харківського загальноміського вчительського союзу шляхом об'єднання організацій із правом кожної на власний відділ у ньому. На вибори представників призначено строк не пізніше 11 лютого [28, 14 (1) февр., №8]. 26 лютого мали відбутися перші делегатські збори союзу [28, 23 февр., № 15].

29 січня 1918 р. ЦВК Рад та Народний секретаріат радянської УНР виїхали до Києва. Уже 14 (1) лютого в Харкові утворено Раду народних комісарів т.зв. «Донецько-Криворізької республіки» в складі РСФРР. Після втручання ЦК РКП(б) керівники недореспубліки вимушені заявити на II Всеукраїнському з'їзді Рад у Катеринославі (17–19 березня) про її входження до складу Української Радянської Республіки [16, с. 82]. Проте німецькі й українські війська перетнули межі Харківської губернії.

Командир 2-го Запорізького полку, полковник П. Болбочан орудував Харківською групою Запорізької дивізії Армії УНР [20, с. 21; 24, с. 187]. Згідно з різними джерелами, запорожці ввійшли до Харкова 6 або 8 квітня 1918 р.

На цей час ГСО було перетворено на Міністерство народної освіти УНР (9 січня 1918 р.) [14, с. 46, 148]. Ще 27 червня 1917 р. Центральна Рада запровадила посади комісарів освіти. 30 травня 1918 р. М. Плевако, О. Синявський, О. Соколовський, В. Фесенко затверджені комісарами від українців по Харківській окрузі у зв'язку з її реорганізацією [10, с. 128].

24 березня 1918 р. УЦР на законодавчому рівні надала українській мові статусу державної [14, с. 46]. Навесні 1918 р. на засіданні правління Губерніяльного вчительського союзу та вчительських

організацій м. Харкова й повіту вирішено, що школи, які не прийняли українізацію, втрачали державний статус і фінансування та мали стати приватними, підпорядкуватися самоврядним органам. К.С. Шило, який керував реорганізацією Харківської шкільної округи, вказав, що перетворення у шкільній справі можливі за участі профспілки вчителів. К.С. Шило також уважав потрібними учнівські організації, не забороняв юнацьких захоплень більшовизмом, бо Міністерство сприймало це як мінливу емоційну хвилю [15, с. 540; 31, 1918, 30 апр., №18].

За гетьманування П. Скоропадського Харківське губерніяльне земство розпочало фінансування Української гімназії в Харкові. Постанова про виділення «Просвіті» на цю справу 15 тис. крб. була ухвалена ще 26 квітня 1918 р. Заклад займав старий корпус 2-ї чоловічої гімназії. Улітку Міністерство народної освіти і мистецтв закріпило за гімназією зайняте приміщення й надало їй державний статус, із 1 липня 1918 р. взяло на державне фінансування. На кінець навчального року в гімназії було 240 учнів [21, с. 111–112; 10, с. 127].

На початок літа в гімназії вчителювали М. Плевако (викладав українську літературу), М. Сулима (слов'янську й українську мову), Х. Алчевська (французьку), М. Йогансен (німецьку). Більшість (13) учителів гімназії мали вищу освіту. Мовою викладання всіх предметів була українська. 1918 р. директор гімназії М. Плевако разом зі своїм учителем М. Сумцовим видали перший том «Хрестоматії» з української літератури [10, с. 127].

У серпні 1918 р. набрав чинности закон про викладання українознавчих предметів у середніх навчальних закладах. Не всі гімназії його виконували.

Відновила діяльність Слобожанська учительська спілка: 14 вересня відбулися її перші збори у зв'язку з затвердженням статуту [31, 1918, 14 сент.].

11 листопада 1918 р. Німеччина капітулювала в Першій світовій. Відтак гетьман обрав шлях до федерації з білогвардійською Росією. Унаслідок перевороту влада на Харківщині передана Директорії УНР. Полковник П. Болбочан став командувачем збройних сил Директорії на Лівобережжі. Німці домовилися з більшовиками про повернення додому й командування 1-го армійського німецького корпусу висунуло Болбочану вимогу вивести українські війська [24, с. 194; 20, с. 52–54, 195]. У ніч на 3 січня Харків покинули військові частини Директорії. Уранці з'явився 1 Катеринославський анархістський пов-



станський полк, загони, підпорядковані більшовикам [19, с. 161]. 4 січня до міста ввійшла Червона армія [15, с. 542; 31, 1919, 4 янв.].

Зміни, запроваджені більшовиками в освітній галузі, відразу торкнулися й Української гімназії в Харкові. Посади директора й інспектора скасовані. У лютому до шкільної ради ввійшли представники від учителів, службовців, учнів. Шкільна рада обрала голову гімназії, його заступника (товариша) та секретаря [15, с. 543]. 1919 р. гімназія прискорено здійснила другий випуск. Згодом перетворена на Трудову семирічну школу ім. Б. Грінченка [10, с. 128].

Голова радянського уряду України (з 24 січня) Х. Раковський заявив у Харкові, до якого прибув 22 січня, що проголошувати офіційну державну мову шкідливо для української революції. На III Всеукраїнському з'їзді Рад у Харкові Раковський так само відкинув питання про державну мову. Водночас він був проти заборони української. Перший радянський декрет щодо функціонування української мови стосувався системи освіти. 9 березня 1919 р. Третій з'їзд Рад вимагав викладати в школах українську мову, історію та географію. Наводячи перелік подібних декретів та резолюцій за 1919–1923 рр., Ю. Шевельов дійшов висновку, що закони та постанови лишалися на папері. Головною причиною він уважав національний склад КП(б)У: на 1923 р. 23,3 % членів партії склали українці, а 1918 р. – 3,2 % [4, с. 91; 25, с. 124–127].

Зранку 25 (11) червня 1919 р. війська командувача Добровольчої армії в складі Збройних сил Півдня Росії генерала В. Май-Маєвського зайняли Харків. У липні закриті українознавчі катедри в університеті. Усі українські школи на Харківщині переведені на російську мову викладання. Денікін дозволив утримання українських шкіл винятково на приватні кошти, навіть самоврядні органи не могли підтримувати їх [див. *спогади В. Доленка 1975, с. 22*]. Лише тимчасово Май-Маєвський вирішив відкласти за проханням батьків, учнів і вчителів виселення українських шкіл із державних будинків. У липні нова влада заборонила функціонування гімназії імені Б. Грінченка. Виселення колективу з орендованого будинку супроводжувалося знущаннями з викладачів і учнів, розірвано портрет Т. Шевченка. Протест делегатів кооперативного з'їзду не викликав реакції лідерів білого руху. Лишалася можливість громадської підтримки. Харківське споживче товариство півдня Росії надало 500 тис. крб. для оренди приміщень гімназії [19, с. 175; 18, с. 202–203].

11 жовтня – 18 грудня в ході контрнаступу червоного Південного фронту Добровольча армія зазнала поразки. 29 листопада

(12 грудня) 1919 р. більшовицькі війська взяли Харків, що став місцем перебування уряду УСРР.

Отже, активна громадська позиція дослідників української культури й учительства вплинула на освітню політику Центральної Ради, Гетьманату й радянської влади. Українізація в галузі освіти на ділі розпочалася з 1917 р., поступово ставши складовою державної політики. Однак у 1917–1919 рр. запровадження в освітній процес українознавчих предметів залежало більшою мірою від поглядів педагогічних колективів й окремих особистостей. Учителі та батьки знаходили способи вирішення проблем, пов'язаних із нестабільністю фінансування закладів освіти, браком літератури тощо. Здійснено спроби поєднання громадського та державного управління навчальними закладами. Патріотична інтелігенція в умовах бойових дій і змін влади зуміла відстояти український Харків, закласти основи національної освіти.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Багалеї Д.И., Миллер Д.П. История города Харькова за 250 лет его существования (1655–1905). – Т. 2. – Х., 1993. – 982 с.
2. Багалій Д.І. Автобіографія акад. Дмитра Йвановича Багалія. – К., 1927. – С. 1–146.
3. Багалій О.Ю., Гончарова І.Є. Деякі аспекти діяльності Д.І. Багалія в утриманні української традиції в Харківському університеті // Зб. наук. праць: іст. науки. Наук. вісник ХДПУ. – Вип. № 1. – Х.: Основа, 1998. – С. 13–14.
4. Волковинський В.М., Кульчицький С.В. Християн Раковський: політичний портрет. – К.: Політвидав України, 1990. – 268 с., 8 арк. іл.
5. Дикань Ф. Харьковь сто лѣтъ назадъ // Харьк. неделя. – Х., 2017.
6. Дорошенко Д. Історія України 1917–1923 рр. Т.І. Доба Центральної Ради // Пропор. – 1990. № 11–12; Березіль. – 1991. – № 1–12; 1992. – № 1–2.
7. Курило О. Початкова грамати́ка української мови. – К., 1917. Ч. 1. – 46 с.; 1918. Ч. 1–2. – 60+42 с.
8. Лебідь І.Ю. Історичні умови розвитку системи освіти в Україні (1917–1918 рр.) // Педагогічна освіта: теорія і практика. Зб. наук. пр. – Кам'янець-Подільський, 2011. Вип. 9. – С. 58–62.
9. Маньківська Т. З'їзди вчительства в Харківській губернії в 1917–18 рр. [Ел. ресурс]: <http://www.historians.in.ua/index.php/>

en/doslidzhennya/1250-tetiana-mankivska-zyizdy-vchytelstva-v-harkivskiy-huberniyi-v-1917-1918-rr. – 2014.

10. Маньківська Т. Микола Антонович Плевако – директор першої Харківської української гімназії імені Б. Грінченка // Вісник Київського нац. лінгвістич. ун-ту. Історія, економіка, філософія. – 2014. – Вип. 19. – С. 126–129.

11. Маньківська Т. Професійні організації вчителів Харківської губернії в період національно-визвольних змагань (1917–1921 рр.) // Сіверянський літопис. – 2015. – № 6. – С. 137–146.

12. Михайлин І.Л. Журналістика як всевіт: вибрані медіадослідження. – Х.: Прапор, 2008. – 512 с.

13. Осташко Т.С. Всеукраїнські вчительські з'їзди 1917 // Енциклопедія історії України: в 5 т. Редкол.: В. Смолій та ін. – Т. 1. – К., 2003. – С. 664–665.

14. Передерій І. Розбудова національної системи освіти в Україні за доби Центральної Ради: історичний аспект. – Полтава, 2009. – 160 с.

15. Попов В.Ж. Між владою та безвладдям: населення українських міст у 1917–1920 рр. – Донецьк: ТОВ «Східний видав. дім», 2013. – 608 с.

16. Рідний край: навч. посіб. з народознавства / за ред. І.Ф. Прокопенка. – 2-е вид. – Х.: ХДПУ, 1999. – 527 с.

17. Савченко В. Дванадцять війн за Україну. – К., 2016. – 480 с.

18. Семененко В.І. Історія Східної України. Поновлення кайданів (1917–1922 роки). – Х.: Основа, 1995. – 400 с.

19. Семененко В. Над Харківщиною – революції тайфун // Слобожанщина. – 1999. – № 12. – С. 123–180.

20. Сідак В., Осташко Т., Вронська Т. Полковник Петро Болбочан: трагедія українського державника. Вид. 2. – К.: Темпора, 2009. – 426 с.

21. Сорочан Н.А. Харківське товариство «Просвіта» і відродження української школи за доби Центральної Ради (березень 1917 – квітень 1918 р.) // Зб. наук. пр. Вип. 1. – Х., 1998. – С. 110–115.

22. Сорочан Н.А. Основні напрями діяльності Товариства шкільної освіти за доби Центральної Ради // Зб. наук. пр.: іст. науки. Наук. вісник ХДПУ. – Вип. 2. – Х., 1999. – С. 101–108.

23. Сумцов М.Ф. Слобожане. Історично-етнографічна розвідка // Сумцов М.Ф. Дослідження з етнографії та історії культури Слобідської України. Вибрані пр. / упорядк. М.М. Красикова. – Х., 2008. – С. 59–198.

24. Тинченко Я. Українські збройні сили: березень 1917 р. – листопад 1918 р. (організація, чисельність, бойові дії). – К.: Темпора, 2009. – 480 с.

25. Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1941): стан і статус // Вибрані праці: у 2 кн. – Кн. I. Мовознавство / уп. Л. Масенко. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 26–279.

26. Шевельов Ю. Я – мене – мені... (і докруги): Спогади. 1. В Україні / Ю. Шевельов; уп. С. Вакуленко, О. Савчук; прим. С. Вакуленко, К. Каруник, Ю. Полякова, В. Романовський. – Х.: Видавець О. Савчук, 2017. – 728 с.

27. Шейко В.Н. Из истории идейно-политического перевоспитания старого учительства УССР (1921–1925) // Вопросы истории СССР: респ. межвед. науч. сб. / ХГУ им. А.М. Горького. – Х., 1980. – Вып. 25. – С. 51–58.

28. Жизнь. – Х., 1918.

29. Земля и воля. – Х., 1917–1918.

30. Рідне слово. – Х., 1917.

31. Южный край, – Х., 1918–1919.

**В.Г. Рябчинский,**  
научный сотрудник  
Института юридических  
и политических наук  
г. Кишинев, Молдова

## **МОДЕЛЬ «ПАРТИСИПАТИВНОЙ» КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ: ОСНОВА СОХРАНЕНИЯ САМОБЫТНОСТИ**

Наряду с положительными тенденциями, такими как, усиление культурного обмена, выход национальных культур за границы территориальных образований, быстрое распространение информации о культурных мероприятиях, углубление и расширение процессов глобализации имеет и очень большое отрицательное воздействие на национальные культуры. Под воздействием рыночных механизмов, массовая культура стала средством, способствующим достижению материального благополучия, стала содействовать экспансии экономически более сильных культур, что приводит к замене систем ценностей одной культуры, ценностями другой, происходит массивное насыщение культурного пространства образцами массовой культуры других стран. Инструментами этой экспансии являются культурные индустрии: интернет, кино, телевидение, музыка.

Это повышает уровень социальной напряженности, что приводит к дестабилизации общественной системы, снижает способность страны сохранять свой суверенитет и территориальную целостность, находить необходимые ресурсы и эффективно противостоять внешнему давлению. Кризис идентичности сегодня испытывают практически все страны Европы, однако наиболее он ощутим в постсоветских странах. Важной задачей становится сохранение своей национально-культурной идентичности.

Экономическая глобализация стимулирует формирование новых типов культурной политики для «более слабых стран», которые должны учитывать влияние других более сильных культур, а так же усиливает воздействие креативных международных корпораций, обладающих значительными финансовыми ресурсами для достижения своих целей. Имеется в виду государственное регулирование культурной деятельности. При этом необходимо учитывать, что культура, в отличие от других сфер человеческой деятельности, меньше всего поддаёт-

ся системному упорядоченню. Творчество – сфера деятельности талантливых личностей, артистов, писателей, художников, мыслителей, которые своей деятельностью создают вокруг себя пространства, которые становятся важными выражениями общественной жизни.

Прежде чем начинать строить такую систему необходимо понять, а что в принципе мы хотим получить в результате и какой будет цена?

Анализ типологии культурных политик, представленных в различных исследованиях, в значительной степени основан на изучении отношений между государством и культурной средой. Современные тенденции в развитии культурных политик все больше отходят от биполярной модели ее субъектов: государство – культурная среда, к трехмерной модели, в которую включен новый субъект культурных политик – общество. Государство – это субъект, который своей политикой должен обеспечивать оптимальные условия для культурной среды при создании культурного продукта или предоставление культурных услуг для общества-потребителя. Отношения между всеми этими субъектами различны и имеют высокую степень разнообразия. В современных условиях глобализации и информационных технологий, для достижения эффективных результатов, общество необходимо рассматривать не только как потребителя, но и как непосредственного участника создания культурного продукта.

У каждого из трёх субъектов культурных политик есть свои интересы. Государство нуждается в едином, консолидированном обществе, основанном на ценностях, принятых большинством и оригинальном имидже, представляющем государство в мире. Общество нуждается в ценностных ориентирах и творческом саморазвитии. Культурный сектор, который является генератором культурных продуктов и ценностей, заинтересован в развитии творчества и получении от произведённого продукта и предоставленных услуг дохода, который обеспечил бы жизненные потребности и развитие его способностей.

Хотя культурные политики каждой страны отличаются от других, в литературе встречается много исследований по разработке общих принципов для создания определённых типологий. Концептуальные основы выбора конкретной модели культурных политик возникают, как правило, исходя из определения роли, цели и функций культуры в обществе. Парадигма культурных политик формируется на основе определенного исторического периода страны и с изменением ситуации происходит и изменение политик в области культуры.

В основе формирования типологий культурных политик, в основном являлись отношения между государством и культурной средой. Простейшая классификация выделяет два типа моделей культурных политик. Первая характеризуется максимальным вовлечением государства в управление культурой. Наиболее представительной европейской страной с такой моделью является Франция. Для второй модели, отношения государства и культуры минимальны, например, США. Культурная политика в других странах находится между этими двумя полюсами, будучи близко к одному или другому.

Модели культурных политик этих двух стран появились в результате конкретного исторического пути, пройденного ними. На протяжении более пяти столетий французское правительство активно участвует в управлении культурой. В двадцатом веке это взаимодействие стало ещё более интенсивным, особенно в период 1959–1969 гг., когда было создано Министерство Культуры во главе с известным писателем Андре Мальро. Именно в этот период была разработана официальная культурная политика.

США были созданы в борьбе за независимость против Англии в 1776 г., они основываются на правах и свободах граждан, поддержке самоорганизации сообществ. Это создает сдержанное и настороженное отношение к любой централизованной системе, в том числе и в культурной политике. Американские политики считают, что любое вмешательство государства в сферу культуры может посягнуть на права человека и его самовыражение. Таким образом, США не имеет на федеральном уровне министерства или департамента, которое занималось бы проблемами культурного сектора. Управление культурой передано администрации штатов и местных сообществ. В этих условиях особенное развитие получает массовая культура, которая стала продуктом культурной индустрии и является важным сектором экономики. Единственной областью вмешательства государства является поддержка традиционного классического искусства. В течение последних четырех десятилетий в США стала более широко применяться практика субсидирования. Распределение средств осуществляется тремя специальными агентствами: Национальным фондом культуры и искусства, Национальным фондом гуманитарных наук и Институтом музеев и библиотек.

Первая представленная модель была названа латинской (или централизованной), так как является более специфичной для стран с латинскими языками (Франция, Испания, Португалия и др.).

Вторая модель рассматривается как англосаксонская, более близкая для таких стран как США, Великобритания, Ирландия. Другое ее название – либеральная модель. Развитием этой биполярной классификации является третья модель культурных политик, которую называют ещё скандинавской или смешанной моделью. В последние десятилетия все больше и больше стран в своей культурной политике приближаются к характеристикам этой модели. Название модели происходит от географического положения стран, в которых оно родилось: Швеция, Финляндия, Голландия. Финансирование культурных организаций и проектов смешанное – от государства, от частных доноров и от собственных доходов. Государство поддерживает искусство и культуру как прямо, так и косвенно, создавая мотивационные условия для поддержки культуры частным сектором.

Культурные индустрии являются частью экономики страны. Наряду с государственными культурными организациями существует хорошо развитый креативный рынок. Сектор гражданского общества является сильным и влияет на процессы принятия решений на всех уровнях: национальном, региональном, местном и международном. В художественных формах и культурных организациях существует высокая степень разнообразия.

Ориентирование культурных политик развивающихся стран, в том числе постсоветских, на успешные модели, применяемые в развитых странах, включая европейские, мне кажется не совсем обоснованным. Во-первых, каждая из этих моделей сформировалась на протяжении определённого исторического периода, учитывая культуру и традиции своего народа. Во-вторых, успешное функционирование каждой модели нуждается в конкретных ресурсах и определённой системе взаимодействия в обществе. Любая форма либеральной модели культурных политик нуждается в развитом экономическом рынке, который в развивающихся странах только формируется. Переход на такую модель может разрушить полностью культурную систему, созданную при плановой экономике, а вместе с этим и культурное развитие страны на долгое время. Внедрение латинской модели, наиболее близкой к существующей в постсоветских странах, нуждается в значительных финансовых и материальных ресурсах, которые, в развивающихся странах отсутствуют. Внедрение такой модели, что в основном происходит в этих странах, означает постепенное обнищание и в конечном итоге разрушение большинства культурных учреждений.



Для внедрения скандинавской модели необходимо иметь определённую систему ценностей, свойственную северным народам. Культурные политики развивающихся стран в современных условиях глобализации должны обеспечивать сохранение и развитие уникального культурного наследия при внешнем активном воздействии массовой культуры, при ограниченных финансовых и материальных ресурсах. Необходима новая инновационная модель культурных политик.

Анализ типологий культурных политик, представленных в различных исследованиях, в значительной степени основан на изучении отношений между государством и культурной средой. Новая модель культурных политик должна уйти от биполярной модели ее субъектов государство – культурный сектор, к трехмерной модели, в которую должен быть включен новый субъект – общество / сообщества. Государство – это субъект, который своими действиями должен обеспечивать оптимальные условия для культурного сектора в создании культурного продукта и предоставление культурных услуг для общества-потребителя. Отношения между всеми этими тремя субъектами различны и имеют высокую степень разнообразия. В новой модели культурных политик общество должно рассматриваться не только как потребитель, но и как непосредственный участник создания культурного продукта.

Чтобы создать такую теоретическую трехполярную модель культурных политик, необходимо установить границы отношений между субъектами. Таким образом отношения государство – культурный сектор можно рассматривать в пределах от централизма до автономности; отношения между государством и обществом: от авторитаризма до демократии; отношения между культурным сектором и обществом: от потребления до активного участия («партисипативность») (рис. 1).

В рамках авторитарной системы отношений между государством и обществом мы не можем говорить о каких-либо особенных разновидностях моделей культурных политик. Существует только одна модель, в которой отношения между государством и культурной средой централизованы, а население рассматривается только как прямой потребитель культурного продукта. В рамках этой модели государство разрабатывает и осуществляет культурные политики, обеспечивая высокий уровень доступа населения к культурному продукту, так как культура является средством политического влияния на население, поэтому создатели культурного продукта находятся под жестким контролем. Условно можем называть этот тип культурных политик – авторитарный.



Рис. 1. Трёхполярная модель культурных политик

Разнообразие моделей культурных политик может существовать только в обществе, основанном на демократических принципах. В таблице 1 представлены возможные варианты моделей культурных политик в демократическом обществе. Каждая из этих моделей в действительности не существует в «чистом» виде. В различных странах доминирует конкретная модель, определяемая разными уровнями взаимосвязи между субъектами.

Государство – культурный сектор	Централизм	Автономность
Культурный сектор – общество		
Потребительство	Централистская модель: культурные политики разрабатываются и реализуются государством, учитывая потребности и проблемы населения	Либеральная модель: государство косвенно участвует в культурном процессе, все виды деятельности регулируются рыночным спросом
Партисипативность	Партисипативная модель: культурные политики разрабатываются государством и внедряются культурным сектором при активном участии населения	Общественная модель: государство стимулирует разработку и внедрение культурных политик обществом / сообществами

Таблица 1. Модели культурных политик в демократическом обществе

Модель, существующая сегодня в постсоветских странах, по своим характеристикам ближе к централистскому типу. Наиболее эффективным направлением развития могло бы стать, по моему мнению, движение в сторону партисипативной модели, в которой культура рассматривается не только как область творчества и искусства, но больше как образ жизни людей, становясь одним из важных инструментов устойчивого развития. Искусство считается само по себе общественным благом. В такой модели потребители культуры активно участвуют во всем процессе разработки и внедрения политики, а государство обеспечивает невмешательство политического процесса в культурную деятельность. Таким образом, происходит консолидация всех ресурсов страны, а не только государства и культурного сектора в процессе сохранения и развития культуры.

---

**М.М. Саппа,**  
доктор соціологічних і  
кандидат фізико-математичних наук,  
професор Харківського національного  
університету внутрішніх справ

## **ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА НА ТЛІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА РЕГОНАЛІЗАЦІЇ**

Серед відомих дефініцій традиційної культури найбільш раціональною, на нашу думку, є така, яка визначає її як певний тип культури, що була свого часу породжена традиційним (аграрним) суспільством, в якому регуляція соціальної діяльності і поведінки індивідів здійснювалася на ґрунті звичаїв, традицій, звичаєвих установлень [3]. Це суспільство з аграрним укладом, із мало динамічними соціальними структурами та із заснованим на традиції способом соціокультурного буття та його регуляції. У традиційному суспільстві головним виробником є не людина, а природа. Саме до традиційного суспільства належить більша частина історії людства.

Ми не ототожнюємо традиційну культуру з традиційним суспільством, бо вона є лише складником так званої «традиційної цивілізації», що мала в собі так звану аграрну основу. Однак, руйнування традиційної аграрної основи суспільства в процесі його економіко-технологічної модернізації під час становлення і розвитку індустріального суспільства і, згодом, народження суспільства постіндустріального не призвело до повного занепаду традиційної культури. Хоча поточні і незворотні соціальні зміни в суспільстві перетворюють час на лінійний, традиційна культура тією чи іншою мірою, інтегрована в культуру індустріальну, яка являє собою складне сполучення традиційної та сучасної культур.

Зазначимо, що глобалізація не є простим процесом уніфікації економіко-технологічного та культурного життя суспільства, як здається, вона спрямована на його трансформацію і реконструкцію, і є певним ресурсом поточного самооновлення суспільства. У соціокультурному плані те, що називають модернізацією, яка виступає як пошук синтезу елементів традиційності та сучасності [4, с. 352]. Так, в рамках глобалізації саме на трансформацію і реконструкцію суспільства спрямований процес регіоналізації соціального простору. Активно цей процес розпочався наприкінці минулого століття. Він торкається визнання регіональних одиниць як юридичних осіб територіального самоврядування,

або просто самодостатніх регіональних одиниць, які значно відрізняються своїми етнічними, культурними, економічними або політичними характеристиками свого буття. При цьому регіоналізація спирається на регіоналізм – ідеологію й стратегію надання регіональною громадськістю специфічності (відокремлення) певному регіону з метою забезпечення переваг для нього [5, с. 95–96].

Серед внутрішніх регіоноутворюючих факторів провідними виступають історія регіону, народонаселення та його етнічний склад, розселення, географічні і кліматичні умови, що сприяли заселенню регіону. Якщо географія (в тому числі і економічна географія) досліджує розташування елементів суспільства в просторі, то соціологія регіонів розглядає виробництво суспільством власного простору. Аналіз регіону з цих позицій спирається на вивчення особливостей самого процесу освоєння суспільством географічного простору, тобто на історію регіону. Саме історія формує особливу відзнаку регіону, самосвідомість його жителів. Також досить потужним соціальним регіоноутворюючим фактором виступає специфічна культура населення регіону, яка формує «обличчя» регіону, сприйняття регіону жителями інших регіонів країни. Такий культурологічний підхід до аналізу регіону, на відміну від економіко-географічного, і дозволяє розглянути регіон як територіальний культурологічний феномен.

Зауважимо, що суттєвою характеристикою ментальності особистості є самоідентифікація особистості з певним етносом або соціальною спільнотою, яка спирається на спільні з ними інтереси і спільне історичне минуле. Таким чином, усвідомлення особистістю спільної з певною спільнотою історичної пам'яті формує історичну свідомість особистості, що врешті-решт визначає поведінкові психологічні установки в структурі її ментальності. Американський соціолог Е. Шилз визначив вісім характеристик соціальної спільноти, які у своїй єдності визначають її як суспільство:

- ◆ воно не є частиною більш великої системи;
- ◆ шлюби укладаються між представниками цього об'єднання;
- ◆ воно поповнюється переважно за рахунок дітей тих людей, які вже є визнаними членами цього об'єднання;
- ◆ об'єднання має власну територію, яку вважає своєю;
- ◆ воно має власну назву та власну історію;
- ◆ воно має власну систему управління;
- ◆ існує довше середньої тривалості життя окремого індивіда;

♦ його з'єднує спільна система цінностей (звичаїв, традицій, норм, законів), яку називають культурою [6, с. 342].

За цим визначенням, обов'язковою ознакою суспільства як певного соціального організму, що виникає в регіоні, є його історія – спільне минуле людей, які там мешкають, разом із їхніми особливими звичаями, традиціями, побутовими нормами та установленнями, що і є фактично їхньою особливою звичаєвою культурою. В даному контексті культурні особливості населення регіону дозволяють не тільки особливим чином виділити регіон із числа інших, але й ідентифікувати його жителів, а також людей, які тривалий час жили в регіоні.

Це вказує на те, що під час глобалізації регіоналізація, що виникає у річищі інноваційного процесу, суттєво гальмує процеси уніфікації і сприяє культурному різноманіттю. Цей процес призводить до того, що в Європі, наприклад, існують такі форми регіонального управління, як федеративні системи урядів у Австрії, Бельгії, Німеччині, Швейцарії, регіоналізовані унітарні держави – Італія, Іспанія, Велика Британія та унітарні держави, які передають повноваження своїм регіонам: Франція, Нідерланди, Португалія. У класичних унітарних державах, до яких належить і Україна, проходять державні реформи, що спрямовані на децентралізацію управління, якими підвищується роль місцевих органів в управлінні на регіональних рівнях країни [4, с. 97–103]. Нагадаємо, що в останні десятиліття в Європі відбувся розпад федеративної системи Югославії на низку незалежних держав, заявили про свої прагнення до незалежності такі етнічні регіони, як Шотландія, Каталонія, Фландрія.

В Україні процеси децентралізації та регіоналізації активно розпочалися зі створення об'єднаних територіальних громад. Однак, ще здавна в нашій країні в процесі історичного формування народу і його етнічної території проходив і поділ території по локальних культурно-побутових групах населення, що мали спільні риси мовного, звичаєвого, господарського характеру, зумовлені природним середовищем та історичним розвитком кожної групи, а також особливостями побуту і традиційної культури. Спільність та однотипність таких локальних особливостей є основою для визначення історико-етнографічних районів розселення народу і його етнографічних груп. Але через недостатнє етнографічне вивчення багатьох регіонів і місцевостей України її історико-етнографічне районування на сьогодні може бути представлене лише в дуже загальних рисах. Так, на основі наявних етнографічних матеріалів і даних інших українознавчих дисциплін

запропоновано визначення передусім трьох просторово чималих регіонів України: Центрально-Східного (точніше, Південно-Східного), Північного (Поліського) і Західного (Південно-Західного), які, в свою чергу, поділяються на певні етнографічні райони і підрайони.

Відомий етнолог Г.С. Лозко використовує схему історико-етнографічного районування України, яка складається з шести історико-етнографічних зон: Полісся, Карпати, Поділля, Середня Наддніпрянщина, Слобожанщина, Південь. Зазначимо, що між етнографічними районами України не існує чітких меж, тому такий поділ має досить умовний характер [2, с. 94–114]. Ці зони поділяються на окремі територіальні групи (регіони), які населяють певні етнографічні групи (субетноси) українців: поліщуки, литвини, волиняни, лемки, бойки, гуцули, карпатські русини, буковинці, подоляни, слобожани. Їх поява була зумовлена історичними особливостями розвитку окремих територіальних груп українського етносу, їх соціальним і політичним становищем, географічними умовами, заняттями, що позначилися на традиційній культурі і побуті цих субетносів. Вони зберігають традиційні елементи побутової культури, діалектні відмінності в мові і складають історико-культурну спільність. Традиційно-побутові особливості етнографічних груп (субетносів) виявляються в одязі, житлі, звичаях, обрядах, фольклорі, народній музиці і танцях та у декоративно-прикладному мистецтві.

Безумовно, науково-технічний прогрес, масове поширення стандартизованих форм культури, а також процеси міжетнічної інтеграції згладжують етнографічні особливості окремих регіонів. Однак, для розвитку процесу регіоналізації, що протидіє стандартизації та культурній уніфікації, важливого значення крім економічних чинників набувають і чинники культурно-історичні, провідне місце серед яких займає традиційна культура. Це вказує на необхідність всебічної підтримки культурно-історичних традицій, що є складовою історичної свідомості суспільства. Поняття культурно-історичної традиції являє собою, з одного боку, властивість культури, яка відбиває форму взаємодії з нею людини, а з іншого – елемент історичної свідомості, її буденно-практичну форму, яка співіснує разом із науковою формою історичної свідомості. Історична свідомість як сукупність міфологічних, фольклорних, історико-художніх і наукових цінностей, містить у собі знання історії, узагальнення історичного досвіду, уроків історії, відношення до подій, до історичного процесу, оцінку фактів, переконання. Культурно-історична традиція, яка акумулюється

традиційною культурою, уособлює буденно-практичний рівень історичної свідомості, який, як правило, зводиться до емоцій, уявлень, суб'єктивної оцінки історичного минулого народу [1, с. 41].

Традиційна культура: творчі ремесла, декоративне-прикладне мистецтво, фестивалі, згідно до класифікацією ЮНКТАД (Конференції ООН з торгівлі та розвитку – органу Генеральної асамблеї ООН) відносяться до креативних індустрій і сучасна культурна практика деяких країн має широкий спектр їх реалізацій. Так, наприклад, кожен, хто мандрує по Болгарії, може бачити всебічну підтримку традиційної культури державними і регіональними органами, активне сприйняття і відтворення її населенням. Щоденно на болгарському ТБ можна бачити протягом дня на 1–2 телеканалах виступи з танцями і піснями численних етнографічних ансамблів із різних міст і сіл країни. Це не тільки пропагує традиційну культуру регіонів Болгарії, а й надає можливість учасникам виступів і телеглядачам відчувати свою ідентичність з певним регіоном країни. По містах Болгарії зберігаються і відтворюються житлові будівлі традиційної болгарської архітектури, церкви і каплички, старовинні фортеці. Вражає значна кількість фольклорних фестивалів, які проводяться місцевою владою в різних регіонах країни. Це і фестиваль «Орфичні містерії» у Триграді, де старовинні язичницькі ритуали, збережені з фракійських часів, і ходи ряджених поєднуються з родоськими народними піснями; і фестиваль «Чари гори Ріла» у селі Боровець, де збираються любителі болгарської народної музики, кулінарних і традиційних ремесел; і фестиваль «Піринські пісні і танці» в місті Санданському; і щорічний фольклорний танцювальний фестиваль «На Петров ден с хоро» в селі Ягово до та багато інших.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Вашкевич В.М. Культурно-історична традиція та історична свідомість // Національна та історична пам'ять. 2013. Вип. 8. – С. 41–51.
2. Лозко Г.С. Українське народознавство. – 4-те видання, доповнене. –Харків: Див, 2010. – 472 с.
3. Різник О. Поняття «традиційна культура» та її відображення в навчальних посібниках з культурології України і Росії // збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції «Традиційна культура українського народу в XXI столітті: стан та перспективи розвитку» (Київ, 29 жовтня 2009). – К.: ДАКККиМ, 2009. – 272 с. – Режим доступу: <http://www.culturalstudies.in.ua/zbirnik-2010.php>.



4. Толстых В. Социокультурный вызов глобализма // Глобализация и идентичность: Хрестоматия / Воропай Т.С. – Харків: Ексклюзив, 2007. – С. 344–361.

5. Томпсон Е. Регіони, регіоналізація та регіоналізм в сучасній Європі // Глобалізація. Регіоналізація. Регіональна політика. Хрестоматія з сучасної зарубіжної соціології регіонів / Кононов І.Ф. – Луганськ: Альма-матір-Знання, 2002. – С. 95–111.

6. Шилз Э. Общество и общества: макросоциологический подход // Американская социология: перспективы, проблемы, методы. – М.: Прогресс, 1972. – С. 341–359.

---

**М.А. Семенова,**  
кандидат педагогических наук, доцент  
кафедры педагогики и психологии  
Харьковской гуманитарно-  
педагогической академии,  
член Союза этнологов и  
фольклористов г. Харькова

## **СИМВОЛИКА ПТИЦ В СЛОБОЖАНСКОМ ПЕСЕННОМ ФОЛЬКЛОРЕ: ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ**

Освоение традиционной народной культуры современными детьми является сложным процессом, к результатам которого относится историческая реконструкция образцов материального (народная одежда, обрядовая еда, атрибутика и т. п.) и нематериального (обычаи, формы представления и выражения знаний и навыков, разные жанры фольклора, в том числе песенного и т. п.) народного художественного творчества. Следует отметить, что с 2008 г. действует закон «О присоединении Украины к Конвенции об охране нематериального культурного наследия», что в педагогическом аспекте актуализирует приобщение детей к деятельности по его сохранению.

Исполнением, собиранием, изучением песенного фольклора нашего края занимаюсь с 1986 г. в составе коллектива «Муравский шлях», а детей приобщаю к такой деятельности с 1991 г., когда стала работать учителем в Харьковской гимназии № 6 «Мариинская гимназия» (ХГ № 6) и создала детский фольклорно-этнографический коллектив «Мережка». С 2005 г. он носит звание «Образцовый художественный коллектив». Уже более 15 лет кружок «Мережка» относится к Центру детского и юношеского творчества №1 Харьковского областного совета и работает на базе ХГ № 6. Ежегодно его состав пополняется младшими школьниками, которые открыты для познания любой культуры, в том числе и народной. Нематериальное культурное наследие имеет важное значение как главный источник культурного многообразия и гарантии устойчивого развития, что отмечено еще в Рекомендации ЮНЕСКО 1989 г., касающейся сохранения традиционной культуры и фольклора.

Приобщение школьников к фольклору является увлекательным делом, но требует от педагога овладения разнообразными знаниями и умениями. Нужно не только освоить особенности

слобожанского диалекта, манеру народного звукоизвлечения, но и стремиться к тому, чтобы дети не просто воспроизводили фольклорно-этнографические материалы, а понимали и критически воспринимали мировосприятие человека традиционной народной культуры, которое существенно отличается от мировосприятия жителя такого поликультурного мегаполиса, крупного промышленного центра Восточной Украины, как Харьков. Народная культура глубоко символична, ее художественные образы связаны с крестьянским бытом, наблюдениями над природой и ее циклическими изменениями. Для юных фольклористов, живущих в иных социокультурных условиях, в символике фольклора первостепенное значение должна иметь его эстетическая, а не утилитарно-магическая функция. Рассмотрим, например, особенности символики птиц в песенном фольклоре.

Изучению мифологии фольклора, обрядовой символики, семантики фольклорных образов посвятили свои труды: А.Н. Афанасьев, Г.Б. Бондаренко, А. Голан, В.Ф. Давыдюк, Д.К. Зеленин, А.В. Курочкин, А.А. Потебня, В.Я. Пропп и др. Воспитанию детей и молодежи средствами народоведения, народного творчества, фольклорно-этнографической деятельности уделяли внимание: О.С. Аликсийчук, Г.С. Виноградов, М.Ю. Кострица, Ю.Б. Мандрик, Ю.Д. Руденко, В.Т. Скуративский, В.А. Сухомлинский и многие др.

Символика птиц в фольклорно-этнографических материалах связана как с представлением о мироустройстве (трёхъярусным по вертикали, в котором птицы являются представителями преимущественно третьего яруса, связанного с небесами, по верованиям – духовным миром человека), так и с народными наблюдениями за дикими и домашними птицами, в связи с жизнью в природе (предсказания погоды, характер взаимоотношения самцов и самок при выведении потомства, способы добывания пищи и т. п.).

Что касается мироустройства, символом которого является дерево, его почитание связано с культом птиц. Как отмечала Л.А. Тульцева, «в аграрных культах птица – преимущественно посредник (вестник) между родом и родовыми божествами и предками. Она несет к божествам (солярные мотивы в культе птиц) и почитаемым предкам моления рода об урожае, благополучии, жизненных благах. Птица как символ связи между землей и светом, воздухом, солнцем, между землей и умершими предками – неотъемлемая часть аграрного календаря вплоть до XIX в.» [11, с 174].

В слобожанской колядке на християнський сюжет «Ой ходила Дева Марія» [6, с 26–27] збережена язическа символіка дерева и птиць:

...Над Девою Марією (2)	Попід небеси. (2)
Роза розцвіла. (2)	Всі небеси (2)
З-під цієї рози (2)	Розтворилися, (2)
Вилетів <i>птах</i> . (2)	Усім святим (2)
Та й полетів (2)	Поклонилися. (2)

С прийнятием християнства крилатость приобрели ангели, о чем поется в щедровке, записанной нами в с. Полевая Дергачевского р-на Харьковской обл.:

Ой на річці, на Ордані.	Прилетіли <i>янголята</i> ,
Божа Мати ризи прала.	Взяли ризи на крилята
А виправши, розвісила	Та й понесли попід небеса.
На калині, на малині.	А небеса розтворились,
	Усім святим поклонились.

После каждой строфы исполняется припев: «Щедрий вечір, добрий вечір!»

Отметим, что слова «птах», «ангел» – мужского рода.

Птицы в колядках являются вестниками свадьбы, как, например, в колядке «Ой гула-гула кам'яна гора», записанной нами в том же селе: «... Як налетіли *райські пташки*. Ой, дай Боже! Та й подзьобали зелене вино. Святий вечір!..» Есть и другие варианты этого сюжета языческих времен про ожидание скорого замужества девушки и женитьбы ее братьев, в котором упоминаются «ранні пташки». Таким образом, птицы, в том числе домашние, могут символизировать время события. Пение петухов и кур говорит об утренней поре, когда молодец отправляется на поиск невесты. В слобожанских колядках поется:

Ой рано-рано кури запіли. Щедрий вечір!  
А ще раніше Васічка устав. Святий вечір! ... [6, с 36]  
Ой рано-рано *півень* заспівав. Ой дай, Боже!  
А ще раніше Миколка устав. Щедрий вечір! ... [6, с 37]

Отправляясь за невестой, как на охоту, парень ассоциируется с хищной птицей – соколом, орлом («Брати ж мої, ясні *соколочки*» [9, с. 31]).

В свадебных песнях жених и невеста могут выступать в парных образах сокола и «сокілки», которая выделяется среди подруг «галочек». Невеста среди подруг может быть и в образе кукушки: «Летят галочки у два рядочки, *зозуля* попереду». В веснянке «Улица моя да улица зелёная» парой являются *лебеди*:

«А в *лебедя* золотая голова, а в *лебёдки* позолоченная» [8, с. 10].

В щедровке из с. Полевая, соловей как мужской образ наблюдает за рассерженной девушкой:

Злетів *соловейко* та й на ві-  
конечко.

У світлоньку та й заглядає.

А світлонька та й не метена,

А Галочка та й не чесана...

После каждой строфы исполняется припев: «Щедрий вечір, добрий вечір!».

В веснянке, записанной Стеблянко в с. Великие Проходы Дергачевского района [8, с. 10–11], орел связан с деревом – верхним ярусом:

Ой, на горе, горе да на крутой горе.

На крутой горе да зелен дуб стоит.

Да зелен дуб стоит ой зеленёшенек.

Зеленёшенек да веселёшенек.

Ой, да на том дубу да сиз *орёл* сидит.

Сизокрыленький да сизопёренький.

После каждой строфы припев: «Ой, лёли, лёли да я лей, вой лёли, ой лёли».

Птицы, которые овладели верхним, центральным ярусом и могут погружаться под воду, т. е. имеют связь с подземным миром (первым ярусом), в котором пребывают усопшие, например: утки, гуси, лебеди в фольклоре являются вестниками горя и всевозможных несчастий [1, с. 158–188]. Ласточка является символом прихода весны, добра, надежды («Щедрик, щедрик, щедрівочка, прилетіла ластівочка»). В Слобожанских щедровках ее называют: «*Ластівочка-матіночка*», «*Ластівочка-щебетущечка*», – с надеждой на будущий урожай и приплод скота. Сезонный прилет и отлет птиц никогда не оставался незамеченным, т. к. был связан с аграрной культурой. Жаворонок на Слобожанщине был не только символом весны, но слепленный из теста, был еще и атрибутом встречи весны. На 40 Святых крестьяне пекли «сорок», «жайворонків» из теста для обрядового использования.

Каждый год члены кружка «Мережка» участвуют в народоведческой постановке. Младшие школьники с удовольствием воспроизводят постановку «Весенний щебет», которая наполнена звукоимитацией голосов птиц, веснянками и весенними играми [7, с. 19–21]. Завершается эта постановка исполнением веснянки, записанной В.П. Ступницким на Купянщине:

Ой, *закувала* Харетинка Миколкові ще й загадала.  
Ой, загадала: «Роби, роби, Миколко, ой, ой, та й комірку.  
Ой, комірку, та й проруби віконечко та й, та й з причілку,  
Та й з причілку, щоб до мене *соловейки* та й прилітали.  
Ой прилітали, та щоб мене молоденьку та й звеселяли.  
Та й звеселяли. – На що тобі, Харетинко, ой, ой, *соловейки*?  
Ой, *соловейки*, єсть у тебе *соловейко*, ой, ой, та й – батенько,  
Ой, батенько, а сивая *зозуленька*, ой, ой, та й – матінка» [9, с.15].

И тут обращает на себя внимание то, что девушка Харетинка и ее мать ассоциируются с кукушкой, а ее отец и парень Мыколка – с соловьем – совершенно разными птицами. Сюжет этой веснянки требует детального разбора и объяснения детям такой символики, а она встречается в календарно- и семейно-обрядовых песнях, семейно-бытовом фольклоре и частушках.

В интернете в исполнении коллектива «Казачий круг» можно прослушать русскую лирическую песню Донских казаков:

*Соловей кукушечку* уговаривал:  
«Полетим, *кукушечка*, с тобой в сад гулять.  
Мы соъем, *кукушечка*, с тобой два гнезда,  
Мы снесем, *кукушечка*, с тобой два яйца.  
Выведем, *кукушечка*, с тобой два птенца.  
Тебе *куковеночка*, а мне *соловь*.  
А твой *куковеночек* будет куковать,  
А мой *соловьеночек* будет распевать»...

Широко известен шуточный напев: «*Соловей кукушку* долбанул в макушку. Ты не плачь, *кукушка*, зарастет макушка».

В веснянке из Дергачей кукушка разговаривает с соловьем:  
Та вербице, пора тобі, вербице, розвиться.  
Та розвиться. Розпустила гіллячко додолу.  
Та додолу, та на зеленій діброві.  
На діброві, там, де соловейко гніздо в'є.  
Та гніздо в'є, а сивая *зозуля* переб'є.  
Та переб'є. Перебила *зозуленька*, перебила.

Перебила. Из маленьким *соловейком* говорила.

Говорила. *Соловей-соловейко* – Іванько.

Та Іванько. А сивая *зозуля* – Марійка ... [8, с. 6].

В колядкє «Ходила Марійка по-над лугом-берегом» у девушки на выданье есть родители, они тоже символизируют разных птиц:

...Ой, есть у мене мій батенько у дому, як *соловей* у саду, по-над водою.

Ой, есть у мене моя матінка у дому, як *зозуля* у саду, по-над водою [8, с. 12].

В свадебной песне «Ой зозуля сивенька» соколы добыли невесту-кукушку для соловья:

... Налетіло *соколів* двісті, взяли моє *зозуля* з місця. (2)

Взяли моє *зозуля* з місця, та й взяли його, взяли. (2)

Та й узяли його, узяли, *соловейку* й віддали. (2) [5, с. 280–281]

Эта необычная парочка встречается и по отдельности. Цель влюбленного парня – привлечь внимание девушки, поэтому его речи и поведение напоминают влюбленного соловья, ведь в природе именно более яркий по окраске самец поет, а невзрачная самочка слушает и высиживает яйца.

У вишневому садочку *соловейко* щєбетав,

Молоденький козаченько дівчиноньку увіщав... [8, с. 94].

Обратим внимание, что в песенном фольклоре поют о соловье (детская игра «Соловеечку, сватку»), соловыха в фольклоре не встречается. В песенном фольклоре нашего края не упоминается и самец кукушки, хотя П. Новикова говорит о редко встречающемся на Украине образе Кукуна как персонаже сказки, записанной П.В. Ивановым на Купянщине. П. Новикова исследовала парные образы-символы «кукуна» и «кукушки» в украинском, русском и немецком фольклоре. В Белгородской области на зелёные Святки проводили обряды «Крещение Кукушки» и «Похороны Кукушки» свадебно-эротической тематики с персонажами в свадебных нарядах жениха-Кукуна и невесты-Кукушки, изготовляли свадебную пару – кукол Кукуна и Кукушки в свадебных костюмах. Исследовательница подчеркивает, что «мифопоэтическая символика кукушки связана, прежде всего, со смертью и загробной жизнью» [4, с. 225]. В русских сёлах Харьковщины крестили – «кстили Кукушку», но парных образов нами не зафиксировано.

Слово «кукушка» («зозуля») – женского рода. Хотя брачное кукование исполняет самец, в песнях он не упоминается. В фольклоре кукушка является символом несчастной женской судьбы: сироты,

вдови, дочки, которая в образе кукушки прилетает к матери умирать, матери, которая расстается с сыном:

... «Невістки, невістки, слухайте мене. (2)

Щось у нас за пташка в садочку кує.

А тож і не пташка, тож моя дочка,

Без долі вродилася, без щастя зросла. (2)

На свою родину помирають прийшла» [10, с. 58–59].

... Сидить матінка край віконечка, рушник вишиває,

А найменший брат, ой, в сінях на дверях ружжо заряжає.

«Дозволь, матінко, дозволь, рідная, ту *зозулю* вбити,

Бо вона кує і розказує, як в чужині жити».

– «Не дозволю я ту *зозулю* вбить, що в нас на калині,

Бо тяжке, гірке сирітське життя в нашої дитини» [8, с. 105].

...Що у первім садочку *зозуленька* кувала,

А у другім садочку мати з сином стояла.

Мати з сином стояла, в сина правди питала:

«Ти скажи мені, сину, ой хто в роду рідніший:

Ой чи жінка, чи теща, а чи ненька старенька?»

... Як мною ходила, то світом нудила,

А як мене рожала, ой, та смерті бажала: (2)

«Ой, дай, Боже, смерті та з цієї нужди вмерти» [8, с. 95].

Ой, у лісі при дорозі там калина стояла,

А на тій же калиноньці там *зозуля* кувала.

А *зозуля* не кувала та все правду казала,

А як мати свого сина у солдати виряджала ... [8, с. 28–29].

Появление кукушки перед боем предвещает смерть казака «Сади ж мої, сади... процвітають. Та й відтіть *зозуленька* вилітає» [8, с. 21–21]). Такая характеристика кукушки связана с образом жизни птицы.

Отряд кукушек (*Cuculiformes*) распространен по всему земному шару и включает 150 видов. Нас интересует семейство Кукушки (*Cuculidae*), для части видов которого (их 50, они полигамы) характерен гнездовой паразитизм. Почти все паразитические виды кукушек обитают в восточном полушарии, а непаразитические – главным образом в западном. У паразитических видов кукушки мелкие яйца, по окраске и форме сходные с яйцами птиц-хозяев. Подбрасываются кукушечьи яйца преимущественно в гнезда мелких воробьиных птиц, но изредка в гнезда дятлов, куликов и др. Песня самца очень характерна: «Ку-ку». Самки куковать не умеют. Самцы спариваются с разными самками, переходя из «свиты» одной самки в «свиту» к другой [3, с. 372–377].



К семейству Дроздовых (Turdidae) относится Обыкновенный соловей (Luscinialuscinia) – невзрачная осторожная птичка, которую и заметить трудно, но во время интенсивного пения он забывает об опасности и поет так самозабвенно, что к нему можно подойти почти вплотную. Он поет всю ночь от вечерней до утренней зари. Его пение очень характерное, богатое свистовыми, щелкающими и рокошущими звуками. С удивительной прелестью нежные звуки песни сменяются громкими, радостные – печальными [3, с. 508–509].

Переход девушки после свадьбы в семью жениха с новыми для нее порядками, смерть детей или мужа способствовали ассоциации с кукушкой. Кукушкой называли женщину, которая не сама растила своих детей, а отдавала другим на воспитание. Влюбленный парень ассоциировался с соловьем. Название существительных женского рода связано с тем, что он включает в себя названия женщин и самок животных. Но есть названия, в которых самка и самец обозначены существительным одного рода. Название птицы женского рода ассоциируется с девушкой, женщиной – кукушка, галка, сорока, чайка, причем женский род названия птицы уже сам по себе часто говорит о ее несчастной судьбе:

Вилітала *галка* з глибокої балки. Та й сіла, упала *галка* на високій сосні.

На високій сосні, де гілки розкошні. Вітер повіває, сосну, сосоньку хилиє.

Не хилися, сосно, бо й так мені тошно, на хилися гілко, бо й так мені гірко.

Та гірко тій дівчині на чужій країні, на чужому краї, де роду немає... [8, с. 97].

Вой да на прийомі *галки* в'ю... Ой галки в'ються.

А в дівчи... ой, а в дівчини вой да сьози ллються... [8, с. 34–35].

Над озером *чаечка* вьється, ей негде, бедняжке, присесть.

Лети ж ты в Сибирь, в край далекий, неси ж ты печальную весть... [8, с. 141].

Птицы с названием мужского рода – скворец (шпак, укр.), грач (грак, укр.), чиж, жаворонок, королек гораздо счастливее, удачливее:

Летів, летів шпак, шпак через попів мак, мак.

Та сів на воротях в червоних чоботях... [8, с. 135].

Поскольку грамматический род является категорией, уходящей корнями в историю языка и древнее мифологическое мышление, названия птиц, отражающие гендерное неравенство, могут служить

свидетельством отсутствия матриархата в древности, теория которого получила распространение с середины XIX в., но не имеет достаточно подтверждений. Принятие христианства с патриархальной идеологией также не способствовало гендерному равенству.

В хороводных играх, отражающих аграрные трудовые процессы и связанные с ними игры любовно-брачной тематики, именно самец выступает в роли исполнителя этих действий – «чорнобривий корольок», «соловеечко-сватку», воробей. На территории Украины еще в XIX в. бытовали хороводы с юношей в роли воробья в центре («Чом, сіренький горобчик»), о чем свидетельствуют материалы В.Н. Верховинца, который записывал и обрабатывал народные игры с песнями для детей младшего школьного возраста [2, с. 271]. Упоминается воробей и в рождественско-новогодних текстах при обрядовых обходах домов мальчиками, как в с. Воронцовка Купянского района Харьковской обл.:

Летіли *горобчики*, щebetали хлопчики.

Туди гора, сюди низ. Добрий вечір! Дайте, тітко, книш!

Л.А. Тульцева осветила многообразную семантику культа воробья, которая в своей основе очень архаична и типична для обрядов аграрного календаря, т. к. в ней «присутствуют и тотемические элементы, и аграрно-продуцирующая символика, и культ предков, и магия плодородия, и брачные мотивы» [11, с. 174].

Широко распространена традиция первым заходить в дом на Рождество мужчине, лучше мальчику («пахолкування»), «посевают» тоже мальчики, в первый день Великого поста на Слобожанщине тоже первым заходит мужчина.

О разной роли мужского и женского начала поется в лирической песне:

...А я свого та й миленького в похід виражала.

Дала йому та *зозуленьку*, щоб рано кувала.

Дала йому та й *зозуленьку*, а собі *соловейка*,

Щоб жилося та йому тяжко – мені веселенько ... [10, с. 85].

Такое отражение в фольклоре мужского и женского начала говорит о зависимом, бесправном положении женщины в прошлом. Даже если в фольклоре встречаются самец и самка птицы, например, ворон и ворона, то ворон выступает символом угрозы, силы. Ворона же не обладает позитивными качествами и символизирует зеваку, растяпу, воронку:

Світилка-ворона стоїть край порога.

Руки розставила ще й ротяру роззявила,  
Хоче того з'їсти, хто сидить на її місті [10, с. 57].

Ой, мала я чоловіка, чоловіка мала,

Посадила на пеньочок, та й *ворона* вкрала ... [6, с. 156–157].

В паре «Журав» и «Журавлиха» страждоуеий и глупой изображена именно женщина, как в песне «Упав сніжок» [6, с. 117–118]:

...Та й *журав* грає, та *журав* грає, а *журавлиха* кряче. (2)

Та й дурна дівка, та й без розума, що за козаком плаче. (2)

Та й не плач, дівко, та й не плач, красна, та яка ж ти нещасна. (2)

На примере изучения разнообразной символики птиц в слобожанском песенном фольклоре показано следующее:

♦ среда обитания птиц как представителей фауны связана с представлением о мироустройстве – трехъярусным по вертикали, символом которого является дерево. Его почитание связано с культом птиц. Птица – неотъемлемая часть аграрного календаря, она является посредником между живыми и мертвыми, несет к божествам и почитаемым предкам моления об урожае, благополучии;

♦ птица, как и человек, – класс двуногих позвоночных теплокровных животных, поэтому они являются символами людей и отражают их социальное положение (парень, девушка, казак, рекрут, жених, невеста, сирота, вдова и т. п.);

♦ грамматический род названия птицы уходит корнями в историю языка и древнее мифологическое мышление. Названия птиц женского и мужского рода отражают гендерное неравенство – женский род символизирует несчастную судьбу, неудачную жизнь (ворон-ворона, журавль-журавка). Это относится и к птицам, названия самца и самки только женского рода (кукушка, сорока, галка) в отличие от названий мужского рода (жаворонок, королек, чиж);

♦ наблюдения за образом жизни птиц, перелетами, питанием, пением сделали их символом времени года, времени суток, социального положения, физического состояния (хищная птица – воин, красиво поющая – влюбленный).

Таким образом, приобщение детей к деятельности по сохранению нематериального культурного наследия требует формирования у них научного мировоззрения и понимания различий традиционной и современной культуры, что показано на примере символики птиц в песенном слобожанском фольклоре.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Безугла Т.А., Семенова М.О. Міфологічне значення качки, гуски та лебедя // Крокове коло: Матеріали обласних учнівських науково-практичних народознавчих конференцій (2003–2005 рр.). Вип. 3 / Наукова редакція та вступна стаття М.О. Семенової. – Х.: Майдан, 2006. – С. 158–188.
2. Верховинець В.М. Весняночка: Ігри з піснями для дітей дошк. і мол. шк. в. – 5-те вид. – К.: Муз. Україна, 1989. – 343 с.
3. Жизнь животных в 6 томах. / Л.А. Зенкевич, М.С. Гиляров. – Том 5. – М.: Изд-во «Просвещение», 1970. – 612 с.
4. Новікова П. Образи-символи кукуна і зозулі у фольклорі / П. Новікова // <http://philology.knu.ua/files/library/folklore/37-1/40.pdf>
5. Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон) / Фольклорні записи та упор. В.В. Дубравіна. – Суми: ВТД «Університетська книга», 2005. – 446 с.
6. Пісні Слобідської України / Л.І. Новікова.. Вип. 1 – Х.: Вид-во «Майдан», 1996. – 187 с.
7. Семенова М.О. Етнокультурне виховання дітей та молоді: навч. посіб. – Харків: Ексклюзив, 2017. – Ч. 1. Сценарії народознавчих дійств. – 92 с.
8. Стебляк О.І. Українські народні пісні. – Київ: Музична Україна, 1929. – 160 с.
9. Ступницький В.П. Пісні Слобідської України / Передмова В.М. Осадча. – Х.: Майдан, 2007. – 52 с. (Студії з фольклору та етнографії Слобожанщини. Вип. 1). Репринтне відтворення за виданням: В. Ступницький. Пісні Слобідської України. – Х.: ДВУ, 1929. – 43 с. (Бібліотека музичної етнографії)
10. Традиційна культура Дворічанського району Харківської області / М.О. Семенова. – Х.: Регіон-інформ, 2001. – 160 с.
11. Тульцева Л.А. Символика вороб'я в обрядах и обрядовом фольклоре (в связи с вопросом о культе птиц в аграрном календаре) // Обряды и обряд. фольклор. – М.: Изд-во «Наука», 1982. – С. 163–179.

**Т.В. Семенюк,**  
керівник гуртка  
образотворчого мистецтва «Акцент»  
Центру дитячої та юнацької творчості №1  
Харківської міської ради

## ВИКОРИСТАННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ТА СУЧАСНИХ ТЕХНІК ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА НА ЗАНЯТТЯХ ГУРТКА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Важливу роль у формуванні компетентної особистості відіграє позашкільна освіта, де формуються знання, уміння, навички та можливість використати їх у житті та на практиці, здатність втілювати ідеї, фантазувати, долати інертність мислення. Кожна дитина унікальна по-своєму, і у самій маленькій людині закладено прагнення пізнавати цей світ і безперервно експериментувати та творити. Саме творчість має величезне значення для особистісного розвитку людини в пору її дитинства і є фундаментом успішної життєдіяльності в майбутньому.

Навчання майбутніх художників у гуртку «Акцент» проходить творчо, нестандартно. До гуртка приходять діти з різним рівнем підготовки – хто просто любить малювати, а в когось мистецькі здібності розвинуті краще. Для мене як педагога важливо не похитнути віру маленького митця в те, що й він може самостійно створити неповторні шедеври. І навіть не ставши художником, зможе принести красу в цей світ, зберегти народні традиції, спадщину митців минулого та інтерпретувати надбання народних мистецтв у теперішніх умовах.

Щоб надати кожній дитині можливість творити на допомогу приходять поєднання традиційних та сучасних технік образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Вихованець, який не вмів вправно малювати, може уміло ліпити, викладати колажі, мозаїки та талановито працювати з вовною.

Зупинимось на деяких видах технік, які опанували вихованці.

*Скрапбукінг* – у перекладі з англійської буквально як «книга з вирізок». Скрапбукінг оформляється у вигляді книги, альбому, як панно, що прикрашає інтер'єр. Пам'ятні дати, зафіксовані в фотографіях, доповнюються символами: вирізками зі ЗМІ, квітками, всім тим, що пов'язано з певною подією.

Під час виготовлення різноманітних сувенірів до свят вихованці застосовують техніку *декупаж*, яка полягає у вирізуванні візерунків із різних матеріалів та наклеюванні їх на поверхню, що декорується. Дана техніка підходить навіть тим дітям, які відчують певні труднощі з малюнком та живописом, дозволяючи їм створити красиву композицію з уже готових малюнків.

*Квілінг* – мистецтво виготовлення плоских або об'ємних композицій зі скручених у спіральки довгих і вузьких смужок паперу. Цю техніку діти охоче використовують для виготовлення вітальних листівок до свят.

*Кінусайга* – японське мистецтво створення художніх виробів (на зразок мозаїки) з різнокольорових клаптиків тканини без шиття шляхом удавлювання їхніх країв у пінопласт. Цю техніку також називають «печворк без голки». Дуже цікаво і незвично дітям не малювати, а добирати з тканин поля, квіти, небо. Крім картин в цій техніці вихованці роблять сувеніри до свята Великодня – пасхальні яйця та новорічні кулі кімекомо.

*Ниткографія* – викладання за допомогою шнурка або товстої нитки контурних зображень різних предметів, тобто «малювання» за допомогою нитки.

*Картини з вовни* – це унікальний вид прикладного мистецтва своїм корінням іде вглиб століть. Колись наші далекі предки придумали валяння з вовни одягу, взуття, предметів інтер'єру. Зараз картини з вовни виконують декоративну функцію, прикрашаючи дім та створюючи в ньому атмосферу затишку і гармонії.

У техніці *гуаш* вихованці гуртка виконали проект ілюстрації до казки Ігоря Калинця «Казка про сім сестер і Чорного князенка». В рамках цього проекту діти створювали художні образи сестер в межах одного обраного ними кольору та протилежних йому кольорів, вивчали національне святкове та весільне вбрання різних регіонів України.

Пізнавальний творчий проект «Українські народні майстри». Творчість майстринь Параски Хоми, Тетяни Пати надихнула нас на створення циклу квіткових композицій та картин із зображенням «дерева життя». Позналилися з символікою «дерева життя», традиціями його відображення. Використовуючи різні техніки ліплення, діти створюють квіткові композиції, рельєфні букети, свої власні деревця життя.

Переглядаючи альбоми видатної народної майстрині Марії Приймаченко та поринувши до світу її дивовижних, небувалих тварин, на заняттях гуртка образотворчого мистецтва створюємо роботи «Чу-

дернацький звір», де діти можуть виявити свою фантазію. Тварини, породжені фантазією маленьких митців, зроблені зі смужечок, мазків, горошин, химерних фігурок нічим не поступаються роботам відомої майстрині.

Роботи сучасної майстрині, художниці-графіка Тетяни Баринової допомогли нам, коли ми вивчали слов'янських богів. Цікаво було створювати роботи з образами богів, адже крім різноманітних технік ліплення ми вчилися ліпити обличчя та фігуру людини.

*Мозаїка* – захоплива старовинна техніка. Щоб таку складну і копітку роботу зробити цікавою, вирішили для виготовлення святкових листівок використовувати фігурні дироколи. Під час викладання з дирокольних квіточок звірятка, додали різних кольорів, зробили тіні... І звірятко ожило. Так народилася серія пейзажів у техніці мозаїка за допомогою сучасних фігурних дироколів.

Сьогодні колектив «Акцент» – це гуртківці, що мають гарно розвинуту художньо-творчу уяву, образне мислення та фантазію, уміють працювати в різноманітних техніках художнього та декоративно-прикладного мистецтва, самостійно збирати матеріал для виконання творчої задачі. Колектив вихованців нагороджений чисельними грамотами, подяками, сертифікатами. 2 березня 2018 року колектив «Акцент» успішно презентував виставку «Чарівні акценти» на присвоєння почесного звання «Зразковий художній колектив».

---

**І.О. Сиваш,**  
аспірант Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
м. Київ

## **НАЦІОНАЛЬНІ ФОРМИ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ФАКТОР ЕТНІЧНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ**

Українське декоративно-прикладне мистецтво неповторно та всебічно відображає світогляд нашого народу. Пройшовши тривалий шлях розвитку від найпростіших побутових речей до високохудожніх творів народне декоративне мистецтво найповніше репрезентує національну культурну спадщину. Вивірені століттями форми та технології, декоративні рішення та орнаментальні композиції демонструють надзвичайно високий рівень наших майстрів та слугують джерелом натхнення для художників. Розмаїття форм та видів декоративно-прикладного мистецтва є невичерпною базою, до якої звертаються митці з кінця XIX ст.

Формотворчі прийоми, особливості, мова символів, кольорів та образів народного мистецтва стали невід'ємною складовою етнотришки, гармонійно увійшовши в сучасний графічний дизайн та дизайн інтер'єру. Дизайнери, що працюють у стилістиці та тематиці етностилю, постійно звертаються до народної кераміки, металу, дерева, костюму тощо, шукаючи нових ідей випрацьовуючи неповторну стилістику національного етнотришки. Тому, надзвичайно вагомим є всебічне вивчення та розуміння національного народного декоративно-прикладного мистецтва. Різні його аспекти у своїх працях висвітлювали такі науковці, як Є. Антонович [4], Б. Бутник-Сіверський [2], М. Селівачов [11], О. Нікорак [9], Т. Кара-Васильєва [6], О. Косміна [7], Т. Ніколаєва [5], М. Станкевич [8], О. Голубець [3]. Ці та низка інших науковців висвітлюють історичні, культурологічні, мистецькі аспекти різних видів народного та професійного декоративно-прикладного мистецтва.

Народне декоративно-прикладне мистецтво включає в себе низку ремесел, величезну кількість виробів, які забезпечували побут людини. Архітектурне вирішення житла, оздоблення побутових речей та навіть одяг певного регіону виступали гармонійним ансамблем, створюючи неповторний колорит. «Декоративне мистецтво, що в свою чергу поділяється на декоративно-прикладне, монументально-де-



коративне, оформлювальне, театральнo-декоративне тощо, відіграє важливу роль у всезагальній народній культурі й відображає художньо-естетичне матеріальне становища. Двоякість характеристики – декоративного і прикладного народного (традиційного) мистецтва зумовлена його тісними взаємовідносинами з людським побутом та проявилася в численних розгалуженнях, які поступово формувалися особливостями укладу життя, природно-географічними умовами та історично усталеними традиціями. Безпосередньо пов'язане з чималою кількістю різноманітних ремесел та промислів – ковальство, золотарство, обробка шкіри, кравецьке ремесло, ткацтво, гутництво, столярство, стельмаство, гребінництво, бондарство, плетіння тощо. Народне мистецтво повністю забезпечувало утилітарні та естетичні потреби людини [12, с. 144].

Народне мистецтво вибудовувалося на спадковості. Традиції ремесла передавалися з покоління в покоління, забезпечуючи самобутність національної культури. «Народне декоративно-прикладне мистецтво – це багатогранне художнє явище, яке живе на основі спадковості традицій, розвивається в історичній послідовності як колективна художня діяльність. Воно має зв'язки з історичним минулим, ніколи не розриває ланцюжка локальних і загальних законів. Сьогодні декоративно-прикладне мистецтво розглядають як важливу художню цінність, що виконує численні функції – пізнавальну, естетичну, комунікаційну»[1, с. 492].

Національна ідентичність, культурна належність якнайкраще відбиваються в зразках народного мистецтва. Саме тому сьогодні, коли є надважливим момент національної єдності та самоідентифікації, визначення форм національного декоративного мистецтва та активне їх використання є гостроактуальним і потребує подальшого вивчення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Romana MICHAJLYSZYN Роль декоративно-прикладного мистецтвау формуванні міжкультурної компетенції, PRACENAUKOWEAkademiim. JanaDługoszawCzęstochowieRocznik Polsko-Ukraiński 2015, t. XVII, – s. 491–498.
2. Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. – К.: Наукова думка, 1966. – 220 с.
3. Голубець О.М. Львівська кераміка. – К.: Наукова думка, 1991. – 120 с.

4. Захарчук-Чугай Р.В., Антонович Є.А. Українське народне декоративне мистецтво. – К.: «Знання», 2000. – 342 с.
5. Ніколаєва Т. Історія українського костюма. – К.: Либідь, 1996. – 171 с.
6. Кара-Васильєва Т.В. Українська вишивка. – К.: Либідь, 2002. – 160 с.
7. Космина О.Ю. Українське народне вбрання. – Балтія-Друк, 2006. – 64 с.
8. М.Є. Станкевич Українське художнє деревообробництво XVII-XX ст. Дис. д-ра мистецтва знав.17.00.06. – Львів, 1995. – 323 с.
9. Никорак О.І. Сучасні художні тканини Українських Карпат. – К.: Наукова думка, 1988. – 222 с.: іл.
10. Пальм Н.Д. Історія української культури. – Х.: Вид. ХНЕУ, 2013. – 296 с.
11. Селівачов М. Лексикон української орнаментики. – К.: «Ант». – 406 с.
12. Сергеева Н.В. Народне мистецтво: культурний потенціал трансформації // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2011. № 5. – С. 143–145.

**С.О. Соболевська,**  
аспірант кафедри культурології  
та інформаційних комунікацій  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
м. Київ

## ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ РОБОТИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО АМАТОРСЬКОГО ТЕАТРУ

У час глобалізації, коли полікультурність стає парадигмою етно-національного буття, сучасна цивілізація з притаманними їй постійними змінами в різних сферах життя, зокрема у сфері культури, вимагає від нас здатності вчасно реагувати на нові обставини та умови існування. У людини з розвинутими творчими здібностями набагато більше можливостей зорієнтуватися в нескінченному потоці інформації, знайти своє місце у світі, якомога краще реалізувати свій потенціал, усвідомити й сформувану власну ідентичність.

Театр, завдяки різноманітності жанрів, розвиває вміння побачити та зрозуміти світ. Варто погодитися зі словами англійського режисера П. Брука, який вважає, що театр – це особлива сфера діяльності, в якій людина може вивчати життя не тільки на теоретичному рівні, не на рівні ідеології, а конкретно та безпосередньо, адже всі образи, що створені театром, сприймаються людиною і впливають на неї, на її мислення та почуття, формуючи образ життя та спосіб її існування [1].

Ефективність творчого пошуку значно підвищується при дотриманні певних умов, зокрема, коли створюється емоційна, доброзичлива атмосфера в процесі виконання акторами-аматорами будь-яких творчих завдань. Так, організація діяльності з розв'язання творчих завдань здійснюється з опорою на їхні інтереси, потреби, потенційні можливості, здібності тощо. Тоді вирішення творчих завдань пробуджує в кожного учасника дослідницьку активність, поглиблює інтерес, спонукає до успішних дій та досягнення поставленої мети.

Завдяки наполегливості учасників театру-лабораторії «Бурсаки», що діє при Житомирському державному університеті імені І. Франка в рамках науково-дослідного інституту «Драматургія», та професіоналізму її наставників митці-аматори вже встигли вразити своїми антрепризами професійних театральних діячів. Зокрема, для вистави «Ніч на Івана Купала», яка відбулася в приміщенні Житомирської

обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О. Ольжича після церемонії нагородження кращих літературних митців Житомирщини 2013 р. у рамках обласного щорічного конкурсу «Краща книга року», були виготовлені автентичні декорації з дерева та пошиті з льону сценічні костюми для акторів. У виступі були наявні й елементи лялькового театру, адже актори використовували іграшкову атрибутику [3].

У 2016 р. в сесійній залі Житомирської міської ради учасники театру-лабораторії «Бурсаки» заспівали різдвяних колядок та показали виставу з елементами вертепу за мотивами повісті М. Гоголя «Ніч проти Івана Купала» з циклу «Вечори на хуторі біля Диканьки». За словами режисера театру-лабораторії «Бурсаки» П. Авраменка, який нещодавно отримав звання заслуженого артиста України, актори не вперше підлаштовуються під такі незвичні майданчики для виступу, адже вистава-містерія «Ніч проти Івана Купала» кожного разу відбувається зі змінами, залежно від того де виступає колектив та яка у нього задача. Нині актори підлаштувалися під трибуни та столи в міській раді. Режисер разом із акторами навіть готовий робити спеціальні постановки для місцевих політиків, зазначивши, що держава може існувати тоді, коли в ній з'являється театр. На його думку, через такі вистави проблеми, про які не завжди можна сказати керівництву області й міста напряду, можна донести на підтексті через мистецтво. Враженнями від побаченого поділилися чиновники Житомирської міської ради, підкресливши, що постановка була дійсно контактною, з відчуттям причетності до дійства, що надзвичайно приємно та переповнює душу радістю й відчуттям Різдвяних свят [2].

Нещодавно постановки за творами Т. Шевченка «Великий льох» та «Москалева криниця» презентував львівський аматорський театр «На Симонових стовпах». Із аматорами працювали професіонали: Надія Тарнавська, яка вже понад 30 років займається вивченням та практикою східноєвропейських вокальних технік і С. Худзик – режисер театру ім. Л. Курбаса, а також актори З. Дибовська, актриса театру ім. Л. Українки, Я. Федорчук та А. Селецький, актори театру ім. Л. Курбаса. У виставах звучали автентичні українські народні пісні – київські, полтавські та один романс. Раніше митці-аматори представили публіці вистави «Вбогий жайворонок» Г. Сковороди та «Зелене Євангеліє» Б-І. Антонича. У Львові вистава аматорів «Великий льох» відбувалася в унікальному храмі – церкві Софії-Премудрості Божої [4].

Отже можна стверджувати, що інноваційні форми роботи сучасних аматорських театрів, які перебувають у постійному пошуку нових

сценічних рішень та прийомів в оригінальному сценічному просторі, нерозривно пов'язані зі збереженням національної самобутності та української культури. В свою чергу участь в аматорському театрі та оволодіння акторською майстерністю полегшує інтеграцію особистості в соціум, де відбуваються процеси глобалізації.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Брук П. Метафізика театра // Режиссерский театр. – Москва: Московский художественный театр, 1999. – С. 31–52.
  2. Житомирський театр «Бурсаки» зіграв у сесійній залі міської ради різдвяний вертеп за Гоголем [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://www.zhitomir.info/news\\_153639.html](https://www.zhitomir.info/news_153639.html).
  3. Театр «Бурсаки» показав виставу акулам пера [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ruporzt.com.ua/kultura/49976-teatr-bursaki-pokazav-vistavu-akulam-pera.html>.
  4. У Львові аматорський театр «На Симонових стовпах» презентував виставу «Великий лях» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://zaxid.net/u\\_lvovi\\_amatorskiy\\_teatr\\_na\\_simonovih\\_stovpakh\\_prezentuvav\\_vistavu\\_velikiy\\_loh\\_n1449243](https://zaxid.net/u_lvovi_amatorskiy_teatr_na_simonovih_stovpakh_prezentuvav_vistavu_velikiy_loh_n1449243).
-

**Ю.О. Соловйова,**  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри естетичного виховання  
і технологій дошкільної освіти  
Харківського національного педагогічного  
університету імені Г.С. Сковороди

## **ЛЯЛЬКА-МОТАНКА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ КАРТИНИ СВІТУ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ**

Для всебічного та гармонійного розвитку дітей важливу роль відіграє виховання у них любові та поваги до народних традицій і звичаїв, національних цінностей українського народу. Картина світу дитини починає формуватися з її перших вражень. Тому дуже важливо правильно визначити засоби формування світосприйняття дитини. Раннє дитинство завжди найтісніше пов'язане з безпосереднім оточенням в оселі. Це хатні символи-захисники, предмети, які виступають для дитини заступниками та охоронцями. Хатні обереги мали, звичайно, багато функцій: виховну, естетичну, але, передусім, – охоронну. Про, здавалося б, прості та невибагливі побутові речі з давніх-давен склалися пісні та легенди, їх шанували та передавали з покоління в покоління. Інтер'єр у кожного народу обумовлений власною традицією. В українців це, передусім, вишиті рушники, вінки, родинні реліквії-обереги, наприклад, ікона, підкова, вишита хустка.

Одним із невід'ємних українських хатньо-побутових оберегів завжди була лялька-мотанка. Вона забавляла дитину, допомагала їй пізнавати світ, перебирала на себе негативну енергію, несла благословення. В ній відбито найдавніші традиції наших предків. У дитини в колисці мала бути своя власна лялька, берегиня дитячої мікрооселі. Така лялька екологічно чиста і естетично досконала. Вона має умовний силует, вона не переобтяжена деталями. Лялька-мотанка оберігала дитину в колисці, а коли дитя виростало, то туди вкладали саму ляльку-мотанку, щоб вона стерегла колиску, відганяла від неї злі сили, тримала чистим місце, куди з часом мали покласти нового продовжувача роду.

В образі ляльки-мотанки втілено прадавні вірування наших предків. Лялька-мотанка не має рис обличчя, але вона не безлика. На все обличчя нитками намотували хрест, щоб у ляльку не вселявся злий дух. Цей хрест є вираженням солярного знаку. Хрест має посередині

квадрат, який у народі називають Божим оком. Люди вірили, що це саме Боже око оберігає і саму оселю, і мешканців цієї оселі. Боже око мало не лише відвертати злу силу, злі наміри, але й наставляти людей на добрі помисли та вчинки.

Хрест складався з двох ліній – вертикальної та горизонтальної. Вертикальна лінія втілювала чоловіче начало, горизонтальна – жіноче. Їхнє перехрещення символізувало продовження роду. Тому на весілля молодим обов'язково дарували ляльку-мотанку, яку пізніше клали в колиску, щоб вона оберігала дитячий сон. Жіноче начало, власне, і є втіленням місії Берегині, яка підтримує домашнє вогнище, захищає дорослих і дітей від злих духів, різних негативних впливів. Чоловіче начало, тобто вертикальна лінія хреста, символізує прагнення до динамічного розвитку, духовного зростання, продовження самого роду.

Цікаво, що майже всі ляльки-мотанки – жінки. Чоловічі образи трапляються значно рідше. Пояснюється це, передусім, тим, що саму ляльку-мотанку асоціювали з Берегинею. Вона мати всього живого, захисниця дитини, вона може і підказати, і допомогти вибрати правильне рішення. Це не просто дитяча іграшка, це одночасно і символ, і витвір мистецтва, і охоронниця дому. Вона, як правило, розміщується над дверима. Вона пильнує, хто переступає поріг, чи не несе гість з собою якоїсь небезпеки, чи не порушується в домі лад і мир. Ця традиція закріпилася ще в дохристиянському світі і з часом трансформувалася в християнському.

Ще маленькими діти самі долучалися до виготовлення ляльки-мотанки. Це було не лише виявом трудового виховання, але ще й сприяло формуванню атмосфери утаємниченості, певної спорідненості.

Спосіб виготовлення ляльки-мотанки дуже простий: найчастіше вона не має ані рук, ані ніг. Єдина її виражальна частина – голова з хрестом посередині. Ляльку-мотанку виготовляли з природних матеріалів: із трави, сіна, соломи, кукурудзяного качана, ниток. Завжди дуже уважно підбирався головний убір: шапка, хустка, очіпок, віночок. Головний убір відігравав подвійну роль: з одного боку, він прикривав голову від дощу, вітру, різних інших виявів негоди, з іншого – символізував зв'язок голови з космічним простором та її взаємодію з космічними силами. Найчастіше хусток має бути дві: нижня та верхня. Своє символічне значення мають і форма, і колір. Все треба уважно продумувати, формуючи всю композицію в цілому. Спідниця ляльки-мотанки символізує землю. Спідниць також бажано мати

дві: верхню та нижню. Поверх спідниці напинається фартух. Це також важлива і значуща деталь. Чим довший фартух, тим тривкіший та надійніший зв'язок ляльки-мотанки із матір'ю-землею.

Ляльки-мотанки мали стояти на підвіконні та прикликати долю, а ще, в залежності від обставин – дощ, сонце, вітер. Дитина гуляла з матір'ю чи бабусею у дворі, а ляльки-мотанки сиділи на підвіконні в хаті й стерегли оселю, тож дитина почувалася захищеною й зігрітою. В старі часи ляльку іноді приносили в жертву богам за здоров'я, урожай, удачу в справах. Дитина повинна була берегти свою магічну ляльку, а коли виросте, передати її своїм дітям. У багатьох переказах говориться, що обрядова лялька-мотанка завжди мала своє власне ім'я.

Декоративні ляльки-мотанки прикрашали оселі, надавали їм небуденного вигляду. Їхня зовнішність змінювалася в залежності від місця їхнього знаходження та призначення. У світлиці стояли святково прикрашені, «парадні» ляльки-мотанки, в колиці дитини лежала простіша, рідна і дорога лялька-заступниця, з вікна виглядали привітні та гостинні берегині дому, а в кухні порядкували ляльки-грілки, ляльки-чайники. Адже будь-яка дрібничка, виготовлена власними руками, надає доквіллю особливого змісту. Кожна така дрібничка служить не лише для оздоблення, але має своє безпосереднє практичне призначення. Наприклад, щоби зберегти чай якомога довше гарячим, господиня садовить на чайник ляльку-грілку, яка допомагає не лише тримати чай гарячим, а й зберігає неповторний аромат.

Коли в родині росте хлопчик, не обійтися без оберегів чоловічої статі. Як правило, це козак – оберіг козацького духу. Козак має бути одягненим у козацькі строї: вишиванку, шаровари, козацьку свитку чи жупан, а на голові має бути козацька шапка зі шликом. Особливу роль відіграють ті речі, які козак носить на своєму паску. Це шабля, пістоль, порохівниця, баклажка з горілкою чи водою.

На іменини дитині дарували ляльку-янгола. Такого янгола вішали над колискою як оберіг від зурочення. Усе на ляльці-мотанці мало своє значення і свій сокрівенний смисл. Червоний колір символізував сонце, тепло та силу, дарував здоров'я, оберігав від травм. Хрест в усі часи використовувався як головний солярний знак. Хвилясті лінії виступали знаками води, горизонтальні лінії – знаками землі. Ромби з цяточками всередині виступали символами засіяного поля. Вертикальні лінії втілювали дух дерев, таємничість лісу, невмирущість живої природи.

Споконвіку існувало два типи ляльок-мотанок: лялька з хрестом на обличчі і лялька без обличчя. В наші дні ці дві ляльки існують



одночасно, а дослідники сперечаються, яка з них давніша, яка автентичніша. Крім декоративної та обрядової функції, лялька може дуже багато розповісти про історію своєї країни, про звичаї й традиції народу, про одяг наших предків та їх спосіб життя. З іграшкою пов'язано багато легенд і казок, вона навчає дитину як правильно поводити себе. Використання ляльки-мотанки в процесі виховання допомагає дитині виявити себе у творчій справі та підштовхує її до активного й самостійного пошуку, формує картину світу та моральні уявлення.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Герус Л. Українська народна іграшка. – Львів: Інститут народознавства, 2004. – 248 с.
2. Грушевський Марко. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу / Марко Грушевський. – К.: Либідь, 2011. – 256 с.
3. Найден О.С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості – К.: АртЕк, 1999. – 256 с.
4. Тарасова О.О. Таємничий світ ляльки-мотанки.– К.: Либідь, 2015. – 200 с.

**О.М. Сошнікова,**  
кандидат філософських наук,  
заступник директора з наукової роботи  
Харківського історичного музею  
імені М.Ф. Сумцова

## **РОБОТА МУЗЕЇВ З ОБ'ЄКТАМИ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ**

Однією з основних функцій музею як соціального інституту є музеєфікація предметів музейного значення, тобто перетворення їх на музейні предмети із подальшим збереженням. Відповідно до положення ІКОМ музей є некомерційним закладом на постійній основі, який діє на благо суспільства і його прогресу, відкритий для публіки, який придбає, зберігає, досліджує, популяризує та експонує – з метою вивчення, освіти та задоволення – матеріальні та нематеріальні свідчення людини та оточуючого середовища. В даному контексті чималий інтерес викликає саме співвідношення музею та нематеріального культурного надбання, що є частиною культурної спадщини і несе в собі потужний етнічний компонент. Експресивність та вплив на почуття людини нематеріальної культурної спадщини широко відомі й не потребують доказів. Складність роботи з такого роду надбанням полягає в необхідності його фізичного збереження, фіксації шляхом музеєфікації, актуальність цього питання, особливо останнім часом, невпинно зростає.

Діяльність музеїв у збереженні нематеріального культурного надбання концентрується, в основному, на збереженні традицій і фольклору, свят та обрядів, хоча за міжнародними актами до нематеріальної спадщини відносять звичаї, знання та навички, а також пов'язані з ними інструменти, предмети, артефакти і культурний простір, які визнані спільнотами, групами і, в деяких випадках, окремими особами як частина їхньої культурної спадщини. З чого випливає, що нематеріальна спадщина найбільше схильна до розмивання та уніфікації під впливом таких зовнішніх факторів, як глобалізація.

Сучасний стан музейної справи орієнтований на інтерактивність, залученість, комплексність, взаємозумовленість музею і об'єктів зберігання. Все це формує нову концептуальну модель музею, що робить його «живим», при цьому зберігаються його інституційні особливості, але музей відповідає вимогам сучасної людини. У цьому випадку

роль музею в збереженні нематеріальної спадщини складно переоцінити, оскільки він транслює інформацію, раніше акумульовану в сім'ї або громаді, і забезпечує «виживання» етнічної культури. Таким чином, сьогодні музей сприймається як інститут живої пам'яті, що охоплює всі значущі об'єкти пам'яті народів, як головний інформаційний фактор, який сприяє стійкому і гармонічному розвитку цивілізації.

Елементи нематеріальної спадщини в рамках музеєфікації можуть бути відтворені і актуалізовані в музеї шляхом музейної інтерпретації, наукової реконструкції та ревіталізації. Музейна інтерпретація присутня на всіх етапах музейної діяльності. Це складний багаторівневий процес тлумачення об'єктів нематеріальної спадщини в контексті музейної збірки, експозиції або дискурсу. Саме вона є фундаментом для науково обумовленої реконструкції – моделювання втрачених елементів традиційної культури з метою отримання інформації про їх функціонування. Тут в ролі носіїв традиції можуть виступати співробітники музею, члени музейних клубів, відвідувачі. Заключним етапом в музейній діяльності з нематеріальною спадщиною є ревіталізація, тобто «оживлення», який дає можливість об'єкту нематеріальної спадщини відтворити здібності до функціонування та самовідтворення через його включення до складу «живого музею». Всі ці методи можуть працювати в комплексі або окремо кожен як автономні напрями всередині музеєфікації, це визначається ступенем збереження свідчень життєдіяльності народу.

Таким чином, сьогодні збереження нематеріальної спадщини в музеях здійснюється за допомогою музеєфікації окремих елементів культури народу, транслюється на підставі методів музейної педагогіки та актуалізується шляхом культурного туризму. Не дивлячись на це, нині продовжує залишатися актуальною необхідність теоретичного усвідомлення місця та ролі музею в збереженні нематеріальної культурної спадщини України, а також створення дієвих практичних заходів щодо її збереження у зв'язку з активізацією глобалізаційних процесів.

**Н.В. Студенець,**  
кандидат мистецтвознавства,  
науковий співробітник  
Інституту мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології  
ім. М. Рильського НАН України  
м. Київ

## УКРАЇНСЬКИЙ ХАТНІЙ НАСТІННИЙ РОЗПИС У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ КРЕАТИВНИХ ПОШУКІВ

Процеси глобалізації та інформатизації суспільства в Україні, як і в багатьох країнах Європи, зумовили актуалізацію національної складової в нових соціокультурних реаліях. Сучасна народна культура значно відрізняється від фольклорної («побутової», «аграрної»), вона є складним і різноплановим явищем. В умовах зміни ціннісних орієнтирів у трансформованому традиційному середовищі окремі художні практики, зокрема хатній стінопис, майже втратили своє значення або перестали існувати.

Широкий діапазон застосування мають «вторинні форми» мистецьких традицій у нових соціальних сферах, а саме в уніфікованому міському просторі. Так, в оздобленні будівель переважно комерційного призначення образи розписаної хати під стріхою, мальованого «вазона» на стіні як певні стереотипи масової суспільної свідомості зазвичай далекі від автентичних зразків, асоціюються з увлеченнями про етнічний стиль.

У сфері культуротворчих практик спостерігається прагнення повернути й адаптувати традицію до суттєво видозміненого автентичного середовища через професійну авторську творчість. Це призводить до певної еkleктичності, втім, не втрачається ідея, за висловом Зої Гудченко, «мистецької справжності» [1, с. 191]. Так, за часів незалежності в Україні набули поширення фестивалі, пленери як нові форми відтворення та реставрації народних свят, звичаїв, творчих практик тощо.

Особливе зацікавлення хатнім малюванням проявляється в регіоні Східного Поділля, де ця традиція має давні витоки. В 2012 р. за ініціативою знаного художника Миколи Крижанівського в с. Сліди Могилів-Подільського району Вінницької області було започатковано проведення міжнародного фестивалю-пленеру «Мальована хата».

Наступні відбулися в с. Наддністрянське Мурованокуриловецького району (2014 р.) та у с. Гонтівка Чернівецького району Вінницької області (2015 р.). Для авторів композицій, професійних та самодіяльних майстрів (Оксани Городинської, Віктора Наконечного, Сергія Кушніра, Миколи Олійниченка та багатьох інших) хатня стіна – вільний простір творчої імпровізації, фантазії та власного самовираження через переосмислення традиційних орнаментальних структур, осягнення автентичних подільських образів [2; 3].

Ідею повернути традицію у відживаюче звичаєве середовище розвинули у своїй творчій діяльності митці Олексій та Людмила Альошкіни. У спорожнілому пограничному с. Букатинка Чернівецького району Вінницької області подружжя проводить етнофестивалі, до програм яких уходить настінне малювання. Розписи хат репрезентують традиційні мотиви, їхні інтерпретації, а також авторські композиції на історичну тематику.

У 2017 р. в рамках грантової програми відродження нематеріальної культурної спадщини в м. Хмельницькому було проведено семінар-плєнер із розпису для викладачів дитячих шкіл мистецтв області. На основі музейних зразків, наукової літератури учасниками заходу було відтворено й інтерпретовано орнаментальні композиції хатнього малювання в станковому різновиді розпису.

До креативних пошуків сьогодення належать також майстер-класи з різних видів народної творчості. Звичайно, найпоширеніші майстер-класи з петриківського розпису, що давно став загальноукраїнським явищем. Водночас зростає зацікавлення регіональними та місцевими традиціями стінопису. Так, у відділі мистецтв Кіровоградської обласної універсальної наукової бібліотеки імені Д. Чижевського (м. Кропивницький) серед низки заходів у 2015 р. художник і викладач Лариса Гарбузенко провела майстер-клас із розпису печі, поділилася знаннями з використання розповсюдженої в минулому техніки штампування природними матеріалами (овочами).

Безперечно, сучасний хатній стінопис суттєво відрізняється від традиційного, адже існує фрагментарно в нових соціокультурних контекстах. Це явище перебуває здебільшого в рідко професійних художніх практик: виявлення, реконструкція, інтерпретація автентичного в різних проявах та формах нині необхідні для збереження самотності національної культури.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гудченко З. Прояви кітчу в архітектурі та образотворчому мистецтві // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. праць. – 2010. Вип.10. – С.188–191.
  2. Дмитренко Ж. «Мальована хата» // Світлиця. – 2014. № 3(46). – С. 41–43.
  3. Панчук Ф. Біла хата моя розмальована // Світлиця. – 2012. № 4 (39). – С. 60–63.
-

**В.А. Сушко,**  
кандидат історичних наук,  
доцент кафедри теорії і історії мистецтв  
Харківської державної академії  
дизайну і мистецтв

## ТРАДИЦІЙНІ СТЕРЕОТИПИ ЩОДО ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

Гуманітарним наукам цілком небезпідставно закидають стосовно невизначеності, поганої окресленості предметного поля та термінології. Що казати: навіть саме питання назви науки, що займається вивченням етнічного (етнічних спільнот на загал або окремої спільноти, духовної та матеріальної складових етнічної культури або певних граней цих складових) не є єдиним та усталеним. Однак, не можна не погодитися з твердженням сучасного дослідника П.Л. Белкова: «Розуміння наукової дисципліни починається не з термінів, що її позначають. Терміни можуть бути випадковими. Розуміння наукової дисципліни починається з предмету, тобто з того, що приховане (або ми самі приховуємо від себе) за звичними термінами» [2, с. 6].

Тож, мусимо одразу пояснити, що саме ми розуміємо під терміном «традиційна культура»: це – культура етнічної спільноти (різновікової та різностатевої громади, що виникла на основі кровоспорідненості), світогляд якої є міфологічним, а втілення етнічного міфу відбувається в ритуалах, тобто діях, стійкість, незмінність та повторюваність яких є для етнофора (носія цієї культури) сакральними та особисто значущими. При цьому слід наголосити, що стійкість та незмінність ритуалів не заперечує варіативності ритуальної практики відносно окремої особи («воно невмируще, всім... неминуще» [9, с. 97]).

Традиційна культура є закритою структурою, в яку можна «увійти» тільки народженням. Підтвердженням цьому є ритуали «усиновлення дорослих» кавказьких народів. Навіть християнство – структура від самого початку відкрита – «нема ні елліна, ні гебрея» – використовує це в постулаті «народження згори», народження в дусі для християнина.

Наука починається з осмислення й узагальнення накопиченого фактажу щодо певного явища життя. Традиційно – більшість дослідників української етнології погоджуються з цим твердженням – історія української етнографії (етнології) починається від 1777 р., часу появи

Опису народної («простонародної» – розумій, селянської – В.С.) української весільної обрядовості Григорія Калиновського [5, с. 15].

І уже ця перша збірка «польового матеріалу» стає яскравим прикладом того стереотипу, що надалі існуватиме, стане незаперечним (і нині, якщо етнограф бажає зібрати певний матеріал за якоюсь темою, то його дорога пролягає – у село): справжня українська культура – це культура українського села. Селу приписується сталість та незмінність щодо внутрішнього устрою життя, демократизм: рівність усіх членів громади та подібність обставин їхнього життя. Більше того: селу і селянам приписується інстинктивний опір усьому новому, відкидання самої ідеї якихось змін.

Село набуває вигляду літньої прекрасної картинки з миролюбними пейзажами, які живуть у затишних мальовничих хатках «як у віночку», в неділю та свята «гуляють по садочку», вбрані у надзвичайно екологічні та барвисті й гарні костюми, зворушливо співають вкрай мелодійні пісні чудовими голосами – тремтливий спогад про дитинство, літо в родичів у селі. Навідруб сказати, що цей образ – неправдивий, не можна. Однак відчуття, що оце і є ота Шевченківська «створена паничами елегія», виникає не випадково. Адже від часу постановня українців як окремого етносу – від другої половини XII ст. [5, с. 45] – історичні умови, політичні обставини постійно мінялися, що впливало й на соціальні, економічні та культурні реалії життя громади, роду та особи – взагалі всієї людності. Насправді, й та українська людність не була однорідною вже в часи Київської Русі, і відповідно – її соціальні стани та прошарки створювали субкультурні групи, з певними особливостями навіть світорозуміння та ставлення до інших груп та життя взагалі.

Уже в епоху Київської Русі існували ремісники та їхні професійні об'єднання – цехи, що мали власного релігійного покровителя, певне свято, яке вшановувало того патрона, а значить – і певний ритуал, атрибутику та символіку, відповідно – й певні наративні світоглядні сюжети, які закріплювали у свідомості членів цього колективу підстави для такої окремішності: достатньо згадати оповіді про гончарів-деміургів [9], тесль, які «щось у носі мають» [3], навіть фольклор шевців – представників ремесла, яке не сприймалося сакральним, але як будь-яке ремесло додавало статусності особі – майстру цієї справи.

У той же час – і вже зовсім окремішню групу – складали представники військового стану: вояки, княжа дружина – за часів Київської Русі та Великого Князівства Литовського. Особливе значення отримує військовий – козацький стан від XV ст., адже навіть цю епоху



цілком слушно називаємо українським Козацьким Бароко. У цю епоху ця субкультура перестає бути культурою окремої групи чи спільноти, а стає еталонною для всієї національної культури.

Однак ми цілком погоджуємося з сучасним науковцем М.В. Гримич, яка у праці «Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців (когнітивна антропологія)» [4] доводить існування в козацькі часи щонайменше двох основних типів національних культур: козацького, новітнього, де культурним героєм є козак – вояк, мало прив'язаний до дому, буденності та родинних цінностей, бо його головними прагненнями є честь, відвага, слава, звитяга та інші прекрасні, але абстрактні цінності. Козакові протистоїть «селянин», який представляє «жіночний» (за дихотомією «чоловіче / жіноче»), давніший, традиційніший тип культури, де головними цінностями є земля, рідне обійстя та хата, маєток, статки, – такий собі прадід Гарасима Калитки. При всьому тому, цей культурний герой шанує і честь, але дещо інакше, ніж козак. Для нього важливішою є оцінка односельців: недарма й Наталка Полтавка у І.П. Котляревського як головну свою принаду назве належність до «чесного роду». Найстрашніше – їхній осуд та осміяння: «що люди скажуть». Люди – «хрещені», «свої» – тобто родова етнічна громада.

Тож, в українській культурі щонайпізніше у ранній Новий час актуалізувалося протистояння етнічних (родових) та національних цінностей. На нашу думку, воно поставало перед усіма членами тодішнього українського суспільства і кожен вирішував його відповідно до власних обставин. Не слід лишати поза увагою і факту релігійної – конфесійної – належності та самовизначення, яке гостро актуалізувалося в часи Козацького Бароко через ті процеси, що відбувалися в Європі, Речі Посполитій і в самій Україні у XVI – XVII ст. А вживання конфесіонізмів у якості етнічного («хрещені», «люди-християни», «християни-крест'яни, «православні») відоме й у набагато пізніші часи. Зайвим буде казати, що релігійна культура та субкультура священства були табуованою темою для радянської науки і лишень останніми роками стають предметом наукового вивчення [6; 8; 10].

Такою ж була тематика культури «вищих верств». Навіть назву «панська вишивка» не можна було уживати при розгляді народного вишивання. Хоча про подібність матеріальних умов життя шляхти та козацької старшини й простого люду писали дослідники Козацької епохи [1, с. 162], проте не зайвим, на нашу думку, буде подати відозву автора «Топографічного опису Харківського намісництва» 1788 р.

(мовою оригіналу – В.С.): «Въ семь заключается симпатія или сокровенная склонность, съ пріятностью ощущаемая и признаваемая проезжающими или квартирующими въ сихъ селеніяхъ. Духъ европейской людскости, отчужденный азіатской дикости, питаеть внутреннія чувства какимъ-то услажденіемъ, духъ любочестія, превратясь въ наследное качество жителей, предупреждаетъ рабскія низринувенія и поползновенія, послушенъ гласу властей самопреклонно безъ рабства. Духъ общаго соревнованія препинаеть стези деспотизма и монополіи. Третій, или нижній родъ жителей возникаетъ подражательными умоначертаніями къ второму или среднему роду, а сей къ первому или высшему. Государственный поселянинъ уподобляется городскому, не подль, не презрень и въ скудости. Городской житель, священникъ, приказный и мещанинъ, не устраниаясь отъ поселянина, прикосновенны другою рукою дворянину, по мыслямъ, воспитанію, обхожденію, пище, одежде, жилищу. Въ разнообразіи и степеняхъ рождается житейская пріятность» [12, с. 22–24].

І хоч той же Микола Федорович Сумцов і докоряв українській шляхті та старшині за служіння чужій державі, проте вбачати в представниках цих верств та їхніх нащадках лишень «зрадників», здається, не варто. Достатньо згадати останнього Гетьмана України П.П. Скоропадського та й сам академік ВУАН М.Ф. Сумцов був дворянином.

Слід зазначити, що й «мода на вишиванки» не є цілком новітнім явищем: вперше це відбувалося в ХІХ ст. Тут слід віддати належне українським панночкам та жіноцтву, яке не маючи в Російській імперії офіційного статусу, не могло його й позбутися. І в той час, коли носіння вишитої сорочки під мундиром могло спричинитися до виключення з гімназії, а для посадовця й взагалі було немислимою річчю – українське жіноцтво на вечорах, аматорських виставах та інших зібраннях вбирається в сорочки та плахти. Можна сказати: не велика мудрація! Але згадаймо недавні події – коли носіння вишиванки знову стало не просто естетичним уподобанням, а політичним жестом.

Тим більше, що у другій половині ХІХ ст. селянки та міщанки відходять від традиційного костюму, носячи «парочки», шляпки. Про «піджачників» як окремих прошарок сільського суспільства писав уважний дослідник народної культури кінця ХІХ – початку ХХ ст. В.В. Іванов [7]. І хоча той же В.В. Іванов зауважував існування в сільській громаді «дук», чії дочки дзвенять коралями, а дружини вбираються у плахти «по-старосвітськи» [7], проте і ці природні захисники старовини, отри-

муючи «Кобзаря» чи іншу українську книжку, мали чималу підтримку й опертя для своїх етнічно-національних уподобань.

Зайве буде казати про нищівний вплив процесів ХХ ст. на українську культуру, проте завданням етнографів є дослідити ці процеси та явища – саме з метою подолання їхніх наслідків. Капіталістичні процеси, які спричинили трансформації традиційної української культури, довершилися радянською та російською, остаточно звівши нанівець традиційну етнічну культуру. Це, звичайно, не означає «відсутності етнографії» (взагалі підміна понять! – В.С.), проте, безумовно, означає існування в нашій сучасності етнічної, національної та політичної культур, де перший та другий вид притаманні титульній нації, національно-політична культура – ознака державної нації, що виходить за рамки одного етносу.

Адже Україна – хоч би навіть комусь спало на думку зачинити й заховати її від сучасних загальних світових процесів – відчуває на собі всі дії глобалізації, постіндустріального інформаційного суспільства. Відповідно, ці процеси є як такими, що об'єднують спільноти, нівелюючи відмінності – й етнічні також, так і такими, що спрямовані на осмислення своєї самості та неповторності у світі. Тим більше, що етнічні питання є настільки болючими та дразливими, якими так легко спекулюють різноманітні «пропагандисти» та відверті шахраї, тож, правдиве, неупереджене, аргументоване їхнє висвітлення є не тільки актуальним завданням сучасної науки, а й нагальною справою всіх українців.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Багалій Д.І. Історія Слобідської України / Передмова, коментар В. В. Кравченка.– Харків: Основа, 1991.– 256 с.: іл.
2. Белков П.Л. Этнос и мифология. Элементарные структуры этнографии. – Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. – СПб.: Наука, 2009.– 281 с.
3. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: космогонічні українські народні погляди та вірування. – К.: Довіра, 1992.– 416 с.
4. Гримич М. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців (когнітивна антропология).– К., б. м., б. р.– 380 с.
5. Етнографія України / С.А.Макарчук.– Львів: Світ, 1994.– 520 с.

6. Захарченко Є.Ю. Родина парафіяльного священика Харківської єпархії у XIX – на початку XX століття. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук за спеціальністю 07.00.01 – історія України. – Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна. – Харків, 2015. – 21 с.

7. Иванов В.В. Современная деревня в Харьковской губернии // Харьковский сборник: Литературно-научное приложение к «Харьковскому календарю» на 1893 год. Вып. 7-й. / Издание Харьковского губернского статистического комитета [Под ред. члена-секретаря комитета В.В. Иванова].– Х.: Типография губернского правления, 1893.– С. 1–28.

8. Парамонов А.Ф. Православные храмы и монастыри Харьковской губернии //Православные храмы Слободской Украины. – Х.: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2007. – 346 с.

9. Пісні Слобідської України. Фонографічна збірка: Пісні Харківщини. В. 1. / Збирацька робота, розшифровка нотних текстів та упорядкування Л. Новикової.– Харків: Майдан, 1996.– 188 с.

10. Посохова Л. «Академічне повсякдення» викладачів та учнів православних колегіумів України XVIII ст. // Повсякдення ранньомодерної України. – Т. 1. – К., 2012. – С. 147–158.

11. Пошивайло О.М. Гончарство Лівобережної України XIX – початку XX століть і відображення в ньому основних духовних настанов української народної свідомості.– Київ, Молодь, 1991.– 282 с.

12. Сумцов М.Ф. Слобожане: Історико-етнографічна розвідка / Підготовка тексту й мовна редакція Леоніда Ушкалова, слово до читача, примітки та післямова Володимира Фрадкіна. – Х.: Акта, 2002.– 282 с.

**О.Я. Томич,**

викладач

Коломийського політехнічного коледжу  
Національного університету  
«Львівська політехніка»

**О.В. Бриндзак,**

викладач

Коломийського політехнічного коледжу  
Національного університету  
«Львівська політехніка»  
м. Коломия Івано-Франківської області

## **ЕКОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ ЯК БАЗОВА КАТЕГОРІЯ ГУМАНІТАРНОЇ СФЕРИ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Початок ХХІ ст. ознаменований багатьма соціальними катаклізмами та політико-економічною нестабільністю. Така тотальна «сейсмічна» ентропія проявилася в формі хвилі терористичних актів, політичних криз та революцій, падіння тоталітарних режимів («арабська весна»), екологічних катастроф та ін. Ці події та явища певною мірою вплинули та відкоригували парадигму знань про соціокультурну дійсність, про світ людини. До таких неординарних фактів належить і процес об'єднання Європи в єдиний економіко-культурний комплекс. Власне, цей факт належить до низки безпрецедентних явищ (із огляду на відсутність історичного досвіду саме таких процедур), які інтерпретуються як позитивні, але все ж вони поставили перед європейською та світовою спільнотою низку нових проблем. До них відносяться безпрецедентні хвилі міграції представників країн Північної Африки та Азії в бік Західної Європи; економічна ейфорія країн Далекого Сходу; реорганізація ринку енергоносіїв; активізація Росії (як країни-агресора) на полі політичних баталій; зміни в клубі світових політико-економічних гігантів та багато ін. Ці та інші процеси наділені системною природою, є тотальними і стосуються всіх сфер людського буття [5, с. 20].

На тлі цих процесів значною мірою стала вразливою сама культура (тут культура – «комплекс, об'єднання, сукупність елементів, об'єднаних у систему» [8, с. 131], [10, с. 203–204], [5, с. 202] та у вузькому розумінні – «типи та форми організації життя та діяльності людей у їх взаємостосунках та духовних цінностях» [5, с. 199–202], [10, с. 204],

[1, с. 35], [11, с. 236]). Більшість сучасних учених, політиків, економістів, аналітиків різного рівня говорять про інтеграційні, кризові та ін. динаміки, які здебільшого стосуються матеріальної сфери і значно меншою мірою розглядають ці процеси та явища у сфері гуманітарній. Різного типу інтеграційні та демографічно-міграційні процеси, формування тотального інформаційного середовища та ін. є сегментами процесу глобалізації. Власне він своєрідно проектується на ментально-духовну площину, тому станом на сьогодні надзвичайно важливо перемістити в епіцентр наукових розвідок культурно-ментальні, світоглядні, духовно-аксіологічні та ін. категорії і розглядати їх у контексті економічних, політичних та ін. метаморфоз. Сфера культурно-духовна повинна стати предметом прискіпливого вивчення. Більше того, потрібно зосередити якнайбільше уваги на комплексі гуманітарних проблем, оскільки останні десятиліття черговий раз довели, що вирішення економічних питань, високий рівень життя та соціальних гарантій жодним чином не забезпечують державну систему від міжетнічних протистоянь, конфліктів на релігійному ґрунті, різного типу депресій та ін. [9, с. 227]. Важливо зауважити, що на цьому неодноразово наголошували провідні вчені. А марксистська формула про домінування матеріального над ідеальним теж зазнала фіаско.

Тож, переносячи фокус пошуків у гуманітарну площину, спробуємо зорієнтуватися, в якій системі координат здійснювати пошуки рецептів для оздоровлення нашої епохи, а також здійснимо спробу застерегти від можливих викликів у найближчому майбутньому.

Дослідження останнього століття довели, що рівень залягання проблем гуманітарних є таким самим, як і матеріальних, а часто і більш глибоким. Дещо абстрагуючись, зазначимо, що історії відомо чимало фактів руйнації і загибелі культур не лише тих, які зазнали матеріально-економічних, екологічних чи ін. криз, а й достатньо успішних (з матеріальної точки зору). Йдеться про те, що культурний ландшафт значною мірою маніфестує політико-економічні процеси та попри це ще є й кодифікатором та носієм складних генетичних формул, і часто саме вони є детермінантами матеріальних (чи інших – окодосажних) змін. Хліб, як відомо, є явищем матеріальним і ментально-духовним одночасно, тому будь-яка культурна система у своїх межах повинна пропорційно оцінювати та позиціонувати ці сегменти.

Процеси глобалізації і формування всесвітнього інформаційного простору є глобальними та системними, тому тісно переплітаються і формують складну мережу взаємодетермінуючих зв'язків. Типовим

є те, що ці процеси розвиваються зі значним випередженням наукового процесу, людської компетенції. Наслідком такого дисонансу є картина розбіжностей – коли проблема стає очевидною, реальною дійсністю і лише після цього наукова думка переорієнтовується на неї і приступає до її вирішення. Історія нашої цивілізації переповнена відповідними ілюстраціями. Так, скажімо, людина відкрила ядерну енергію та зброю, але залишається глобальною і не розв'язаною проблема переробки та утилізації ядерних відходів. У результаті цього на поверхні планети утворилися сотні полігонів, де концентруються та накопичуються радіоактивні відходи. Це не що інше як бомба сповільненої дії, і майбутні покоління стоятимуть перед глобальною проблемою – утилізації наслідків нашої діяльності. Не менш загрозливим є засмічення навколишнього середовища різного виду штучними органічними відходами. Не є таємницею те, що Світовий океан щорічно поглинає мільйони тонн полімерів, які розпадаються на мікрочастинки і в такій формі (непомітні для ока) зберігатимуться сотні років – до завершення періоду піврозпаду [7, с. 322]. На тлі таких екологічних торнадо спостерігається безпорадність сучасної науки та суспільства протиставити щось дієве цим руйнівним процесам, а ці апокаліптичні явища набувають планетарного масштабу. Вони є системними та всеохоплюючими, і їхні руйнівні метастази проникають у найвіддаленіші куточки нашої планети.

Екстраполюючи це гроно невирішених питань у культурологічну площину, виявимо значну кількість аналогічних проблем у соціокультурній сфері. Такі соціоекономічні етнокультурні системи (новоутворення) як США, Австралія, Нова Зеландія та ін. слугують позитивним і негативним ілюстративним матеріалом. Сучасна соціологія, демографія, культурологія тлумачать ці системи як новітні конструкти, які сформувались упродовж останніх століть і, по суті, є сурогатними новотворами. Відповідно вони не можуть виконувати функцію соціокультурних стандартів для країн з давньою історією, глибокою культурою та усталеними традиціями. Тобто класична Європа в рамках територіальних, соціокультурних, етнічних та ін. параметрів навантажена баластом культурно-історичної спадщини, соціальних традицій, водночас, є носієм надзвичайно цінних культурних генокодів. Тому процеси глобалізації по-різному відбиваються на системах класичних та «молодих», сформованих століття два тому. Якщо бути точним, то класичні державні системи можуть не пережити значні соціальні потрясіння без глобальних втрат. Інакше кажучи, міграційні

хвилі (як відомо, різні етнокультурні групи, мігруючи та занурюючись в інші середовища, приносять свої стереотипи, культурно-світоглядні константи, релігійно-аксіологічні структури та ін.), які періодично заповнювали і формували життєвий простір США, Канади та ін. країн, принципово не змінили їх внутрішньої соціокультурної природи. На рівні мета-системи ці країни залишаються такими самими, як і до початку цих демографічних зрушень. Та коли аналогічні явища торкнуться країн Європи, Близького Сходу чи інших регіонів планети (тих, які позначені глибинними культурно-історичними маркерами), то існує загроза руйнації цих систем – можуть розпочатися незворотні асимілятивні процеси, які спричинять зміни на системному рівні. Власне, вони, ці країни, можуть не пережити таких демографічних інтервенцій. Іншими словами, якщо завтра до США прийдуть 10 мільйонів мігрантів, то Сполучені Штати залишаться Сполученими Штатами. Але якщо така хвиля «накриє» Норвегію, Швецію, Австрію чи Чехію (чи будь-яку іншу європейську країну), то вони безальтернативно перестануть бути собою, а їхня етнокультурна автентика беззаперечно зазнає руйнації.

Застереження, висловлені вище, неодноразово звучали на різних конференціях, симпозіумах, самітах. Але оскільки вирішення комплексу цих проблем топологічно позиціонується в безпосередній близькості радикальними ультраправими поглядами, навіть із неофашизмом, то ці проблеми озвучуються дуже невпевнено, з надмірною обережністю.

Об'єднана Європа в контексті окреслених проблем, пропагуючи відкритість державних систем, зняття кордонів, введення єдиної валюти, реалізацію концепції колективного захисту та ін. та пропонуючи новий формат колективного співіснування, наражається на небезпеку бути зруйнованою зсередини. Йдеться про те, що перманентні міграційні потоки, інтервенції з боку низькоконтекстних культур (тут йдеться про представників Азійського, Африканського та ін. континентів), в яких спостерігаються стійкі установки на антиасимілятивні програми, не виявляють бажання інтегруватися та адаптуватися до нових етнокультурних умов. Більш роздільно прописуючи проблему мікросоціуми – які не бажають толерантно влитися в етнокультурний ландшафт культури-рецептора – неодмінно спричинить соціокультурне (морально-етичне, правове та ін.) розбалансування укладеного, екологічно гармонізованого, етично відкоригованого європростору. Попри загальну збалансованість європростору небез-



пека внутрісистемного дисонансу залишається. Власне, індикаторами цих процесів є активізація ультраправих рухів у багатьох країнах Європи. Навіть прихід до влади (або значний відсоток представленості в державних та законодавчих структурах) радикально та антагоністично налаштованих партій. Тут доречно буде згадати і різні рухи, поодинокі акції та спалахи насилля на релігійно-світоглядному ґрунті. Більше того, з подій останніх років стає очевидною неприхована незадоволеність окремих країн Євросоюзу та відмова від квот на прийняття мігрантів. В окремих випадках ці протистояння настільки поляризуються, що призводять до розбрату, штрафних санкцій і навіть виходу з євроспільноти (Велика Британія).

Позначена вище проблема вимагає комплексного та компетентного вирішення. Власне, в її розв'язанні може посприяти досвід боротьби з екологічними проблемами, який набуло людство у ХХ ст. Саме перенесення соціальних негараздів у площину «екології» дає змогу системно, панорамно та повноцінно описати весь комплекс питань, описати на рівні мета-системи, розробити повноцінний комплекс заходів, застосувати відповідні методики і описати пасіонарність як органічну культурну константну [4, с. 31]. Власне, це дасть змогу пригальмувати ентропійні процеси, динаміки плавно протікаючої руйнації європейської соціокультурної екосистеми. Терміно-понятійний інструментарій екології як природничої науки досить вдало накладається на систему гуманітарних знань. У такий спосіб появиться змога вийти на якісно вищий рівень інтерпретації зазначених аномалій і буде змога більш компетентно підходити до будь-яких проблем, а також вибудувувати стратегію подальших дій.

Деталізуючи «екологію культури» та розглядаючи як комплекс причинно-наслідкових зв'язків, виділимо деякі аспекти. Так, актуальними для екології навколишнього середовища є проблеми ресурсів, ресурсозбереження та ресурсовідновлення. Відомо, що людина своєю діяльністю спричиняє навантаження на природу і навколишній світ. Перенаселеність окремих регіонів, формування ніш та демографічного вакууму успішно вирішуються при правильному комплексному підході і використанні системної логістики та ін. Психологічний портрет мегаполісів, як і окремих регіонів, слід описувати крізь призму ментальності, геномів культури, культурно-психологічної сумісності, етичну парадигму. Неврахування цього є дуже схожим на намагання рятувального корабля підняти всіх, хто потрапив у катастрофу. Але в такий спосіб зберігається загроза перевантажити і рятувальний

човен – тоді загинуть усі. Очевидно, що слід шукати раціональне число, доцільність, логічно обгрунтовану модель. Без сумніву, будь-які гіпертрофії принесуть негативні результати, можуть стати провокаторами непередбачуваних процесів, нестабільності та соціокультурного сепсису. Тут слід відштовхуватися від того, що будь-яка система повинна бути наділена механізмами самозахисту. Якщо в соціальній сфері такі моделі є недостатніми, то втручання людини у перебіг є не лише бажаним, але й обов'язковим. Тут обов'язково постане питання наявності фахівців у галузі «екології культури».

Ще однією властивістю є «ресурс міцності», «протидія зношуваності», «стійкість до агресивного середовища». Ці категорії варто застосувати і в гуманітарній сфері, бо глобалізаційні процеси постійно тестують людську спільноту, колективне «я» на здатність вистояти в системі протидій, зіткнень... Суб'єкти етнокультури, соціальні групи неодмінно переживають аналогічні впливи і часто ці впливи є травматогенними. Безперечно, що вивчення та системна інтерпретація зазначених явищ лише сприятиме тихому, цивілізованому і толерантному розв'язанню таких проблем.

На тлі зазначених та ін. проблем особливо актуальною видається необхідність вивчення існуючих законодавчих систем та їхня корекція з урахуванням можливих викликів. Відомо, що європейська законодавча база, як і законодавчі комплекси окремих країн, значною мірою не готові до адекватної правової реакції, що дозволяє окремим міграційним групам паразитувати на «тілі» державної системи та демонструвати некоректність до системи, яка надає притулок. І це, як показує досвід, може спричинити низку протистоянь та конфліктів. У живій природі, як відомо, діє механізм відторгнення надлишкової маси чи системних новоутворень [10, с. 329]. У такий спосіб система уберігає себе від різного роду деградацій. Очевидно, що європростір як система повинен застосовувати методи імперативу, підпорядкування законам, метод депортації або локалізації в окремих її регіонах (оперуючи категоріями доцільності, мотивації та ін.).

Екологія як комплексна природнича наука передбачає виокремлення та опис реліктових форм (зон, ареалів). У цьому контексті розробляються та законодавчо фіксуються методи консервації чи збереження (ізоляції, стабілізації, сприяння регенерації та ін.). І якщо існує поняття «Червоної книги» живої природи, то, очевидно, слід організувати «Червону книгу етносів та культур». Тому каталогізація, інвен-

таризація та визначення статусу етногруп культурних мікросистем є теж можливим та бажаним.

Отже, аналіз культурно-демографічних міграційних, урбаністичних, соціально-економічних та ін. процесів (тут – радше проблем) наштовхує на думки, що перебіг неконтрольованих глобалізаційних динамік, міграційних інтервенцій із боку представників інших народів та рас на терени Європи порушує екологічний баланс культур континенту. Вирішення цих проблем є можливим за умов зваженого, продуманого, науково обґрунтованого підходу. Особливо корисним може видатися досвід вирішення екологічних проблем. Тому формування такого нового напрямку наукових знань, як «екологія культури» є на часі і будь-які зволікання чи непрофесіоналізм можуть нанести шкоду й неминуче призведуть до втрат, які не піддаються відновленням.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Алефиренко Н.Ф. Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка. – М: Флинта: Наука, 2012. – 288 с.
2. Барт Р. Избранные работы. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. – М.: Эксмо, Алгоритм, 2008. – 544 с.
4. Гумилев Л.Н. Этносфера. История людей и природы. – М.: Экопрос, 1993. – 544 с.
5. Культурологія: енциклопедичний словник / В. Мельник. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. – 508 с.
6. Мельник Я.Г., Криворучко Н.В. Пролегомени до українського дискурсу. – Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського ун-ту, 2012. – 260 с.
7. Мусієнко М.М., Серебряков В.В., Брайон О.В. Екологія. Охорона природи. – К.: Знання, КОО, 2002. – 550 с.
8. Павлюк С.П. Словник основних понять і термінів з теорії етнології. – Львів: Інститут народознавства, 2008. – 256 с.
9. Социологический энциклопедический словарь / Г.В. Осипов. – М.: Гардарики, 1998. – 670 с.
10. Соціологічна енциклопедія. – К.: Академвидав, 2008. – 456 с.
11. Терра – лексикон: Иллюстрированный энциклопедический словарь / Терра-лексикон. – М.: Терра, 1998. – 672 с.
12. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки мировой истории. – М.: Мысль, 1993. – 663 с.

**І.М. Трубавіна,**  
доктор педагогічних наук, професор  
кафедри загальної педагогіки  
та педагогіки вищої школи  
Харківського національного педагогічного  
університету імені Г.С. Сковороди

## **МОЖЛИВОСТІ КУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ІНТЕГРАЦІЇ ДІТЕЙ-ВПО В НОВУ ГРОМАДУ**

Проблема адаптації ВПО в приймаючій громаді є актуальною в контексті примирення, формування культури миру і розбудови соборної України в умовах військового конфлікту на Сході України. І від успішності адаптації дітей і дорослих в новій громаді буде залежати мир і добробут в нашій країні. Нас цікавлять можливості культурної адаптації дітей з числа ВПО в контексті інтеграції в нову громаду.

Але потрібно спочатку визначити проблеми дітей-ВПО в новій громаді. Так, діти-переселенці часто вважають, що їх не сприймають в класі та вважають винними в розпалюванні військового конфлікту. Ця проблема може супроводжуватися булінгом. До того ж, існує ще остракізм, кібербулінг, тролінг, хейзинг тощо в дитячому середовищі, приводом до яких є іншість дітей (в одязі, мові, звичках, субкультурі, освіченості, цінностях тощо) [1].

Дослідження щодо дітей-ВПО [2, с. 35] свідчать, що «діти є носіями певного культурного досвіду (світогляд, спосіб мислення, ставлення до часу, релігії, роботи, прекрасного тощо) того соціального середовища, частиною якого вони були. Їхня культурна адаптація відбувається в умовах соціальної та економічної нестабільності. Це накладає відбиток на їхню поведінку та взаємодію з місцевими в шкільному середовищі. Культурна дистанція між учнями з числа внутрішніх переселенців та місцевої більшості часто переростає в культурний шок для перших. Опитування вчителів, які працюють із дітьми-переселенцями, свідчать, що часто серед цих дітей спостерігається негативне ставлення, апатія, прихована агресія.

Проблеми непорозуміння у дітей в ЗНЗ виникають внаслідок того, що місцеві діти не розуміють і не відчувають того, з чим стикнулися діти-ВПО. Більш того, це не розуміють часто і вчителі та батьки інших учнів. І ставляться до дітей з числа ВПО як до звичайних – із типовими проблемами поведінки й соціалізації. Таким чином, можна виділити

такі проблеми дітей з числа ВПО: 1) типові вікові проблеми соціалізації; проблеми, які пов'язані з культурною та соціальною адаптацією в новій громаді й новому дитячому середовищі; 2) проблеми, які виникли внаслідок того, що діти були свідками війни і мають травматичний досвід та значні психологічні проблеми, які не розуміють мирні мешканці нового середовища; 3) проблеми, які пов'язані з сімейною ситуацією (психологічний, майновий стан батьків, втрата ними соціальних і професійних зв'язків, роботи, перекладання на дітей частини своїх турбот – догляд за молодшими дітьми, дідусями і бабусями тощо – в той час як діти мають свої проблеми і це додає їм навантаження і труднощів соціалізації); 4) проблеми, які пов'язані зі сприйняттям дітей із іншої місцевості в приймаючій громаді [4].

Усе це створює труднощі при адаптації (асиміляції) в новій громаді дітей із числа ВПО. Тому потрібна робота з формування культури миру і толерантності серед дітей з урахуванням їхніх вікових особливостей, популяризація цих напрямів у ЗМІ, культурних заходах, проведення тижнів толерантності тощо. Цілком усунути з пам'яті дітей трагічні згадки неможливо, але метою працівників культури перш за все повинно бути повернення дітей до нормального образу життя, до дитинства. Це означає необхідність культурних заходів у мікрорайонах типу ігор, концертів, вікторин тощо. Доведено, що діти з родин ВПО менше залежать від шкільного оточення, більше від позиції батьків та атмосфери в родині (вибір джерела підтримки, місце комфортного перебування, потреба в спілкуванні тощо) [2, с. 31]. Тому робота працівників сфери культури з ними має бути спрямована на інтеграцію та адаптацію сімей в нове середовище, укріплення сімей і популяризацію сімейного образу життя, організацію сімейного дозвілля, його позитивного емоційного забарвлення тощо.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Буцко Д. Неуверенность, стыд и обида: почему дети звонят на «горячую» линию 1 982 06.04.17 10:03 /[http://update.com.ua/istorii\\_tag924/neuverennost-styd-i-obida-pochemu-deti-zvoniat-na-goriachuiu-liniiu\\_n3485](http://update.com.ua/istorii_tag924/neuverennost-styd-i-obida-pochemu-deti-zvoniat-na-goriachuiu-liniiu_n3485).

2. Звіт про результати проведення соціологічного дослідження «Вивчення соціально-психологічних потреб дітей шкільного віку, переміщених із зони проведення АТО» – 2016. [www.dialogos.org.ua](http://www.dialogos.org.ua).

3. Психолог Ольга Черторицкая: Главная проблема детей переселенцев из Украины – это страх [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bel.ru/news/interview/2014/07/23/898859.html>.

4. Трубавіна І.М., Юр'єва К.А., Михайленко О.Л. Методичні рекомендації до організації факультативних заходів в школах з метою прищеплення гідності, миру та соціального консенсусу / за ред. І.М. Трубавіної. – Х.: Планета-Прінт, 2017. – 48 с.

---

**О.Ю. Федоренко,**  
аспірант Київського національного  
університету культури і мистецтв  
м. Київ

## **СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЕВИХ ЦЕНТРІВ ЯК ЗАСОБУ ОРГАНІЗАЦІЇ ВІЛЬНОГО ЧАСУ**

Перед сучасною системою розвитку політичних і соціально-економічних перетворень в суспільстві постала необхідність розкриття всіх можливостей організації вільного часу, щоби надалі це змогло стати основою для визначення напрямів діяльності культурно-дозвіллевих центрів. На сьогоднішній день сфера культурно-дозвіллевої діяльності орієнтується на задоволення безлічі проблем, а механізми для вирішення цих проблем існують в організації дозвілля. Одними з найпотужніших і актуальних в новітній час є культурно-дозвіллеві центри. Діяльність їх визначається динамікою розвитку суспільства та культурного простору.

Культурно-дозвіллеві центри – це інститути вільного часу, що являють собою сукупність занять, за допомогою яких відновлюються фізичні, розумові та психічні сили людини [1, с. 131]. Основне завдання культурно-дозвіллевого центру як соціального інституту полягає в розширенні кругозору, формуванні соціальної активності особистості, розвитку її творчого потенціалу, збагаченні новітніх форм відпочинку і дозвілля та створенні умов для всебічної реалізації у сфері дозвілля.

Щодо понять «вільний час» та «дозвілля», то в сучасній науковій літературі існують наступні пояснення: сфера дозвілля може визначатися за часовим критерієм, однак, не тільки. Важливо зазначити, що вільний час та дозвілля відрізняються між собою, «вільний час» – це більш розгорнуте поняття, певний часовий вимір дозвілля людини. «Вільний час визначають як частину соціального часу, вивільнену працею від неодмінних справ, яка є сферою вільної діяльності людей, зумовленою всією сукупністю соціальних відносин певного суспільства і рівнем духовного розвитку кожної особистості» [2, с. 103]. Тому, можна вважати, що даний часовий простір займає помітне в житті людини місце, а саме її дозвілля.

Важливо зазначити, що дозвіллева діяльність в сучасному світі сприймається як культуротворення в процесі модернізації сучасного

світу, що має на меті стимулювання розвитку творчої індивідуальності особистості, передбачає різноманітність культурно-дозвіллевих та рекреаційних заходів, створює умови для виявлення та задоволення свободи вибору дозвіллевих потреб та інтересів. Через це культурно-дозвіллеві центри стають носіями цілісного культурно-дозвіллевого середовища. Завдяки врахуванню потреб населення, індустрія дозвілля набирає швидких темпів розвитку.

Сьогодні спостерігається тенденція збільшення ролі культурно-дозвіллевих центрів у житті людини, які надають послуги розважального характеру та несуть низку сучасних змін у розвиток та становлення сучасного громадянина як високообізнаного та інтелектуально розвиненого представника соціуму.

Дозвілля як складова вільного часу стає привабливим своєю нерегламентованістю в часових межах і широким спектром вибору його різних форм, демократичністю, емоційною забарвленістю, можливістю поєднувати фізичну та інтелектуальну діяльність, творчу і споглядальну, виробничу й ігрову. Для більшості населення культурно-дозвіллеві центри є провідними осередками соціально-культурної інтеграції й особистісної самореалізації. Однак усі ці переваги дозвіллевої сфери діяльності поки що не стали надбанням, звичним атрибутом способу життя.

Отже, культурно-дозвіллеві центри є важливою складовою вільного часу населення, які спонукають до всебічного розвитку особистості та її відпочинку в умовах сучасної модернізації світу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Культурно-досуговая деятельность: Учебное пособие / А.Д. Жаркова, В.М. Чижикова. – М.: МГУК, 1991. – 248 с.
2. Максимовська Н.О. Сучасний стан дозвіллевої сфери в Україні // Вісник Харківської державної академії культури, 2011. №33. – С. 272.



**О.В. Федорова,**  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри іноземних мов  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії  
м. Хмельницький

## **ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРНОЇ АСИМІЛЯЦІЇ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ В АМЕРИКАНСЬКІЙ МАРГІНАЛЬНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

Стрімкий розвиток технологій, комунікацій, масові міграції, не-впинна глобалізація в ХХ-ХХІ ст. неймовірно загострили такі вза-ємопротилежні проблеми як культурна асиміляція та збереження автентичності. Вони є особливо актуальними для суспільства США як такого, що історично ввібрало в себе представників чи не всіх на-родностей світу й змушене жити в умовах, де кожен хоче залишитися індивідуальністю, але усі разом повинні знаходити щось спільне.

Культура мейнстріму – це культура, що розвивається в багаточи-сельних групах, які домінують в суспільстві та вважається найбільш «нормальною». Загальновизнаною є теза про те, що повноцінна само-ідентифікація неможлива без належності до конкретного етносу чи культури. У суспільстві культурного різноманіття, яким є суспільство Америки, чимало людей належать до маргінальних груп. Сам термін «маргінальність» був запропонований Робертом Парком у 1928 р. За Парком «маргінал» – це людина, що існує на межі двох культур та двох суспільств, які ніколи не змішуються цілковито. Парк описав маргіналів як осіб «...із духовною нестабільністю, неспокоєм та песи-мізмом» [5].

І хоча існує нескінченне розмаїття маргінальних культур, усі вони мають загальні спільні риси. Більшість маргіналів переживають «роздвоєння особистості», маючи дві окремих ідентичності (маргі-нальну та домінантну), що поєднується з почуттям проміжковості (betweenness) та неможливості віднести себе повноцінно до жодної з цих культур. У межах американської макрокультури співіснують десятки маргінальних культур, які перманентно прагнуть до самови-раження та здобуття поваги й визнання збоку культури мейнстріму. Звичайно, для цього використовується широкий спектр засобів від політичних до мистецьких і потужне місце серед них посідає літера-тура. В літературному житті сучасної Америки вже досить впевнено

заявили про себе такі маргінальні літератури, як: феміністична, африкансько-американська, корінних американців, арабсько-американська, азійсько-американська, література сексуальних меншин та різноманітних етнічних груп та багато інших.

Серед них окремою чисельною групою є літературні доробки іммігрантів. Саме вони є предметом аналізу даної статті. Іммігрантська література, зазвичай, твориться особисто переселенцями, їхніми дітьми та внуками. Часто вона є автобіографічною по природі та відображає всю складність імміграції та акультурації. Тривожність, що властива літературі іммігрантів, породжується сумішшю рішучості, успіху, самотності та відчуттям покинутості [2]. В основі багатьох конфліктів, які зображають твори, лежить нереалізоване прагнення належати батьківщині, що змішане з усіма проблемами асиміляції.

Нова країна пропонує стресову суміш свободи та страху (свободи від обмежень рідної країни та страху перед новими випробуваннями). Іммігрантська література також фокусується на явищах культурного дуалізму (duality) та проміжковості (betweenness), оскільки маргінали-іммігранти намагаються позбутися того, ким вони були, щоби стати новою особистістю, чого досягти дуже важко. Це і породжує вказані стани: спочатку дуалізму, а пізніше – проміжковості.

Ще однією рисою іммігрантської літератури, що переплітається з багатьма аспектами дуалізму та проміжковості, є набуття знань нової мови. Вивчення нової мови – травматичний процес в психологічному плані. Діти іммігрантів переважно краще за батьків володіють новою мовою. Старше покоління намагається зберегти рідну мову для домашнього спілкування, поряд із традиціями побуту, харчування тощо. Але нова мова постійно втручається в цю сферу, порушуючи останні зв'язки з колишньою домівкою, і часто саме зі сторони дітей та внуків. Це відповідно порушує стосунки в родині [4].

Не менш важливою є тема небезпечних викликів життя в іммігрантських районах та околицях мегаполісів (наркотики та алкоголь, злочинність та проституція, безробіття, бідність, відсутність інфраструктури тощо). Головною метою авторів маргінальної літератури в США – прагнення суспільного визнання як повноцінних членів американської спільноти. Як зазначає американський культуролог та письменник Рікардо Гілб: *«Ми (Чикано, мексиканські американці) постійно сподіваємося на найменше визнання, яке означатиме, що ми справді існуємо, не лише як предмет обговорення імміграційної*

*політики, не як одна з багатьох туристичних принад, але як активна частина культури американців» [3].*

Азійці в Америці – одна з найбільших маргінальних груп. І, хоча Азія – величезний континент із десятками мов, культур та релігій, певні теми та елементи є спільними для іммігрантів із різних куточків Азії. Сюди можна віднести баланс між темним та світлим, чоловічим та жіночим, конфлікти між старовинною спадщиною, сімейними зобов'язаннями і сучасним (прозахідним) стилем життя та, звісно, випробування імміграції. Азійсько-американська література має на меті збереження пам'яті про минуле, зруйнування численних безпідставних стереотипів про них, надання голосу громадянам Америки, чия історія ігнорувалася десятиліттями, а тому є невідомою Джон Окада – японсько-американський письменник, перший романіст даної маргінально-етнічної групи. В основі його найвідомішого роману «Хлопець «ні-ні» («No-No boy», 1957 р.) – складний соціально-психологічний конфлікт між японськими іммігрантами, американським урядом і американцями загалом, який розгорівся після японської атаки на Перл Харбор [4].

Цікава назва твору позначає американців японського походження, що після атаки на Перл Харбор змушені були зробити складний вибір між війною проти японців в складі американської армії й ув'язненням у політичному таборі та довічним тавром зрадника. «Ні-ні» – це дві відповіді на питання урядової анкети: «Чи присягнеш ти на вірність США?» та «Чи вступиш до армії США?»

Для більшості таких хлопців, цей конфлікт проникав глибше, ніж політика чи соціальний статус, він руйнував сім'ї та родини. Ось як зруйнувала служба в американській армії стосунки юнака з рідною матір'ю, а потім і його особистість: *«Був час, коли я був твоїм сином. Був час, якого я вже не пам'ятаю, коли ти часто посміхалася маминою посмішкою і розповідала мені історії про благородних та хоробрих воїнів.....Ми були японцями з японськими почуттями, японською гордістю, японськими думками навіть живучи в Америці. Але потім настав час, коли я став лише наполовину японцем, бо неможливо народитися в Америці, зростати в Америці, вчитися в Америці, говорити, лаятися, пити, курити, гратися, битися, слухати та дивитися в Америці, серед американців, на американських вулицях та в американських домівках, щоб не стати американцем і не любити всього цього... Але я не любив достатньо, бо ти все ще була моєю матір'ю, а я залишався наполовину японцем, і тому,*

*коли вони прийшли і наказали мені воювати за Америку, я не мав досить сили, щоб воювати... Але в Америці недостатньо бути наполовину Американцем і знати, що це пуста половина тебе. І ось я не твій син, і я не японець, і я не американець» [4].*

Проблеми асиміляції з маргінальною американською культурою при одночасному прагненні до збереження власної етнічної ідентичності не втрачають своєї гостроти для іммігрантів США, як і не зникають зі сторінок маргінальної американської літератури постмодернізму.

## ЛІТЕРАТУРА

1. An Essay From the American Book Review [Electronic resource]. – Access mode: <http://www.zyzyva.org/2011/05/02/into-the-mainstream-an-essay-from-the-american-book-review/>.
2. IMMIGRANT LITERATURE [Electronic resource]. – Access mode: [http:// plainshumanities.unl.edu/encyclopedia/doc/egp.lt.028](http://plainshumanities.unl.edu/encyclopedia/doc/egp.lt.028).
3. Into the Mainstream: An Essay From the American Book Review [Electronic resource]. – Access mode: <http://www.zyzyva.org/2011/05/02/into-the-mainstream-an-essay-from-the-american-book-review>.
4. John Okada [Electronic resource]. – Access mode: [https://ipfs.io/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/wiki/John\\_Okada.html](https://ipfs.io/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/wiki/John_Okada.html) ].
5. Robert Park's Marginal Man: The Career of a Concept in American Sociology <http://www.soclabo.org/index.php/laboratorium/article/view/4/119>.

**О.О. Федотова,**  
доктор історичних наук, професор,  
старший науковий співробітник  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
м. Київ

## **МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УРСР ПІД НАГЛЯДОМ КОМУНІСТИЧНОЇ ЦЕНЗУРИ НА ПОЧАТКУ 1950-Х РОКІВ**

На початку 1950-х рр. одним із напрямів роботи органів цензури став контроль музичної культури. Зокрема, об'єктом уваги оголосили твори мистецтва. Вдосконаленню вказаного напрямку діяльності суттєво сприяли структурні зміни в апараті ЦК КП(б)У, оскільки 1952 р. відділ пропаганди та агітації був розподілений на 4 підрозділи: пропаганди та агітації, науки та вищих навчальних закладів, художньої літератури та мистецтва, шкіл, що дало можливість партійним органам реалізовувати ідеологічний нагляд більш спрощено [4].

21 червня 1952 р. начальником Головліту УРСР К. Полонником була надіслана доповідна записка на ім'я секретаря ЦК КП(б)У І. Назаренка, в якій йшлося про те, що в довоєнні роки видавництвами України були випущені в світ твори композиторів та музикознавців О. Берндта, К. Богуславського, В. Верховинця, В. Грудина, Г. Драненка, В. Івановського, О. Королькова, В. Костенка, М. Фоменка, Ю. Фоменка, В. Барвинського, М. Недзведського, В. Овчаренка та інших авторів, які стали «ворогами більшовицької партії і радянської держави» [2].

Цензурний комітет, виконуючи настанови уряду щодо контролю творів мистецтва, здійснив вибіркочну перевірку нотних фондів бібліотек окремих установ. За свідченням його очільника, в ряді з них мали місце факти наявності літератури за авторством «небажаних осіб». Зокрема, вказувалося, що студенти диригентсько-хорового факультету Київської консерваторії використовують в якості навчального посібника хорові обробки українських народних пісень, виконані О. Кошицем (колишнім керівником музичного відділу Міністерства освіти Української Народної Республіки та співорганізатором, за дорученням С. Петлюри, Української Республіканської Капели). У вказаній бібліотеці також вилучили книгу «Єврейський музичний фольклор» засудженого за антирадянську пропаганду М. Береговського.

Ретельній перевірці було піддано й нотний відділ бібліотеки АН УРСР, де інспектори віднайшли збірники українських народних пісень «Золоті ключі» Д. Ревуцького, в яких авторами музики, музичних обробок і текстів виступали О. Кошиць, М. Вороний, К. Богуславський, А. Панов. В. Поліщук, Г. Чупринка, М. Хвильовий, Г. Михайличенко, Л. Старицька-Черняхівська.

Як зазначав голова цензурного комітету, в даних книгах зустрічаються пісні «явно націоналістичного характеру», а саме: «Наприклад, у пісні «Ой пише, пише та гетьман Мазепа» Іван Мазепа був представлений в якості позитивного героя. У пісні «Ой, з-за гори, з-за лимана» говориться:

«Ой, з-за гори, з-за лимана вітер повіває,  
Кругом Січі Запорозькій москаль облягає»...

У пісні оплакується ліквідація Січі:

«Встає хмара з-за лимана, а другая з поля,  
Заплакала Україна, така її доля!» [2, арк. 274].

Відповідно до наведеної інформації Головліт УРСР адресував листа голові Комітету в справах мистецтв УРСР з проханням ужити заходів щодо очищення нотних бібліотек музичних навчальних закладів і музичних установ республіки від творів, авторами яких (музики чи тексту) були «викриті вороги народу». За означеною ситуацією Спілці радянських композиторів було доручено скласти списки неблагонадійних композиторів і музикознавців, виключених із організації, а Книжковій палаті УРСР приписувалося підготувати повну бібліографію творів вказаних авторів [3].

Цілком зрозуміло, що пропозиції К. Полонника були схвально зустрінуті в партійних верхах та знайшли втілення в прийнятті відповідних наказів на обмеження небажаних творів музичної культури.

Отже, за результатами дослідження можна зробити висновок, що на початку 1950-х рр. культурна сфера в УРСР цілком залежала від коливань ідеологічної амплітуди. Наслідком того стали обмеження творів друку політично неблагонадійних авторів, які становили загрозу для комуністичної влади, що негативно вплинуло на подальший культурний розвиток українського суспільства.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Баран В.К. Україна в умовах системної кризи (1946–1980-ті рр.). – К.: Альтернативи, 1999. – 304 с.: іл.

2. Доповідна записка начальника Головліту УРСР К. Полонника № 480-с від 21 червня 1952 р. секретарю ЦК КП(б)У І. Назаренку про вибірку перевірку нотних фондів окремих установ. – ЦДАГОУ, ф. 1, оп. 24, спр. 1565, арк. 273–275.

3. Федотова О.О. Політична цензура друкованих видань в УСРР – УРСР (1917–1990 рр.): монографія. – К.: Парламентське вид-во, 2009. – 352 с.

4. Шаповал Ю.І. Україна ХХ століття: (Особи та події в контексті важкої історії. – К.: Генеза, 2001. – 558 с.

---

Лі Хань,  
аспірант Харківської державної  
академії культури

## ІСТОРИЧНИЙ КОСТЮМ В ІГРОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ КИТАЮ: ПОНЯТТЯ ТА ФУНКЦІЇ

Актуальність зазначеної наукової проблеми зумовлена тим, що в науковому дискурсі як сучасного Китаю, так і України існує суттєва лакуна щодо функціонування історичного костюму в кінематографі Китаю. Більше того, існує певна прогалина щодо визначення поняття «історичний костюм» як такий. На сьогодні як у китайському, так і в українському науковому дискурсі вживаються відповідно наступні визначення одягу, який має історичне походження: «традиційне вбрання» (В. Гурдіна; С. Рибалко), «традиційний костюм» (І. Єременко; М. Кисіль; А. Кікоть), «етнічний костюм», «китайський національний костюм», «китайський традиційний костюм» тощо. Між тим, окрім окреслених складнощів, можна констатувати й те, що актуальність та значущість проблеми зумовлена фіксованим зв'язком між «світом речей», до яких належить історичний костюм, «світом художніх образів», який презентує ігровий кінематограф та «світом ідей» – системами мислення, на перетині яких зустрічаються два попередні світи.

Дійсно, традиційна культура будь-якого народу є вирішальним фактором самозбереження етносу при входженні його у світ глобалізації та новітніх індустрій. Саме традиційна культура породжує ті види та типи одягу, які згодом стають нормативними, як це відбулося в історії китайської цивілізації. Традиційний одяг Ханьфу, або «ханський національний традиційний костюм» («хань ігуань», «ханьчжуан», «хуафу»), сформувався у часи правління династії Чжоу та існував продовж багатьох століть поспіль став тим нормативним зразком національного костюму, який згодом, у новітню добу, породив безліч модифікацій та варіантів. Одяг та головні убори доби Хань були, в свою чергу, культурним надбанням правління династії Сун. Китайський письменник, каліграф та музикант періода Хань Цай Юн у своїх записах «Дудуань» відзначав: «Одяг Сина небес – «Ханьфу» прийшов із часів династії Сун». Дружина Хуан-ді Лейцзу відкрила технологію розведення тутових шовкопрядів та виготовлення шовку, що зробило костюм Ханьфу якіснішим та естетичнішим.

Після об'єднання Китаю під проводом династії Цинь культура костюму була *унормована*. В сфері побутової культури, міжособистіс-



них відносин та інших сферах існування людей, костюм впливає на поведінку людини та регулює її. Нормативна функція костюму підтримувалася такими нормативними системами китайської культури, як мораль та право. Структура костюму Ханьфу була в цілому збережена, але з цього часу костюм став певним суспільним зразком існування. Одяг для чоловіків та жінок зберігав форму широкого халату. Під «Чан-і» (наряд цикади – верхня частина костюму) знаходився «Чжун-і» (спідне) та широкий халат. Жіночий костюм цих часів поділявся на широкий халат із прямим запахом (або косим запахом), передній край одягу був частково піднятим для зручності руху. Чоловічий костюм мав широкий відкритий воріт верхнього одягу передній край одягу теж був частково піднятим для зручності руху. Задній край халату був обрізаний у формі трапеції до рівня колін і мав вигляд «хвоста ластівки».

Робочий жіночий одяг був значно простішим: коротка верхня сорочка із запахом, довга юбка та широкий пояс. Робочий чоловічий костюм був теж лаконічним: коротка верхня сорочка з широкими рукавами, короткі штани та широкий пояс. Ця форма одягу розповсюджувалася на всі соціальні верстви населення: від селянина до купця.

Статусну *знакову функцію* в костюмі Ханьфу виконував головний капелюх та аксесуари (наприклад, «пейшо» – прикраса для жіночого волосся) в залежності від рангу персони. Жінки з аристократичних родин прикрашали волосся підвісками з перлин («буяю») або шпильками у вигляді квітів («хуача»). Слуги обмотували голову платком.

У добу Мін розповсюдилися бавовняні тканини, костюм Ханьфу дещо модифікувався, реалізуючи *адаптивну функцію*: на основі традиційної форми з'явилися різні варіанти жіночих юбок або чоловічих сорочок. Основними варіантами головних капелюхів стали дві моделі, особисто виготовлені імператором Хун-у: це «люхетун-і-мао» – капелюх, який складався з 6-ти частин тканини та «сифань піндін цзінь» – високий капелюх, який зшивався з 4-х частин тканини у вигляді призми. Таким чином, завдяки закріпленому в поколіннях китайців соціокультурному коду костюму Ханьфу, китайській цивілізації вдалося виконати основні соціальні функції костюму як такого.

Між тим, «ханський національний традиційний костюм» є основою того, що ми тепер називаємо *«історичний костюм»*, маючи на увазі певний культурний феномен, який відображає розмаїття інших форм синкретичного видовищного комплексу давнього китайського мистецтва, насамперед китайську оперу. Таким чином, ми фіксуємо

морфологічний зв'язок між власне «національним традиційним костюмом» та «історичним костюмом», який на сьогодні репрезентований однією з найпотужніших новітніх індустрій – ігровим кінематографом Китаю.

На сьогодні в жанровій структурі сучасного ігрового кінематографу Китаю існують три провідних жанри, які репрезентують історичний костюм: жанр «фентезі», жанр китайської драми, споріднений з китайською оперою та жанр бойових мистецтв.

У XIX ст., коли традиційний китайський костюм не був елементом культури повсякденності тодішнього Китаю, він залишився в китайській опері, виконуючи функцію ключового елементу традиційного культурного коду. Таким чином, саме театральньо-опера драматургія та сценічна практика виявилися тим джерелом, яке сформувало жанр «фентезі» в молодому китайському кінематографі та той «історичний костюм», який в ньому існував [1, с. 76]. Саме в цьому кіножанрі історичний костюм на основі костюму Ханьфу перетворився на річ-символ. Символізація «ханського національного традиційного костюму» мала за мету трансформацію речі побутової, хоч і нормативної, у річ-символ, який вибудував художньо-образну структуру музично-драматичного твору – китайської опери.

У 20-ті рр. XX ст. в Китаї знято два фільми з використанням історичного костюма: «Чуньсян не бажає вчитися» та «Небесна діва осипає квітами». Головну роль в обох кінокартинах виконав актор китайської Національної опери Мей Ланьфан (1894–1961 рр.) – відомий китайський артист національної опери. Народився в родині китайських оперних артистів. Був відомим виконавцем Пекінської опери («Пекінська опера» – найвідоміший вид китайської національної опери, який сформувався під час правління династії Цинь (кінець XVIII ст.) Мей Ланьфан став найвпливовішим серед оперних артистів Китаю, часто виконуючи головну роль в опері «Небесна діва осипає квітами».

Таким чином, екранізація опери стала проміжним етапом у відтворенні історичного китайського костюма на кіноекрані [2, с. 34]. Літературно-драматургічним джерелом змісту опери «Небесна діва осипає квітами» є старовинна китайська притча про надприродне. Акробатичні номери, оперні техніки візуалізації ірреального стали частиною самої екранізації. Але вже тоді автори фільму не дотримувалися створення суто театрального простору і часу, відтворивши кінематографічний час і простір.

Завдяки вдосконаленню знімальних технологій, трюковим номерам та комп'ютерним ефектам, нині жанр «фентезі» сягнув апогею розвитку. У 2010 р. на багатьох екранах світу показано фільм «Розфарбована шкіра», а в 2015 р. – «Подорож за Захід». Ці кінокартини, відбиваючи китайську специфіку, поступово «завоювали» любов глядачів багатьох країн світу. І в багатьох випадках домінуючу роль у цьому відіграло використання в них китайського історичного костюма в якості речі-сюжету. Саме історичний костюм, який репрезентувався у низці фільмів за першоджерелом («Подорож на Захід») став ланкою, що поєднала різні сюжетні лінії в інших картинах за цим твором. Так, у 1995 р. у Гонконгу екранізовано кінофільми «Подорож на Захід. Великі розмови», два фільми режисера Лю Чженьвея «Великий мудрець істини та втрата розуму» (2007 р.), «Небожитель-хвастун» (2014 р.); фільм режисера Чжоу Сінчі «Подорож на Захід. Підкорення демонів» (2013 р.), кінокартина режисера Чжен Баожуйя «Подорож на Захід. Безлад у Небесному Палаці» (2014 р.), кіноробота режисера Тянь Сяопена «Подорож на Захід. Повернення великого Мудреця» (2015 р.), а також фільми цього ж року режисера Лю Чженьвейя «Подорож на Захід. Великі розмови-3» та режисера Чжен Баожуйя «Подорож на Захід-3». Сюжети всіх цих фільмів – короткі розповіді з роману «Подорож на Захід», створеного письменником Чен-Енем у XVI ст. [3, с. 10]. Ця книга – один із найвідоміших давньокитайських творів про богів та демонів, у якому поєдналися культурні смисли буддизму, даосизму та конфуціанства. Головною особливістю роману став метафоричний опис взаємодії між богами, демонами та людьми, котрі нагадували соціокультурну та політичну ситуації в Китаї того часу. Книгу «Подорож на Захід» та ще три романи «Сон у червоному теремі», «Трицарствіє» та «Річкові заводи» називають ще «Чотирма Великими творіннями» китайської літературної традиції. Роман «Подорож на Захід» перекладено кількома мовами, його сюжет містить багато фантазійних елементів.

Історичний костюм як річ-маркер яскраво репрезентований ігровими фільмами в жанрі бойових мистецтв. Кінофілологія з бойових мистецтв, сформована в Китаї, має в арсеналі як ігрові фільми різних жанрів (від комедії до боевика), так і анімаційні картини, озвучені китайськими акторами (славетні серії «Кунг-фу Кролик», «Панди кунг-фу» та інші). Фільмічні історії з використанням прийомів бойових мистецтв сформували відомих кінозірок цього жанру серед них: Брюс Лі, Джекі Чен, Джет Лі (Лі Лянцзе), Тоні Джаа та інші.

Маркування власне китайського морально-етичного комплексу, репрезентованого східними бойовими мистецтвами відповідно до західних бойових технік, відбувається в китайських фільмах цього жанру за допомогою історичного костюму для таких технік. Одним із найвідоміших акторів – популяризаторів як ушу, так і кунг-фу, став Джекі Чен, який ще в театральній школі вивчив прийоми сценічного бою. Але деякі прийоми ушу цей актор придумав спеціально для своїх фільмів-комедій (серед них комедія «Пряний майстер» (1978 р.) та «Закусочна на колесах» (1984 р.), де актор знявся в повсякденному одязі зі своїми друзями Саммо Хунгом та Юенем Бяо) [4].

Але кінонарації сучасного типу були не такими цікавими, як фільми «з життя шаолінських монахів». Фільм «Храм Шаоліня» (1982 р.) зробив відомим Джета Лі (Лі Лянцзе), в якому актор, знімаючись в традиційному костюмі Ханьфу, продемонстрував славетні прийоми спортивного ушу, розкривши незрівняні можливості свого тіла. В цьому ж фільмі майстер ушу Юй Хай успішно зіграв роль старшого монаха. До речі, Юй Хай досі викладає ушу у власній школі, а 2013 р. разом із Кіану Рівзом зіграв у фільмі «Майстер тай-цзі» [5]. У цьому фільмі історичний костюм для бойових мистецтв виконує функцію *речі-медіатора* між східною культурою та культурою Заходу.

Таким чином, історичний костюм, який репрезентований в ігровому кінематографі сучасного Китаю виконує функції речі-символу, речі-сюжету, речі-маркера та речі-медіатора, наближаючи східний та західний етнічно-художній комплекс один до одного, що робить кіноіндустрію Китаю інтегрованою в світовий глобальний простір.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Юй Цю-юй. История китайской оперы / Юй Цю-юй. – Шанхай : Высшее образование, 2006.
2. Чжан Вэй. Мэйянь Фаньфэй. Переиздание / Чжан Вэй. – Шанхай: Изд-во Лексикография, 2007.
3. Линь Цинь. Рассуждения о Путешествии на Запад / Линь Цинь. – Пекин : Народная литература, 1990. – С. 7–11
4. Pang Laikwan, Building a New China in Cinema: The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932–1937 (Lanham, 2002).
5. Yingjin Zhang. Chinese National Cinema. – New York: Routledge, 2004. – 343 p.

**Л.А. Чабак,**  
кандидат філософських наук,  
радник з децентралізації  
Чернігівського центру розвитку  
місцевого самоврядування  
м. Чернігів

## **ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЯ ТА МЕХАНІЗМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ**

Процес децентралізації, що триває в Україні, передбачає передачу значної частини повноважень та фінансів органам місцевого самоврядування територіальних громад. Відтак, останні, за умови їх об'єднання та набуття нового статусу, отримують можливість, серед іншого, сповна реалізувати свої функції у сфері культури. Це позначається на формуванні культурної політики в громадах, функціонуванні закладів та установ культурної сфери, що знаходяться на їхній території.

Тобто, в межах культурної децентралізації місцеві громади отримують нові повноваження як щодо охорони культурної спадщини, так і щодо розпорядження об'єктами сфери культури. Зокрема, до повноважень органів місцевого самоврядування об'єднаної територіальної громади входить створення сприятливих умов для забезпечення реалізації прав громадян на свободу художньої творчості, вільного розвитку культурно-мистецьких процесів, доступності всіх видів культурних послуг та культурної діяльності для кожного громадянина, розвитку професійного та самодіяльного музичного, театрального, хореографічного, образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва, народної художньої творчості, культурного дозвілля населення та роботи туристичних організацій, збереження та розвитку етнічної, мовної і культурної самобутності національних меншин, які проживають на території громади. Також їхні повноваження пов'язані з утриманням та організацією роботи будинків культури, клубів, бібліотек, музеїв, музичних шкіл або шкіл мистецтв, інших закладів культури комунальної власності, розміщених на території ОТГ.

Із переліку вищезазначеного саме клуби й бібліотеки – найчастіше єдині осередки не лише культури, але й суспільного життя, а то й інфраструктури в окремих селах. Саме ці заклади на місцях виступають центрами популяризації та збереження традиційної культури,

народних звичаїв та традицій. На їхній території організуються та проводяться фестивалі, свята, конкурси, огляди професійного мистецтва і самодіяльної художньої творчості, виставки творів образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва тощо.

У рамках процесу децентралізації до цих закладів постала окрема увага. Сільські культурні інституції, які раніше проводили діяльність власними силами за відсутності будь-яких ресурсів, в умовах децентралізації, в переважній більшості, отримали хоча й мале, але додаткове фінансування, а також нових фахівців – керівників в особі начальників відділів (секторів) культури. Новоутворені структурні підрозділи органів місцевого самоврядування зайнялися реалізацією в громадах політики у сфері культури, туризму та охорони культурної спадщини, розпочали певну систематизацію та оновлення заходів у сфері.

Відбувся і перегляд підходів до збереження та популяризації традиційної культури. Більше того, остання зайняла чи не найпочесніше місце в пріоритетах діяльності низки органів, відповідальних за сферу культури в громадах.

Цікавим проявом зазначеного є абсолютно новий рівень відзначення народних та релігійних свят в об'єднаних територіальних громадах. Яскраві дійства, нове обладнання та костюми, фото та відео фіксація заходів, запрошення широкого кола гостей, проведена організаційна підготовка свідчить про розвиток культурного сектору в громадах, оновлення форм та методів роботи.

Долучаються до процесу популяризації та збереження традиційної культури й місцеві музеї. Останні також розпочали процес децентралізації та поступово, хоча й повільно, починають переходити у власність об'єднаних територіальних громад. Як показує досвід Чернігівської області, подібні музеї сільських та селищних громад, не зважаючи на загальну тематичну спрямованість своєї діяльності, обов'язково окремі тематичні куточки, а то й цілі зали, присвячують традиційній культурі.

Більше того, на прикладі подібних закладів можна спостерігати трансформацію музею від пасивного культурного осередку з опорою виключно на музейні фонди до відкритого музею, який задовольняє соціокультурні потреби громади. Тобто музей починає визначати розвиток не лише культурного життя мешканців громади, а й соціально-культурного, займатися виховною, просвітницькою діяльністю, сприяти формуванню поваги до національних звичаїв та тради-

цій. Ознайомлення з експонатами передбачає й інтерактивні форми: декламацію традиційних українських пісень, вдягання елементів українського національного одягу, роботу з традиційними українськими ремісничими інструментами, майстер-класи з виготовлення традиційних українських виробів з дерева, глини тощо.

Поряд із позитивними тенденціями існує й низка проблем, пов'язаних із механізмами збереження традиційної культури в умовах децентралізації.

Насамперед, йдеться про недостатню кількість чи відсутність у сільських, селищних громадах професіоналів, фахівців у сфері культури та мистецтва, здатних забезпечити їхню конкурентоспроможність, запропонувати інноваційні, сучасні підходи до формування культурного простору, популяризації традиційної культури, залучити додаткові позабюджетні кошти для їхнього розвитку. Працівники закладів сфери культури, що розташовані на території громад, найчастіше пенсійного віку, без відповідної освіти та без можливостей доступу до іноземних (а іноді й українських) ресурсів для ознайомлення з сучасними тенденціями розвитку галузі.

Інша проблема пов'язана з матеріальною складовою питання. Як засвідчує аналіз ситуації, значна кількість закладів культури в громадах знаходиться в приміщеннях, які або перебувають в аварійному стані, або потребують ремонту. Більшість таких інституцій не комп'ютеризована та не підключена до мережі Інтернет. Фонди зберігаються в непридатних для цього умовах. До того ж більшість фондів є морально застарілими та потребують значного оновлення аби відповідати потребам відвідувачів. У цих умовах не доводиться говорити про оновлення експозицій, зміну підходів.

До того ж, не в усіх жителів громад є розуміння важливості збереження традиційної культури, її артефактів. Для багатьох із них незрозумілою є цінність подібних речей, які в недалекому минулому ще зустрічалися в їхніх оселях.

Зазвичай, на місцях, в органах місцевого самоврядування, відсутнє розуміння ролі традиційної культури в розвитку та формуванні території, економічного потенціалу. Водночас, традиційна культура зберігає те автентичне, відмінне, що є у громади, вирізняє з поміж інших. Її популяризація може бути ефективним засобом промоції громади, організації різноманітних фестивалів, ярмарків, а відтак залучення туристів.

Поки що більшість позитивних змін у сфері реалізується виключно завдяки ентузіазму окремих осіб, відданих своїй справі. Це лише початок шляху, стан розвитку культури в громадах дозволяє бажати кращого. Однак, як свідчить практика, процес децентралізації поки що загалом позитивно позначається на її розвитку. Зокрема, увага громад починає фокусуватися на популяризації традиційної культури, тих звичаїв, обрядів, традицій, які притаманні даній місцевості та передаються з покоління в покоління її представниками.

---



**М.В. Чернявська,**  
кандидат педагогічних наук, доцент  
Харківського національного педагогічного  
університету імені Г.С. Сковороди

## **ПИТАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ ДОШКІЛЬНИКІВ У ПОГЛЯДАХ ВІТЧИЗНЯНИХ ПЕДАГОГІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Одним із важливих і актуальних питань на сучасному етапі розвитку освіти є національне виховання підростаючого покоління. Прищеплення дітям із раннього віку любові до рідного краю, народу, його традицій сприятиме подальшому збереженню і поширенню духовних цінностей у сучасному суспільстві.

Слід відзначити, що проблема залучення дітей до традицій національного мистецтва порушувалася вітчизняними педагогами навіть за радянських часів. Так, наприклад, у галузі образотворчого мистецтва, зокрема й народного, цими питаннями опікувалися Л. Сірченко, Л. Скиданова та інші педагоги. Вони наголошували на важливості ознайомлення дітей дошкільного віку із витворами народного декоративного мистецтва (вишивки, вироби художньої кераміки з українським декоративним розписом, писанки, витинанки), навчання їх декоративному малюванню й аплікації. На думку освітян, уже в дошкільному віці діти прагнуть створювати власні композиції за мотивами візерунків, які бачать довкола, відчують і розуміють характерні особливості народного мистецтва, його символіки. Вітчизняні педагоги пропонували звертати увагу дітей на місцевість, де саме виготовлений даний вид народного мистецтва, матеріал, особливості візерунків (форма, розміщення, поєднання, колір), залучати дошкільнят до активної бесіди, аналізу й порівняння [4].

Разом із цим, одним із вагомих засобів національного виховання дітей у другій половині ХХ ст. вважалася і народна іграшка. Так, Е. Бортнічук, Н. Буркіна та інші педагоги закликали вихователів до поповнення ігровеки дошкільних закладів освіти саме іграшковою продукцією народних умільців України. Під час ознайомлення з цим видом народного мистецтва освітяни рекомендували вчити дітей визначати характерні особливості виробів, що притаманні певній місцевості [1; 2].

Серед різноманітних засобів національного виховання дітей важливе місце займає і музичне мистецтво. Особливу цінність у дитя-

чому музичному репертуарі має саме народна пісня, яка є зручною для виконання, позаяк в її основі лежить красива мелодія і вона відрізняється простотою засобів музичного виразу. На важливості використання малих фольклорних форм і зразків народної творчості в навчально-виховному процесі дошкільних закладів освіти в другій половині ХХ ст. наголошували Р. Зінич, В. Кукловська, І. Рудченко, С. Шоломович та інші освітяни. Вони підкреслювали, що фольклорні твори для дітей сповненні національними культурними цінностями і є джерелом народної мудрості та моралі. Педагоги також пропонували вихователям активно використовувати в роботі з дошкільниками збірки український композиторів Я. Степового «Проліски», В. Верховинця «Весняночка», в яких зібрані обробки народних пісень для дітей, а також власні музичні твори (пісні-примовки, пісні-ігри, танцювальні пісні) [3].

Таким чином, проблема залучення дітей до традицій народного мистецтва рідного краю хвилювала педагогів у різні часи, оскільки велика народна спадщина завжди вважалася вагомим засобом національного виховання.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бортничук Е. Українська народна іграшка / Е. Бортничук // Дошкільне виховання. – 1988. №4. – С. 31.
2. Буркіна Н. Художнє оформлення дошкільного закладу // Дошкільне виховання. – 1977. №8. – С. 38–40.
3. Методика музичного виховання в дитячому садку / Р. Зінич, В. Кукловська, І. Рудченко, С. Шоломович. – К.: Музична Україна, 1974. – 192 с.
4. Скиданова Л.Я. Декоративне малювання та аплікація в дитячому садку. – К.: Радянська школа, 1976. – 63 с.

**Н.О. Шевченко,**  
доцент кафедри естетичного виховання  
і технологій дошкільної освіти  
Харківського національного  
педагогічного університету  
імені Г.С. Сковороди

## **НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ ЗАКЛАДІВ ОСВІТИ ЗАСОБАМИ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА**

На сучасному етапі Україна розв'язує складні завдання економічної стабілізації й національного відродження. Разом із перспективами вільного державотворення відкрилися широкі можливості для розвитку освіти, науки, культури, що потребує докорінного реформування процесу навчання й виховання молодого покоління. В сучасних умовах підвищуються вимоги суспільства до громадянина України, у якого серед загальнолюдських якостей поряд із мораллю, національною свідомістю та сумлінням мають бути виховані патріотичні почуття і переконання, гідність, розвинута духовна культура.

Формування творчої, ініціативної, національно свідомої особистості вимагає наповнення всіх ланок навчально-виховного процесу, зокрема у вищій педагогічній школі, вагомим змістом, який би відображав історію, мистецтво, культуру, символіку, природу рідного краю, всієї України. Саме такий зміст забезпечуватиме постійне духовне самовдосконалення особистості, формування її інтелектуального та культурного потенціалу як найвищої цінності суспільства.

Виховання в Українській державі спрямовується на формування в молоді інтелектуального потенціалу національної свідомості, ідей, поглядів, переконань, ідеалів, реалізація яких поглиблює державотворчі процеси. Кожна молода людина має усвідомлювати себе частиною народу, співвідносити свою діяльність з інтересами суспільства, держави. Пріоритетним завданням є виховання громадянина з високими патріотичними почуттями до свого народу і рідної землі, який мусить брати активну участь у справах суспільства. Сучасна українська вища школа повинна формувати не просто спеціаліста з тієї чи іншої галузі, а й патріота, якому не байдужі доля Української держави, нації, її економіка, освіта та культура.

Теоретико-методологічні основи виховання, нову парадигму освіти і виховання, його мету і зміст розроблено в працях таких учених, як В. Андрущенко[5], М. Антонєць[1], І. Бех [2], А. Бойко [3], Л. Вовк [4], М. Євтух [6], Р. Захарченко [7], І. Мартинюк [8], О. Мороз [9], Ю. Руденко [10] та ін.

Шляхом всеохоплюючого вивчення історії рідного народу, мистецтва, народознавства, фольклору, вірувань, символіки, традицій, звичаїв, обрядів досягається етнізація навчально-виховного процесу. Саме через безцінну культурну спадщину українського народу формується духовність підрастаючого покоління. Твори декоративно-ужиткового мистецтва, більшою чи меншою мірою, є тим духовним середовищем, у якому формуються світогляд, національна самосвідомість, естетичні ідеали, моральні цінності, патріотичні та трудові якості особистості. Духовна культура включає в себе систему цінностей, ідей, ідеалів, моральних норм і правил, що синтезував народ протягом історичного розвитку. Вона зосереджена в його пам'яті, усній і писемній мові, народній творчості, фольклорі, звичаях, обрядах, традиціях, мистецтві, які є джерелом народних знань, його світоглядних уявлень, вірувань, які характеризують спосіб його життєдіяльності, побуту, світосприймання, мислення, досвіду.

Декоративно-ужиткове мистецтво пробуджує і виховує у студентів вищих навчальних закладів пошану до мистецьких традицій, формує в них захоплення красою, переконаність у необхідності реалізації високих духовних цілей, морально-естетичних, суспільно-політичних цінностей, ідеалів нашого народу. Звернення до глибоких коренів декоративно-ужиткового мистецтва є важливою складовою підґрунтя національно-патріотичного виховання. Завдяки пізнанню народного декоративно-ужиткового мистецтва кожен студент стає яскравою, інтелігентною, неповторною особистістю, носієм загальнолюдських і національних цінностей із глибокими різнобічними знаннями й прагненням утілення в собі національного ідеалу, постійного самовдосконалення й духовного зростання.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонєць М.Я.Джерело педагогічної наснаги // Рідна школа, 1992. 11–12. – С. 23.
2. Бех І.Д. Від волі до особистості. – К.,1996.

3. Бойко А. Національно-культурні традиції українського народу як педагогічний феномен // Збірник наукових праць. Вип. 1/5.– Полтава, 1999.– С. 20–28.
  4. Вовк Л.П. Громадянсько-педагогічне сподвижництво в Україні (етапи і особливості) / МО України. УДПУ ім. М.П. Драгоманова. –К.: Міжнародна фінансова агенція, 1997. –179 с.
  5. Духовне оновлення суспільства / В.П. Андрущенко, Є.М. Бабаєв, Л.В. Губерський та ін. – К.: Либідь, 1990.–200 с.
  6. Євтух М.Б., Галузинський В.Н. Основи педагогіки та психології вищої школи в Україні. –Київ, 1995. – 168 с.
  7. Захарченко Р. Виховання в школярів національної самосвідомості // Трудова підготовка в закладах освіти, 1996. №1–2.– С. 24–27.
  8. Мартинюк І.В. Національне виховання: теорія і методологія. –К.: Вища школа, 1995. –256 с.
  9. Мороз О.Г., Сластьонін В.О., Філіпенко О.І. Підготовка майбутнього вчителя: зміст та організація. – К., 1997.– 168 с.
  10. Руденко Ю.Д. Українська національна система виховання: конспект лекцій. – К.: КДПІ, 1991.– 48 с.
-

**С.П. Шмиголь,**  
старший науковий співробітник  
відділу «Суботівський історичний музей»  
Національного історико-культурного  
заповідника «Чигирин»

## **ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ РОБОТИ З ВІДВІДУВАЧАМИ НІКЗ «ЧИГИРИН»: МАЙСТЕР-КЛАС ІЗ ВИГОТОВЛЕННЯ ЛЯЛЬКИ-МОТАНКИ**

Діяльність музеїв у сучасних реаліях поступово змінює вектор із суто екскурсійної діяльності до впровадження нових інноваційних методів сприймання запропонованого матеріалу. Так, екскурсійна діяльність є невід'ємною складовою туристичної сфери. Проведення оглядових і тематичних екскурсій – основний вид діяльності музейних установ. Але сучасного відвідувача суто експозиційно-виставкова та екскурсійна діяльність вже не задовольняє. Переважна більшість музейних гостей бажає отримувати нові емоції та враження.

На сьогоднішній день майже всі музеї у своїй діяльності широко запроваджують нетрадиційні та інноваційні методи роботи, зокрема, інтерактивні, які практично не впливають на екскурсійну та експозиційну діяльність, а є окремими формами роботи з відвідувачами. Варто зазначити, що застосування деяких інноваційних форм роботи тісно пов'язані з гендерним балансом відвідувачів. Так, восени 2012 р. за підтримки Благодійного фонду Р. Ахметова «Розвиток України» було здійснено вивчення демографічних, психографічних та інших аспектів відвідування музеїв в Україні. Музейну аудиторію дослідили в Національному музеї мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків. Моніторинг здійснив Київський міжнародний інститут соціології. Результати дослідження виявили гендерний дисбаланс відвідувачів: жінки складають 77% відвідувачів, чоловіки – 23% [2].

Незважаючи на те, що вказане дослідження складу відвідувачів здійснене шість років тому, спираючись на сьогоднішні реалії, можна стверджувати, що відсоток поділу на чоловіків і жінок серед аудиторії гостей більшості музеїв не сильно змінився, адже екскурсійні групи в основному складаються з жінок або дітей, чоловіків на 20–25 осіб може бути максимум 5–7. Окремим виключенням можуть бути групи з певним технічним спрямуванням її учасників.

Показово, що музейне середовище сприймається сьогодні не як «споглядальний простір», де людина – простий спостерігач минулих епох, а як «живий» простір, що розвивається, має значний інформаційний та емоційний вплив [3]. Саме тому, наразі, однією з актуальних форм роботи музеїв є проведення крім екскурсій, виставок та занять, різноманітних майстер-класів, які би дозволили екскурсантам більш детально доторкнутися до історії та відчутти певну історичну епоху.

Національний історико-культурний заповідник «Чигирин» вже декілька років надає своїм відвідувачам таку послугу, яка викликає цікавість до себе та активно користується попитом. Так, працівниками заповідника проводяться майстер-класи з декоративного розпису, писанкарства, вінкоплетіння, квілінгу, паперової пластики, орігамі, косоплетіння, виготовляються вироби з солоного тіста та іграшки і прикраси з різних екологічних та вторинних матеріалів [4, с. 172].

Виходячи із гендерної наповненості відвідувача, особлива увага відводиться майстер-класам із виготовлення ляльки-мотанки.

Виготовленням ляльок у НІКЗ «Чигирин» та проведенням занять займаються Ольга Пискун, Людмила Харченко, Наталія Атамась. У відділі «Суботівський історичний музей» НІКЗ «Чигирин» цю ініціативу перехопили Оксана Горенич та Надія Прохач. Ольга Олександрівна Пискун – завідувачка музею ім. Богдана Хмельницького НІКЗ «Чигирин» – створює авторські ляльки, зберігаючи традиції виготовлення народної ляльки. Людмила Харченко – молодший науковий співробітник відділу «Музей Богдана Хмельницького» НІКЗ «Чигирин» – майстриня, яка робить невеликих ляльок із джгутової нитки, переплітаючи її різнокольоровими ірисовими нитками. Наталія Атамась – художник-реставратор НІКЗ «Чигирин», майстер станкового живопису – займається виготовленням ляльок із природних матеріалів та проводить майстер-класи на території резиденції Богдана Хмельницького в м. Чигирин.

Особливу увагу варто відвести Олені Борисівні Черноус – чигиринській майстрині, вчителю образотворчого мистецтва, художньої культури та зарубіжної літератури у НВК №2, яка із червня 2016 р. атестована на звання «Народного майстра Національної спілки майстрів народного мистецтва України». Олена Борисівна займається виготовленням народної та авторської ляльки-мотанки та активно співпрацює із заповідником, регулярно проводячи майстер-класи у його відділах. Вироби Олени Черноус – керівника гуртка «Український сувенір» (Чигиринський БДЮТ) та її підопічних були представ-

лені на виставках у музейних закладах Черкащини: в музеї Богдана Хмельницького в м. Чигирині, в Медведівському краєзнавчому музеї та відділі «Суботівський історичний музей» НІКЗ «Чигирин», Корсунь-Шевченківському та Кам'янському ДІКЗ. Призові місця колекції зайняли у Всеукраїнському конкурсі «Традиційна лялька в народному вбранні» (I місце), у Всеукраїнському конкурсі «Люби і знай свій рідний край» (I місце), колективна робота «Чигиринський ярмарок» (I місце), на фестивалі ляльки в Черкасах (I місце), на виставці-конкурсі в Києві «Народна лялька» (I місце). Вихованці Олени Борисівни брали участь у конкурсі «Народна лялька», що проходив у Черкасах і був організований майстринею Лідією Колесник. Лялька «Чигиринська наречена» потрапила на обкладинку проспекту і отримала I місце, а лялька «Веселкова» була помічена адміністрацією сайту «Мотанка» і відзначена цікавим призом – книгами Оксани Склярєнко [1, с. 171–172].

Екскурсовод відділу «Суботівський історичний музей» Оксана Горенич займається відтворенням суботівської ляльки-мотанки. Основні відомості про виготовлення традиційної вузлової ляльки вона набула з доробку українського етнографа і фольклориста Марка Грушевського, який уперше описав процес створення такої ляльки на Чигиринщині наприкінці XIX ст. Також, лялькарка займалася збором польових досліджень серед місцевих жителів. Опрацювавши знайдений матеріал, вона зробила висновок, що ляльки з даної території мають свої особливості. У них на «обличчі» були намотані широкі хрести, майстерно зроблені головні убори. Помітною деталлю саме суботівських ляльок є доволі великі груди (символ родючості та продовження роду) та стрічки зеленого, червоного і бузкового кольорів (використовували природні фарбники – сік буряка, бузини, відвар лушпиння). Суботівські ляльки невеликі за розміром, видовженої форми. Оксана Миколаївна переймала техніку виготовлення ляльок також у чигиринської майстрині Олени Черноус. Наразі, самостійно проводить майстер-класи з виготовлення вузлової суботівської ляльки на території Суботівського історичного музею, а також у НІКЗ «Чигирин» та школах навколишніх сіл. Ляльки Оксани Горенич прикрашають експозицію екскурсійного об'єкту «Хата селянина середнього достатку сер. XIX ст.», яка знаходиться на території замчища Хмельницьких суботівського музею.

Надія Василівна Прохач – викладач біології Чигиринського державно-правового коледжу, екскурсовод, спеціалізується на виготов-



ленні ляльки-травниці. Майстриня виготовляє іграшки, які наповнює різноманітними цілющими травами, зібраними в основному на території с. Суботів. Майстер-клас із виготовлення ляльки-травниці привертає до себе увагу своєю незвичністю та цікавими розповідями майстрині про символізм та лікувальні властивості зілля, яке використовується при виготовленні виробу. Надія Василівна зазначає, що наші предки виготовляли такі ляльки, щоби відігнати злих духів хвороби від дитини, для хорошого сну, а також, щоби наповнити будинок приємними ароматами. Таку іграшку наповнювали тирсою, корою дуба, зерном, додавали різноманітні трави, зокрема, мелісу, ромашку, пустинник. Наповнення змінювали через два роки. Іграшку підвішували над колискою дитини або ж давали в руки пом'яти, щоби поширився кімнатою приємний аромат. Варто зазначити, що перебираючи зерна всередині іграшки, немовля розробляло дрібну моторику рук.

Зважаючи на різноманітність майстер-класів, кожна майстриня знаходить свій творчий напрям. Але, загалом, при підготовці та їхньому проведенні можна виокремити декілька умовних етапів, характерних для всіх занять:

1. Перший (підготовчий етап) розпочинається для майстринь ще вдома, коли аналізується склад групи, з якою доведеться працювати, і розпочинається підбір цікавого матеріалу, виходячи з вікових особливостей учасників, та розробка необхідного тексту та презентації, які допоможуть при проведенні майстер-класу. Відбираються з фондів заповідника найцікавіші експонати для тимчасової виставки, яка розміщується неподалік.

2. Другий (вступний етап) – це зустріч із групою безпосередньо на занятті та заволодіння увагою групи. Лялькарки спостерігають за настроєм учасників та оцінюють готовність групи. Наголошують, що обов'язково перед аудиторією варто відрекомендуватися, сказати декілька слів з того приводу, чому всі зібралися та, за необхідності, розвеселити цікавим жартом, викликати прихильність до себе.

3. Наступний (інформаційний етап) включає в себе надання необхідної інформації, підготовленої заздалегідь. Необхідно звернути увагу на те, чи сприймає група розповідь, намагатися зупинитися на найбільш цікавих для всіх питаннях і відповідати на поставлені запитання. На даному етапі доцільно наголосити на тому, як у сучасному житті поєднуються стародавні традиції виготовлення ляльки і сучасні модні тенденції. Доречно зазначити, що більшість сучасних матерів під час виховання дітей намагається максимально надати малюку все

натуральне, що стосується не тільки їжі та одягу, але й ігор в цілому. Наразі, серед різноманіття іграшок сумнівної якості, більшість повертається до історичного минулого та обирає як забавку для дитини виріб ручного виробництва (т. зв. «hand-made» – ручна робота). Лялька-травниця, наповнена запашними травами із вкрапленням лаванди, м'яти чи меліси, може слугувати хорошим заспокійливим засобом та використовуватися як іграшка для сну, т. зв. сучасні «сплюші». Мотанка з природних матеріалів може використовуватися для забави на вулиці й замінити аналогові пластикові вироби.

4. На четвертому (практичному етапі) учасники майстер-класу ознайомлюються з технологією виготовлення відповідної ляльки. Під час проведення заняття важливо довести до відома всіх техніку виготовлення іграшки та приділити час кожному учаснику індивідуально, похвалити за добре виконану роботу. Слід брати до уваги й те, що не в усіх із першого разу вдається виріб, тому бути важливо терплячим, не критикувати, а навпаки підтримати.

5. На п'ятому (заключному етапі) необхідно підбити підсумки майстер-класу, подякувати аудиторії за увагу та запросити відвідати заняття наступного разу. Дітям молодшого та середнього шкільного віку подобається по завершенню роботи отримувати маленькі подарунки від майстрині на згадку. Тому, можна вдома виготовити декілька маленьких лялечок або ж подарувати свій показовий виріб комусь із учасників заняття [4, с. 175–176].

Кожен майстер-клас має свої відмінності, що визначається віковими та індивідуальними особливостями його учасників. Навіть час заняття може тривати від 45 хвилин до двох годин. Особливо дієвими слід уважати майстер-класи, в роботі яких беруть участь цілі родини, представники різних поколінь. У ритмі сучасного життя мало часу залишається на спілкування зі своїми рідними. Такі заняття надають змогу ближче пізнати одне одного, присвятити час дітям чи батькам та спільно зробити корисну справу. Для найменших учасників це й чудова можливість отримати ексклюзивну іграшку, якої точно не буде в однолітків.

Отже, виходячи з реалій сьогодення, музейні установи знаходяться в постійному пошуку приваблення відвідувачів та заохочення їх повертатися знову і знову. Саме тому, широко впроваджуються нові форми роботи, використовуються інтерактивні методи з екскурсійними групами, що є відокремленими, самостійними засобами співп-

раці, активно проводяться майстер-класи на різноманітні тематики, що спонукає відвідувачів стати ближче до історичного витоку.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Горенич О. Творчість майстрині лялькарки Олени Черноус // Чигиринщина: історія і сьогодення. Матеріали V науково-практичної конференції 12–13 листопада 2015 р. – Черкаси, 2016. – С. 170–172
  2. Маньковська Р. Сучасні музейні комунікації та перспективи їх розвитку // Краєзнавство – №3, 2013 р. [Електронний ресурс] – Режим доступу: [http://history.org.ua/JournALL/kraj/kraj\\_2013\\_3/13.pdf](http://history.org.ua/JournALL/kraj/kraj_2013_3/13.pdf).
  3. Степанович К. Інтерактивні методи та прийоми у Педагогічному музеї України // [Електронний ресурс].
  4. Шмиголь С. Інтерактивні методи популяризації історико-культурної спадщини серед учнівської молоді: майстер-клас із виготовлення традиційного українського віночка // Двадцять перші Сумцовські читання. Збірник Всеукраїнської наукової конференції «Музей у глобальному світі: інновації та збереження традицій», присвяченої 95-річчю з часу заснування Харківського історичного музею 17 квітня 2015 р. – С. 172–177.
-

**Н.Є. Шолухо,**  
кандидат культурології, доцент  
кафедри філософії та політології  
Харківської державної  
академії культури

## **НОВІТНІ КОНЦЕПЦІЇ ВИКЛАДАННЯ ГУМАНІТАРНИХ ДИСЦИПЛІН**

Суперечливість статусу гуманітарних дисциплін зумовлює собою переосмислення їхнього функціонування не тільки в системі освіти, але й в суспільстві в цілому. Успадкована гуманітаристикою від філософії чільна позиція в формуванні світогляду впадає в антагонізм із виокремленням від інших наук через множинність істин і домінування суб'єктивної думки. Ситуація радикалізується шляхом дигіталізації, через яку розповсюджується маргінальний та фальсифікований контент, чим принижується статус гуманітаристики в очах громадськості.

Вивчення проблематики існування гуманітарних дисциплін дозволило експлікувати низку векторів трансформаційних процесів у даному сегменті пізнання та освіти.

Популяризація науки як переклад спеціалізованого знання на мову масового споживача є необхідною формою взаємодії учених із суспільством. Даний вектор потребує виходу за межі аудиторії в простір міста, встановлення комунікації з різними соціально-віковими верствами населення. Трансляція наукового доробку людства в спрощеній формі не тільки заохочуватиме до самоосвіти й підвищуватиме увагу громадськості до науки. Популяризація науки є вагомим складовою в аргументації необхідності фінансування інституту гуманітарної освіти суспільством і державою.

Зміна іміджу ученого відповідно до потреб гуманітарного знання XXI ст. зумовлена камерністю формату роботи ученого, малою чисельністю представників наукового знання, а також нематеріальністю й неприбутковістю результатів наукової роботи. Антропологічна складова в структурі іміджу ученого повертається як легалізована ще концепцією «життєвого світу» (1929 р.) Е. Гусерля та потребами популяризації науки. Українське суспільство успадкувало від Київської Русі шанобливе ставлення до освіти, проте, в системі цінностей наразі інтелект і професіоналізм не посідають чільних місць. Тому учений-гуманітарій має бути постаттю, яка окреслює напрями інте-

лектуального, етичного, національного розвитку. Потенціал даного вектору динаміки гуманітарного знання ще не оцінений ним у повному обсязі та здійснюється під впливом двох чинників: дешевої, але ефективної самореклами шляхом епатажної поведінки (наприклад, постать С. Жижека) та презентацією іронічної саморефлексії за допомогою соціальних мереж (наприклад, інтернет-спільнота «Цинічний викладач»). Тоді як активне залучення високих технологій в освітньому процесі ставить під запитання сам факт існування постаті лектора. Відповідно до концепції французького філософа Ж.-Ф. Ліотара «кінець ери Професора» (1979 р.), технічні засоби і вільний доступ до будь-якої інформації знищують потребу в інституті лекторства. Натомість американський мислитель Г.-У. Гумбрехт спростував дану тезу концепцією «виробництва присутності» (2004 р.), відповідно до якої в фізичній присутності лектора наявні різні рівні й форми знання, синтезувати які самостійно не можливо. Тобто лектор виступає середохрестям видів інформації та забезпечує методично-консультативне спілкування.

Останнім вектором є перехід гуманітарної освіти від надання фактів до формування стилю мислення, здатного до самооновлення. Відповідно концепції «ризикованого мислення» (2006 р.) Г.-У. Гумбрехта, гуманітарні дисципліни мають залучати нестандартний, із позицій академічної науки, методичний інструментарій, забезпечуючи вміння самостійного мислення, ведення дискусій, роботи з інформацією. Власне, «ризиковане мислення» – це територія, де задіяні як творча уява з інтуїцією, так і раціональне мислення.

Отже, за умов, коли працедавцю потрібен фахівець, здатний легко засвоювати нові навички й володіти новітніми технологіями, гуманітарні науки спроможні забезпечити формування саме такого світогляду як кінцевого продукту своєї діяльності. Налагодження зв'язку з суспільством щодо демонстрації такого потенціалу є оптимальною моделлю існування гуманітарних дисциплін.

**Л.Р. Шпирало-Запоточна,**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри менеджменту мистецтва  
Львівської національної  
академії мистецтв  
м. Львів

## НАЦІОНАЛЬНИЙ ВЕКТОР ПЕДАГОГІЧНОЇ СПАДЩИНИ ІГОРЯ БОДНАРА

Мистецько-педагогічна практика Львівської національної академії мистецтв має багато прикладів навчальних методик формування національно свідомих митців та науковців, що спираються на традиції народної мистецької спадщини. Неперервність традицій існування національної за духом мистецької освіти засвідчує творчо-педагогічна діяльність професора кафедри художнього текстилю Ігоря Боднара. Учень таких відомих педагогів як Карло Звіринський, Данило Довбошинський, Ігор Боднар розробляє та впроваджує в навчальний процес власні авторські методики, що ґрунтуються на світоглядних засадах національної культури.

В одному з інтерв'ю Ігор Боднар зазначив, що навчання починається з поїздки в Карпати. «Щорічні літні етнографічні практики студентів у Карпатах під його (Ігоря Боднара) керівництвом були тим чистим джерелом духовності, яке наснажувало студентів українською ідеєю під час навчання у вищому навчальному закладі, виховувало в них велике почуття поваги до національної культури» [3, с. 137]. Знайомство з творчістю народних майстрів, вивчення та дослідження зібрань народного мистецтва, зокрема писанок, вишиваних і тканих виробів, комплектів народного вбрання, різьби по дереву тощо, – це той пласт традиційної культури українців, який активно використовувався впродовж навчального процесу.

Не випадково саме творчість народних майстрів, етнографічні особливості та орнаментика вишивок, народних тканин та ткацтва стали темою його доповідей на конференціях та були апробовані в публікаціях [1]. Активне проникнення в глибинні пласти народної мудрості, їхнє відчуття і своєрідна трансформація – прикметна риса й низки творчих робіт – графічних аркушів, живописних та текстильних творів Ігоря Боднара. Як зазначив сам митець: «Художник досягає вершин, коли йде від народних традицій, але трансформує їх під

власним кутом зору, виходячи з власної філософії» [2]. Така світоглядна позиція акцентує цілеспрямованість та цілісність його творчих та педагогічних практик.

Викладаючи студентам першого курсу «Основи композиції» Ігор Боднар, разом з іншими викладачами кафедри, серед яких: Н. Паук, Є. Фашенко, М. Балла (Токар), активно впроваджує в навчальний процес ідеї інтерпретації мотивів народного мистецтва, завершуючи курс їхньою апробацією в об'ємно-просторових композиціях. Завдання зосереджує на тому, щоби навчити студентів розуміти народне мистецтво, його філософський контекст і значення для сучасного мистецтва, творчо експериментувати, знаходити нові мистецькі форми, послугувуючись інтерпретацією та імпровізацією народного мистецтва.

Процеси в культурно-освітній сфері наприкінці 80-х рр. ХХ ст. активізували діяльність, спрямовану на створення експериментальних навчальних програм, розробку авторських методик викладання. Маючи за плечима багатий педагогічний досвід викладання «Основ композиції» та «Роботи в матеріалі», Ігор Боднар зголосився на експеримент: працюючи за індивідуальною програмою, навчав студентів однієї групи впродовж п'яти років – від першого до п'ятого курсу (1988–1993 рр.). Джерелознавча база його методики багатогранна, тісно переплетена зі світом високої поезії, народними та фантазмагоричними образами, підкріплена ідеями та теоріями Арнхейма, Архипенка, Бойчука, обґрунтована передовим досвідом навчальних програм провідних шкіл дизайну. За підсумками експерименту друком вийшла низка науково-методичних публікацій із даного курсу.

У роки незалежності професор Ігор Боднар продовжував розвивати започатковану ним методику викладання, яка мала на меті надання студентам розуміння основ композиційно-образного мислення та визначення власного стилю та форми самовиразу в національному мистецтві. І сьогодні, в контексті неперервності традицій та заглибленості в пласти національної культурної спадщини, його концептуальні підходи до методики навчання не втрачають своєї актуальності та засвідчують автентичність образотворчої освіти.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Боднар І.Я. Каталог творів і бібліографія / Наукова біб-ка ЛАМ. Уклад. та авт. вступ. ст. Л.Р. Шпирало-Запоточна. – Львів: Афіша, 2000. – 70 с.

2. Залізняк Б. Інтерпретую мовчання власне// За Вільну Україну. – 1996.

3. Шульга З. Національний фактор в системі львівської школи художнього текстилю: середовище формування // Вісник Львівської академії мистецтв: Зб. наук. праць. – Львів, 1999. – С. 133–141.

---



**М.М. Шуть,**  
кандидат педагогічних наук, доцент  
Харківського національного педагогічного  
університету імені Г.С. Сковороди

## **РОЗВИТОК КРЕАТИВНОСТІ ЛЮДЕЙ РІЗНОГО ВІКУ ЗАСОБОМ ІНТЕРАКТИВНИХ ІГОР**

*Истина має бути пережитою, а не викладеною. Г. Гессе*

Сьогодні креативність вбачається ключовим фактором досягнення успіху в будь-якій сфері діяльності людини. Суспільство потребує особистості, здатної розглядати ситуацію через інший «вимір», тобто, бачити сприятливі можливості там, де інші бачать лише проблему.

«Креативність» (від лат. creatio – «созидаю», створюю) – спеціальні творчі здібності індивіда з генерування принципово нових оригінальних ідей.

Креативність досліджували Дж. Айян, Дж. Гілфорд, Б. Гизелін, С. Медник, П. Торренс, К. Тейлор, Х. Трік, Д. Халперн, С. Бернштейн, О. Виноградов, О. Лук, В. Моляко, О. Пономарьов, В. Пятруліс, М. Фролов, М. Ярошевський та багато інших. Узагальнюючий вигляд «креативності» за Н. Хрящевою: «здібність людини до конструктивного, нестандартного мислення і поведінки, а також усвідомлення й розвитку свого досвіду» [4, с. 175].

Аналіз наукових праць показує, що поняття «креативність» здебільшого досліджувалося в аспектах: *рефлексивно-особистісному* (питання: особливості креативної особистості, провідна риса особистості високого рівня розвитку, здатність до самоактуалізації; найвищий рівень інтелектуальної активності, ресурс творця); *процесуально-технологічному* (питання: системна якість інтелекту; здатність відмовлятися від стереотипних способів мислення; пошук нових способів вирішення проблем); *соціально-педагогічному* (умови креативного розвитку й самовираження, керування процесом навчання креативному мисленню та діям за оригінальним сценарієм).

Факторами креативності вважають: швидкість, чіткість, гнучкість мислення, чутливість до проблем, оригінальність, винахідливість, конструктивність при їхньому вирішенні тощо. Процес опанування здатностями до креативних дій має включати задум, винахід і про-

вадження (можливе застосування). При цьому варто враховувати декілька важливих правил. Серед таких:

1. Орієнтація на заперечення оцінних суджень та оцінювання продуктів креативної діяльності. В певні моменти більш важливим є саме процес креативного мислення і творіння, а не результат його. Оцінні судження та критика, передчасне з'ясування міри корисності генерованої ідеї, спричинить обмеження кількості оригінальних ідей, через що знизяться шанси знайти унікальне рішення.

2. Орієнтація на багаточисельність креативних дій. Уважається, що кількість креативних спроб неодмінно породжує їх якість (звісно, при високій мотивації та орієнтованості на подолання проблеми і результат). Тобто, організатор процесу опанування креативними здатностями має стимулювати продуціювання якомога більшої кількості ідей. Існує переконання, що більша кількість ідей уможливорює більшу ймовірність, що деякі з них будуть кращої якості. Досвід практиків дозволяє припустити, що в середньому з кожних шестидесяти ідей лише одна буде дійсно відмінною.

3. Орієнтація на результативність. Ідеї обов'язково повинні піддаватися трансформації в успішні дії і завершуватись результатом.

4. Орієнтація на саме оригінальні ідеї (роби те, чого ще ніхто не робив). Дивись на те, що бачать усі, а думай про те, про що не подумав ніхто (Альберт Сент Дьорді). Безглуздіші ідеї вартують значно більше. Генерування лише очевидних «безпечних» ідей, заснованих на передбачливій раціональності й практичності, навряд чи спричинять появу дійсно новаторських ідей. Автор має бути готовим іти на певний ризик, пропонуючи «чудернацькі» ідеї, якщо він дійсно хоче домогтися креативних результатів.

Із метою сприяння розвитку творчого мислення можна використовувати навчальні ситуації, що мають незавершеності або відкриті для інтеграції нових елементів. При цьому представників аудиторії спочатку заохочують до формулювання безлічі питань, а потім – оригінальних ідей і дій.

Прекрасним інструментом і технологією напрацювання здатностей до креативних дій є інтерактивна гра. Експериментально доведено, лише 10% учнів здатні навчатися з книгою в руках, а решта – вчаться завдяки своїм вчинкам, реальним справам із увімкненням усіх органів чуття.

*Інтерактивна* (з англ. interactive: inter – між; active від act – діяти, дія) гра – це активний метод соціальної взаємодії, на підставі

якого в учасників (гравців) виникає певне «нове» знання і досвід, які народилися безпосередньо в ході ігрового процесу, або з'явилися в результаті цієї гри.

В інтерактивних іграх кожен представник аудиторії може продуктивно спілкуватися з собою і з кожним іншим. При цьому, кожен має можливість і генерувати власну ідею вирішення проблеми (мета гри), і пройти власний шлях до її реалізації (при потребі кожен має можливість побачити і врахувати досвід інших), і отримати свій власний продукт.

Розроблені М.М. Шутем інтерактивні методики для людей різного віку засновано на використанні оригінального реквізиту – монет, трубочок для коктейлів, резиночок для волосся, синельної проволочки тощо.

Так, наприклад, за методикою такий предмет отримує на гру кожний гравець (обираючи власний колір за вподобанням). Далі він його «привчає» до себе (виконує серію ігрових вправ-маніпуляцій із метою набуття певної вправності в діях). Далі організатор пропонує серію ігор із даним реквізитом, в яких буде змога кожному гравцеві продемонструвати власний креативний потенціал.

Наступний етап: перехід від автоігор (сам із собою) до ігор із випадковими групами (сполучення відбувається за вподобанням і згодою здійснити разом власні ідеї). Завершується методика масовими інтерактивними іграми, коли для вирішення певних задач потрібно буде знайти креативні рішення і отримати колективний продукт.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Айян Дж. Эврика! – СПб: Питер Паблшинг, 1997. – 352 с.
2. Зверев А. 10 и 90 – Новая статистика интеллекта // Знание – сила. М.: 1997. – С. 92–97.
3. Пометун О.І. Енциклопедія інтерактивного навчання. – К.: 2007. – 144 с.
4. Психогимнастика в тренінге / Под ред. Н.Ю. Хрящевой. – СПб.: Речь, Институт Тренинга, 2001. – 256 с.

Д.С. Юнчик,  
магістрант Хмельницької  
гуманітарно-педагогічної академії  
м. Хмельницький

## КУЛЬТУРНА ТА МИСТЕЦЬКА АСИМІЛЯЦІЯ ДЖАЗУ

Джаз – це неповторний, багатоаспектний, мінливий феномен сучасної світової культури, що давно перестав бути просто музикою. Сучасне розуміння джазу базується на синтезі музики, танцю, співу, літератури та кіно в єдине оригінальне світобачення, філософію. Вік джазу – це прояв особливого настрою, який склався у вузькому колі американського суспільства, культурі еліти, культурі обраних [5]. «Поспішай взяти своє, все одно завтра помремо» (Фіцджеральд) – цинізм щодо відношення до будь-яких ідеологій, планів на майбутнє. Прагнення отримати насолоду від життя тут і зараз: «Усю країну охопила жага насолоди і гонитва за задоволеннями» [8].

Слово «джаз» означало спочатку відносини, потім стиль танцю, потім вже музику. В американському сленгу поняття «джазу» означає жвавість, енергію, розбурхування, кричущість. Це поняття вводить «джаз» до афро-американської культури. Афро-американці, в світлі джазу, – це маргінальний прошарок суспільства, що не зобов'язаний підкорятися культурі цивілізації, тому що їхня культура зберегла риси своєрідності [9].

Звернення до культури джазу – дозвіл раніше недозволеного, в тому числі тих задовольень, які раніше вважалися примітивними. Епоха модерну добре підходила для зміни культурної парадигми. Ця епоха заперечила традиційне розуміння класики, натомість вона почала формування нової класики, нової культури. Діонісійське розуміння класики для афро-американців стало площиною примітиву, в якій кожна мить можна переживати як щось із того, що володіє високою естетикою. Це стало філософією миті, естетичним переживанням кожного моменту як самого буття, це викликало інтерес до тих речей, які раніше вважалися негідними уваги, а також спричинило сплеск інтересу до антропології [2].

Чому ж саме джаз став засобом метафоричного і структурно-сміслового перенесення елементів африкано-американської культури на європейську літературну традицію, яка спричинила зміну літературного канону. Естетика джазу заснована на запозиченнях із африканської

і європейської музики. Джаз як синкретичний жанр спочатку включає в себе естетику діалогу [4]. Крім того, джаз успадкував характерні елементи африканської традиції – це поліритмія, обов'язкова взаємодія, «переключка» письменників, ідей, виконавців або інструментів («питання-відповідь»), першорядну роль ритму і використання голосу та інших мелодійних інструментів у ритмічних цілях, а також імпровізаційність. Для джазу важливо також розуміння творчості, музики й танцю не як окремих жанрів мистецтва, а як частин єдиного цілого. Джаз розвинувся в щось більше, ніж просто музика – це певний спосіб мислення, структурування навколишнього світу, метамова і спосіб конструювання позитивної ідентичності для величезної кількості людей, які мають досвід примусового переселення і відтворення своєї культури на новій основі [2]. Одна з найважливіших метафор, яку несе в собі джаз, – це метафора свободи. Інші метафори і семантичні навантаження джазу включають в себе метафору діалогу, метафору демократії через поліфонію і децентралізацію [8].

Літературні критики визначають, що джаз протиставляється гегемонічним мотивам євроцентристської культури і стає привабливим засобом створення альтернативної літературної традиції. Взаємопроникнення літератури і музики, зміщення системи канонів спричинило створення нової мови в особливій силі виразності. У той же час ця мова використовує старі значення і традиції, зміщуючи й інтерпретуючи їх, подібно джазовому музиканту. Так, в своїх романах Т. Моррісон «присвоює» мову культури більшості та змінює її фокус. Т. Моррісон децентралізує й деформує літературну мову, пристосовуючи її до розповіді про життя афро-американців. Подібним же чином джазові музиканти додають до усталеної музичної традиції відмінні елементи усної народної культури [7]. Афро-американська культура підкреслено маніпулює матеріалом домінуючої культури, щоби створити нові оригінальні культурні форми. Імпровізація й інтерпретація, наративна й експресивна поліфонія – це яскраві ознаки літературного джазу [1].

Афро-американська література ставить перед собою найважливіше завдання, рішення якого визначає подальший її розвиток – вибір семіотичної системи, здатної виразити невиразне. Це завдання тягне за собою питання – наскільки прийнятні традиційні жанрові і смислові рамки, відточені європейською літературною і музичною традицією в культурі, що передає зовсім інший, маргінальний, замовчаний і потребує особливої мови досвід. Така мова в деякій мірі складається шляхом розмивання меж поміж засобами оповідання,

літературної й музичної традицій. Музично-літературний синкретизм текстів афро-американської літератури характеризує їх інтермедіальний характер [3].

«Розгерметизація» кордонів мистецтва, характерна для сучасної стереофонічної парадигми культури, проявляється в африкано-американській літературі як давня і невід’ємна характеристика. Конвенційна або ж традиційна, не літературна мова завжди вільна від ідеології, в той час як невербальні художні засоби можуть допомогти уникнути тиску домінуючої ідеології і, зокрема, можуть допомогти афро-американським авторам висловити істинний досвід свободи, власної ідентичності та подолання гніту. Музика дає іншу, додаткову і вельми потрібну мову для опису і передачі того, що невимовно словами, але не повинно залишитися непереданим. Наприклад, жахи рабства як досвіду особистості і нації, світовідчуття «переміщеної» людини [2]. У своїх критичних роботах Т. Моррісон застосовує термін «замовчувана» для характеристики афро-американської культури і літературної традиції, в той час, як домінуюча євроцентристська культура позначена як «монологічна». Обидві ці культури об’єднує проблема мови самовираження та засобів створення культурної ідентичності: «Cultures, whether silenced or monologicistic, whether repressed or repressing, seek meaning in the language and images available to them» [6].

Джаз вмістив елементи, запозичені з європейської, африканської і американської культур. Джазу властиві внутрішня напруга й протиріччя – між расовою ідентичністю і багатонаціональною культурою, між оригінальністю і запозиченням, традицією і імпровізацією. Джаз діалогічний та передбачає свободу інтерпретацій. У поєднанні з актуальним в сучасній науці міждисциплінарним підходом все це дозволяє окремим дослідникам використовувати джаз як центральну метафору, методологію аналізу або навіть метамову гуманітарної науки [9]. Джаз із готовністю ділить свій лексикон із соціологами, істориками та політологами для опису американської та всесвітньої історії, а також соціальних перетворень. Деякі дослідники використовують метафору Ф.С. Фіцджеральда «вік джазу», поширюючи її на все ХХ ст. Так, Р. О’Міллі висуває джаз як центральну і визначальну метафору американської культури ХХ ст.

Джерелами формування мистецтва джазу в ХІХ ст. стали:

- ◆ музика африканських рабів;
- ◆ карибські ритми;

- ◆ спіричуел (духовні пісні);
- ◆ запитально-відповідні діалоги баптистських церков;
- ◆ робочі пісні бавовнових плантацій (уорк-сонгс);
- ◆ музика кольорових креолів;
- ◆ театр менестрелів;
- ◆ регтайм (кінець XIX т.);
- ◆ блюз (кінець XIX ст.) [7].

Джаз успадкував характерні елементи африканської традиції – поліритмію, складні ритми ударних інструментів, пульсуючу музику.

Регтайм винайшли чорношкірі піаністи в містах Середнього Заходу країни. Це була заводна та бійка музика, яка об'єднала в собі: спіричуел, пісні менестрелів, європейські народні наспіви і воєнні марші [8].

У джазовій поезії дана риса проявляється суміщенням ритмічності та синкоп. Зокрема ритмічність проявляється в основоположних властивостях поезії – римуванні та віршованому розмірі. Специфічним стилістичним прийомом відтворення ритму музики джазу вважаємо різнотипні повтори (лексичні та синтаксичні; анафори, епіфори, паралелізми, хіазми), чергування синтаксично поширених і неповних речень та синкопи. Художній прийом повтору реалізується у творі також в рамках макротексту, як повтор окремої теми або лейтмотивної ознаки [1]. Анафори та епіфори крім ритмічності є вдалими засобами акцентуалізації уваги. Варіювання ритму та емоційної тональності оповіді – ще одна стильова риса твору, яка споріднює його із джазовими композиціями. Синкопи є численними в джазових віршах, оскільки виконують кілька стилістичних функцій одночасно. Перш за все, синкопи надають можливість створити ефект «рваного ритму», разом із тим вони є прикладами афро-американського сленгу і виразниками їх лінгвокультури [8].

Іншою вкрай важливою ознакою джазу є поліфонія і децентралізація джазового оркестру, що символізує демократію та рівність. Однією з центральних рис музики та поезії джазу є імпровізаційність. Джазова імпровізація виникла в пошуках самоідентичності в чужій країні, вона являє собою сублимацію тієї свободи, якої не мали чорношкірі мешканці Америки в XIX – поч. XX ст. [3]. У мовному плані імпровізаційність у джазових поетичних творах проявляється у використанні поширених речень, вставних слів, складних синтаксичних конструкцій, тематичних дигресій, відсутності пунктуації тощо [6]. Такі прийоми стилістично нагадують техніку внутрішнього монологу, що характерна для жанру потоку свідомості [5].

Отже, джаз як музичне мистецтво вплинуло не тільки на подальший розвиток музики, але й на літературу. Жанрова специфіка поезії джазу багато в чому обумовлена самою музикою джазу, яка є часто і її акомпанементом. Варіювання ритму, емоційної тональності оповіді, поліфонії, імпровізаційності та підвищена емоційність – усе це спільні жанрові риси музики та поезії джазу. Вони проявляються у віршованих творах жанру завдяки використанню цілого ряду стилістичних засобів. Філософським підґрунтям поезії джазу стала необхідність перебороти вплив цивілізації, появу заборон і приписів, бажання подолати межі неможливого, витратити накопичену під час Першої Світової війни нервову напругу. Фундаментом стала також метафора свободи. Мотив внутрішнього звільнення з'являвся через теми відчуження, маргінальності, через фольклорні матеріали, використання традицій блюзу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Барбан Е.С. Черная музыка, белая свобода. – СПб.: Композитор, 2007. – 284 с.
2. Большая советская энциклопедия. В 51 т. Т. 39. 2-е изд. – М.: Гос. науч. изд. «Большая советс. энцикл.», 1956. – 652 с.
3. Булчевский Ю. Краткий музыкальный словарь. – М.: Музыка, 2005. – 461 с.
4. Верменич Юрий. ДЖАЗ. История. Стили. Мастера. – СПб.: Лань, 2007. – 608 с.
5. Лившиц Д.Р. Феномен импровизации в джазе: дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. – Н. Новгород, 2003. – 176 с.
6. Салонов М.А. Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. – М., 1996. – 270 с.
7. Симоненко В. Лексикон джазу. – К.: «Джаз», 2006. №5. – С. 34–38.
8. Baumgartner, Walter. «Jazz & Poetry: Geschichte und Verfahren.» In Die Welt der Lyrik. Ed. Walter A. Koch. Bochum: Brockmeyer, 1994. – p. 1–23.



**О.І. Яворська,**

здобувач

Прикарпатського національного  
університету імені Василя Стефаника

м. Івано-Франківськ

## **РОЛЬ ОСОБИСТОСТІ В МУЗИЧНОМУ МЕНЕДЖМЕНТІ**

Менеджмент заснований на своїх технології і методиці, в яких виконання певних прийомів гарантує надзвичайно високі результати в зазначений термін згідно з планом. Характерними рисами прогресивних менеджерів є: 1) виставлення високих стандартів до себе й оточення; 2) орієнтація себе й команди на досягнення найкращих результатів; 3) запровадження дисципліни; 4) звільнення некомпетентних працівників.

Браян Трейсі, провідний спеціаліст у сфері менеджменту й особистісного розвитку, стверджує, що ясні цілі – це 80% успіху проекту [2, с. 13]. Аби підлеглі добре виконували свою роботу, їхній керівник повинен мати чітке уявлення того, чого хоче добитися, що буде сприяти позитивному досягненню спільних цілей.

Щоби бути ефективним музичним менеджером, лідером у своєму колективі, потрібно розвинути в собі якість передбачення. Уява важлива, як і знання. Адже знання обмежуються всім тим, що ми тепер знаємо й розуміємо, в той час, як уява охоплює весь світ і все те, що ми будь-коли будемо знати й розуміти [3]. Обов'язковим для музичного менеджера є здатність цілком концентруватися на вирішенні одного поставленого завдання, яка, можливо, є важливішою від усіх умінь і навичок, здобутих упродовж усієї кар'єри.

Іншою особливістю успішного музичного менеджера є сміливість передбачати й ризикувати, пробувати різні варіанти без гарантій успіху. Гелен Форд, відома кіноактриса, якось сказала: «Якщо ви не робите того, чого боїтеся, страх починає керувати вашим життям» [4]. Найкращим менеджером є той, хто готовий досягати найвищого й найкращого, незважаючи на постійну можливість промахів, провалів та розчарувань.

Важливою для менеджера є репутація – це найцінніше, що він отримує протягом кар'єри. Вільям Шекспір писав: «Якщо хтось вкраде мій гаманець, тому дістанеться лише непотріб, а хто вкраде моє добре ім'я – забере все» [5]. Американський учений у галузі

менеджменту – Пітер Друкер стверджує, що чесність – найбільш затребувана й шанована риса лідера. Це ключ до швидкого просування по службі, шлях до заслуженої поваги, пошани та любові оточуючих [1, с. 269].

Планування й організація робочого процесу – критично важливі інструменти високопродуктивного музичного менеджера. Складаючи план, керівник розуміє, чого хоче добитися і що для цього потрібно. Добирає ресурси, необхідні для досягнення бажаного результату.

Музичний менеджер повинен опрацювати список завдань перед тим, як доручати роботу іншим. Обов'язково має впевнитися в тому, що людина, яка буде виконувати певні функції, компетентна в цих питаннях. Основне, про що повинен пам'ятати менеджер: делегування – це не перекладання відповідальності. Він має постійно контролювати процес роботи, щоби бути впевненим, що все йде за планом. Дуже важливим для музичних менеджерів, осіб, які працюють із митцями, є використання творчого підходу, залучення знань та інтелекту для розкриття свого потенціалу.

Для злагодженої роботи не досить наводити контакти тільки з підопічними. Обов'язково менеджер повинен мати добрий канал комунікації з продюсером, людиною, чия думка не менш важлива. Та не потрібно забувати, що зрештою всі ці люди працюють на задоволення потреб клієнта – глядача. Кожна людина з команди повинна шукати шляхи, щоби дивувати і вражати клієнтів. Тільки тоді буде забезпечене гарантоване майбутнє для працівників і команди загалом.

Отже, успішний музичний менеджер повинен уміти: ретельно добирати співробітників, детально їх навчати та професійно керувати. Найкращий спосіб виховання людей – створення такого робочого середовища, в якому вони почуватимуться якнайкраще, щоби у співробітників постійно виникала думка, що ця робота найліпша, сформувати в підопічних високий рівень самооцінки, самоствердження й особистої гордості. Все це найважливіший показник доброго менеджера та лідера.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Друкер Пітер. Енциклопедія менеджмента. – М.: Вільямс, 2004. – 432 с.
2. Трейси Б. Стань видаючимся менеджером. – М.: СмартБук, 2008. – 78 с.

3. Einstein Albert. Quotes. Quotable Quote [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.goodreads.com/quotes/556030-imagination-is-more-important-than-knowledge-for-knowledge-is-limited>.

4. Horatio Alger. Helen Ford [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://books.google.com.ua/books?id\\_UqiDgAAQBAJ&printsec=frontcover&onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id_UqiDgAAQBAJ&printsec=frontcover&onepage&q&f=false).

5. Shakespeare William. Othello [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.enotes.com/shakespeare-quotes/who-steals-my-purse-steals-trash>.

---

**О.А. Яцина,**  
кандидат історичних наук, доцент,  
начальник управління культури і туризму  
Харківської обласної державної адміністрації

## СУЧАСНИЙ ОБРАЗ ХАРКОВА В ЙОГО ВУЛИЦЯХ

Щонайменше двічі на день ми проходимо чи проїжджаємо вулицями свого міста. Проте, чи звертаємо увагу на їх особливості, на міський простір, який оточує нас? Швидше ні! Життєва суєта, міський ритм втягують нас у себе, автоматизують наші рухи, дії, а часом і думки. Інколи доречно зупинитися на мить, подивитися на місто «іншими очима», осягнути його образ через невід’ємну складову міста – його вулиці. Тут під образом вулиці ми розуміємо результат відтворення матеріальними засобами художніх уявлень оточуючу дійсність, яка сформовується у свідомості людини в процесі її життя. Звичайно, кожна вулиця нашого міста має свої неповторні риси, свої позитивні й негативні чинники. Поряд із цим чимало з них мають багато спільних елементів, що виражаються в історичних особливостях їхнього формування, елементах об’ємно-просторової композиції, предметному наповненні вуличного простору, колористиці тощо. Виходячи з цього, всі харківські вулиці можна згрупувати на п’ять основних типів: класичні, капіталістичні, радянські, сучасні та сільські.

Розглянемо для прикладу деякі з них. Класичні – це чи не найстаріші вулиці нашого міста, які знаходяться в межах його історичного ядра та мало змінилися, не дивлячись на пройдений час. Більшість із них недовгі, відносно стрункі, зберігають помірно замкнену подовжну композицію. Така ж помірність і зваженість спостерігається у поперечному розрізі: неширока проїжджа частина, пішохідний тротуар. Останній не часто відмежовується від автополоси рідкою смугою дерев, проте досить чітко виділяється «червоною лінією» будинків, що ніби солдатики вишикувалися в одну лінію. Силует будинків невисокий та одномірний. Це, як правило, двоповерхові споруди з незначними коливанням на один поверх. Завдяки цьому вулиці є помірно відкритими з достатнім доступом світла та простору. У той же час, їх об’ємність сприймається в недостатній мірі, бо будинки розміщуються щільно один до одного, проникнення вуличного простору через розриви між будинками, проїзди, в’їзди трапляється не часто. До того ж такий простір все одно замикається внутрішніми двориками.

Статечності та правильності образу таких вулиць додає архітектурний стиль будинків. Зведені вони переважно в стилі класицизм у властивому для нього строгому інтер'єрі, чітко окреслених лініях і пропорціях, певній однорідності відчувається розмірність з людиною.

Колористика таких вулиць не відзначається помітним різнобарв'ям. Спектри кольорів однотонні: світло-брунатні, помаранчеві, рожеві, жовті, рідше білі. Колористика та стиль будинків гасять відчуття динаміки та викликають почуття спокою. Цьому ж сприяє предметно-просторове середовище таких вулиць. Воно заповнене нечисельною візуальною комунікацією, рекламою. Густота різного роду громадських точок тут невелика та розсіяна. Образ цих вулиць викликає почуття спокою, умиротворення, урівноваження, задумливості, навіть самотності, спонукає до філософських роздумів над сенсом людського буття. Це справжні релікти Харкова, окремі зразки яких можуть бути вулицями-музеями нашого міста. Найбільш яскравими зразками такого типу вулиць є: Ковальська, Конторська, Коцарська, Ярославська, Дмитрівська, Воробйова, Благовіщенська, початок Полтавського шляху та Московського проспекту.

Мистецькою перлиною Харкова є вулиці капіталістичного типу. Формувалися вони в другій половині XIX – початку XX ст. у час розвитку капіталізму, свободи естетичного вибору. Передусім кидається у вічі їхня масштабність та наростання тенденції закриття простору в порівнянні з класичними вулицями. Це досягається не стільки їх розширенням за рахунок проїжджої частини та тротуару, скільки наростанням вертикальних ліній. Силует стає вищим і місцями має помітну контрастність. Будинки сягають трьох – чотирьох поверхів, проте висота поверхів значна, що надає їм помірну вертикальну стрімкість. «Червона лінія» коливається – то підступаючи вперед до автополоси, то відступаючи вглиб вулиці. Разом із цим урізноманітнюється вертикальна площина фасадів будинків, що додає об'ємності та глибини в сприйнятті маси.

Важливу роль тут відіграють будинки в стилі модерн із їхнім преклонінням перед пластикою та декором. Та й неоісторичні стилі відзначаються принциповим зростанням естетичної насиченості інтер'єру. Значно підсилюється динаміка таких вулиць. Справа не лише в об'ємно-просторових змінах, а й у наростанні колористики. Басейн кольорів досить різноманітний, інтенсивніше змінюється як по вертикалі будинків, так і по горизонталі. Рухаючись такими вулицями, відчуваєш значну естетичну насолоду, приплив енергії, відчуття

гармонії. Типовими зразками тут є вул. Пушкінська, початок Сумської, Чернишевська, Алчевських, Гіршмана, Мироносицька.

Радянський тип вулиць є перехідним до сучасних. Їхня об'ємно-просторова композиція характеризується поступовим наростанням відкритості простору та поверненням до правильності форм, розміреності, виваженості, пануванням геометрії. Це пов'язано з появою будинків у стилі функціоналізму чи конструктивізму. Поступово зростає довжина і ширина вулиць та їх прямолінійність, а разом із цим зростає й перспектива. Це, певною мірою, пом'якшує динаміку вулиць, збільшується широта проїжджої частини і тротуару, помітних розмірів набувають зелені насадження, які часом охоплюють обидві сторони тротуару. Будинки відступають у глибину, ховаючись по-можливості за дерева та повертаючись різними боками до вулиці. Власне, це й дозволяє помітно відкрити простір, глибше проникнути вулиці до будинку, підвищити об'ємність його сприйняття. Вулиця ніби стає не дво-, а тримірною. При цьому зберігається певна пропорційність об'ємів маси будинків із людиною. У той же час наростає монотонність, плоскість, одноманітність. Деякі вулиці перенасичені будинками в стилі конструктивізм, їх суцільним пануванням сірого цементу, викликають якісь почуття нудності та байдужості. Це, зокрема, стосується вул. Романа Ролана, Чічібабіна, пр. Незалежності. Правда, в повоєнний час деякі радянські вулиці набули своєї естетичної виразності, і тут гарним прикладом може бути пр. Науки, де чи не ключову роль відіграє предметно-просторове наповнення, густота і частота розміщення громадських закладів (кав'ярні, магазини, аптеки тощо).

Сучасний тип харківських вулиць характеризується високим рівнем розкритості в перспективу та в широту. Відбулася якась атономізація багатьох елементів вулиці. Спостерігається відокремлення проїжджої частини та житлової. Частина вулиці перетворюється в чисто транспортну артерію, що живе окремим життям. Інша частина – житлова – відійшла, здобувши свій власний простір. Кожен житловий масив живе своїм життям, він групується, розтягується чи відокремлюється будинками, безіменними заїздами, площадками, підходами до висотних будинків. Надмірність простору викликає дисгармонію. Людина відчуває його глибину й висоту, губиться в ньому і стає одинокою, замкнутою, постає проблема комунікаційного зв'язку, предметно-просторової насиченості. Колористика втрачається і розчиняється у його величності просторі. Чимало таких вулиць ми можемо

сьогодні спостерігати в наших «спальних районах» Салтівка, Рогань, Олексіївка, кінець Полтавського шляху.

Нарешті традиційний, сільський тип вулиць притаманний тим районам, які влилися до складу міста як колишні села в результаті швидкого збільшення території міста. Це неширокі, як правило, ламаного типу вулиці із закритою перспективою, що було притаманно українському народному типу розселення. Подовжна замкнутість компенсується вертикальною відкритістю. Більшість будинків одноповерхові, зберігають глибину об'єму, внутрішню замкнутість, проте лінійно пов'язані завдяки наявності невисокого силуету по «червоній лінії», яку утворюють паркани або бічні стіни будинків. Важливу роль відіграє наявність смуги зелених насаджень вздовж вулиць та у дворах. Такі вулиці викликають почуття гармонії, статичності, легкості. Потрапляючи на них, людина втрачає відчуття динаміки, темпоритму.

Отже, ми розглянули основні типи вулиць, що створюють у нас загальний і складний образ нашого міста. Звичайно, запропонована типологізація не може бути догмою і потребує подальшої розробки. Ми сподіваємося, що вона дасть поштовх для відповідної роботи, до продуманого, передусім із погляду гуманізації, планування міського середовища Харкова.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Алферов И.А., Антонов В.Л., Любарт Р. Формирование городской среды (на примере Харькова). – М.: Стройиздат, 1977. – 103 с.
2. Антонов А.Л., Маслийчук В.Л., Парамонов А.Ф. История харьковского городского самоуправления. 1654–1917 гг. – Х.: Регион-информ, 2004. – 200 с.
3. Бондаренко Б.А. Градостроительное развитие Харьковщины 1650–1917 гг. Диссерт. на соиск. учен. степени доктора архитектуры. – Х., 1968. – 348 с.
4. Материалы для истории Харьковской городской думы с 1871 по 1896 год. Сост. Петров Н.В. / Вып. 3. – Харьков, Типолитография Н.В. Петрова, 1901. – 116 с.
5. Обязательные постановления по строительной части для жителей г. Харькова и правила для исходотайства разрешения на строительные работы. – Х.: Утро, 1916. – 40 с.
6. Памятная книжка Харьковской губернии на 1867 г. / Сост. Голяховский. – Х.: Универ тип., 1867. – 380 с.

7. Самойлович В.П. Українське народне житло кін. XIX – поч. XX ст. – К.: Наук. думка, 1972. – 23 с.
8. Таранушенко С. Матеріали до історії українського мистецтва. – Вип. 1: Старі хати Харкова. – Х., 1922. – 15 с.
9. Яцина О.А. Архітектурна симфонія Харкова. – Х.: Колорит, 2007. – 176 с.
10. Яцина О.А. Старовинний Харків: історія, житло, архітектура. – Х.: «Раритети України», 2018. – 184 с.: іл.



## ЗМІСТ

Н.Л. Акімова ДІЯЛЬНІСТЬ НАРОДНОГО МАЙСТРА АЛЬБІНИ ПОЛЯНСЬКОЇ ЩОДО ВИКОРИСТАННЯ ТРАДИЦІЙНИХ РЕМЕСЕЛ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ . . . . .	3
С.Ю. Бакай МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ В РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХVІІІ СТ. . . . .	6
О.В. Бакун РИНОК ЕЛЕКТРОННИХ КНИЖОК НА САЙТІ AMAZON: ДОСВІД ДОСЛІДЖЕННЯ . . . . .	12
Х.А. Бойчук ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ НА ВЕСІЛЬНУ ОБРЯДОВІСТЬ ГУЦУЛЬЩИНИ І ПОКУТТЯ В СЕРЕДИНІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА . . . . .	19
О.Г. Бугайченко МІСЦЕ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ У СУЧАСНОМУ СВІТІ . . . . .	22
І.І. Булах, О.В. Шиманська ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В ПЕРІОД ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА . . . . .	28
Н.М. Велігура СПАДЩИНА АКВАРЕЛЬНОГО АВАНГАРДУ В УКРАЇНІ: МИТЦІ, КОЛЕКЦІЇ, ТВОРИ . . . . .	30
Д.И. Веремейчук КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВЕДУЩИХ ТВОРЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ БРЕСТА В АСПЕКТЕ СОХРАНЕНИЯ АУТЕНТИЧНОСТИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ. . . . .	35
Т.О. Войтко МУЗИКА ТИШІ ЯК ШЛЯХ ДО СЕБЕ НА ПРИКЛАДІ КОРОТКОМЕТРАЖНОГО ФІЛЬМУ БОГДАНА КОЗАЧУКА «МУЗИКА ТИШІ» . . . . .	41
Г.Л. Вороніна, В.Г. Чуркіна ПЕДАГОГІЧНИЙ СУПРОВІД СТВОРЕННЯ СУЧАСНИХ АРТ-ПРОСТОРІВ. . . . .	45
О.О. Гендзюровська ЮЗАБІЛІТІ МУЗЕЙНИХ САЙТІВ. ТЕНДЕНЦІЇ ТА НАПРЯМИ РОЗВИТКУ . . . . .	49

О.Г. Глушук, Я.В. Царук РОК-ФЕСТИВАЛІ ЯК ОБ'ЄКТ ПОДІЄВОГО ТУРИЗМУ НА ПРИКЛАДІ РОК-ФЕСТИВАЛЮ «ТАРАС БУЛЬБА».....	51
Л.В. Гонтарук РОЛЬ ЕТНОЛІНГВІСТИКИ В ПРОЦЕСІ ЗБЕРЕЖЕННЯ І ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНОМУ ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ СВІТІ ...	56
В.Л. Григоренко, А.С. Божко КІНЕМАТОГРАФ ТА ЗМІ ЯК ОСНОВНІ СКЛАДОВІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА.....	62
І.О. Григор'єва ЗНАЙОМСТВО УЧНІВ ІЗ НАЦІОНАЛЬНИМИ ТРАДИЦІЯМИ ПРИ ВИВЧЕННІ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	65
М.О. Давидова ВИХОВАННЯ ПАТРІОТИЧНИХ ПОЧУТТІВ ДОШКІЛЬНИКІВ ЗАСОБАМИ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ .....	69
К.О. Данник САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ ВІРМЕНСЬКОЇ ДІАСПОРИ В УМОВАХ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ .....	74
Лоренцо Де Векки LE MASCHERE ITALIANE, TRA TEATRO E CARNEVALE ITALYANESKIE МАСКИ ТЕАТРА И КАРНАВАЛА.....	78
К.І. Демчик ФЕНОМЕН ПОДІЛЬСЬКОЇ ВИШИВКИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЕТНІЧНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ПІДРОСТАЮЧОГО ПОКОЛІННЯ....	84
О.Й. Денисенко ТРАНСФОРМАЦІЯ МОТИВІВ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА У МОДЕРНОМУ ЖИВОПИСІ ТАРАСА ГРИГОРУКА.....	90
Л.А. Дорожко ПЕРСПЕКТИВИ І ПЕРЕШКОДИ ДЛЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ СІЛЬСЬКОЇ МІСЦЕВОСТІ В УМОВАХ ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ.....	93
С.О. Доценко КРИТИЧНЕ МИСЛЕННЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ .....	96
М.Л. Ердман ДІЯЛЬНІСТЬ ХУДОЖНИХ ПОЛОНІЙНИХ ДИТЯЧИХ КОЛЕКТИВІВ НА ДОНБАСІ ЯК ЕЛЕМЕНТ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОСВІТИ МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ ПОЛЬСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНШИНИ .....	98

О.Є. Євсєєва СЛОБОЖАНСЬКІ ЧАРІВНИЦІ ЛЯЛЬКОВОГО СВІТУ . . . . .	100
М.І. Жаворонкова РОЗВИТОК ОБРАЗОТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ СТУДЕНТА ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК У ФОРМУВАННІ ФАХІВЦЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА . . . . .	106
Е.А. Жицкая, С.В. Жицкий ИЗУЧЕНИЕ ОПЫТА ИЗВЕСТНЫХ ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ С ЦЕЛЬЮ НАЦИОНАЛЬНО-ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ И СОХРАНЕНИЯ АУТЕНТИЧНОСТИ . . . . .	110
М.В. Жуйкова СТАЛІ НАРОДНІ ПОРІВНЯННЯ В МОВНІЙ СВІДОМОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНЦІВ ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ АСОЦІАТИВНОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ .	117
В.П. Жуков О.О. МАРТИНСЕН І ЙОГО РОЛЬ У СТАНОВЛЕННІ ТА ПРОПАГАНДІ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ. . . . .	123
О.Л. Заверющенко, М.П. Заверющенко РЕАЛІЗАЦІЯ ВЕСІЛЬНИХ КОНЦЕПТІВ СЛАВИ Й ЧЕСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ФРАЗЕОЛОГІЇ ГОВІРОК ХАРКІВЩИНИ . . . . .	128
І.Д. Загрійчук ТРАДИЦІЯ. НОВАЦІЯ. ІДЕНТИЧНІСТЬ . . . . .	134
М.М. Залевська ГАПТУВАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО – НАЦІОНАЛЬНА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА УКРАЇНЦІВ . . . . .	140
Л.В. Захарова, І.І. Ліхвар УКРАЇНСЬКА ВИТИНАНКА ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ. . . . .	142
О.Д. Зіненко КУЛЬТУРНО-МАСОВІ ЗАХОДИ ЯК ДЖЕРЕЛО ІНФОРМАЦІЇ ДЛЯ ЗМІ ТА ГРОМАДСЬКОСТІ. . . . .	150
В.Ю. Казанина ЗНАЧЕНИЕ ШВЕЙНОЙ МАШИНЫ КОМПАНИИ «ЗИНГЕР» В РАСПРОСТРАНЕНИИ И СОХРАНЕНИИ ТРАДИЦИОННЫХ РЕМЁСЕЛ . . . . .	156
Л.Л. Капліна ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ЗАСОБАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА . . . . .	161

Г.Н. Карнаушенко, Л.О. Панасенко, Д.С. Сало ЄВРОПЕЙСЬКІ ДІАЛЕКТНІ, ФОЛЬКЛОРНІ Й ЕТНОЛІНГВІСТИЧНІ МАТЕРІАЛИ В НАУКОВІЙ ТА ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ПРОФЕСОРІВ ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ.....	163
С.М. Клімакова ВИКОРИСТАННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ЗАСАД ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В ПРОЦЕСІ ПЕДАГОГІЧНОГО ВПЛИВУ ПІД ЧАС НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ НА ТАБІРНОМУ ЗБОРІ В СІТ «ГАЙДАРИ»..	167
А.О. Клочко ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ САМОБУТНІХ РИС ТРАДИЦІЙНОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В КИТАЙСЬКІЙ АКОРДЕОННІЙ МУЗИЦІ.....	173
М.В. Кобзарь К КОНЦЕПЦІИ ИСТОРИКО-АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО МУЗЕЯ ВОСТОЧНОУКРАИНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ ВЛАДИМИРА ДАЛЯ.....	175
І.М. Ковальчук, І.М. Ковальчук СЕРІАЛ ЯК ЗАСІБ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОГО ВБРАННЯ НА МАТЕРІАЛІ ТУРЕЦЬКОГО СЕРІАЛУ «НОВА НЕВІСТКА» / «YENI GELIN» .....	177
Н.С. Когут ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ТА КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ.....	183
М.І. Козек ОСОБЛИВОСТІ ПОХОВАЛЬНИХ ОБРЯДІВ БУКОВИНСЬКИХ ГУЦУЛІВ .....	185
Ю.А. Конюшенко ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ В ДІЯЛЬНОСТІ МУЗЕЮ ІСТОРІЇ ХАРКІВСЬКОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ «НУА».....	188
М.В. Кордубан ДОМАШНЯ ОСВІТА В ПЕДАГОГІЧНІЙ СПАДЩИНІ М.І. НОВІКОВА ..	192
В.В. Король ДОМАШНІ ДУХИ В НАРОДНІЙ ДЕМОНОЛОГІЇ ГУЦУЛІВ РАХІВЩИНИ ЗА ПОЛЬОВИМИ МАТЕРІАЛАМИ .....	196
С.О. Костогрис ПОЛІТЕМБРОВІ АНСАМБЛІ ЗА УЧАСТЮ БАЛАЛАЙКИ: ТВОРЧИСТЬ АНСАМБЛЮ «3+2» В АСПЕКТІ ХАРКІВСЬКОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА .....	205

О.В. Кравченко КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ В УКРАЇНІ: МІЖ МІФАМИ КОНС'ЮМЕРИЗМУ ТА УТОПІЄЮ ТРАДИЦІОНАЛІЗМУ . . . . .	208
М.М. Красиков ПРИНЦИП ІНІЦІАЛЬНОСТІ У ЗВИЧАЄВОСТІ СУЧАСНИХ ЗАКАРПАТЦІВ ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЕКСПЕДИЦІЇ 2017 Р. НА РАХІВЩИНУ . . . . .	214
С.О. Красовський МІЖНАРОДНИЙ ТУРИЗМ ЯК ЧИННИК ІНТЕГРАЦІЇ КУЛЬТУР . . . . .	224
С.В. Кривуц РОЗВИТОК КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ . . . . .	226
І.Р. Куровська РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНОГО ФЕСТИВАЛЮ «ДЗВЕНИ, БАНДУРО!» ІМЕНІ ОЛЕКСІЯ НИРКА В ПРОЦЕСІ ВДОСКОНАЛЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ВИКОНАВСТВА НА НАЦІОНАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ. . . . .	228
О.О. Кухаренко НАЦІОНАЛЬНІ РОДИЛЬНІ ОБРЯДИ В СВІТЛІ СТРУКТУРНО- ФУНКЦІОНАЛЬНОГО МЕТОДУ ДОСЛІДЖЕННЯ. . . . .	232
А.В. Лавриненко НОВІ ГРАНІ ТВОРЧОСТІ: ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВО БОБУЛА. . . . .	238
І.О. Ларіна, Ю.В. Доля ПРОФЕСІЙНА ВЗАЄМОДІЯ ВИКЛАДАЧІВ І СТУДЕНТІВ ІЗ ЗАКЛАДАМИ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИХОВАТЕЛІВ ДО ЗДІЙСНЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ ДОШКІЛЬНИКІВ. . . . .	240
М.В. Лисинюк ЗМІСТ МОВИ ЯК УНІВЕРСАЛЬНОЇ ФОРМИ КУЛЬТУРИ . . . . .	243
В.А. Личковах УКРАЇНСЬКИЙ SACRUM: НЕОБХІДНІСТЬ ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ. . . . .	248
Л.Ю. Мельничук ФРАНЦУЗЬКИЙ КОЛЬОРОВИЙ ОФОРТ У ЗІБРАННІ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ . . . . .	252
В.С. Мірошниченко ІДЕОЛОГІЯ ТА КУЛЬТУРА: СИТУАЦІЯ МЕТАМОДЕРНІЗМУ. . . . .	254

О.М. Мірошниченко РОЛЬ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ У ФОРМУВАННІ СОЦІАЛЬНОЇ СКЛАДОВОЇ ЗДОРОВ'Я ОСОБИСТОСТІ . . . . .	257
О.А. Мкртічян, В.В. Бірюкова ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ЗАСОБАМИ ТРАДИЦІЙНОЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ В ДОШКІЛЬНИХ ОСВІТНІХ ЗАКЛАДАХ . . . . .	260
Є.О. Морева НАЦІОНАЛЬНА СКЛАДОВА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ КРИМУ В УМОВАХ ПОЛІЕТНІЧНОГО РЕГІОНУ . . . . .	262
О.В. Морозова, Т.П. Морозова РІЗНОВЕКТОРНІСТЬ ІСТОРИЧНИХ РЕКОНСТРУКЦІЙ У КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ . . . . .	268
Н.П. Олійник ДІЯЛЬНІСТЬ ФОЛЬКЛОРНИХ ГУРТІВ ЯК ЧИННИК ЗБЕРЕЖЕННЯ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ЗА МАТЕРІАЛАМИ ХАРКІВЩИНИ . . . . .	273
М.А. Омаров СОХРАНЕНИЕ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ОСНОВ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ДИАСПОРЫ В УКРАИНЕ НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХАРЬКОВСКОГО ОБЛАСТНОГО ОБЩЕСТВА АЗЕРБАЙДЖАНСКО-УКРАИНСКОЙ ДРУЖБЫ «ДОСТЛУГ». . . . .	276
М.З. Осадца МІСЬКІ КРАЄВИДИ ХУДОЖНИКІВ ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ ЯК ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ВИВЧЕННЯ І ЗБЕРЕЖЕННЯ АРХІТЕКТУРНО-ІСТОРИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА МІСТА . . . . .	280
В.М. Осадча ЖАНРОВА СИСТЕМА ФОЛЬКЛОРУ ЦЕНТРАЛЬНОЇ ХАРКІВЩИНИ: АВТЕНТИЧНА ТА РЕПРОДУКТИВНА ФОРМИ ПОБУТУВАННЯ . . . . .	286
Т.В. Пасичинська ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИХ ТВОРІВ У КЛАСІ АКОРДЕОНУ ВНЗ III-IV РІВНЯ АКРЕДИТАЦІЇ . . . . .	290
Є.П. Перетяга ВИКОРИСТАННЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У РОБОТІ З ДОШКІЛЬНИКАМИ. . . . .	292
Л.Є. Перетяга МУЗЕЙ ІГРАШКИ ЯК ПРИКЛАД ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ ТА РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ . . . . .	295

Н.А. Плотнік СТВОРЕННЯ МЕХАНІЗМІВ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ В РЕГІОНІ, ТЕНДЕНЦІЇ КУЛЬТУРНОГО ВПЛИВУ НА ЕКОНОМІКУ ОБЛАСТІ.....	297
О.Ю. Пономаренко ПРОФЕСІЙНІ ІТАЛІЙСЬКІ МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ ТА ЇХ РОЛЬ У СИСТЕМІ КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ СУЧАСНОЇ ІТАЛІЇ .....	301
В.Д. Пономаренко, К.П. Кукіб ВІДБИТТЯ В СЕМАНТИЦІ ЛЕКСЕМ «БІДНИЙ» І «БАГАТИЙ» ЛІНГВОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ.....	312
С.І. Посохов, Є.С. Рачков «У ПОШУКАХ ОБЛИЧЧЯ МІСТА»: ПРО МЕТУ ТА ЗАВДАННЯ НОВОГО НАУКОВОГО ПРОЕКТУ .....	318
Є.В. Проценко РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ ДИТИНИ В ПРОЦЕСІ ЗАНЯТЬ В МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ.....	323
С.А. Редкозубова, И.Г. Долгих СКАЗКОТЕРАПИЯ КАК СРЕДСТВО КУЛЬТУРНОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ И ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ.....	327
М.М. Роман РОЛЬ АРХІВНИХ УСТАНОВ ТА РЕТРОСПЕКТИВНОЇ ДОКУМЕНТНОЇ ІНФОРМАЦІЇ У ЗБЕРЕЖЕННІ АВТЕНТИЧНОСТІ ТА РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ УКРАЇНИ .....	330
Н.М. Роман ДІЯЛЬНІСТЬ ЗРАЗКОВОЇ КАПЕЛИ БАНДУРИСТІВ У 20–30 РР. ХХ СТ.....	333
В.С. Романовський УКРАЇНСЬКА ОСВІТА В ХАРКОВІ В 1917 – 1919 РОКАХ.....	337
В.Г. Рябчинский МОДЕЛЬ «ПАРТИСИПАТИВНОЇ» КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ: ОСНОВА СОХРАНЕНИЯ САМОБЫТНОСТИ .....	349
М.М. Саппа ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА НА ТЛІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА РЕГІОНАЛІЗАЦІЇ ..	356
М.А. Семенова СИМВОЛІКА ПТИЦ В СЛОБОЖАНСКОМ ПЕСЕННОМ ФОЛЬКЛОРЕ: ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ .....	362

Т.В. Семенюк ВИКОРИСТАННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ТА СУЧАСНИХ ТЕХНІК ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА НА ЗАНЯТТЯХ ГУРТКА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА . . . . .	373
І.О. Сиваш НАЦІОНАЛЬНІ ФОРМИ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ФАКТОР ЕТНІЧНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ . . . . .	376
С.О. Соколевська ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ РОБОТИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО АМАТОРСЬКОГО ТЕАТРУ . . . . .	379
Ю.О. Соловйова ЛЯЛЬКА-МОТАНКА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ КАРТИНИ СВІТУ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ . . . . .	382
О.М. Сошнікова РОБОТА МУЗЕЇВ З ОБ'ЄКТАМИ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ . . . .	386
Н.В. Студенець УКРАЇНСЬКИЙ ХАТНІЙ НАСТІННИЙ РОЗПИС У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ КРЕАТИВНИХ ПОШУКІВ . . . . .	388
В.А. Сушко ТРАДИЦІЙНІ СТЕРЕОТИПИ ЩОДО ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ . . . . .	391
О.Я. Томич, О.В. Бриндзак ЕКОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ ЯК БАЗОВА КАТЕГОРІЯ ГУМАНІТАРНОЇ СФЕРИ ПОЧАТКУ ХХІ СТ. . . . .	397
І.М. Трубавіна МОЖЛИВОСТІ КУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ІНТЕГРАЦІЇ ДІТЕЙ-ВПО В НОВУ ГРОМАДУ . . . . .	404
О.Ю. Федоренко СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЄВИХ ЦЕНТРІВ ЯК ЗАСОБУ ОРГАНІЗАЦІЇ ВІЛЬНОГО ЧАСУ . . . . .	407
О.В. Федорова ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРНОЇ АСИМІЛЯЦІЇ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ В АМЕРИКАНСЬКІЙ МАРГІНАЛЬНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ . . . . .	409
О.О. Федотова МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УРСР ПІД НАГЛЯДОМ КОМУНІСТИЧНОЇ ЦЕНЗУРИ НА ПОЧАТКУ 1950-Х РОКІВ. . . . .	413



Лі Хань ІСТОРИЧНИЙ КОСТЮМ В ІГРОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ КИТАЮ: ПОНЯТТЯ ТА ФУНКЦІЇ . . . . .	416
Л.А. Чабак ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЯ ТА МЕХАНІЗМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ . . . . .	421
М.В. Чернявська ПИТАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ ДОШКІЛЬНИКІВ У ПОГЛЯДАХ ВІТЧИЗНЯНИХ ПЕДАГОГІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ. . . . .	425
Н.О. Шевченко НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ ЗАКЛАДІВ ОСВІТИ ЗАСОБАМИ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА . . . .	427
С.П. Шмиголь ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ РОБОТИ З ВІДВІДУВАЧАМИ НІКЗ «ЧИГИРИН»: МАЙСТЕР-КЛАС ІЗ ВИГОТОВЛЕННЯ ЛЯЛЬКИ-МОТАНКИ . . . . .	430
Н.Є. Шолуха НОВІТНІ КОНЦЕПЦІЇ ВИКЛАДАННЯ ГУМАНІТАРНИХ ДИСЦИПЛІН. .	436
Л.Р. Шпирало-Запоточна НАЦІОНАЛЬНИЙ ВЕКТОР ПЕДАГОГІЧНОЇ СПАДЩИНИ ІГОРЯ БОДНАРА . . . . .	438
М.М. Шуть РОЗВИТОК КРЕАТИВНОСТІ ЛЮДЕЙ РІЗНОГО ВІКУ ЗАСОБОМ ІНТЕРАКТИВНИХ ІГОР . . . . .	441
Д.С. Юнчик КУЛЬТУРНА ТА МИСТЕЦЬКА АСИМІЛЯЦІЯ ДЖАЗУ. . . . .	444
О.І. Яворська РОЛЬ ОСОБИСТОСТІ В МУЗИЧНОМУ МЕНЕДЖМЕНТІ . . . . .	449
О.А. Яцина СУЧАСНИЙ ОБРАЗ ХАРКОВА В ЙОГО ВУЛИЦЯХ. . . . .	452

*Наукове видання*

**ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА  
В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ:  
ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ  
ТА РОЗВИТОК КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ**

Матеріали науково-практичної конференції

22–23 червня 2018 року

*Відповідальна за випуск О. Г. Бугайченко*

Редактори *Н. М. Роман, Л. П. Гобельовська*  
Дизайн та верстка *Ю. Ф. Власова*  
Дизайн обкладинки *М. І. Кравченко, Ю. Г. Кончицька*

Підписано до друку 02.10.2018 р.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний. Друк цифровий.  
Гарнітура AdonisC. Ум. друк. арк. 27,09.  
Наклад 100 прим. Зам. № ГЛ00-002750

Видавець і виготовлювач:  
ТОВ «ДРУКАРНЯ МАДРИД»  
61024, м. Харків, вул. Ольмінського, 11  
Тел.: (057) 756-53-25  
[www.madrid.in.ua](http://www.madrid.in.ua) [info@madrid.in.ua](mailto:info@madrid.in.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:  
ДК №4399 від 27.08.2012 року