

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

ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА
В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ:
СИНЕРГІЯ ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

Матеріали науково-практичної конференції

21-22 червня 2019 року

Харків
«Друкарня Мадрид»
2019

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 Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди, член Національної спілки музикантів України

Т65 Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традиції та інновації. Матеріали науково-практичної конференції (21-22 червня 2019 року). — Харків : Друкарня Мадрид, 2019. — 398 с.

ISBN 978-617-7845-00-2

До збірки увійшли тези та доповіді, в яких науково обґрунтовуються напрями відтворення й розвитку традиційної культури в умовах глобалізації, висвітлюються проблемні аспекти і концептуальні засади поєднання традиції та інновації в сучасному культурному полі. Висновки та результати досліджень, представлені провідними вченими, педагогами й мистецтвознавцями в ході роботи науково-практичної конференції «Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традиції та інновації», яка відбулася 21-22 червня 2019 року в м. Харкові, підкреслюють можливості успішного подолання кризи національної ідентичності на фоні збереження мультикультуралізму й толерантності, модернізуючи їх за допомогою використання сучасних інноваційних засобів.

У конференції взяли участь науковці з різних областей України, а також із Білорусі, Молдови та Китаю. На прикладі української культури та культурному досвіді інших країн, у ході наукової дискусії визначено локальні напрями та стилі, накреслено шляхи збереження традиційної культури в умовах полікультурного суспільства, активізації міграційних процесів та розширення культурно-інформаційного простору. Дослідниками доведено, що модернізація сучасного життя може комфортно співіснувати зі збереженням тотожності й автентичності, демонструючи тим самим синергію традиції та інновації.

Для широкого кола науковців, практиків, а також усіх тих, хто цікавиться питаннями дослідження традиційної культури, її модернізацією, синергією традиції та інновації в українській та світовій культурі в умовах глобалізації.

УДК 008(062.552)

ISBN 978-617-7845-00-2

© Обласний організаційно-методичний
центр культури і мистецтва, 2019
© «Друкарня Мадрид», 2019

Н. Л. Акімова,

народний майстер, методист

Центру дитячої та юнацької творчості №1

Харківської міської ради,

член Національної спілки майстрів

народного мистецтва України

**ШЛЯХИ ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЙ
У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ СУЧАСНИХ ЗРАСКІВ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА
з досвіду роботи**

У які б часи становлення, відродження чи розквіту держави ми би не жили, важливу роль та відповідальність перед суспільством у вихованні людини несе родина. Особливу увагу українці приділяли вихованню дітей та наданню їм гідної освіти. Виховання базувалося на любові, гідності та честі, повазі до власної думки, власного рішення, працелюбстві. Моє твердження базується на досвіді багаторічної роботи вчителем початкових класів та трудового навчання. Усвідомлення виховання дитини у гідності та повазі до особистості було розпочато ще в дитячі роки, коли разом із батьками, починаючи з 1976 р., ми вирушали в автомобільні подорожі. Нам довелося відвідати першим Крим, Білорусь, країни Балтії, Карелію, міста за полярним колом: Мурманськ, Архангельськ, Ломоносов. Залишилися в моїй пам'яті екскурсії містами «Золотого кільця» Росії, Ленінград, острів Кіжи, Соловецький архіпелаг, Молдова.

Особливе враження на мене справили міста і села західної України. Від спілкування з місцевим населенням, відвідувань музеїв та виставок у мене захоплювало подих. Я дізнавалася про справжню історію життя людей не з книжок, у яких завдяки комуністичному режиму правди не було, а з розповідей людей, яких ми зустрічали під час мандрівок. Звісно, багато речей викликало безліч запитань. Чому такі розбіжності з офіційними даними та розповідями людей? Із часом, а минуло майже 30 років, все потихеньку ставало на свої місця.

Тож від традиції до інновації. Я з власного досвіду можу стверджувати, що завдяки моїй родині, яка своєчасно надала мені можливість познайомитися з культурою та традиціями різних народів, які мешкали на теренах колишнього СРСР, від вміння спостерігати за природою та захоплюватись її красою, шанувати важку працю інших

людей прийшло до мене розуміння того, що я теж хочу та можу щось цікаве та красиве зробити сама. Жага до творчості виникла ще під час мого навчання в харківській загальноосвітній школі № 131. Це були м'які іграшки. У родині, де мати шила сама одяг, залишалися деякі клаптики, з яких і шилися іграшки. Ще змалечку в мене була можливість самостійно вирішувати яку іграшку мені хочеться створити та з якої тканини її краще пошити. Нагородою за мою працю стала перша виставка моїх робіт ще у школі. Підтримка родини та школи (суспільства), можливість вибору матеріалу та виробу зіграли велику роль у моєму становленні як народного майстра.

Звертаю увагу на те, що багато речей та одягу в моїй родині створювалося власноруч. Усі члени родини мали «золоті руки». Куди «подітися» дитині з такої родини?! Мати навчала мене шити, в'язати, вишивати. Але спочатку було спостереження за прабабусею – Новиковою Агрипиною Трохимівною. Вміла вона і будинок збудувати (я багато років мешкаю в збудованому моєю прабабусею будинку, стеля три метри), і стягати ковдру, і вишити швом «рішельє» нічну сорочку, і яблуневий мармелад зробити. Так от, разом із мамою, коли я була в дев'ятому класі, ми пошили мені червоне плаття. Я самостійно вишила рукава швом «хрестик». Вийшло гарно. З великим задоволенням носила його декілька років. Вже тоді відчула особливий вплив власноруч зробленого одягу чи прикраси. З часом, коли доступ до інформації став ширшим, дізналася про оберегові функції вишивки та речей. А тоді я відчувала гордість, захищеність, любов та силу. Це справжні відчуття, з якими не хочеться розлучатися протягом усього життя.

У студентські часи почала спілкуватися з майстрами народного мистецтва м. Харкова, а згодом – усієї України. Почала досліджувати їхню творчість. Чим більше дізнавалася про оберегові значення вишивки та прикрас, тим більше хотілося пошити та вишити одяг для себе як в дитинстві.

Багато років я мала можливість працювати з дітьми різного віку в позашкільних закладах м. Харкова. Це Харківський обласний палац дитячої та юнацької творчості та Центр дитячої та юнацької творчості №1 Харківської міської ради. Викладала в різних гуртках: «Макраме», «Дизайнер», «Прикладне мистецтво». Ми працювали з різними матеріалами. Брала участь особисто та готувала учнів до різноманітних конкурсів, виставок, фестивалів та конференцій. Так, у 2010 р. з'явилася «Слобожанська садиба» – об'ємна композиція, яка знаходиться в експозиції Харківського історичного музею. Дуже цікавим був

досвід спілкування з Черненко Олександром Олександровичем, який у 2009 р. для відвідувачів новорічно-різдвяних виставок на моє замовлення за описом зробив із лози справжні ялинки заввишки два та один метри, прикрашені ляльками-мотанками.

Йшов час. В Україні проходили зміни. Не завжди на краще. В скрутні часи мені знадобився досвід моєї прабабусі. Я пригадала як вона стягала ковдри та вирішила, що я власноруч зможу відремонтувати м'які меблі. В процесі роботи намагалася використовувати традиційний досвід минулих поколінь та поєднувати в роботі сучасні матеріали. Меблі вийшли майже як нові. Мій досвід створювати щось для себе особисте мав продовження. Мої доньки, які разом із іншими дітьми навчалися в гуртках, де я була викладачем, пов'язали свої професії з креативними індустріями. Це легка промисловість та флористика. Мої онуки радіють, коли я дарую їм речі, зроблені своїми руками. У мене багато виробів, створених власноруч. Вони прикрашають мою оселю та оселі моїх близьких, із задоволенням я вбираюся в одягу, зроблену власноруч. Такі витвори завжди актуальні. Бо етнічний стиль традиційно є флагманом модної індустрії.

Мій досвід роботи зі створення сучасних зразків декоративно-прикладного мистецтва є ілюстрацією поєднання традиції та інновації в умовах глобалізованого суспільства.

А. В. Башмакова,
викладач

Кам'янської дитячої музичної школи №6,
магістр факультету музичного мистецтва
Харківської державної академії культури
м. Кам'янське, Дніпропетровська область

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ДОМРОВОГО КОНЦЕРТУ В СЕРЕДИНІ ХХ СТ.

У різноманітній палітрі оригінального домрового репертуару важливе місце посідає жанр сольного концерту, який надає можливості репрезентувати широкий спектр художньо-виражальної та віртуозно-технічної досконалості інструмента.

Провідними чинниками становлення українського домрового концерту стали: академізація домрового мистецтва; розвиток сольного концертного виконавства; зацікавленість професійних композиторів у створенні яскравих зразків концертного жанру для чотириструнної домри як невід'ємної складової вітчизняного народно-інструментального мистецтва; вплив традицій класичного інструменталізму, зокрема скрипкового на формування базових основ нового жанру в домровому репертуарі. Інтерес композиторів до домрових концертів значною мірою був обумовлений появою на музичному небосхилі видатних виконавців-віртуозів (М. Лисенко, Б. Міхеев та ін.), які творчо співпрацювали з авторами творів, надавали їм консультативну допомогу, були першими інтерпретаторами сольних партій у концертних прем'єрах.

Панорама концертів для домри, написаних українськими композиторами в 1950-1960 рр., представляє загалом твори традиційного композиційного рішення (Концерт з трьох частин Д. Клебанова (1953), одностайні концерти К. Домінчена (1955), І. Ботвінова (початок 1960-х рр.), В. Подгорного (1967). У них знайшли яскраве втілення характерні риси класичних (демонстрація віртуозності соліста, принцип концертнування, кристалізація форми циклу, тематичні, агогічні, динамічні, tutti-solo контрасти, наявність каденції – імпровізації соліста на теми концерту) та романтичних (опора на національні інтонації, структурна мобільність, віртуозно-імпровізаційний початок, безпосередньо пов'язаний із розвитком виконавської техніки та репрезентацією особистості соліста, лірико-мелодичний характер

висловлювань, монотематизм, лейтмотивний принцип наскрізного розвитку) моделей концертного жанру.

Пріоритетним напрямом розвитку жанру в той період став фольклорний. В якості основного тематичного матеріалу композитори використовували зразки народного мелосу, зокрема українські та російські народні пісні (Д. Клебанов «Вийшли в поле косарі», В. Подгорний «Удовицю я любив», «Ой, не світи, місяченьку» та ін.), а також інтонаційно близькі до них авторські мелодії.

Типовими для творчості українських композиторів на початковому етапі становлення жанру домрового концерту виявилися такі тенденції, як: розширення образної виразності; рух від світлої лірики до життєрадісності та святкового піднесення; поступове, більш глибоке освоєння принципів симфонічного розвитку; відображення в сольних партіях домри швидкого підйому загального рівня виконавської майстерності. Так, у домровому концерті Д. Клебанова знайшли органічне поєднання ясність і простота всіх засобів виразності з відносно нескладними технічними прийомами сольної домри (дубль-штрих, секвенційність моторики). В домровому концерті К. Домінчена перед виконавцем постають значно складніші завдання щодо виявлення експресії широкої по диханню кантилени та відтворення інтонаційно складної моторики розгорнутих варіаційних розділів. Насиченість партії домри різноманітними видами тематичної розробки в симбіозі зі стрімким темпом у домровому концерті І. Ботвінова вимагають від соліста не тільки технічної віртуозності, артикуляційно-штрихової точності та динамічної гнучкості, а й симфонічного рівня мислення. Нові колористичні якості та віртуозно-технічні можливості чотириструнної домри демонструє партія соліста в домровому концерті В. Подгорного з її емоційно насиченим мелодизмом і фактурною віртуозністю, широкою палітрою технічних прийомів (різноманітні пасажі, арпеджований рух по струнах, розвинена двоголосна тканина, складні акордові комплекси, флажолети, арпеджіато, ковзання медіатора по струнах тощо).

Перші концерти для домри українських композиторів заклали фундаментальні основи та визначили перспективи жанрово-стильової еволюції українського домрового концерту.

Ю. С. Борисенко,
аспірант
Київського національного
університету культури і мистецтв
м. Київ

ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЕВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СКАНСЕНІВ УКРАЇНИ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

У сучасних умовах світових глобалізаційних процесів нагальним для українців залишається питання збереження, відтворення та популяризації культурної спадщини. Музейні заклади просто неба – унікальні центри зосередження пам'яток української народної культури та осередки пропаганди національної нематеріальної культурної спадщини. Сьогодні вони повною мірою відповідають світовим глобалізаційним викликам, оскільки є інноваційними за своєю суттю: максимальне наближення до відвідувача робить скансени привабливими з точки зору цікавої організації дозвілля [1, с. 39]. Проте, в роботі вітчизняних музеїв просто неба існує низка законодавчих, кадрових, організаційних проблем, які потребують вирішення.

Одним із першочергових і невідкладних завдань залишається вдосконалення законодавчої бази як у сфері культури загалом, так і в музейній справі зокрема [4]. На даний момент діяльність музейних закладів просто неба регламентується такими законодавчими актами як: Закон України «Про музеї і музейну справу» від 29. 06. 1995 р. № 249/95; Закон України «Про охорону культурної спадщини» № 2768-III (2768-14) від 25. 10. 2001 р.; Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» від 21. 09. 1999 р. № 1068-XIV; «Положення про Музейний фонд України» затвердженим постановою Кабінету Міністрів України від 20. 07. 2000 р. за № 1147; Закон України «Про культуру» від 14. 12. 2010 р. № 2778-VI; Закон України про благодійництво і благодійні організації» від 16. 09. 1997 р. № 531/97-ВР.

Як бачимо, наявна законодавча база є доволі застарілою і потребує більш сучасних підходів до управління в даній галузі. Так, досі не вирішеними в цьому сенсі залишаються питання залучення додаткових джерел фінансування. Регламентування законодавчої бази в діяльності музейних закладів під відкритим небом в Україні відсутнє,

тому, на нашу думку, доцільно було би розробити проект «Положення про діяльність скансенів та закладів скансенівського типу в Україні». Вказаний законодавчий акт сприяв би врегулюванню питань, які є актуальними саме для музейних закладів такого типу в нашій країні [4].

Вельми актуальною на сьогодні є проблема кадрового характеру, оскільки для повноцінного забезпечення культурно-дозвіллевого аспекту діяльності скансенів потрібні кваліфіковані працівники-аніматори. Останнім часом існує тенденція відтворення в рамках музеїв просто неба традиційних народних ремесел і видів діяльності, власних для певної місцевості та історичного періоду, наприклад: роботи мірошника, ткача, коваля, гончара, тесляра [3]. Інколи відвідувачі залучаються до проведення майстер-класів, що є однією з поширених форм роботи скансенів. Організація майстер-класів потребує від музейних працівників володіння відповідними навичками й технологіями. Однак, сьогодні нелегко знайти професіонала, скажімо, з виготовлення металевих або дерев'яних виробів за давніми технологіями, то ж питання підготовки та підвищення кваліфікації кадрів для скансенів має вирішуватися на законодавчому рівні.

Розвиток скансенобудування в Україні диктує також потребу збільшення показника відвідування згаданих закладів, який на сучасному етапі не можна вважати задовільним. Це пояснюється низьким рівнем забезпеченості населення, особливо у віддалених регіонах нашої країни, а також відсутністю інтересу до власної культурної спадщини [2].

Отже, головними проблемами культурно-дозвіллевої діяльності музеїв просто неба в Україні є:

- ♦ відсутність належної законодавчої бази;
- ♦ недостатня підготовка та перепідготовка професійних кадрів, які би відповідали запитам сучасного відвідувача;
- ♦ недоступність багатьох комерційних послуг для незаможних верств населення;
- ♦ недостатньо налагоджена взаємодія різних закладів культури та адміністративного управління в регіоні.

Вирішення окреслених завдань на державному рівні сприятиме збереженню й розвитку української традиційної культури в сучасних умовах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зеленюк Г.А. Сучасні тенденції у культурному дозвіллі етнографічних парків Києва / Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», 2014. – Вип. 30. – С. 38-43.
2. Кузьмук О.І. Культурний туризм як інструмент формування національної ідентичності [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://old.niss.gov.ua/Monitor/desember08/23.htm>.
3. Пінчук О.Є. Сучасні технології організації сімейного дозвілля в музеях просто неба / Педагогічні та рекреаційні технології в сучасній індустрії дозвілля: матеріали міжнар. наук.-практ. конференції. – К.: КНУКіМ, 2004. – Ч. 2. – С. 100-102.
4. Про внесення змін до Закону України «Про музеї та музейну справу»: Закон України від 14 травня 1999 року 659-XIV / Верховна Рада України. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/en/659-14> (дата звернення: 25.05.2019).

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

«ДОВЖЕНКОФЕСТ»: СПРОБА ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ТА ІННОВАЦІЙНИХ ФОРМ

Україна являє собою складне сполучення традиційної та сучасної культур, уніфіковано-індустріальної та етнічно-самобутньої й традиційно-орієнтованої. Але сучасна культурна дійсність швидко змінюється: відчуження людини від людини, порушення спілкування, існування людей як автономних індивідів. Людина має постійно адаптуватися до чогось нового, бути готовою швидко змінювати сферу діяльності, навички та вміння. Інтерактивні комп'ютерні мережі, створюючи нові форми і канали комунікації, формують життя і формуються життям у той самий час.

Основним носієм культури та її перетворювачем є молодь. Інтернет і масова поп-культура заповнили весь світ. У якій би країні ви не опинилися, швидше за все, зіткнетеся з приблизно однаковими захопленнями молодих людей в музиці й кіно. У них приблизно одні й ті ж глобальні лідери думок, вони або дуже мало, або зовсім не дивляться телевизор, є абсолютно залежними від телефону як головного засобу спілкування та отримання інформації. Які ж за формою культурні продукти є для молоді більш прийнятними? Спробуємо розглянути це питання на прикладі одного з проєктів Харківського обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтва.

У вересні 2019 р. до 125-річчя від дня народження видатного українського кінорежисера Олександра Довженка, всесвітньовідомого фільмами «Звенигора» (1927), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930), а також нереалізованими сценаріями, які перетворилися на повноцінні літературні твори – «Україна в огні» (1943) і «Зачарована Десна» (1965), у Харківському обласному організаційно-методичному центрі культури і мистецтва був реалізований соціокультурний проєкт «ДовженкоFest». Він здійснювався за підтримки Національного центру Олександра Довженка, Харківської державної наукової бібліотеки

імені В.Г. Короленка та Харківської державної академії дизайну та мистецтв. У межах цього проекту пройшла низка заходів: відкрилася інтерактивна виставка «Довженко – найбільш відомий у світі українець XX століття», що висвітлювала багатогранність творчої постаті О. Довженка – кінорежисера, кіносценариста, письменника, художника, карикатуриста; флешмоб «Харків читає Довженка», під час якого кожен бажаючий зміг прочитати уривок із будь-якого твору або щоденників чи листів О. Довженка; презентація книги відомого харківського кінознавця, історика кіно, доктора мистецтвознавства Володимира Миславського «Перше десятиліття кінематографічної творчості О. Довженка»; перегляд-дискусію найбільш відомого фільму О. Довженка «Земля» з саундтреком від українського гурту «Даха-Браха» за участю Володимира Горпенка – кінорежисера, кінознавця, доктора мистецтвознавства, професора Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, академіка Академії вищої школи, члена Національної спілки кінематографістів України.

Окрім того, відбулися інтерактивні заходи: «Художня майстерня», де на учасників чекав майстер-клас із малюнку шаржу та цікаві факти про О. Довженка – художника; «Кіностудія» – під час заходу учасники змогли спробувати себе в ролі кіносценаристів, кінорежисерів та акторів кіно; «Редакція газети» – майстер-клас із блогінгу на основі цікавих фактів із літературного життя та роботи в газеті О. Довженка. Також у будинку, де проходив «ДовженкоFest», був створений квест «Сторінками життя О. Довженка», адже саме тут у 1923 – 1926 рр. жив молодий художник «Сашко» (так підписував О. Довженко свої карикатури в газеті «Вісті ВУЦВК»). У цьому будинку він написав свій перший кіносценарій, звідси поїхав до Одеської кіностудії, де зняв свої перші фільми. Творчість О. Довженка піднесла вітчизняний кінематограф до світового рівня. Стилiстика, створена ним, поклала початок напрямку, який визначають як «українське поетичне кіно».

Особливістю в підходах до створення виставки «Довженко – найбільш відомий у світі українець XX століття» була орієнтація на сучасні засоби трансляції інформації: виставка облаштована QR-кодами, відсканувавши які за допомогою телефону можна прослухати аудіоекскурсію (повністю або окремими тематичними частинами). Основною цільовою аудиторією проекту було обрано молодь, тому саме на неї було спрямовано і подання деяких елементів виставки – карикатур, шаржів, фотографій – у вигляді постів в інстаграмі, найбільш

популярній серед молодих людей інтернет мережі. Це своєрідне звернення до молоді, заклик привернути увагу до творчого та життєвого шляху чи не найвизначнішої та одночасно найконтраверсійнішої постаті української культури XX ст.

Не менш цікавою для відвідувачів стала подорож виставковими залами Обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтва в пошуках речей, пов'язаних із життям та творчістю всесвітньовідомого кінорежисера. Поруч із цими предметами – томиком М. Гоголя, мольбертом, патефоном, письмовим набором, кінокамерою тощо – розташовані QR-коди квесту «Сторінками життя О. Довженка». Відскакувавши їх, можна дізнатися цікавий факт із життя митця та виконати завдання, яке наблизить до успішного розгадування квесту.

Отже, ми бачимо в проєкті «ДовженкоFest» спробу поєднати традиційні та інноваційні форми організації культурних заходів: інтерактивні майстер-класи, поєднані багатогранною творчістю однієї постаті; флешмоб, розрахований на створення можливості долучитися до текстів і думок геніальної людини; оснащення виставки і квесту QR-кодами, що надає змогу автономного прослуховування аудіоекскурсії в індивідуально потрібному обсязі та послідовності, а також самостійного, незалежного проходження квесту.

Але чи впливають подібні прийоми на досягнення кінцевої мети? Проєкт не завершено, а отже маємо спостерігати, осмислювати і робити висновки. Однак, перші спостереження за аудиторією на виставці говорять про те, що сучасна молодь, яка живе в епоху інформаційного суспільства, епоху перенасичення інформацією не фокусує увагу на деталях, а швидше намагається вхопити лише загальне емоційне враження від побаченого. Тож сучасні формати є привабливими, але мають містити мінімум інформації та максимум емоційного впливу. Перевагу потрібно віддавати партисипативним та інтерактивним заходам, які базуються на неординарній ідеї, цікавій інформації та дають певний емоційний досвід. «ДовженкоFest» має на меті популяризацію, насамперед серед молоді, творчості геніального митця, кінорежисера-новатора, який використав свій талант для того, щоби показати світові душу українського народу. Нова комунікаційна система все більше говорить універсальною цифровою мовою, інтегрує в глобальному масштабі розповсюдження слів, звуків і зображень в культурі й пристосовує їх до персональних смаків і настроїв індивідів. Тож, намагаючись донести до молоді головні смисли проєкту, маємо використовувати зрозумілі їй засоби та мову.

Л. М. Головашкіна,
викладач кафедри загальної педагогіки
та педагогіки вищої школи
Харківського національного педагогічного
університету імені Г. С. Сковороди

БУДИНОК-РОБІТНЯ РОДИНИ ГРИВІНСЬКИХ традиції та інновації у творчості митця

Одним із прикладів синергії традиції та інновації в сучасній народній культурі є приватний музей – будинок-робітня родини Гривінських на Гуцульщині. Любити свою країну, прославляти і леліяти – це стежа народних митців, самородків, чиї твори милують око, зігрівають душу. Засновником будинку-робітні є талановитий художник-кераміст, митець та громадський діяч, уродженець Прикарпаття Василь Михайлович Гривінський (21.01.1963 р. нар.). Творчу діяльність майстер розпочав у 1978 р., коли після закінчення художньої школи в м. Івано-Франківськ вступив на відділення кераміки до Косівського технікуму народних художніх промислів імені Василя Касіяна, який успішно закінчив із відзнакою. З 1985 р. навчався на художньо-графічному факультеті Івано-Франківського педагогічного інституту імені Василя Стефаника, а в 1989 р. – став членом «Ордену Леніна союзу художників СРСР». Протягом усього творчого шляху майстер досліджує й розвиває традиційну культуру Гуцульщини, своїми мистецькими роботами прославляє рідний край – Гуцульщину, з її розмаїттям та локальними особливостями в сучасному глобалізованому суспільстві.

Творами В. М. Гривінського захоплюються, вивчають, зберігають в приватних колекціях не тільки в Україні, а й за кордоном. Усі експонати будинку-робітні є також авторськими. Художник постійно вдосконалює свою майстерність, прискіпливо вивчає українські традиції і культуру. В своїх художніх виробках він віртуозно застосовує синергію традиції та інновації гуцульського народного мистецтва. В процесі творчої діяльності талановитий кераміст сформував свій особистий «почерк», створив власний художній стиль, завдяки залученню сучасних елементів, якими він збагачує старовинне народне мистецтво. Значне місце у творчості В. М. Гривінського займає декоративна пластика, його надихає робота над сюжетними лініями, взятими з життя, що стають оздобою декоративних плиток. Влучний і здоровий гумор

проходить червоною ниткою у творах митця, що має характер фольклорного, пісенного і хореографічного мистецтва (наприклад, зображення сцен із життя українок, які супроводжуються цитатами «кава без цукру, що шлюб без кохання», «небита жінка, що неклепана коса» тощо).

Створюючи свої роботи, які представлені в будинку-робітні родини Гривінських, автор спирається на глибокі знання з анатомії, психології, народної педагогіки, релігії і філософії життя. В процесі розпису осібних мистецьких витворів, він аналізує й продовжує установлені гуцульські традиції в кераміці: кладе зелену й коричневу фарби на світлий жовтуватий фон або пише по коричневому тлі. Серед робіт митця слід виділити групи:

- ♦ посуд, який генетично вважається найдавнішою групою гончарних виробів;
- ♦ сакральні вироби: сюди відносяться обрядові предмети (ікони, свічки, писанки);
- ♦ ужиткові речі: вази, підвазонники, декоративні тарелі та плитки;
- ♦ іграшки, сувеніри, фігурки, вазочки, мисочки – декоративно-прикладні, декоративно-жанрові скульптури.

В. М. Гривінському притаманна творча багатогранність. Його керамічні роботи, частина з яких представлена в будинку-робітні, – це одна з граней, на якій він не зупиняється. Ще одна із світлин музею – іконографія. Для роботи в цьому напрямі потрібен особливий стан: чиста душа, помисли, віра, благословення й багато інших таїнств. Хотілося би виділити такі роботи з іконографії: портрети Т. Шевченка, І. Франка, Б. Хмельницького, образи й автопортрети. В. М. Гривінський є учасником багатьох виставок (місцевих, регіональних, всеукраїнських і міжнародних), систематично проводить і персональні виставки. Його твори знаходяться в Києво-Печерській лаврі, в музеях: м. Косова, м. Івано-Франківська, Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника, приватних музеях України і зарубіжжя, дитячих закладах. Серед експонатів будинку-робітні є й художні твори членів родини майстра, а саме: роботи його синів, які гідно продовжують творчий шлях батька та рідного брата, що займається різьбою по дереву і металу, бісероплетінням та шкіряними виробами.

І. О. Григор'єва,
учитель-методист
загальноосвітньої школи № 8
м. Краматорськ, Донецька область

ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА ЯК ЧАСТИНА ФОНОВИХ ЗНАЬ НА УРОКАХ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Головна мета і завдання вивчення зарубіжної літератури в загальноосвітній школі – прилучення учнів до кращих здобутків зарубіжної літератури та культури, розвиток творчої особистості (читача), формування стійкої мотивації до читання художньої літератури, опрацювання зарубіжної літератури як скарбниці духовних цінностей людства; розвиток умінь і навичок сприймати, аналізувати й інтерпретувати літературний твір [2, с. 17-18]. Але художні твори, що вивчаються, написані представниками різних національних культур у різні історичні періоди і тому незнання учнями фактів історичного, культурологічного, біографічного та літературознавчого характеру може привести до недостатнього або викривленого розуміння ними літературного твору.

Наукові систематичні знання, що мають інформаційно-культурологічний характер не завжди прямо пов'язані з художнім текстом, але без них повне його розуміння неможливе. Ті знання, які в прихованому для читача (а іноді й для письменника) вигляді містяться в художньому тексті, в методичній науці називають фоновими знаннями. Фонові знання мають бути усвідомленими і читачами, й автором для того, щоби між ними відбувся діалог [5, с. 189-190]. До фонових знань історико-культурологічного характеру доцільно віднести знання про традиційну культуру різних народів. Покажемо на прикладах як використовуються в курсі зарубіжної літератури фонові знання з античної міфології.

На вступному уроці з теми «Міфи народів світу» в шостому класі проводимо екскурсію до музею олімпійських богів. Улаштовуємо в класній кімнаті зали уявного музею, де стоять «скульптури» богів, що «оживають» із появою глядачів та розповідають про себе (ім'я бога, його «обов'язки», обряди та традиції, пов'язані з міфами про нього, родинні зв'язки з іншими богами). Глядачі ходять по «залах» із блоками та роблять нотатки. Потім обмінюються враженнями,

обговорюють взаємини між богами та людьми, відображені в давньогрецькій міфології, отримують первинне уявлення про міф, міфологію та їхнє походження. Результатом такої екскурсії є набуті учнями знання про вірування, звичаї, заняття, свята, побут давніх греків. Такі знання про традиційну культуру є фоновими для вивчення міфів про Прометея та Геракла, передбаченого шкільною програмою, вони дозволяють глибше проаналізувати характери міфологічних героїв, зрозуміти мотиви їхніх учинків, усвідомити моральні цінності народу Еллади. Під час вивчення міфів про Геракла доповнюємо фонові знання розповіддю про походження слова «герой» і обговорюємо, чи лише воля богів змушувала героїв здійснювати подвиги. Це питання знову повертає нас до обговорення загальнолюдських цінностей, формуванню гуманістичного світогляду та патріотизму.

На уроці позакласного читання вивчаємо міфи про інших давньогрецьких героїв, з'ясовуємо походження деяких фразеологізмів, пов'язаних із античною міфологією. Обов'язково включаємо античну міфологію в контекст сучасності, з'ясовуючи, де сьогодні використовуються міфічні образи. Учні називають імена, географічні назви, медичні терміни, кулінарні страви, календар, свята, обряди, ритуали, назви зірок тощо. Організовуємо галерею картин видатних художників із зображеннями Геракла та Прометея, слухаємо уривки з музичних творів, згадуємо кінофільми та мультфільми, літературні твори на теми античних міфів. На підсумковому уроці з теми порівнюємо пантеон античних і слов'янських богів, знаходимо схоже та відмінне в обрядах і звичаях, уявленнях про створення світу, взаємини людей і богів, моральні цінності. Тут уже відомості з міфології стають у певному сенсі фоновими знаннями для поглиблення вивченого з лексикології, розуміння творів різних видів мистецтва, знаннями, що сприяють формуванню в учнів «якостей громадянина України, який усвідомлює свою належність до світової спільноти» [2, с. 17].

Без знань із міфології учням узагалі важко було би в повній мірі зрозуміти твори Гомера та Есхіла, Овідія та Вергілія, лірику Сапфо й Горація. Тому, восьмому класу, на початку вивчення теми «Античність» пояснюємо учням, що одна з особливостей античної літератури – поєднання міфічного й реального, згадуємо й поглиблюємо знання про пантеон олімпійських богів та давньогрецьких героїв, моральні цінності давніх греків, їхні традиційні уявлення про героїзм, патріотизм, демократію, читаємо міфи троянського циклу, знаходимо в них міфологічні символи. Фонові знання про традиційну культуру

допоможуть учням уявити гуманістичний зміст творів Гомера, його ставлення до вчинків і характерів Ахілла та Гектора, його внесок у розвиток європейських літератур. Ідеї героїчного служіння, проголошені в міфах, пояснять учням причини популярності елегій Тіртея, а знання міфів про Орфея та Афродіту зроблять більш близькою та зрозумілою поезію Сапфо.

Перед вивченням трагедії Есхіла, розповідаємо про Діонісію, виникнення та роль у суспільному житті давньогрецького театру, нагадуємо зміст міфу про Прометея, порівнюємо образ Прометея в міфі та в трагедії «Прометей закутий», пояснюємо як через міфологічні образи автором переосмислені проблеми його сучасності. Такий підхід допомагає учням глибше зрозуміти основний конфлікт трагедії, ідеї служіння, самопожертви, свободи. На заключному уроці порівнюємо концепцію людини і світу в міфології та літературі, схожість і відмінності міфологічних образів із їхнім утіленням у літературних творах, говоримо про вічні образи античності в зарубіжній і українській літературі, творах світового мистецтва, розширюючи світогляд школярів, збагачуючи їхній внутрішній світ культурними здобутками, які тепер вони сприймають більш свідомо та зацікавлено.

Часто фонові знання з міфології необхідні не тільки для адекватного сприйняття проблематики та ідейного змісту твору, але й для розуміння його образності, літературних аналогій, підтексту, езопової мови, локального колориту тощо. Навряд чи відкриється одинадцятикласникам глибина образності поезії «срібного століття», для якої характерним є запозичення сюжетів із міфології, мотивів, образів, створення варіацій на міфологічні теми, якщо вони не мають уявлення про міфологію. Не зможуть вони зрозуміти як переосмислено античний міф про Орфея в сонетах Рільке, якщо не знають цього міфу.

У одинадцятому класі звертаємося знову до поняття про міф, його особливості, поетику, коли вивчаємо міфотворчість письменників ХХ-ХХІ ст. Ці знання є фоновими при обговоренні міфотворчості як стильової основи новели Ф. Кафки «Перевтілення», реалістичного, міфологічного й філософського планів повісті Е.М. Гемінгвея «Старий і море», особливостей «магічного реалізму» Г. Гарсія Маркеса, міфопоетичного світу роману М.А. Булгакова «Майстер і Маргарита». У процесі вивчення зазначених тем, учні усвідомлюють як у розвитку культури поєднуються традиція та інновація. І це дуже важливо для їхнього розвитку, бо, за словами О. Самчук, «осмислюючи традиційне та інноваційне, особистість здобуває волю та можливість бути самою

собою через акт творення – творення нового, відбувається духовний процес зібраності особистого образу...» [4, с. 246].

Отже, використання відомостей про традиційну культуру як частину фонових знань допомагає учням не тільки більш глибоко й повно зрозуміти проблематику, художні особливості, інноваційність творів, які вивчаються, але й опанувати морально-естетичний досвід людства, що «полегшує процес адаптації української молоді в умовах європейської та світової інтеграції, робить українців конкурентоспроможними за умов глобалізації сучасного життя» [1, с. 4].

ЛІТЕРАТУРА

1. Гладишев В.В. Теоретико-методичні засади контекстного вивчення художніх творів у шкільному курсі зарубіжної літератури. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук. – Київ : Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, 2008. – 28 с.
2. Зарубіжна література: програма для загальноосвітніх навчальних закладів. 5–9 класи, 2012 р., зі змінами 2015-2017 рр.
3. Ружевич Я.І. Механізм та послідовні етапи формування ціннісних орієнтацій старшокласників на уроках літератури / Проблеми сучасної педагогічної освіти. Педагогіка і психологія. – К., 2013. Вип. 39 (4). – С. 153-158.
4. Самчук О. Традиція та інновація у філософії мистецтва / Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Культурологія. – К., 2017. Вип. 18. – С. 245-246.
5. Сафарян С. Роль фонових знань у шкільній літературній освіті / Султанивські читання. К., 2015. Вип. 4. – С. 188-196. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/culs_2015_4_22.
6. Фокіна І. Фонові знання на уроках зарубіжної літератури: українознавчий аспект / Рідна школа. – К., 2016. № 8-9. – С. 52-56. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/rsh_2016_8-9_14.

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

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО АМАТОРСЬКОГО ДЕКОРАТИВНО- УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

Одним із найбільш поширених носіїв народної культури є традиційне аматорське мистецтво. Потяг до краси, любов до рідного краю спонукали багатьох людей проявляти себе в народній творчості. Діяльність як окремих митців-аматорів, так і значної частини громадських творчих об'єднань свідчать про визначну роль аматорства в загальноосвітніх процесах, формуванні духовності суспільства.

Творчість майстрів-аматорів декоративно-ужиткового мистецтва безперечно заслуговує на визнання, глибоке вивчення та дослідження. Саме з аматорів вийшло чимало видатних майстрів декоративно-ужиткового мистецтва. Не маючи кваліфікації, але відчуючи потяг до самовиразу, від природи наділені талантом і любов'ю до національного декоративного мистецтва представники аматорського декоративно-ужиткового мистецтва стають творчо активними. Більшість народних майстрів сьогодні перебувають у громадсько-творчих об'єднаннях, гуртках та студіях. Значну роль у становленні та розвитку аматорського мистецтва відіграє Національна спілка народних майстрів України та її регіональні відділення, які існують в кожній області. Ама-тор декоративно-ужиткового мистецтва відрізняється від народного майстра тим, що його творчість формується як захоплення, хобі та не приносить йому матеріальних здобутків – це поклик його душі.

Найбільш талановитих серед аматорів, які були помітними на виставках народного мистецтва, регіональні відділення Національної спілки народних майстрів готують до вступу в члени спілки. Значну роботу проводить також спілка щодо відновлення видів народного мистецтва. Так, у Запоріжжі відроджується дереворізблення, на Житомирщині – художня вишивка, в Миколаєві набуває відродження художнє ткацтво тощо.

Опанування різними видами декоративного мистецтва спричи-нило виникнення курсів із підготовки майстрів художньої вишивки

у Вінницькому осередку спілки, що має сталі традиції народного мис-тецтва. Такі курси, де передають свій досвід відомі майстри, існують в історичному центрі народного промислу з вишивки в с. Клембівка. І подібних прикладів можна привести чимало.

На існуючих підприємствах народних художніх промислів або на невеликих виробництвах можна спостерігати як колишній вико-навець, який донедавна тиражував розроблені автором зразки, сам ставав безпосереднім творцем.

Відсутність професійно-кадрових вимог (обов'язкова освіта, ро-бота за фахом) надала можливість учорашнім аматорам працювати разом із майстрами й особисто створювати й реалізовувати в мате-ріалі авторські самобутні роботи. Вивчення та аналіз робіт народних майстрів дозволили визначити основні риси національного аматор-ського декоративного мистецтва, а саме:

- ♦ орієнтація на народно-декоративне мистецтво;
- ♦ орієнтація на сучасне декоративне мистецтво;
- ♦ орієнтація на професійне (академічне) мистецтво.

В усіх формах аматорського мистецтва простежується взаємодія народної та професійної творчості, прямих і зворотних, безпосеред-ніх та опосередкованих зв'язків. Аматорство – це унікальне художнє явище в загальній системі народного мистецтва. До нього входять різноманітні види творчої діяльності (від малярства до флористики). Декоративно-ужиткове мистецтво є одним із найбільш поширених видів аматорського мистецтва. Прагнення аматорів пізнати основи української культури співзвучне загальному підйому національної свідомості.

Важливим також є питання художнього рівня експозицій виста-вок, на яких, в першу чергу, має розглядатися не кількість учасників, а справжня художня якість виробів, яка ґрунтується на чистих націо-нальних джерелах українського народно-декоративного мистецтва. Неможливо не враховувати надзвичайне значення процесу опануван-ня тим чи іншим видом народно-декоративного мистецтва, як окре-мої особистості, так і всього колективу (гурток, студія тощо).

Прагнення аматорів до створення унікальних високохудожніх творів не залежить від обдарованості й рівня їхніх можливостей. Принципи індивідуального підходу до творчого розвитку сприяють вихованню художнього смаку та самостійних композиційних рішень. Більшість аматорів отримують початкові знання в розгалуженій мережі гуртків та студій образотворчого мистецтва, де теоретичні

й практичні заняття з малюнку, живопису та історії мистецтва проводяться за кращими зразками.

Економічне становище нашої держави стримує збільшення мережі установ із співпраці з майстрами-аматорами, але, попри все, кількість сучасних студій постійно збільшується. В багатьох школах введені заняття з декоративно-прикладного та народно-декоративного мистецтва. Учнівська молодь гуртується навколо майстрів народно-ужиткового мистецтва, з досвіду яких вона отримує справжню практику з різних видів декоративного мистецтва. Проте відсутність єдиної навчально-методичної програми з питань декоративного мистецтва негативно впливає на розвиток і організацію роботи з аматорами.

Єдиними центрами організаційної та методичної роботи з аматорами народного декоративно-ужиткового мистецтва, крім спілки народних майстрів, залишаються Обласні будинки народної творчості. Вони проводять активну роботу щодо залучення аматорів до занять з цього виду мистецтва, його популяризації та вивчення. Справжні яскраві роботи аматорів знаходять визнання громадськості й любителів прекрасного. Чимало творів аматорів зберігаються у фондах районних, обласних краєзнавчих і художніх музеїв, картинних галереях, приватних колекціях в Україні та поза її межами. Потенціал аматорського мистецтва потужний і потребує певних умов для свого масового розвитку. В обласних центрах народної творчості бажано створити колекції зразків народного мистецтва краю, посібники з різних видів народного мистецтва області тощо.

Необхідно висловити цікаві спостереження, які стали передумовою створення творчих кооперативів, товариств із обмеженою відповідальністю, малих підприємств, приватних салонів та галерей, які виробляли та реалізовували твори народно-ужиткового мистецтва художників-аматорів. На початку 80-х рр. XX ст. розпочалися помітні зміни в розвитку образотворчого та народного мистецтва, серед них:

- ♦ зростання ділової ініціативності, послаблення податкового тиску й контролю за діяльністю, що сприяло виникненню багатьох творчих об'єднань;
- ♦ залучення митців до ринкових відносин шляхом організації й проведення виставок-продажів, ярмарків, вільної вуличної експозиції та торгівлі;
- ♦ широке захоплення образотворчим аматорством багатьох верств населення;
- ♦ прагнення до участі в різних творчих студіях та об'єднаннях.

Одним із перших було Київське міське об'єднання художників-аматорів «Творчість» (1977 р.). Практика діяльності ТО «Творчість» стала прикладом при створенні низки нових творчих професійних і аматорських об'єднань, малих підприємств, салонів та галерей. Навколо них протягом багатьох років гуртувалися однодумці, шанувальники професійного та народного мистецтва різних прошарків населення. Особливо відчутним був їхній вплив на розвиток виконавської майстерності, зріст інтересу до народного декоративно-ужиткового мистецтва як в професійному так і в аматорському виконанні.

Сучасне аматорське мистецтво віддзеркалює всі складнощі й негаразди, а також позитивні зрушення економічного розвитку нашої держави. В художньому аматорстві ми маємо поєднання суспільного та естетичного, які взаємодоповнюють одне одного. Його плоди відчутні в різних сферах людської діяльності та відіграють суттєву роль у вихованні естетичних смаків. Умови економічної нестабільності, промислового спаду, безробіття, сприяли виникненню чималої кількості стихійних ринків. В умовах комерційного попиту мистецтво не має захисту від тиску іноземної кон'юнктури, з її вкрай сумнівними орієнтирами, що, в свою чергу, може призвести до спрощеного сприйняття народного мистецтва, його національної суті.

Необхідно відмітити нові форми експонування декоративно-ужиткового аматорського мистецтва. Серед них – величні святкові вернісажі, що проходять на щорічних святкуваннях міст і селищ. На таких заходах широко експонується аматорське ужиткове мистецтво, проводиться демонстрація виставки-продажу робіт народних майстрів. На святкових вернісажах простежується мистецький рівень майстрів-аматорів, відбувається обмін досвідом практичної діяльності.

Частіше аматорські роботи можна бачити поруч із професійними творами народного декоративного мистецтва на багатьох ярмарках, виставках в торгівельній мережі, де вони гідно конкурують. Твори аматорів експонуються в приватних галереях, салонах, деякі аматори мають окремі майстерні, які відкриті для глядача. Численні твори експонуються на районних, обласних, всеукраїнських виставках, а також під час свят одного села. Збільшилася кількість персональних виставок аматорів, які проводяться в обласних краєзнавчих музеях. Важливими є приклади спонсорської підтримки програм різних заходів, які популяризують аматорське мистецтво. Вироби аматорського мистецтва залучаються до оформлення фольклорних обрядів, народних свят, театральних-видовищних заходів.

Досліджуючи в цілому стан аматорського народно-ужиткового мистецтва, не можна обійти увагою течію наївного мистецтва, яке становить одне з яскравих явищ народно-декоративного мистецтва, зокрема, в народному малярстві та народно-декоративному розписі. Аналоги українського народного примітиву є найбільш цікавим проявом аматорства. Відрадіним є той факт, що майже в кожній області існують аматори з народного малярства та народно-декоративного розпису, творчий доробок яких являє собою цікаві приклади цього напряму народної художньої культури. Відсутність професійної школи вони замінюють гострим відчуттям гармонії, щирістю й відвертістю своєї душі. Вони розкривають чисту душу простої людини та її ментальність. Мистецтво наїву звернено до традицій іконопису, старовинного народного живопису та графіки.

Творчість таких аматорів – вікно в поезію, використання метафори, асоціативної образності. Наївне мистецтво є актом самовиразу, в якому емоційне переважає над розумом, композиційна структура над елементарними знаннями образотворчих канонів. Це мистецтво дає яскравий приклад того, що не можна визначати художню цінність твору в порівнянні з професійним мистецтвом. Аматорська творчість тісно пов'язана з ним, але має свої естетичні відзнаки і шляхи розвитку.

В останній час в аматорському декоративно-ужитковому мистецтві поширилися теми релігійного характеру, які знайшли своє втілення в художньому малярстві та декоративному розписі. Глибока змістовність, духовна спрямованість, притаманні роботам аматорів, які прикрашають собори й каплиці гармонійно доповнюють художню цінність загальних сакральних ансамблів. В орнаментативній декоративного розпису в усі види декоративно-ужиткового мистецтва прийшли релігійні образотворчі елементи. Твори українського наїву несуть у собі яскраву національну форму, духовну силу, міфологізм, тайну. Вони органічно вписуються і в сучасний інтер'єр, прикрашаючи державні установи, банки, офіси, школи. Майстри декоративного розпису полюбують утілювати свої розписи в архітектурному середовищі, де вони набувають монументальних форм.

Наївне мистецтво характеризується широким тематичним діапазоном і насичене фігуративними композиціями. Воно доступне кожному і має значні можливості для виявлення творчого потенціалу. Звернення до традицій старовинного народного живопису (народної ікони, іконопису) – характерна риса творчості багатьох художників-аматорів. Тематична різноманітність сюжетів, змістовність – основні

рисини сучасного народного живопису. В таких творах приваблює гармонія сюжетних мотивів. Відсутність чистого пейзажу або портрету є характерною рисою творчості аматорів. Кожний аматор бачить натуру по-своєму і надає їй особистих, притаманних автору рис.

Громадські творчі об'єднання аматорів декоративно-ужиткового мистецтва, осередки народних промислів протягом останніх років створили певне культурно-мистецьке середовище, діяльність якого відіграє суттєву роль у вихованні естетичних смаків, національної самосвідомості народу. Українське аматорське народне малярство та декоративний розпис становлять гордість народно-декоративного і аматорського мистецтва, широко репрезентує українську культуру за кордоном.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеева Т. Ф. Проблемы унаследования духовных идеалов в современном культурно-мистецькому житті України. – Житомир: ЖПУ. 2002. – 124 с.
2. І. А. Бариш-Тищенко. Основні тенденції сучасного традиційного народного і аматорського декоративно-ужиткового мистецтва. За матеріалами наукових розробок Центру культурних досліджень, музею І. Гончара. 2003 р. – С. 4.
3. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры: Теория и практика. – Москва: Изобразительное искусство. 1983. – 123 с.

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

СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНИХ СТИЛІСТИЧНИХ НАПРЯМІВ ДЕКОРАТИВНОГО РОЗПИСУ ТА ЇХ ІННОВАЦІЙНА ТРАНСФОРМАЦІЯ У ТВОРЧОСТІ МАЙСТРИНЬ АЛЬОНИ КІЧКІНОЇ ТА АННИ МАТВІЄНКО

Цією формулою можна означити творчість відомої в Харкові майстрині Альони Кічкіної. Квіти, рослини і трави – мотиви розписів майстрині Анни Матвієнко. Обидві по-різному змогли трансформувати в своїй творчості надбання народного декоративно-прикладного мистецтва України і світу, пробуваючи себе в різних видах творчості, маючи різний життєвий шлях, художній досвід, джерела натхнення.

Альона Миколаївна Кічкіна народилася 1981 р. у Харкові, закінчила Міжнародний Слов'янський університет за спеціальністю «Міжнародні відносини» та художньо-графічний факультет Харківського педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Займається народним мистецтвом, майстер декоративної творчості.

Майстер декоративного розпису Анна Іванівна Матвієнко має полтавські корені, де народилася 1955 р. в с. Семенівка. Закінчила Кременчуцьке педагогічне училище ім. А. С. Макаренка, навчалася в Полтавському педагогічному інституті ім. В. Г. Короленка, Гадацькому училищі культури ім. І. П. Котляревського, Рівненському державному гуманітарному університеті. З 1983 р. живе і працює в с. Котельва Полтавської області. За ці роки нею досліджено історію та етнографію краю, зразки народного мистецтва, традиційний розпис краю.

Зображення павича, жар-птиці, його розкішного оперення, що має давні традиції в українському декоративному розписі, присвячено картину А. Кічкіної «Весняний птах», 2018 р., картон, авторська багатошарова акварельна техніка, 50х60 см. На сході, у візантійській традиції, павич уособлював розкіш і царственну достойність, як культовий птах у церковних циклах був традиційним символом воскресіння і безсмертя. А пишні квіти, гілочки чи пагони рослин, серед яких зазвичай зображували птаху, викликали алузії райського саду, Едему. Краса казкового, фантастичного виявляла позачасову сутність народного духу, його традицій.

Композиційно зображення жар-птиці на картині площинно розпластане на зразок геральдичної емблеми. Фантастичні пагони з квітами ніби вплетені, як у вінок, в оперення, увінчуючи короною голівку птаха. Чарівні за колоритом, вишукані за флоральними формами, рослини тягнуться вгору, вигинаються, сплітаються в розкішні вінки. В колористичній гамі твору поєднано тональні переходи червоних і охристих фарб різних відтінків – від кольору вранішньої зорі до малиново-рожевого, незвичним є також поєднання фіолетового з синім, жовтого з рожевим, позначеним ніжним нюансуванням кольору. Довгі пера стилізованого казкового птаха з розкритим віялом хвостом кольору старого золота оздоблено на кінцях «вічками»-сердечками коралового кольору. Металевий полиск тулуба у вигляді лускатої поверхні, загострені, як леза, пера, що відходять від ноги, викликають ремінісценції далекогосхідного мистецтва, зокрема, китайського.

Картина викликає враження роботи над нею кількох майстрів – ювеліра, який «карбує» металевими бляшками тулуба птаха, графіка, який тонко прописує стебла рослин, до речі, схожих на пір'їнки, художника декоративно-прикладного мистецтва, зокрема, батіка, скульптора, який виготовляє барельєф, флориста, що вводить у композицію колосочки трав, які імітують м'якість пір'я на кінцях крил. Майстриня поєднує в зображенні жар-птиці кілька семантичних, символічних нашарувань, тим самим включаючи прадавній український міфологічно-казковий образ в контекст світового мистецтва. Авторська трактовка цього образу в майстрині якраз і полягає в симбіозі вищезгаданих впливів і культур, а не копіюванні загальновідомих взірців народного розпису, зокрема, петриківського, опосередкований вплив якого відчутно у роботі. Це і є той «фолк-модерн», який, спираючись на українську народну традицію, виглядає концептуально і сучасно, підтриманий і власною творчою манерою художниці – складною авторською багатошаровою акварельною технікою.

Синтез культур у А. Кічкіної полягає не тільки в симбіозі української та далекогосхідної, в її творчості відчутно впливи мистецтва Центральної Азії, зокрема, ізниського розпису в Туреччині. Крім павича, улюбленими є зображення півня, фазана, симурга – фантастичного, казкового птаха. В основі зображення рослин – традиції петриківського розпису, зокрема, стилізована «цибулінка» в різних інтерпретаціях, де майстриня додає більше деталей, об'єму.

До стилістики зображення павича тяжіє півень, модифікацію образу якого вирішено в різному композиційному і колористичному

ключі. Силует птаха обрізано так, що ефектно виглядає найголовніше – гребінь, груди і хвіст. Пір'я, як і в павича, має неоднорідну фактуру – жорстку, пухнасту, металізовану, де рух пір'я направлено врізнобіч – лускоподібне на грудях, дрібне, далі з металевим полиском, де чітко виявлено середину, як трубочку, з чітко прокресленими «різаними» краями, тональними розтяжками кольору, оживлених жовтими «краплинками». Ефектно підкреслено «сідловидну» западину силуету птаха – між шиєю і хвостом. Своєрідність авторських розписів А. Кічкіної полягає в тому, що її картини знаходять продовження в інших видах декоративно-прикладного мистецтва одягу, хусток, шарфів, посуду. Картину художника спочатку малює, підбирає фарби, вирішує композицію. Різниця між авторською роботою і дизайнерською полягає у відмінності, що це людина буде носити на собі. Звідси подальші кроки від ілюзорності, реалістичності, до стилізації, розробки в одному кольорі або зближеній фарбовій гамі. У цьому випадку авторка переслідує ще й утилітарну мету – щоб це дійсно можна було б одягти на себе, прикрасити дім (посуд, картини). Майстриня варіює кольори від яскравого до монохромного, що залежить від одягу, використовує білий фон.

Хустку із зображенням півня композиційно вирішено в ритмі навскісно розташованих ромбів і квадратів, які утворюють мозаїчно-калейдоскопічний узор хрестоподібної форми, де ромби центральної гілки «перехоплено» лінеарними пентаграмами. В центральних ромбах – більш дрібні зображення півня, по чотири в кожному, спрямовані в різні сторони світу, з пентаграмами в центрі. По краях їх обрізано на напівромби-трикутники. Великих півнів зображено в позі «зустрічного руху». Основні кольори хустки – червоний, чорний, темно-коричневий.

Зовсім несподіваним є звернення майстрині до образу сколопендри – членистоногої комахи із сумнівною репутацією – від нешкідливої у наших краях до отруйної на півдні. Цей маленький «фенікс» володіє ще однією цікавою властивістю – здатністю «відрощувати» втрачену кінцівку. При всій своїй несимпатичності виявляється, що її образ досить популярний у культурі, зокрема, татуванні, де, окрім застережливих і агресивних якостей вона приносить удачу і багатство. В класичному мистецтві, в натюрмортах, часто зображено гусінь, равликів, інших комах, які є невіддільними від світу природи. Естетизоване зображення сколопендри в розписах А. Кічкіної нагадує і дракона, і «великого змія», набуваючи монументальних рис «значної» істоти.

Стилізація, де добре відчутно натурну флоральну першооснову, є прикметною рисою творчості А. Матвієнко. Гамі розписів майстрині присутні всі кольори, які є в природі, її флорі, інколи – підвищеної звучності: синє або «малахітове» листя, яскраві, дзвінкі фарби квітів, також складних поєднань – рожево-фіолетових, бузково-синіх, охристо-жовтих, бордово-червоних тощо. В основі композиційної побудови є завжди плавні, округлі лінії, в які майстриня вписує окремі квіти (як правило, великого розміру) або букети. Це коло, овал, трапеція, ромб або трикутник з м'якими, зрізаними краями, вінок, корона.

У флоральних композиціях значну роль відіграє «центральна вісь», вертикаль, яка є формоутворюючою в побудові розпису. Незважаючи на невеликий розмір, ці композиції по-справжньому монументальні, і можуть бути використані в розписах великих споруд. Традиційну схему «дерева життя» мають роботи «Дзвіночки і незабудки», «Нарциси», «Волошки», «Хміль», «Сон-трава», «Мальви» і т. д. В основі розпису може бути вигадливий вазон, як правило, маленького розміру, але вишукано декорований меандрами, намистинками, імітацією вишивки (інколи-бісерної), з квітки або її фрагмента, але взятим із букета. Такий прийом більш характерний для композицій, де квіти виписано детально, невеликі за формою і розміром.

У роботах останніх років майстриня використовує більш розмашистий, «кучерявий» мазок, узагальнюючий контур, лінеарно розробляючи будову пелюсток, шишечок хмелю, пухнастих вербових котиків, дзвоників сон-трави. Відтак, змінюється і характер вазонів – із відчутною фактурою гутного скла, що міниється різноколірними барвами-смугами, знову ж таки, в тон букета, його загального колірного звучання. В цих орнаментальних композиціях відчутно вплив монументально-декоративного мистецтва, зокрема, вітражу, з чіткими широкими контурами, «заповненими» тонко розробленими деталями стилізованих квітів і рослин. Всі композиції архітектонічні, виважені, згармонізовані в кольорі і ритмах, де тонко виписано фактуру речей – кераміку, скло, живі сезонні квіти (вербові котики, сон-трава, барвінок, мальва, жоржина тощо).

У розміщенні квітів, листя, рослинних пагонів завжди панує симетрія, гармонійне розташування. В роботі «Дзвіночки і незабудки» між двома дзвіночками, схиленими долу, три незабудки на фоні трьох листків, над ними – знову два дзвіночки, але фронтально. Увінчує композицію дзвіночок, розгорнутий догори, знову на трилиснику, але

вже іншого, охристого кольору, схожий на пуп'янок, фланкований чотирма незабудками по боках. Так само згармонізовано і колористичну гаму: насичений жовтий із червоними вкарпленнями, чистий блакитний, яскраво-зелений із охристом. Композиція завжди «замкнена», розміщена на весь розмір аркуша. Фон майстриня обирає або в тон якомусь із кольорів, присутніх у розписах, пом'якшуючи або приглушуючи його, або контрастний, який вигідно «відтіняє» основний, наприклад, поєднує яскраво-червоний із звучним блакитним, відтінки синього з кольором «вранішньої зорі», червоно-синій із бордово-фіолетовим.

Різним також є ступінь стилізації флоральних мотивів. У композиції «Волошки» «профільне» і фронтальне зображення квітів з добре вираженим натурним підтекстом поєднано з хрестоподібними узорами тих же волошок, які втратили натурну основу. Композиційне членування великих волошок у ритмі «3х3х3» доповнено дрібними квітами, які заповнюють простір між ними, створюючи вишуканий узор у градаціях синьо-фіолетового кольору. Мотив «парного» нижнього «підніжжя» композиції у вигляді квіток, листочків вигадливої форми притаманний майже всім роботам майстрині. Інша прикметна особливість її розписів – щільна заповненість вже названих нами фігурних обрисів композиції. Робіт, виконаних на «просвіт», менше.

Таким чином, на прикладі творчості двох майстринь різного віку і образно-стилістичних уподобань можемо стверджувати про різні шляхи опанування і вивчення образно-стилістичних впливів культурно-мистецьких традицій різних регіонів, що дає змогу ознайомлення з витоками культури, звідки походить коріння творчості обох майстринь, реалізоване в абсолютно різному образно-стилістичному ключі, але цікавому в різноплановому контексті творчості, що ввібрав різні витоки натхнення робіт Альони Кічкіної і Анни Матвієнко.

С. О. Доценко,
доктор педагогічних наук, професор
завідувач кафедри інформаційних технологій
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ЦИФРОВА КУЛЬТУРА МАЙБУТНЬОГО ВИКЛАДАЧА

Цифровізація освіти відкриває нові перспективи для будь-якої професійної сфери, оскільки дає можливість розширювати контекст діяльності, організовувати міжнародну співпрацю, створювати віртуальні групи та спільноти, форуми та чати, забезпечувати доступ до матеріалів різних форматів – текстів, мультимедіа, телебачення, подкастів, можливості спілкуватися з носіями мови через різноманітні Інтернет-системи тощо. Сьогодні вищі навчальні заклади несуть відповідальність за перетворення своїх студентів на активних «цифрових громадян», що потребує оновлення змісту освітніх програм, підвищення професійного розвитку викладачів для надання студентам відповідних послуг та ресурсів.

Розвиток цифрової інфраструктури, перехід на мережеві принципи комунікації, персоналізація Інтернету – фактори, що міняють етичні принципи і підстави соціокультурної взаємодії. Питання щодо індивідуальних і колективних культурних практик та моделей поведінки, які базуються на новій ієрархії цінностей, набуває особливої значущості. Цифрову культуру визначають «як сукупність компетенцій, які характеризують здатність використання інформаційно-комунікаційних технологій для комфортного життя в цифровому середовищі, для взаємодії з суспільством та вирішення цифрових завдань у професійній діяльності» [5].

Цифровізація, діджиталізація, digital transformation – перехід на цифровий спосіб зв'язку, запису та передачі даних за допомогою цифрових пристроїв. Поняття «цифрова культура», як і поняття «кіберпростір», «кіберкультура», має різні тлумачення. Зазначимо, що дослідження цифрової культури не вичерпується аналізом цифрових технологій, форматів і гаджетів, а вивчає різні аспекти життєдіяльності людини, тому що цифрову культуру важко відокремити від культури «нецифрової». Без сумніву, роль цього аспекту в інформаційному суспільстві постійно зростає. Сьогодні сукупність інформаційних потоків навколо кожної людини така велика, різноманітна і розгалужена, що

вимагає від неї знання законів інформаційного середовища та вміння орієнтуватися в інформаційних потоках. Інакше людина не зможе адаптуватися до життя в нових умовах, зокрема, до зміни соціальних структур, наслідком якої буде значне збільшення чисельності, що працюють у сфері інформаційної діяльності та послуг.

Нині існує безліч визначень цифрової культури. Д. Галкін визначає цифрову культуру, як «артефакти та символічні структури, які засновані на цифровому кодуванні та його універсальній технічній реалізації». Він підкреслює, що цифрова культура формується на декількох рівнях: матеріальному (речі, гаджети, технологічні системи), символічному (знаки, мови, форми комунікації), соціальному (інститути, функції, об'єднання), ментальному (когнітивні схеми, ідентичність, стереотипи) та ціннісному. Таке трактування цифрової (електронної) культури підкреслює факт становлення інформаційного суспільства, цифрової сфери спілкування, означає не тільки застосування інформаційних технологій, а й появу нових можливостей для вираження і функціонування всіх сфер життя суспільства, зміни ряду соціальних відносин, цінностей, норм, стереотипів поведінки. Тому проблема підвищення цифрової культури та цифрової грамотності майбутніх фахівців сьогодні є вкрай актуальною.

Вагоме значення для формування цифрової культури викладача має введення до навчальних планів підготовки бакалаврів і магістрів навчальних дисциплін, метою яких є її формування та розвиток. Так із 2018 навчального року в Харківському національному педагогічному університеті імені Г.С. Сковороди в межах навчальної дисципліни «Педагогіка» введено змістові модулі «Засоби цифрової підготовки» для бакалаврів та «Кібербезпека в освіті» для магістрів. Студентам пропонуються тематики лекційних та практичних занять: «Цифрове громадянство», «Цифрова грамотність та цифрова компетентність», «Технічні онлайн-компетентності», «Мережеві можливості для навчання», «Основні засади забезпечення кібербезпеки в Україні та світі», «Кібербезпека інформаційних технологій та систем», «Кібербезпека в системі освіти» тощо [1]. Очікувані результати курсу включають:

- ♦ наявність знань щодо теорії цифрового покоління, розуміння особливостей змін мислення, уваги й пам'яті цифрового покоління; знання структури цифрової грамотності, розуміння специфіки цифрового споживання, цифрової безпеки, цифрової компетентності; знання видів Інтернет-комунікації, видів ризиків в Інтернеті, розуміння особливостей цифрової поведінки; знання споживчих

можливостей і ризиків Інтернет-шопінгу; напрямів досліджень цифрової грамотності в Україні та за кордоном;

- ♦ сформованість умінь щодо: 1) аналізу структури цифрової грамотності; проведення SWOT-аналіз цифрової грамотності, аналізу цифрової безпеки, сильних та слабких сторін, ризиків для користувачів, аналіз практичних ситуацій Інтернет-комунікації; володіння цифровою грамотністю, самомотивацією щодо оновлення практичних умінь використання нових навчальних програм; 2) аналізу наукових статей, дослідження проблемних ситуацій та засобів їх вирішення (ментальні карти, Smart-діаграми тощо); 3) моделювання структури цифрової грамотності, проектування принципів цифрового громадянства, поточного прогнозу розвитку цифрового суспільства, цифрового навчання; проектування алгоритмів розв'язування задач цифрової комерції, навчання, комунікації; оцінка практичних ситуацій цифрової взаємодії учнів, можливостей цифрової комерції, оцінка ризиків і ситуацій цифрової агресії – тролінг і кібербулінг, створення ліній допомоги.

На лекційних та практичних заняттях використовуються кейс-методи, метод мозкової атаки, методи критичного мислення (сенкан, кубування, метод прес, «шість капелюхів» тощо).

На кафедрі інформаційних технологій заплановано проведення інноваційних проектів:

1. Впровадження відкритих ресурсів в освіту (завданням проекту є перехід до екосистеми персоналізованої освіти на основі відкритих освітніх ресурсів). Очікувані результати: готовність педагогічних кадрів до інтеграції в освітній простір е-ресурсів (відео- та фотохостинги, музеї, бібліотеки тощо) та MOOCs (масових онлайн відкритих курсів), реалізації ігрових підходів щодо інклюзивного навчання, гейміфікації, сприяння принципам академічної доброчесності, перспективам розбудови STEM, STEAM, SMART та дизайн-освіти.

2. Науково-методичні основи розвитку електронної педагогіки (проект спрямований на створення єдиного електронного освітнього середовища університету, що дозволить забезпечити новий рівень інформаційної підтримки навчального процесу). Очікувані результати: підвищення ефективності підготовки педагогічних кадрів відповідно НУШ та Європейським вимогам.

3. Формування цифрової компетентності майбутнього вчителя (проект спрямований на організацію інноваційних заходів щодо формування цифрової компетентності студентів 1-2 курсів: створення

дистанційних курсів, проведення вебінарів, інтернет-конференцій та майстер класів). Очікувані результати: вдосконалення цифрової підготовки викладача педагогічного університету до застосування сучасних засобів технічного і програмного забезпечення в науково-дослідній та викладацькій діяльності для різних профілів освітніх програм, а саме: засобів безпечного кіберпростору; опрацювання текстової, числової та графічної інформації (MO, Google), мультимедійних освітніх ресурсів; засобів ефективної інтелектуальної діяльності (інтелект-карти, інфографіка, керування контентом тощо) в персоналізованій навчальній мережі.

У зв'язку з тим, що цифровий технологічний прогрес вимагає абсолютного іншого рівня компетентності від майбутніх фахівців, однією зі значущих компетентностей є цифрова грамотність, яка поєднує в собі низку спеціальних умінь та навичок, які сприяють підвищенню ефективності процесу навчання, за допомогою «вдалого» застосування цифрових технологій у майбутній діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Доценко С. О., Прокопенко А. І. Цифрова грамотність майбутніх учителів у контексті STEM-освіти / Психолого-педагогічні проблеми вищої і середньої освіти в умовах сучасних викликів: теорія і практика : матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції. – Х.: «Стиль-Издат», 2018. – С. 298-300.
2. Інформаційна та кібербезпека: соціотехнічний аспект / В. Л. Бурячок, В. Б. Толубко, В. О. Хорошко, С. В. Толюпа. – К.: ДУТ, 2015. – 288 с.
3. Іщук С. М. Поняття культури Інтернету в системі споріднених понять // Вісник Національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія. № 2. – Х., 2013. – С. 100-104.
4. Kellner D. Media Culture: cultural, studies, identity and politics between the modern and postmodern / Douglas Kellner. – London; New York: Routledge, 1995. – 368 p.
5. Мурашкевич О. А., Черних О. О. Освіта в сфері прав людини в Інтернеті. – К.: ВАІТЕ. 2015. – 70 с.
6. Прудникова О. В. Інформаційна культура інформаційного суспільства: філософський вимір // Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого». Філософія. № 4 (31). – Х., 2016. – С. 44-53.

О. А. Думбур,
член Харківського міського
товариства греків «Геліос»,
член Національної спілки дизайнерів України,
член Національної спілки художників України

«КРИТСЬКИЙ ДІМ»

фольклорний музей міста Ханья (Крит, Греція)

У самому серці старої Ханьї в приміщенні муніципальної бібліотеки розташований Приватний фольклорний музей міста – «Критський Дім», у якому зібрано визначну колекцію побутових експонатів, започатковану Аспасією Бікак та Іреною Кумандракі – авторками більшості сучасних робіт, точних копій вишивок із усього Криту. Зібрання відтворює побут критян у період XIX – середини XX ст., демонструє розвиток традиційного вжиткового мистецтва острова, його зв'язок із сучасною культурою. На маленькій площині розгорнуто величезний інформаційний об'єм, завдяки якому можна з'ясувати міфічно-філософську основу життя критян від XIX ст. до сучасності. Найбільш цікавими є: колекція текстильних виробів, вишивки з усіх куточків Криту, вишиті авторками картини, змістом яких є побут і традиційні свята сучасного острова.

Жінки Криту зберігали й відтворювали втілені в кольорових ритмах ліній архетипи, історію, забезпечували безперервний розвиток народної культури, її вдосконалення, самовідтворення. Сучасна картинна вишивка – це найзмістовніший сувенір, який можна привезти з Ханьї.

Насичені теплі кольори, важкі за тоном, надають відчуття впевненості та опори. Величезна кількість рожевих відтінків – це особлива, фантастично квітуча весна Криту. На стриманому червоному присутні білі, блакитні лінії – це море і північний прохолодний вітер Мельдеми спекотним літом. Напружена осінь, збір основної культури – оливок – триває з листопада до грудня, мерехтить сріблясто-зеленкуватими кольорами оливок. Недовгий відпочинок – січень. Лютий – насичений святами і палкими ритмами чорних, білих, різнокольорових елементів орнаментів та сюжетних елементів.

Кольори води і неба переважно лінійні. Особливий «критський» шов у вишивках пульсує так само, як хвилі трьох морів Критського, Лівійського та Іонічного, що «як брати сестру» пестують Крит. До речі, в грецькій мові назви островів жіночого роду. Тепло-холодні контрасти

дуже виважені, переважно тонально стримані. Колір ліній *не змінюється*, в кольоровій плямі – чи то квіти, чи геометричні елементи – присутні 2-3 відтінки. Дуже важливим є тло, на якому розгортається ритмічне пульсування розповіді, кодоване кольорами, напрямом, розміром ліній, їхньою довжиною. Найчастіше – рожево-червоне, біле, кольору піску. Охра, чорний, білий – архетипові кольори першооснов буття, що недоторканно зберегли майстрині Криту.

На горизонтальному ткацькому станку виготовляли патаньєс, храм'я (ковдри); рушники; скатертини; мішки-друвадес, просомья – кольорові тканини, які жінки підкладали на плече під кувшин із водою; фартухи; пелюшки; тканини, з яких виготовляли буденний і святковий одяг; чоловічі пояси – вракозонас. Фарбували рослинними барвниками, найдорожчий – синій призначався переважно для чоловічого одягу.

Традиційно чоловіки Криту вкривали голову чорним сітчастим платком із бахромою, жінки – хусткою червоного, білого або чорного кольору, пов'язаною подвійним крученим вузлом. Часто в композиції присутні дуже емоційні написи. Кожна вишивка, крім виробів конкретного призначення, що втілене в орнаменті, ще й сповідь жінок. Життєва позиція жорстко закарбована м'якими нитками. Кожна річ сповнена такої любові до життя, до свого острова, що її можна вважати дією, здатною гармонізувати велетенські прояви міфологічного існування дивовижних створінь Всесвіту. Ми ніколи не бачили Посідона, Зевса, Атену, але придивляючися за тонкими ниточками, перебраними руками і думками майстринь, розуміємо, чому саме на Криті виховувався Зевс – головний Бог грецького пантеону, скоривший Хаос.

ЛІТЕРАТУРА

1. Το Κρητικό σπίτι – λαογραφικό μουσείο στην οδό Χαλκήδων της πόλης των ανών http://www.kritipoliskaihorio.gr/2018/11/blog-post_294.html.
2. Критские швы. <https://vrukodelii.com/kritskie-shvyi>.

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

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

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОЛЬКЛОРА В РАБОТЕ ДЕТСКИХ КРУЖКОВ КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Мировая глобализация представляет собой процесс объединения мира в единую систему. Глобализация мировой экономики выражается в ходе изменения мирового пространства, преобразовании его в единую зону. Таким образом, следствием глобализации мировых систем является появление на международном уровне единого культурного пространства. В результате установилась тенденция к однородности в массовом искусстве и популярной культуре.

В XXI веке глобализация в значительной степени определяет стратегию мирового развития и оказывает огромное влияние на гражданское общество. Глобализация влечет существенное расширение взаимозависимости национальных и тотальных интересов. Она также отражает политические, социальные и культурные трансформации. Если обратиться к истории, то можно проследить, что процессы стремления интегрировать, а соответственно, и ассимилировать те или иные земли в процессе глобализации никогда не прекращались.

Особенностью народного творчества является его ярко выраженная региональная принадлежность и историческая конкретность. Народная культура не остается неизменной, она развивается вместе с народом, вбирая в себя все ценное, что существовало ранее, и отображая новые социальные изменения. Именно поэтому Генеральная конференция ЮНЕСКО, состоявшаяся в Париже в ноябре 1989 г., дала направления и рекомендации в сфере изучения, сохранения и охраны, а также популяризации фольклора среди населения стран, избегая искажения его содержания. Глобальные

интеграционные процессы во всех сферах жизни людей одновременно вызывают изменение уклада, традиций и культур целых народов и стран, вынуждая их к пересмотру и даже отказу от некоторых этнических и национальных ценностей. В связи с этим каждая страна, каждый регион, стремящиеся сохранить свою национальную уникальность, должны вести постоянную целенаправленную работу по ее сохранению, изучению и развитию. В эту работу входит организация народных и фольклорных кружков, студий, коллективов, ансамблей, а также проведение мероприятий, направленными на сохранение национальной самобытности, ими являются региональные фольклорные фестивали, научные конференции и т. д.

На своих занятиях мы подбираем репертуар и тематику, способствующие изучению народных традиций. При постановке танца, композиции или спектакля изучаем историю и этнографию конкретного региона, проживающего в нем народа, его традиции, костюм, оружие, орудия труда, быт. Пытаемся погрузиться в те времена и культуру, которые стремимся отразить. Изучая народные танцы, мы учитываем характерные элементы, обусловленные условиями жизни и традициями в соответствующем регионе. Когда мы ставим боевые сцены, мы изучаем историю боевых искусств того или иного края через композиционные элементы, познаем характер и менталитет коренного населения. Ребенок, пропуская все через себя, познаёт новое, впитывая в себя необходимые энергетики, приобщается к фольклору и сам становится частичкой той культуры, которую изучает. Участие в конкурсах и фестивалях, помимо демонстрации танцевального мастерства, дает бесценный опыт знакомства и познания народа, а также его традиционной культуры. Участвуя в фольклорных фестивалях других стран, дети популяризируют культуру своего родного края и изучают культуру других людей воочию, а общаясь с иностранными коллективами, они могут попробовать принять энергетику других народов.

Одной из основных целей формирования самосознания индивида как составной части социума является осмысление ценностей традиционной культуры, обеспечение культурной преемственности поколений и выполнение функции сохранения духовного генофонда – духовного потенциала нации.

Приобщение подрастающего поколения – школьников и студенческой молодежи к занятиям в кружках, коллективах, ансамблях, к принятию участия в фестивальном движении по изучению народного творчества является эффективным способом сохранения традиционной культуры. Познание «корней» культуры своего народа помогает подрастающему поколению обрести целостность сознания,

осознанность поступков, жизни. Известный исследователь Р. Куртиев сказал, что изучение народных обрядов и традиций поможет старшему поколению вспомнить и восстановить в памяти, а молодому – освоить и продолжить этнокультурное наследие предков [5], а также разовьет у воспитанников художественный вкус. Педагогические функции песенно-музыкального творчества многообразны, но основными из них являются социализация человека, воспитание коллективизма и нравственности, развитие эмоциональной душевной чуткости и эстетических чувств [6]. Изучение культуры и традиций прорисовывает историческую картину духовного развития народа, его мировоззрение, обогащая представление об историческом прошлом и настоящем народа; знакомит с верованиями и религиозными взглядами, помогает усвоить нравственные принципы, воспитывает любовь к родителям, своему народу, родному краю; вселяет веру в справедливость и благополучное будущее; обогащает народной мудростью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бирюкова М.А. Глобализация: интеграция и дифференциация культур // Философские науки. №4, 2000. – С. 33–42.
2. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. – Л.: Изд-во «Наука», 1968. – 166 с.
3. Дзюба І. Глобалізація і майбутнє культури // Слово і час. № 9, 2008. – С. 23-30.
4. Куровская И.Р. Фольклор как средство сохранения национальной самобытности в условиях глобализации общества [Электронный ресурс]: <http://tavr.science/2016/05/folklor-kak-sredstvo-sohraneniya-natsionalnoj-samobytnosti-v-usloviyah-globalizatsii-ob>.
5. Куровська І.Р. Сучасний стан виконавства та наукових досліджень кобзарства Криму // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатський університет ім. В. Стефаника. Вип. 19-20, 2010. – С. 278-284.
6. Гнидка К.О. Фольклорні традиції як запорука збереження культурної самобутності народу в умовах глобалізації [Електронний ресурс] [file:///C:/Users/Ceryn/ Downloads/Ku_2014_45_18.pdf](file:///C:/Users/Ceryn/Downloads/Ku_2014_45_18.pdf) (дата обращения: 08.06.2019).
7. Чистов К. Фольклор (в культурологическом аспекте) // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 1. – СПб.: Универс. книга; ООО «Алетейя», 1998. – С. 302-306.

В. П. Жуков,
старший викладач кафедри
музично-інструментальної підготовки вчителя,
заступник декана з виховної роботи
факультету мистецтв
Харківського національного
педагогічного університету
імені Г. С. Сковороди

В. І. НІКОЛАЄВ – ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ

До 80-річчя з дня народження

Володимир Іванович Ніколаєв (06.03.1939-22.10.2008) відноситься до тих особистостей, про яких говорять тільки в перевершеному ступені. Друзі – як про одного з кращих людей, що жили на землі, колеги та преса – як про музиканта від Бога, найталановитішого диригента, натхненного інтерпретатора музики, майстра оркестровки та інструментовки, учні та студенти – як про Вчителя з великої літери і цим багато що сказано.

Видатний диригент, музикант і педагог, професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського народився в місті Полтава в робочій родині. З дитячих років навчався в музичній студії при музичному училищі. Свій творчий шлях розпочав, коли був вже студентом Полтавського музичного училища імені М. В. Лисенка (1954-1958), після якого вступив до Харківської державної консерваторії на оркестровий факультет (1958-1963). У класі диригування навчався у відомого диригента і педагога Костянтина Леонтійовича Дорошенка. Здобуваючи найширшу музичну освіту, він не оминав жодної прем'єри оперних вистав та концертів симфонічної музики, захоплювався літературою та образотворчим мистецтвом. Талант та безмежна працелюбність стали запорукою успіху на шляху до вершин професійної майстерності.

Досвід формувався та вдосконалювався під час роботи диригентом оркестру Харківського державного театру музичної комедії (1962-1964), де В. І. Ніколаєв працював диригентом-постановником (ще студентом п'ятого курсу Харківської державної консерваторії), готував прем'єри та диригував усіма оперетами та музичними виставами, які йшли на сцені. Він став постановником першої в історії

театру дитячої оперети П. Вальгардта «Кошкин дом». Помітною творчою роботою стала постановка під його керівництвом дитячої опери Ц. Кюї «Кот в сапогах», за участю учнів Харківської дитячої музичної школи № 9 імені В. Сокальського, яка відбулася на сцені Харківського академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка.

В. І. Ніколаєв має значний творчий доробок. Репертуар його диригентської інтерпретації – 8 опер та 15 оперет, велика кількість творів сучасних українських композиторів, серед яких твори харківських композиторів: В. Борисова, Д. Клебанова, О. Стеблянка, П. Гайдамаки, М. Стецюна, І. Польського, Т. Кравцова, В. Бібіка, І. Ковача, В. Підгорного, В. Золотухіна, В. Птушкіна.

Працюючи у творчих колективах, він гастролював у багатьох містах України: Одесі, Луганську (Ворошиловграді), Миколаєві, Києві, Полтаві та інших, зробив фондові записи на Українському державному та Харківському обласному телебаченні. Під керівництвом В. Ніколаєва було записано музику до багатьох вистав харківських театрів: театру ляльок («Смеліно щастя» В. Бібіка), театру юного глядача («Іван да Мар'я» Д. Клебанова), театру ім. О. С. Пушкіна (В. Птушкіна); музику І. Ковача до документальної кінострічки «Екатерина Твердохлеб».

В. Ніколаєв працював у творчій співдружності з провідними виконавцями міста Харкова: народними артистами СРСР Е. Червонюком, М. Манойло, народними артистами України: І. Яценко, Д. Пономаренко, Р. Уманською, В. Маноловим, В. Самарцевим, А. Романовською, заслуженим діячем мистецтв України: Ф. Ковоєм, Л. Маргаріусом, заслуженими артистами України: М. Свирською, Є. Холодовим, солісткою Державного академічного Великого театру СРСР, заслуженою артисткою РРФСР І. Журиною, зарубіжними гастролерами.

Інший напрям диригентської діяльності В. І. Ніколаєва – робота зі студентськими оркестрами (симфонічними та народних інструментів). Із 1964 р. він викладав у Харківському музичному училищі імені Б. М. Лятошинського, з 1965 р. працював викладачем кафедри народних інструментів Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, старшим викладачем (1971), доцентом (1987), професором (1992). Під його керівництвом оркестр народних інструментів музичного училища (1978-1984) двічі ставав лауреатом 1-ої премії на оглядах-конкурсах творчих колективів навчальних закладів України. Працюючи з симфонічним оркестром оперної студії Харківського інституту мистецтв (1983-1989) був диригентом-постановником опер О. Даргомижського «Каменный гость» (1983) та П. Чайковського «Евгений Онегин» (1988).

У Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського майже 30 років він був деканом заочного (1973-1986 та 1989-2008) і музично-виконавського (1986-1989) відділень, у 1982-1983 та 1989-1990 рр. очолював кафедру хорового диригування, керував у 1992-2008 рр. секцією диригування на кафедрі народних інструментів та одночасно був активним громадським діячем: секретарем партбюро Харківського інституту мистецтв імені І.П. Котляревського, двічі обирався депутатом Держинської районної ради міста Харкова, був членом національної Всеукраїнської музичної спілки (президент регіональної Асоціації оркестрів народних інструментів) та Спілки театральних діячів України, нагороджений Почесними грамотами Міністерства культури, Міністерства освіти України.

На кафедрі народних інструментів професор виховав більше ніж сто випускників, серед яких лауреати та дипломанти міжнародних та національних конкурсів.

В.І. Ніколаєв мав найвищий авторитет серед професіоналів музикантів, його систематично запрошували до складу журі музичних конкурсів національного та міжнародного рівня. Він є автором «Методичних рекомендацій для студентів музичних навчальних закладів з класу домри та диригування» (1983), Програми для музичних училищ «Оркестровий клас» для студентів відділень народних інструментів (1987), перекладень симфонічних творів для двох фортепіано, що призначені для використання у класі диригування.

Цінною також є його діяльність із професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва для загальноосвітньої школи в педагогічному вищому навчальному закладі. Як один із відновлювачів і диригент студентського оркестру народних інструментів домрово-балалаєчного складу на факультеті Мистецтв (музично-педагогічному) Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (1990-2008), він приділяв особливу увагу створенню спеціального репертуару для навчального оркестру. Завдяки наполегливій, кропіткій роботі сформувався згуртований колектив, який здатен оволодіти різноманітним і цікавим оркестровим музичним матеріалом. Оркестр багаторазовий лауреат творчих змагань, у 2000-му р. йому присвоєно почесне звання «Народний самодіяльний колектив профспілок України», він справедливо вважається одним із кращих оркестрових колективів закладів освіти України.

Багато зусиль і часу В.І. Ніколаєв віддавав роботі з самодіяльними колективами: керував оркестром народних інструментів Палацу

культури Харківського тракторного заводу (спільно з Б.О. Міхєєвим), оперним театром обласного Будинку профспілок, із яким став лауреатом огляду-конкурсу самодіяльних театрів. Його сценічними майданчиками й естрадою на чолі тих творчих колективів були оперний театр, філармонія, палаци культури, цехи заводів і фабрик, клуби підприємств, навчальних закладів і військових частин, радіо, обласне й республіканське центральне телебачення.

Є імена, які важко промовляти в минулому часі. Світло душі людини живе в її творчості, передається людям разом із спадщиною діла її життя. У В.І. Ніколаєва це оркестрові редакції, обробки та інструментовки творів різних музичних форм, стилів і жанрів, добір оркестрового та ансамблевого репертуару, науково-методичні роботи, практичні рекомендації та багато іншого. Творчий доробок Майстра чекає на свого дослідника.

В. П. Жукова,
кандидат наук із соціальних комунікацій,
доцент кафедри інформаційної,
бібліотечної та архівної справи
Харківської державної академії культури

КОРИСТУВАЦЬКІ ВЛАСТИВОСТІ ІНФОРМАЦІЙНИХ ПРОДУКТІВ ТА ПОСЛУГ БІБЛІОТЕКИ В УМОВАХ ІННОВАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Стрімкий розвиток інформаційних технологій змінив середовище бібліотеки в напрямі впровадження інновацій. Поряд із традиційним бібліотечним обслуговуванням на базі паперових фондів з'явилися послуги на основі Інтернет-сервісу. В бібліотеці стали користуватися популярністю інформаційні послуги дистанційного доступу оскільки:

- ♦ все більша кількість користувачів оволодіває інформаційною технологією роботи в комунікаційному медіа-середовищі;
- ♦ послуги, що надаються бібліотекою в онлайн-просторі стають все ефективнішими, більш оперативними, якісними та різноманітними;
- ♦ такі послуги можна отримати в будь-якому місті, в будь-який час.

Персонал бібліотеки в умовах упровадження інновацій має постійно підвищувати свій професійний рівень. На сучасному етапі розвитку бібліотеки активно створюються такі інформаційні ресурси як веб-сайти для розміщення сучасних продуктів із онлайн-доступом: електронні каталоги, бази даних, електронні бібліотеки, репозиторії, цифрові колекції, книжкові полиці, презентації, буктрейлери, віртуальні виставки, відео-екскурсії, інтерактивний календар цікавих подій, віртуальна довідкова служба тощо.

Специфіка кожного окремого інформаційного продукту або послуги бібліотеки визначається його користувацькими властивостями. Користувацькі властивості інформаційних продуктів та послуг – це їхня здатність задовольняти конкретні запити користувачів. Постійне вивчення користувацького попиту стимулює впровадження інновацій в бібліотечну діяльність. Саме користувацькі властивості визначають попит на будь-які інформаційні продукти та послуги. Як продукт інформатизаційної діяльності вони мають відповідати наступним принципам: релевантності; повноти; своєчасності; достовірності; доступності; захищеності; ергономічності; незалежності.

Користувацькі властивості інформації можуть змінюватися в часі, але не амортизуються, а інформація не витрачається, не зникає при користуванні. До групи користувацьких властивостей можна віднести такі характеристики інформаційних продуктів та послуг як: загальність, адресність; доступність; оперативність; надійність; багатоаспектний пошук та охоплення теми; комфортність; можливість машинної обробки; захищеність від несанкціонованого доступу; естетичність. Категорію користувацьких властивостей покладемо в основу оцінювання якості інформаційних продуктів та послуг.

Як користувач-науковець та викладач, найчастіше відвітую веб-сайти Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського (НБУВ), бібліотеки Харківської державної академії культури (БХДАК), Харківської державної наукової бібліотеки ім. В.Г. Короленка (ХНБ), Центральної міської бібліотеки ім. В.Г. Белінського (ЦМБ), які відповідають принципам і характеристикам користувацьких властивостей. На сайтах бібліотек використовую інформаційні продукти які реалізують мої користувацькі інтереси через онлайн-послуги: електронні каталоги (на всіх сайтах) та повнотекстові бази даних (НБУВ, БХДАК), репозиторії (НБУВ), буктрейлери (ЦМБ), віртуальні виставки (на всіх сайтах), календар цікавих подій (на всіх сайтах), інформацію про конференції та матеріали конференцій (НБУВ, ХНБ), інформацію про розвиток інформаційних технологій (на всіх сайтах), інформацію про культурні заходи та конкурси (ХНБ, ЦМБ).

Таким чином, користувацькі властивості інформаційних продуктів та послуг бібліотеки відповідають своїм принципам та мають відповідні характеристики. В умовах інноваційної діяльності користувацькі властивості визначають попит на інформаційні продукти та послуги й стимулюють вивчення користувацьких запитів. Інноваційні розробки в напрямі надання сучасних інформаційних продуктів та послуг використовують через веб-сайти користувачі бібліотек та активно застосовують у життєдіяльності.

О. Л. Заверющенко,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри документознавства
та української мови
Національного аерокосмічного
університету ім. М.С. Жуковського
«Харківський авіаційний університет»

КОНЦЕПТИ ЛЮБОВІ ТА КОХАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ КАРТИНИ СВІТУ на матеріалі творів Г. Квітки

Концепт як згусток енергії, як витвір людської уяви, як «уламок» людської свідомості продовжує притягувати до себе зацікавленість учених. Попри численні напрацювання мовознавці намагаються підібрати все нові визначення цього унікального поняття, виокремити його складові та визначити співвідношення зі словом, фразеологізмом, паремією тощо. Концепт як складний комплекс образів, символів, уявлень, колективного знання та досвіду має величезний вертикальний культурний контекст. Чим глибше дослідники занурюються в нього, тим більше вони виявляють неточностей, прорахунків в окресленні цього поняття. Не менш суперечливим видається визначення концептуальної картини світу, яка продовжує формуватися стільки, скільки живе людина. Концептуальна картина світу віддзеркалюється в мовній картині світу, створює її і в той же час залежить від неї, як залежать одне від одного мислення та мовлення.

Так, Л. Лисиченко обстоює думку про те, що «...часте вживання слова у певному обмеженому значенні, ускладненому додатковими семами, фіксується в концептуальній, а зрештою і в мовній картині світу і переходить... у схованку двомовного знання, обростаючи певними асоціаціями» [2, с. 26]. На прикладі словосполучення *займатися любов'ю* дослідниця доводить, що слово *любов* утратило семи, пов'язані з духовним єднанням людей [2, с. 26].

Концептуальна картина світу як містке поняття стає дедалі частіше предметом дослідження, зокрема українська концептуальна картина світу потрапила в поле зору таких учених, як В. Жайворонок, Л. Лисиченко, В. Ужченко тощо. Її наповнюють численні концепти, які групуються у свідомості людей в окремі локативні центри. Перед дослідниками, в тому числі мовознавцями, постає складне завдання

простежити зв'язки між окремими концептами, механізми формування концептосфер як певних угруповань у концептуальній картині світу. Такий спрощений підхід до організації концептуальної картини світу допомагає чіткіше уявити собі «згустки» концептів за тематичним принципом.

Однією з груп концептів, яку умовно можна було б назвати «Почуття людини», є група, куди належать концепти любові, кохання, щастя, радості, ненависті, страху тощо. Безперечно, виникає питання про доречність об'єднання концептів, адже це не лексичні одиниці мови. Існує небезпека того, що концепти як одиниці вищого рівня свідомості людини не мають чітких меж і можуть накладатися одне на одне. Не становлять винятку й концепти любові та кохання.

З іншого боку, саме пізнання структури концептуальної картини світу допомогло б поновити її деякі білі плями, які залишаються недоступними для людського сприйняття. Так, виникає питання про її однорідність, відповідність її елементів мовній картині світу тощо. На сучасному етапі розвитку концептології першочерговим залишається дослідження окремих концептів, а в перспективі завдання вчених мають полягати у вирішенні вищезазначених проблем.

Творчість Г. Квітки є благодатною, щоб простежити ідентичність чи відмінність концептів любові та кохання, оскільки мова творів письменника є насиченою численними фразеологізмами, авторськими порівняннями, котрі часто важко відрізнити від народних, як вербальними репрезентантами названих концептів.

Актуальність нашої роботи зумовлена відсутністю спеціальних розвідок, присвячених дослідженню концептів любові та кохання в українській концептуальній картині світу на матеріалі творів Г. Квітки. Увага дослідників творчості письменника часто спрямована на виявлення особливостей мовлення персонажів його оповідань, повістей, п'єс.

Метою нашої статті є схарактеризувати концепти любові й кохання української концептуальної картини світу у творах Г. Квітки. Завдання розвідки полягають: 1) у виявленні механізму реалізації названих концептів на мовному рівні; 2) у виявленні зв'язків названих концептів з іншими концептами; 3) у простеженні формування концептів любові та кохання у творах Г. Квітки.

На вербальному рівні поняттєвий складник концепту виражається за допомогою слів, у першу чергу. Для того, щоб зрозуміти, чи є тотожними за значенням лексеми *любов* і *кохання*, слід перевірити їхню семантику за словниками. Так, *любов* – це «1. Почуття

глибокої сердечної прихильності до особи іншої статі; кохання, любові; близькість, інтимність, роман; інтрига, амури...; 2. Почуття глибокої сердечної прив'язаності до кого-, чого-небудь; відданість, пошана, шаноба...; 3. Інтерес до чого-небудь; цікавість, потяг...» [3, 2, с. 114]. Що ж до кохання, то словник подає таке визначення цього поняття: «1. Почуття глибокої сердечної прихильності до особи іншої статі; закохання; любов, любя...; 2) *рідко*. Те саме, що любов...; 3) Дія або стан за знач. *кохати* і *кохатися*...» [3, 1, с. 908]. Як бачимо, любов і кохання – близькі поняття, однак перше за своїм значенням є ширшим за друге.

Сам Г. Квітка вважав себе людиною, яка розуміється на одному з найпрекрасніших людських почуттів. Повість письменника, назва якої є красномовною – «Щира любов» – починається роздумом про це почуття: «*Що то є любов?*» [1, с. 315]. Автор дає своє розуміння кохання, зіставляючи «справжню» й «несправжню» любов: «*Поговорив з дівчиною – вже й каже, що полюбив, а частісінько не зна, яке у дівчини серце, яка душа. А того не зна, що без сього не можна нікого любити*» [1, с. 315]. Читач одразу реагує на пропонувану письменником «формулу любові», пристаючи або не пристаючи до його думки. Зрозуміло, що концепти душі та серця нерозривно пов'язані з концептом любові, а значить, і кохання.

Г. Квітка робить протиставлення «кохання – захоплення», акцентуючи увагу як віруюча людина на тому, що за земні почуття людини відповідає серце: «*...от серденько заграло, і здається вже, що кріпко полюбила...*» [1, с. 316]. Інша річ – душа. Саме вона відповідає за «щирі любові»: «*От як так одна душа другу знайшла, що як сестри собі рідненькі, як серце з серцем здружилося, то вже їм і не можна нарізно жити, треба їм зійтися, треба їм одно одному втіхою і порадою бути*». Отже, любов – це містке поняття, яке включає дружбу, потребу однієї людини в іншій. Концепт дружби не єдиний, який іде «в парі» з коханням: «*...думка в них одна, речі знакомі, обоє однако-вісінько об усім розмишляють, обоє об усім однаково знають, одного хотять, одне люблять, одного не хочуть, одного цураються*» [1, с. 316]. Закохані – це односторонні, люди одного рівня, способу життя, спільних поглядів.

Любов – це ще й самопожертва: «*Коли одному з них приходить-ся постраждати, довіку у біді жити, другий, не думаючи довго, сам йде у бідку, аби другому було добре*» [1, с. 317]. Саможертвність закоханого Г. Квітка доводить до крайніх меж: «*Так, та не так зна*

самая щира любовь. У неї нема своєї волі, свого хотіння, свого щастя. Вона живе для другого...» [1, с. 317]. Цікаво, що письменник не ставить знак рівності між коханням та щастям. Концепти волі та щастя видаються хоч і пов'язаними, але віддаленими від концепту кохання.

Ясна річ, що погляди Г. Квітки як представника сентименталізму, як віруючої людини, що отримала певне виховання та здобула освіту, позначилися на його творчості, на його розумінні природи земного кохання.

Хоча автор намагається переконати, що «*щира любов не приглядається, чи карі, чи чорні очі, чи з горбиком ніс, чи біла шия, чи довга коса...*» [1, с. 316], однак герой повісті «Маруся» Василь закохується в Марусю з першого погляду: «*Став наш Василь і сам не свій і, як там кажуть, як опарений...; тепер же тобі хоч би півслова промовив: голову посупив, голову поклав під стіл і ні до кого нічирк; усе тільки погляне на Марусю, тяжко здихне і пустить очі під лоб*» [1, с. 48]. Отже, концепт краси дуже тісно пов'язаний з концептом кохання.

Г. Квітці вдається підібрати для описів переживань своїх героїв численні образні засоби, які сприяють налаштуванню читача на співпереживання. На допомогу собі автор залучає низку фразеологізмів, у тому числі авторських, порівнянь тощо: «*Марусю мов лихорадка так із-за плечей і озьме, і все б вона плакала, а Василь – мов у самій душний хаті, неначе його хто трьома кожухами вкрив і гарячим збитнем напова*» [1, с. 49].

Митець простежує зародження кохання, яке супроводжується стресовим станом молодих людей – ніяковістю, бажанням позбавитися незвичайного почуття, страхом тощо: «*... якби можна, скрізь землю б провалилась або забігла куди, щоб і не дивитись на цього боярина*» [1, с. 49].

Такі дієслівні компоненти, як *провалилась, забігла* сприяють посиленню ефекту. Фізичний стан людини, яка переживає народження почуття, характеризується порушенням функцій тіла, зокрема нервової системи: «*... губи злиплись, язик мов дерев'яний, а дух так і захватило...*» [1, с. 49], «*мов лихоманка стрепенула Василя; поблід як полотно та аж руками схопивсь за коляку, щоб не впасти від журби*» [1, с. 52]. Афектний стан людини передають фразеологізми *губи злиплись, язик мов дерев'яний, дух захватило, лихоманка стрепенула, поблід як полотно*. Виразно виявляється зв'язок кохання зі стресовим станом людини.

Кохання — це також страх бути неприйнятним: *«Той тебе любить... про кого... ти думала...», — казав Василь, задихаючись від неспітості і з ляку, як почув, що вона ма когось на думці»* [1, с. 55]. Також кохання асоціюється із соромом, неспітністю: *«Почервоніла, як калина, закрилась рученьками і голову похилила»* [1, с. 53].

Кохання часто приносить лихо й горе, що звучить практично в кожному «любобному» творі Г. Квітки: *«Ох, лихо мені тяжке! Лучче б я його не бачила! Ох доленька моя лихая!»* [1, с. 54], *«Ох горечко мені тяжке!»* [1, с. 58], *«Чого ж я заливаюсь слізоньками? Ох, бідонька моя!»* [1, с. 59], *«Ледве-ледве, сердешна, з журби не вмерла»* [1, с. 81]. Компоненти *лихо, горечко, бідонька, журба* сприяють трагізму описуваних сцен.

Однак кохання — це й радість: *«Не можна й розказати, як зраділи і Василь, і Маруся! Зараз кинулися аж до ніг батькових, і цілують їх, і руки йому цілують, і самі обнімуться, ізнов до нього кинуться, і дякують йому, то до матері, то вп'ять до нього, і не тямлять себе, і що робити не знають»* [1, с. 87]. Радість від зустрічі в коханих є безмежною, майбутнє здається безхмарним: *«...чи ходили, чи сиділи, а усе об однім говорили: як один без одного скучав, коли, що і як думав...; яка ще радість буде, як уже посватаються»* [1, с. 87].

Зустріч з коханою людиною приносить не тільки радість і щастя, а й викликає відчуття райського блаженства, ірреальності того, що відбувається: *«Я ж землі під собою не чую — я мов у раю! Чи не сплю лишень я? Так се правда, що ти любиш мене, Марусенько?»* [1, с. 64].

Зрештою, кохання — це і є саме життя: *«За що в мене душу віднімаєте? Не можу без вашої Марусі жити!»* [1, с. 75]. Таке кохання може межувати із самозреченням, призвести до загибелі: *«Буду вам за батрака вічно служити... Буду усякую вашу волю сповняти... Що хотіть, те й робіть зо мною! Дайте сиротиночці ще на світі прожити!»* [1, с. 75], *«Хоч один годочок дайте мені з Василечком прожити, щоб і я знала, що то за радість на світі!»* [1, с. 75].

Слід зазначити, що концепти кохання та любові тісно переплітаються з концептами слави, честі: *«Не вміла я зберегти своєї слави, не достойна носити і дівочої краси!» Та з сим словом — чирк! Як не було славної, русої, довгої, густої та пишної коси!»* [1, с. 301]. Покритка Оксана з повісті «Сердешна Оксана», переживши любов з «копитаном» і позбувшись честі, відрізає косу як символ не тільки дівочості, а й слави та честі.

Отже, концепти любові та кохання, безперечно, накладаються у творчості Г. Квітки. Причому сам письменник не розмежовує ці

поняття, надаючи перевагу лексемі *любов*, укладаючи в неї значення «глибоке почуття між людьми різних статей». Названі концепти у творчості митця тісно пов'язані з концептами душі, серця, дружби, краси, радості, життя, слави, честі, а також з образами раю, страху, біди, лиха, горя, самопожертви тощо.

Концепти любові та кохання є місткими, вони формуються в тому числі за допомогою лексем, фразеологізмів, народних і авторських порівнянь, символів, образів, етнокультурних контекстів. Так, особливу роль при цьому відіграють фразеологізми тематичної групи «Почуття людини». Перспективним видається подальше дослідження названих концептів в українській концептуальній картині світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Квітка-Основ'яненко Г. Повісті та оповідання. Драматичні твори. — Київ : Наук. думка, 1982. — 540 с.
2. Лисиченко Л. Невичерпні глибини мови / Незгасимий СЛОВОСВІТ: Збірник наукових праць на пошану професора Володимира Семеновича Калашника / Микола Філон, Тетяна Ларіна. — Х. : Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2011. — С. 21-28.
3. Новый глумачний словник української мови: в 3-х т. / В. Яременко, О. Сліпущко. — Київ : Аконт, 2006.

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

ЗВИЧАЇ ТА ОБРЯДИ ЯК КУЛЬТУРНЕ ОБЛАШТУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ПРОСТОРУ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Сучасна людина живе в динамічному світі, якому не притаманні в тій мірі, як це було раніше, сентиментальності та схильність до обрядових дій. Таке ставлення нашого сучасника до обрядовості можна зрозуміти, адже звичаї та обряди завжди виникають в конкретних історичних обставинах і виконують важливі для суспільства життєві функції.

Сьогодні, в силу соціально-економічних та культурних трансформацій, вони часто сприймаються як застарілі, такі, що не відповідають сучасним запитам та життєвим інтересам нині існуючих поколінь. Це, з одного боку. З іншого, неможливо не помітити прагнення до збереження автентики. В цьому напрямку здійснюються певні зусилля, що мають на меті зафіксувати, закріпити, зробити фактором сучасного культурного розвитку матеріальні та духовні старожитності. Очевидно, ці дві тенденції завжди будуть супроводжувати національне життя і не тільки його. Адже будь-якому розвитку притаманні не лише новації, але й дотримання певних традицій, без яких будь-який розвиток вироджується в пустопорожні форми, які навіть більше, ніж старовина, не викликають ні цікавості, ні захоплення.

Якщо говорити про звичаї та обряди, то слід, перш за все, визнати, що вони мають відношення до традицій, які відіграють важливу роль в стабілізації розвитку суспільства. Та власне саме звичаї та обряди часто розглядаються як сама традиція, адже остання й живе в зазначених вище формах.

Про ритуали розмова окрема. І хоч в літературі, присвяченій аналізу традицій, звичаїв, обрядів і ритуалів немає однозначності в їхньому розумінні, автори нерідко не проводять чітких розмежувань між цими поняттями. Однак, як і у випадках синонімічного ряду будь-яких понять, ми все ж таки деякі розрізнення проведемо.

Отже, вважаємо, що поняття «ритуал», яке етимологічно бере свій початок від латинського «ritualis» і означає обрядове дійство,

вже за своїм походженням є обрядом. Але, зважаючи на те, що слова, як і все існуюче «під сонцем» зазнають постійних змін, то не дивно, що з часом за даним поняттям закріпився певний, доволі конкретний зміст, оскільки ритуальний обряд, як система впорядкованих дій, використовувався спочатку у сфері магічної та релігійної практики. Тому обряд, який здійснювався в формі усталеної послідовності символічних дій, що звернені до надприродного, став називатися просто ритуалом. Однак, ритуали не обмежуються релігійною практикою. Як у минулому, так і сьогодні вони використовуються і в світському житті. Якщо релігійні ритуали спрямовані до бога, до надприродного, до потойбічного світу, то світські, такі як демонстрації, паради, покладання квітів до меморіалів тощо, мають на меті згуртування учасників цих ритуальних заходів навколо значимих суспільних подій.

Існування ритуалів на початковому етапі пов'язують з магічним впливом на світ. Світські ж обрядові заходи значною мірою звільнені від магії, хоч на багатьох учасників все ж діють магічно. Це пов'язано з тим, що змістовною основою первісного ритуалу є міф, який обґрунтовує ритуальні акти. А потім, як ми знаємо, «розчаклування» міфічної складової людської культури, позбавлення її первісного міфічного змісту відбувається не повністю. В тій чи іншій мірі навіть сучасна світова культура містить у собі міфологізовані елементи, позбутись яких украй важко, якщо можливо взагалі. А якщо так, то ритуали як суспільне явище, очевидно, зберігаються навіть у досить раціоналізованому світі, яким вважається і наше XXI століття.

Чому ми зосередилися на ритуалі, коли темою нашого дослідження є звичаї та обряди, котрі, як ми передбачаємо, є способом облаштування національного простору? По-перше, тому що, як сказано вище, ритуал є обрядовим дійством, а якщо точніше, то сукупністю впорядкованих обрядових дій. А по-друге, ритуальна практика своєю регулярністю формує звички, які, закріплюючись через зміну поколінь, переростають у звичаї. Вони у свою чергу стають неформалізованою основою впорядкування відносин між людьми в результаті чого з'являється звичаєве право.

Від звичаєвого вже недалеко до формалізованого права, яке однак будується на звичаєвому, навіть тоді, коли ми стаємо свідками універсалізації правовідносин. Підтвердженням цього висновку є той факт, що запровадження окремими державами, що розвиваються, сучасних форм права часто не приносить результатів, на які розраховують. Запозичені універсальні закони, які завше є універсальними

в конкретно-історичному контексті, тобто сформувалися в результаті узагальнення правовідносин конкретних суспільств, на певному етапі їхнього розвитку, на повірку вже і не є абсолютно універсальними.

Імплементация юридичних законів, які не «виросли» безпосередньо із народної ментальності, звичаїв, що склалися віками, часто не враховує впливу останніх на функціонування юридичної системи. Неуспіх такого запозичення універсального права часто пояснюється різницею в менталітетах національних спільнот. Але це якраз і є тією відмінністю, що обумовлена звичаями народу. Саме тому одна і та ж система права по-різному функціонує в різних суспільствах, що ще раз підтверджує важливість звичаїв та традицій у функціонуванні суспільства та держави.

І ще дещо про ритуал. Він є символічним дійством. Як у релігійній сфері, так і у світському житті він звернений до понадособової реальності. Чи це бог, чи суспільні цінності – це завжди вихід за межі фізичного існування людини, пошук глибинних основ буття індивіда у світі. Зважаючи на те, що цілісність світу завжди знаходиться як «за межами» людського буття, так і «за межами» можливостей його наукового усвідомлення, символізм ритуального дійства дозволяє «добудувати» тимчасовий характер людського існування «вічністю». Що робить «буття людини в часі» завершеним, або цілісним. І, як правило, така цілісність стає можливою завдяки її символічному тлумаченню. Тому, характеризуючи звичаї та обряди, не обійти поняття «цілісності» та «символізму».

Як видається, бажано знову ж таки звернутися до цих понять через аналіз ритуалу. Адже за великим рахунком, попри те, що чітких розмежувань між заявленими категоріями духовної культури немає, обряди, як і звичаї, здебільшого все ж вважаються результатом десакралізації ритуалу. Тому можемо прийняти, що ритуал звернений до найвищих цінностей, тоді як обряди, а тим більше звичаї, частіше всього стосуються більш «земних» справ.

Звичайно, релігійні міфи і побудовані на них ритуали також не виникають на порожньому місці. Їхньою передумовою завжди є первісні світоглядні уявлення народу, в середовищі якого з'являється та чи інша система релігійних вірувань. Первинною формою усвідомлення людиною світу і себе в ньому є міф, як синкретичне утворення людського духу.

Про вплив релігійного ритуалу на народні звичаї і звичаїв народу на релігійні ритуали яскраво свідчить історія українського християнства. До запровадження християнства в Київській Русі релігійні уявлення мали місце так само як і народні звичаї. Однак, християнство принесло з собою монотеїстичну релігію, що безумовно означало

вищий рівень розвитку мислення і світогляду в порівнянні з політеїзмом. Культивуючи писемну культуру, віру в єдиного бога, християнство, звичайно ж, сприяло формуванню та ушляхетненню народних звичаїв. Одночасно народні звичаї та давні обряди впливали на релігійні ритуали, що зробило українське православ'я та церкву своєрідними серед інших православних народів світу. Як приклад, можна назвати «накладання» Різдва на давні уявлення про народження Сонця. А святкування Великодня невідповідно збіглося з дохристиянським відзначанням пробудження природи та людських почуттів. Синтез християнських цінностей і давніх язичницьких традицій та звичаїв породив у нашому суспільстві ту унікальність у культурі, яка по сьогоднішній день привертає до себе увагу світової громадськості.

Отже, звичаї та обряди мають символічне значення. А символіка виникає там, де є необхідність коротко та лаконічно передати зміст, який часто таким чином не вдається передати понятійним способом.

Власне, про певну обмеженість науки, понятійного осмислення життя, особливо якщо мова йде про суспільство в цілому, що складається з індивідів різного інтелектуального рівня, свідчить наявність таких форм суспільної свідомості як релігія, мораль, естетичне освоєння світу і навіть існування філософії.

Незавершеність процесу пізнання на будь-якому етапі його розвитку і одночасна реальна альтернативність практичного існування індивідів в історії неминує ведуть до усвідомлення обмеженості наукового знання і необхідності його довершення іншими формами суспільної свідомості. І це стосується не лише низових форм усвідомлення, зокрема буденної свідомості. Навіть на найвищих щаблях інтелектуального освоєння світу присутня така форма ставлення до природного і соціального довкілля як віра. Причому віра в найширшому розумінні цього слова: від надії до її найвищого ступеня абстрагування – віри релігійної.

На перший погляд віра нібито випадає з теми нашого дослідження, однак не можна не визнати, що вона не лише впливає на звичаї та обряди, але часто їх формує, коли мова йде, наприклад, про релігійну віру. Через релігійні символи та обряди церква довершує світогляд релігійної людини, робить його цілісним, в якому поєднується тимчасовість і вічність. Завдяки такому поєднанню, духовний світ віруючої людини стає комфортним та затишним.

Символи, хоч і не містять достатнього наукового обґрунтування, сприймаються як знаки трансцендентного. Їх приймають, їм довіряють, визнають сакральними. І це стосується не лише релігійних

символів, але й світських. У сфері релігії ми знаємо, що таке богохульство і святотатство. В громадянському житті за наругу, наприклад, над державними символами – прапором, гербом – можна отримати покарання від штрафу до ув'язнення. Про що свідчать наведені факти? Символи як культурні форми, будучи певними знаками, репрезентують собою іншу дійсність, дійсність, що знаходиться поза ними. В національній культурі вони часто «зростаються» з суспільно значимими предметами та відносинами, які презентують. Тому, наприклад, захист та збереження бойового прапора – це захист та відстоювання честі військового підрозділу.

Коли в українській пісні лунають слова:

«Ой горе тій чайці,
Чаєчці небозі,
Що вивела чаєняток
При битій дорозі!»,

то мова не тільки і не стільки про чаєнят, скільки про важку історичну долю українського народу.

Або візьмемо широко відомі слова Т. Шевченка:

«Ну що б, здавалося слова...
Слова та голос – більш нічого.
А серце б'ється – ожива,
Як їх почує!...».

У багатьох українців на чужині при зустрічі з носієм української мови зволожуються очі. Здавалося б, людина давно вже опанувала мову іншого народу, майстерно нею користується, спроможна висловити на ній тендітні думки та почуття, «а серце б'ється – ожива...». Очевидно, все це є результатом того, що мова є не лише засобом передачі інформації, а, можливо, і не лише інструментом мислення, а ще й чогось глибоко потаємного, інтимного, особистого, одним словом екзистенційного. Недаремно М. Гайдеггер вважав мову «оселею буття» [2, с. 314]. Вона є суспільним явищем, маркером, символом приналежності мовця до певного народу, певної нації. Дуже тісно в цьому прикладі переплелось індивідуальне і загальне, особисте і суспільне.

Специфіка символу полягає в тому, що він не лише допускає, але й вимагає інтерпретації. На відміну від понятійного мислення, яке прагне до однозначності, наскільки це можливо, тлумачення символу не є настільки строгим. Тому символічне сприйняття світу та його інтерпретація під силу індивідам різного рівня інтелектуальної підготовки. Саме ця особливість символічного зображення світу робить

його важливим фактором гуртування та консолідації суспільства. Суспільний характер поведінки індивідів, які засвоїли звичай народу, до якого належать, проявляється як певна звичка, стереотип, що не вимагають розумування, тривалих та важких розмірковувань, доведення суспільних істин через наукову аргументацію.

Одночасно інтерпретатор повинен бути достатньо підготовленим, адже сприйняття символу ніколи не є безпосереднім. Медіатором, формою опосередкування символу та дійсності, яка в ньому відображається, є мислення, в якому переважає образність. Саме тому символічне сприйняття світу широкодоступне, не вимагає системної освіти. Цим пояснюється як давнє походження звичаїв та обрядів, так і їхнє тривале існування, включаючи і наш час.

Розумність у сприйнятті символів здобувається в процесі засвоєння народного досвіду, що також вимагає певних творчих здібностей. У таких випадках кажуть про творчі здібності народу, які проявляються в національній культурі. Національна культура з її традиціями та звичаями виступає символом, що позначає дану, конкретну націю на культурній мапі світу. Вміння оперувати символами сприймається як здатність до творчості, до саморозвитку. Нація з високорозвинутою духовною культурою створює вагоме підґрунтя для творчого, креативного розвитку кожного члена національного колективу.

Символічне зображення світу, яке оперує образами, діє не лише на свідомість та мислення, але й зачіпає емоції. Символи збуджують чуттєву сторону існування людини, стимулюють її до активної творчої діяльності. Навіть глибокі наукові викладки вимагають підтвердження буттєвими формами, не обходяться без звернення до образів. Нерідко, приходиться звертатися і до символічної інтерпретації результатів теоретичного мислення, особливо коли мова йде про суспільну реальність. У будь-якому пізнанні задіяні всі духовні сили особистості.

Цілісність світу й її сприйняття вимагає від індивіда цілісності духовної. Закладена в звичаях та обрядах символіка нерідко представлена у притчовій формі узагальнення. Вироблені на цій основі стереотипи суспільної поведінки, так звана громадська мораль, дозволяє співіснувати людям окресленої духовної культури в єдиному соціальному просторі.

Людське суспільство зберігає свою тяглість завдяки духовній культурі. Важливим її елементом є традиція. Остання часто сприймається як щось стале та незмінне. Але навіть етимологічно «традиція» як термін, як поняття означає «передача», що автоматично означає плінність, перехід, зміну, розвиток. Виходячи з цього, можемо

сказати, що бути вірним традиції, яка живе крім усього іншого також у звичаях та обрядах, означає не дозволити їй «померти». А для цього необхідно її не лише підтримувати, але й постійно розвивати.

У контексті збереження збереження традиції в формі звичаїв та обрядів означає, крім уже вище сказаного, ще й використання матеріальних та духовних здобутків минулого в якості джерела розвитку нових ідей та рішень. Це може бути як комбінація уже напрацьованих попередньо культурних форм, так і стильова їхня обробка з урахуванням сучасних трендів. Поєднання різних стилів і жанрів за законами краси збагачує культурний багаж народу, особливо коли така робота спирається на традицію та її розвиток.

Не слід забувати, що звичаї та обряди, як би далеко не просунулося людство в науковому пізнанні світу, завжди будуть основою культурного облаштування національного простору, який є особливою формою загальнолюдського існування.

Не дивлячись на процеси глобалізації, національна розмаїтість світу все ж зберігається, а окремі потужні сучасні нації тільки зміцнюються. І відбуваються ці процеси всупереч тим заклинанням, змістом яких є заперечення майбутності існування таких спільнот, як нація.

Очевидно правим був французький культуролог К. Леві-Строс, прийшовши до висновку, що якщо «існує деякий «оптимум відмінностей», який вважається постійною умовою розвитку людства, то можна бути переконаним, що відмінності між окремими суспільствами і групами всередині цих суспільств зникнуть тільки для того, щоби з'явитись знову в іншій формі» [1, с. 36]. В нашому контексті це означає, що культурні відмінності не зникнуть, адже розвиток здійснюється не лише через розв'язання протиріч, але й появу нових. Розвиток – це з'ява нових витків на стволі народних традицій. А тому можемо стверджувати, що культурної ентропії в умовах глобалізації не відбудеться. Народні звичаї та обряди залишаться формою існування національних спільнот та способом маніфестації їхнього буття у світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Леві-Строс К. Первобытное мышление. – М.: Республика, 1994. – 384 с.
2. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Проблема человека в западной философии. – М.: Прогресс, 1988. – С. 314-356.

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

РОЛЬ ПУБЛІЧНИХ ПОДІЙ КУЛЬТУРНОЇ ТЕМАТИКИ В ЗМІНІ ЖУРНАЛІСТСЬКОГО ДИСКУРСУ

У Харкові та області працюють відомі на весь світ митці та культурні діячі, створюються якісні культурні проекти, культурні інституції (бібліотеки, музеї, галереї) мають потужний потенціал репрезентації культурної спадщини. Ініціаторами культурної взаємодії в публічних просторах міста виступають не тільки владні інституції, заклади культури, а й громадські активісти. Культура є м'якою силою створення іміджу країни як на зовнішньому ринку, так і на внутрішньому, ґрунтом для створення впливових мереж міських ініціатив [1; 10]. Публіка активно включається в процес взаємодії в культурних заходах, спрямованих на промоцію культури, споживачі відгукуються на запропоновані культурні інновації (опен-ейри, концерти просто неба, відкриті екскурсії, інтерактивні виставки, діалогові зустрічі).

Між тим, журналісти ставляться до культурних заходів упереджено як до суто розважальних, комерційних або пропагандистських, національні традиційні ЗМІ не займають проактивної позиції щодо висвітлення локальної культури. Редактори та журналісти чекають запрошень, спецефектів, скандалів, присутності селебріті на заходах та залишають повідомлення про локальні культурні події на останок: остання колонка в газеті, остання новина в інформаційному випуску. Кількість публікацій про культурні події в пресі, згадок у програмах на радіо та ТБ є недостатньою для того, щоби задовольнити потреби споживача в культурній інформації, оскільки ця тема потребує аналітичного підходу, на що видання не виділяють ресурсів. Про зміст культурних подій аудиторії дізнаються з блогів, соцмереж, але це інформування не є системним тому культура все одно залишається темою для окремих зацікавлених груп, що не сприяє формуванню громадського інтересу до теми культури (мистецтва, літератури, культурної спадщини) в цілому.

Публіцисти та медіааналітики періодично звертаються до проблеми висвітлення культури в ЗМІ, акцентуючи увагу на необхідності «вписуватися» в формат видань [3], проте більш перспективним

є привернення уваги до проблем взаємодії культури як галузі діяльності з мас-медіа, здебільшого це проблеми комунікації, як зазначила критик Ірина Славінська в інтерв'ю LB ще у 2015 р. [4]. Звісно ж, перешкодою для поширення інформації про культуру в ЗМІ для широкої аудиторії є і формати видань, і порядок денний, який формують медіа з огляду на власників медіа-ресурсів. У зв'язку з цим виникають питання: чи має культура залишатися «несерйозною» темою та яким чином культура може стати помітною для медіа? Насправді ж, мас-медіа є часткою культури в широкому сенсі цього слова і проблема не стільки в пристосуванні, а в тому, що є розриви комунікації провайдерів культури та ЗМІ. Можливо, причина є в браку доступної інформації про культуру для широкої аудиторії, а не для вузького кола спеціалістів.

Культурний захід стає публічною подією, коли про нього написали мас-медіа. Окремі культурні публічні події, організатори яких використовують творчий доробок, педагогічну спадщину, досвід видатних діячів культури, педагогів і науковців як приклад синергії традиції і інновації, все ж таки стають об'єктами журналістської рефлексії.

Треба зазначити, що публічна подія за своєю структурою є сконструйованим повідомленням, яке залучає широку аудиторію до публічного заходу і це привертає увагу мас-медіа. Але про що пишуть мас-медіа? Про те, що публічний захід (назва) відбувся в такий-то час, в такому-то місті за присутності таких-то офіційних осіб. Чи є це достатнім для того, щоби передати культурний зміст, укладений в організацію цього публічного заходу? Ні. Час буття публічної події значно ширший ніж просто день (час, хвилини) проведення публічного заходу. Публічна подія розпочинається з анонсуванням, набуває кульмінації під час реалізації публічного заходу та має потенціал відкриття дискурсу після його проведення. Таким чином, публічна подія є сконструйованим повідомленням, яке має стратегічні цілі – поширення інформації певної тематики для подальшої інтеграції спільнот та активізації громадськості. Здебільшого процеси організації публічного заходу та поширення інформації для його анонсування і комунікації зі ЗМІ дослідники культури та медіа розглядають окремо.

Між тим, дослідження взаємодії соціального та медіального в полі публічної події може надати відповіді на запитання, від чого залежить відкриття публічного дискурсу з тематики культурної події? Процес взаємодії соціального і медіального в полі публічної події описано в статті Зіненко О.Д. [5]. Розглянемо цей процес на актуальному

прикладі реалізації фестивалю «Дитяча площАРТка № 5», який проводився 3-7 червня 2019 року в рамках проекту Європейського Союзу «Центр гендерної культури як платформа для розширення прав і можливостей жінок та молоді». Мета фестивалю «Дитяча площАРТка» – сприяння інтеграційним процесам у суспільній взаємодії культурних активістів, працівників і працівниць освіти та культури, дітей та молоді, а також створення творчих просторів рівних можливостей взаємодії без дискримінації, завдання – привернення уваги до міста проведення фестивалю та збільшення спільноти волонтерів і медіааудиторій проекту [2; 9]. За допомогою інструментів статистики в мережі Фейсбук ми провели заміри активності медіааудиторій проекту в період з 15 травня до 15 червня 2019 року. Спостереження велися одночасно у соціальному (офф-лайн) та медіальному (он-лайн) просторах.

Соціальний простір. Розповсюджено 500 афіш, 400 із них розміщено в метро, 100 афіш та 500 листівок із програмою – по школах та локаціях, близьких до місця проведення (м. Харків, Центр гендерної культури, проспект Московський, 124-а, радіус двох станцій метро – 4 кілометри), 1000 примірників друкованого видання було розповсюджено у закладах культури, освіти, серед партнерів фестивалю та безпосередньо до рук відвідувачів та учасників промозаходів. Фестиваль відвідали більше 500 людей (до 100 людей у день, при можливості приймати одночасно до 30 людей в приміщенні Центру гендерної культури). До фестивалю місцеві мешканці не знали про можливість простору, про що ми дізналися в ході інтерв'ювання відвідувачів, після фестивалю мали намір відвідувати заходи, які в майбутньому запропонує заклад.

Медіальний простір. На основному ресурсі фестивалю сторінці Дитяча площАРТка у Фейсбуці, яка має однойменну групу, спостерігалось також збільшення обсягу людей, зацікавлених у подіях фестивалю. Інструменти соцмереж, які використовують організатори локальних заходів як доступну можливість просування, дозволяють легко візуалізувати результати.

Тож, на графіку (рис. 1) ми бачимо збільшення аудиторії, додатково ми можемо простежити демографічну динаміку (гендерну та вікову), а також географічну.

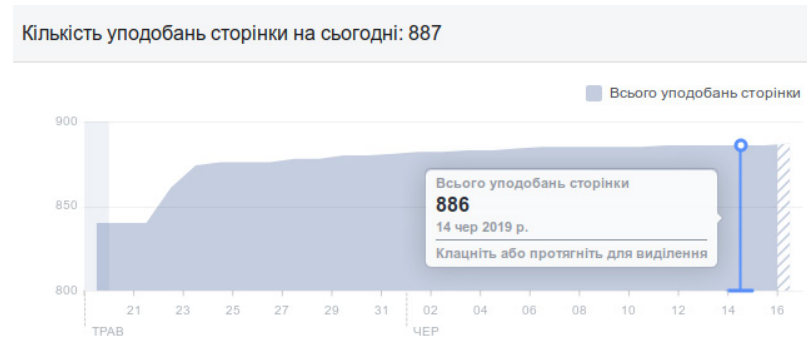


Рис. 1. [2]

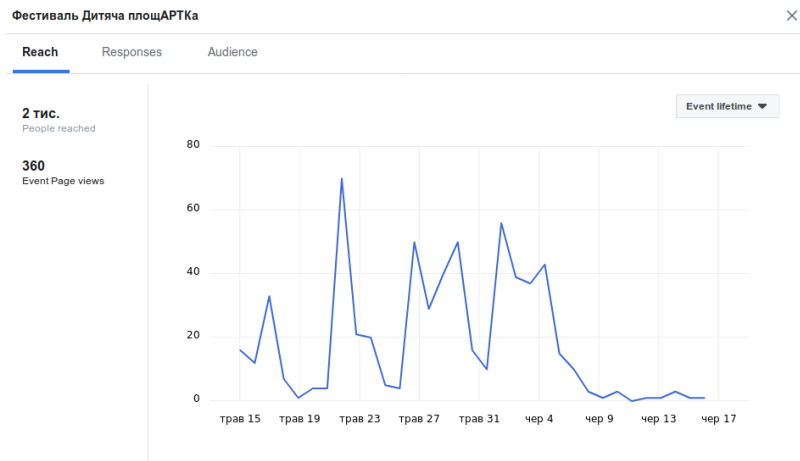


Рис. 2. [2]

Крім того, ми можемо простежити сплески активності медіааудиторій (рис. 2), які пов'язані не стільки з он-лайн активністю, а з подіями офф-лайн, а саме: повідомлення про вихід та поширення друкованого видання лабораторного щоденника «Дитяча площАРТка» (з 25 травня), проведення прес-заходів (28 травня), промоакції (1 червня, 3-5 червня) публікація телевізійний та радіо інтерв'ю, фестивалю (29 травня, 3, 4, 5, 7 червня). В результаті аналізу було визначено такі тенденції взаємодії соціального та медіального:

- ♦ публічні події, які спираються на соціальні потреби, привертають увагу мас-медіа і вони інформують про подію нові аудиторії;
- ♦ фізичні та медійні аудиторії не завжди збігаються, але традиційні медіа (радіо, преса та телебачення) залишаються посередниками між першими і другими.

З'ясування причинно-наслідкових зв'язків щодо впливів фестивального нарративу на аудиторії в соціальному та медіальному вимірі потребує більш глибокого аналізу та перевірки на матеріалах інших публічних подій.

У рамках навчального курсу «Реклама та PR в медіа» зі студентами 5 курсу магістратури ХНУ 2017/2018 та 2018/2019 навчального років та курсу «Організація PR служби» із студентами 4 курсу бакалаврату ХДАК 2018/2019 навчального року ми провели фокус-групи, в рамках яких студенти проаналізували культурні публічні заходи, які вони вважають публічними подіями. Для аналізу ми скористалися моделлю темпорального аналізу публічної події, який запропоновано Зіненко О.Д. у тезах Шостої міжнародної науково-методичної конференції з медіаосвіти та медіаграмотності [6].

Із 44 проаналізованих заходів, у 19 випадках студенти зазначили, що обрані ними публічні події є соціально важливими, але висвітлення в ЗМІ його було недостатнім, у порівняльному аналізі текстів анонсів, репортажів та релізів публічних подій студенти зазначали, що інформування про події є неповним, незбалансованим та, почасти, викривленим.

Вторинний аналіз цих структурованих текстів дає підґрунтя зробити висновки про те, що здебільшого журналісти в своїх інтерпретаціях публічних подій фокусуються тільки на фактах дійсності, які вважаються об'єктивними з точки зору здорового глузду: зазначають час, місце події, прийшла публіка чи не прийшла, звертають увагу на кількість людей, присутність зірок, медіаперсон або представників влади, тобто пишуть про те, що бачать, а не про те, що означає цей захід. Треба зазначити, що зважаючи на специфіку культурних подій, а саме – на високу долю суб'єктивності в конструюванні повідомлення публічної події та емоційне навантаження, яке впливає на сприйняття інформації в ситуації культурного заходу, досить складно окреслити (визначити) межі повноти та об'єктивності. Але завдяки співставленню даних анонсів, репортажів та релізів нам вдалося з'ясувати що саме в публічних заходах може спровокувати ефект публічної події, тобто, що саме стає інфоприводом і робить публічний

захід перспективним для публікацій в мас-медіа. Ми типологізували зібрані матеріали за жанровою специфікою, серед них виявилось: 8 акцій, 8 фестивалів, 5 вистав, 4 форуми, 5 воркшопів, 3 свята, 6 презентацій, 5 концертів, 6 виставок. Як бачимо на діаграмі, більше звернень до інфоприводу в мас-медіа має акція. Найменш успішною є з'ясування інфоприводів у жанрі свята та концерту. Легкість у виявленні інфоприводу пов'язана не зі змістом заходу, а з тим, що люди роблять під час її, тобто – важливою для рішення про публікацію є дія. Ця дія провокує комунікативний ефект, тобто стає комунікативною дією в значенні, яке надає цій категорії Юрген Хабермас [8, с. 227-230]. Не дивно, що більш складні за жанром публічні події потребують більшої роботи зі з'ясування такої дії. Крім того, медіа реагують не на просту дію, а на таку, яка корелює з популярними темами.

Загально відомо, що більшість журналістів шукають новини орієнтуючись на шість «с» (сенсация, страх, смерть, сміх, слюзи, секс). Те, що аудиторії реагують на ці теми – це аксіома, але справа в тому, хто і як пише про це. Через ці теми медіа апелюють до природних почуттів людини, які виходять із базових потреб. Однією з базових потреб є розваги (зняття напруги, відпочинок), тому культурні заходи сприймаються саме так. Установлення рекорду кількості учасників марафону – це пропозиція розважитися та повторити однакову дію під гаслом інтеграції спільноти навколо здорового способу життя. Таке повідомлення публічної події має включення зацікавленості публіки через бажання довгого життя (тут включається одразу інстинкт продовження роду і страх смерті) та через сенсацию, якою є встановлення рекорду. Зрозумілість дії, її повторюваність надає таким заходам, які мають акційний формат, більше шансів на публікацію в пресі. Ускладненість, невизначеність, розмитість або зарозумілість та ритуалізованість дії зменшує шанси на її інтерпретацію, оскільки потребує більших інтелектуальних зусиль та часових ресурсів для цього, як зі сторони медійників так і зі сторони організаторів.

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що культурні публічні події відіграють роль платформи репрезентації повідомлення публічної події та впливають на зміну журналістського дискурсу та провокують зміну відношення до заявленої тематики фізичних та медіааудиторій, що за час реалізації публічного заходу проходять шлях від незнання до знання, від ігнорування до зацікавленості, від зацікавленості до активних дій (учасники стають волонтерами, волонтери знаходять місце роботи тощо). Ефективність сприйняття

інформації залежить від кодування повідомлення публічної події та використання організаторами прийомів та технік привернення уваги або спрощення сприйняття цього повідомлення в залежності від жанру публічного заходу. Завданням ініціаторів як конструкторів публічної події є необхідність знайти тему, яка хвилює аудиторії, і репрезентувати її в такій дії, яку би мас-медіа могли інтерпретувати релевантно до змісту запропонованого повідомлення публічної події.

Актуальність досліджень публічних подій як явища масової комунікації та визначення маркерів взаємодії соціального і медіального в контексті конструювання повідомлення публічної події пов'язана зі з'ясуванням ризиків маніпуляційних впливів із боку організаторів публічних акцій як на фізичні так і на медіальні аудиторії через мас-медіа. Культурні публічні події є перспективним об'єктом для спостережень за публікою в соціальній дійсності, а також за тим, як інтерпретують мас-медіа поведінку публіки в медіаполі (дослідження того як реагують ті, хто реагують на тих, хто реагує) і потребують більш глибокого вивчення не тільки як явище культури, а як явище масової комунікації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гай-Нижник П.П., Чупрій Л.В. Культура як основа «м'якої сили» держави України в контексті підвищення її зовнішньополітичного авторитету // Гілея, 2013. Вип. 79 (№ 12). – С. 266-269.
2. Дитяча площАРТка. Медіаплатформа [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://www.facebook.com/detart.kh/>
3. Дорош М. Культурна журналістика: як вбудуватися у формат. [Електронний ресурс] // Media Sapiens. D\Детектор Медіа, 2013, 12 грудня. Режим доступу: http://ms.detector.media/print/1411980811/kulturna_zhurnalistika_yak_vbuduvatisya_u_format/.
4. Культура і медіа: вийти з зачарованого кола. [Електронний ресурс] // LB.ua., 2015, 25 червня. Режим доступу: https://ukr.lb.ua/culture/2015/06/25/309324_kultura_i_media_viyti_z.html
5. Зіненко О.Д. Ефект «публічної події»: репрезентація взаємодії соціального та медіального // Вісник Львівського національного університету. Сер. «Журналістика», 2018. № 44. – С. 260-269. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vjo.2018.44.9377>.

6. Зіненко О. Д. Публічні події як інструмент медіаосвіти // Тези Шостої міжнародної науково-методичної конференції з медіаосвіти та медіаграмотності. 20-21 квітня, 2018 р., С. 16-26.

7. Сучасний словник літератури і журналістики. 600 літературознавчих термінів / М. Ф. Гетьманець, І. Л. Михайлин. – Харків: Прапор, 2009. – 382 с.

8. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. – СПб.: Наука, 2001. – С. 227-230.

9. У Харкові стартував дитячий арт-фестиваль. [Електронний ресурс] // Сайт Харківської міської ради, 2019, 3 червня. Режим доступу: <https://www.city.kharkov.ua/uk/news/u-kharkovi-startuvav-dityachiy-art-festival-41747.html>.

10. Soft Power: The means yo success in world politics [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.futurecasts.com/book%20review%206-4.htm>.

П. Б. Зоріна,
заступник директора з виховної роботи
Дитячої музичної школи №13 ім. М. Т. Коляди

Л. І. Малюга,
викладач Дитячої музичної школи №13
ім. М. Т. Коляди»
м. Харків

ЕЛЕКТРОННИЙ ДИСК-ПОСІБНИК «ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ IX – XVIII СТОЛІТЬ»

У сучасних умовах використання мультимедійних технологій відкриває нові можливості в організації навчально-виховного процесу, а також у розвитку творчих здібностей учнів. Необхідно враховувати сучасні тенденції в освіті, орієнтовані на інтенсивність і креативність навчання, на оволодіння новими технологіями. Учні з дитинства знайомі з ресурсами мережі Internet, користуються рядом комп'ютерних програм, навчаються не в бібліотеці, а за допомогою інтерактивних енциклопедій і звикли до високої якості аудіозаписів. А для учнів із обмеженими можливостями здоров'я комп'ютерні технології набувають цінності не лише як предмет вивчення, але і як потужний та ефективний засіб корекційної дії.

«Електронний диск-посібник із української музичної літератури» розроблено викладачами дитячої музичної школи №13 ім. М. Т. Коляди м. Харкова Зоріною П. Б., Малюгою Л. І., комп'ютерне забезпечення – Зоріною А. А. Диск є універсальним посібником, який може бути використаний як викладачем на заняттях, учнем вдома, так і в самостійному навчанні будь-якого бажаного користувача. Але головною його особливістю є те, що він може використовуватися особами з особливими потребами. Дитяча музична школа № 13 має філіал, який спеціалізується на роботі з дітьми – інвалідами по зору. Враховуючи багаторічний досвід викладачів і було створено цей електронний посібник.

Одним із завдань покращення якості освіти є впровадження віддаленого навчання, оскільки сучасні діти розумово та психічно, а найчастіше й фізично перевантажені. Застосування даного електронного посібника надає можливість викладачеві більш якісно вирішувати питання освоєння матеріалу учнями дистанційно. Відкривши

презентований диск, користувач має можливість ознайомитися, вивчити необхідну тему, одразу пройти тестування з неї та отримати результати, не виходячи з дому. Це стосується також експлуатації посібника дітьми-інвалідами по зору (використані програми невізуального доступу NVDA типу «screen reader»). Зауважимо, що проблема доступності електронних видань із точки зору їхньої експлуатації сліпими й слабозорими людьми, на відміну від України, за кордоном набула законодавчого рівня [1].

«Електронний диск-посібник із української музичної літератури» охоплює навчальний матеріал з історії української музики від музики Київської Русі до епохи класицизму (М. Березовський, Д. Бортнянський та А. Ведель) та поєднує в собі елементи навчального посібника і зошити для практичної роботи.

Методичним завданням укладачів було зробити процес навчання цікавим та активно-пізнавальним, тому дидактична частина запропонованого диску містить значний ресурс пізнавального кола не тільки музичних, але й супутніх культурологічних (художніх, архітектурних, загальнокультурних) відомостей. Достатньо зробити «клік» на виділене слово й перейти на потрібну сторінку, ознайомитися з термінологією в глосарії або подивитися відео, ілюстрації, прослухати аудіо файл. Тестова частина представлена різноманітними творчими завданнями, в тому числі з нотними прикладами, музичними кросвордами, стислими біографіями досліджуваних композиторів.

Пропоноване мультимедійне видання має за мету такі цілі, як виховання художньо-естетичного смаку і культури сприйняття музичного твору, толерантності, поваги до культурних традицій України; формування світогляду; засвоєння історичних епох, стилів та напрямів у національному музичному мистецтві; оволодіння вмінням аналізувати художні твори й вироблення власної естетичної оцінки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Рохлин В.И. Закон и средства массовой информации.— СПб.: Издательский Дом «Нева», 2004. — 576 с.
2. Нечипоренко Т.П. Українська музична література. Посібник для учнів дитячих музичних шкіл. — Бердичів, 2005. — 223 с.

Г. В. Зуб,
викладач
Харківського національного
педагогічного університету
імені Г.С. Сковороди

СУЧАСНИЙ СТАН ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО КЕРІВНИЦТВА АМАТОРСЬКИМИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИМИ КОЛЕКТИВАМИ

Сучасна професійна підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва покликана вирішувати складний комплекс завдань, здатних на високому рівні забезпечувати освітній процес, організовувати художньо-творчу діяльність студентів, формувати в них уміння сприймати, високо цінувати та примножувати художньо-естетичні цінності. Керівництво аматорськими інструментальними колективами є особливим досвідом співпраці з молодим поколінням, застосування широкого арсеналу засобів впливу на його свідомість й ставлення до мистецтва, впровадження оригінальних методів репетиційної та виховної роботи. Важливість цієї діяльності вимагає цілеспрямованої підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до успішного виконання покладених на них функцій. Як зазначає Г. Яківчук: «Одним із завдань сучасного виховання є піднесення кожної особистості до найвищого рівня загальнолюдської й національної культури, формування потреби і здатності до сприйняття світу очима митця» [1, с. 313].

Сучасна практика підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до керівництва аматорськими інструментальними колективами ще немає достатньої підтримки на рівні соціокультурних відносин в суспільстві. У засобах масової інформації, в системі художньо-культурного розвитку та пропаганди знань в галузі мистецтва часом зустрічаємо протилежні погляди щодо доцільності підготовки вчителів музичного мистецтва до цієї діяльності. Негативне ставлення до здійснення зазначеної підготовки несе уявлення про скорочення та зменшення чисельності аматорських інструментальних колективів в клубних установах та закладах освіти, що не відповідає дійсності.

В умовах сучасного суспільства необхідні високопрофесійні керівники аматорських інструментальних колективів, які підготовлені

до цієї діяльності, володіють необхідними професійними знаннями та вміннями, компетенціями та є виконавцями високого рівня.

Недостатнє усвідомлення в системі вищої школи важливості та необхідності підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до керівництва аматорськими інструментальними колективами характеризує ціннісний параметр вирішення вказаної проблеми.

Із метою більш глибокого вивчення та аналізу вказаного питання прагнули з'ясувати причини того, чому викладачі вищої школи неоднозначно ставляться до підготовки майбутніх учителів музики в зазначеному напрямі. Для цього було проведено анкетування, яке передбачало з'ясування того, як сприймають викладачі підготовку майбутніх учителів музики до керівництва аматорськими інструментальними колективами в системі таких понять, як суспільний розвиток, збагачення художньої культури, формування педагогічної майстерності.

Так, на думку 31,6% викладачів вищої школи вирішення зазначеної проблеми має значення для розвитку суспільства, формування суспільних відносин, привнесення духовного змісту у сферу дозвілля та відпочинку, творчої самореалізації особистості. Ними підкреслюється необхідність суспільної підтримки з боку державних установ, політичних та громадських об'єднань практики підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до роботи з аматорськими інструментальними колективами. Але 68,4% з числа опитаних викладачів ще не сприймає зв'язок суспільного розвитку з існуючою практикою підготовки майбутніх фахівців.

Серед опитаних викладачів вищої школи лише 20,5% вказали на те, що підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до керівництва аматорськими інструментальними колективами позитивно впливатиме на збагачення їхньої художньої культури, поширення художньо-естетичних цінностей, збереження традицій спільного виконавства та просвітництва, тощо. 79,5% із числа опитаних не змогли належним чином оцінити вплив підготовки майбутніх фахівців на збагачення цінностей художньої культури. У зв'язку з цим виникає гостра потреба в поширенні серед викладачів вищої школи уявлень про роль вчителів музичного мистецтва в художньо-творчому збагаченні суспільства засобами просвітництва, популяризації окремих видів та жанрів мистецтва серед молодіжної аудиторії.

Отримані відповіді викладачів засвідчили, що 86,8% усвідомлює вплив підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до керівництва аматорськими інструментальними колективами на процес

виховання особистості, прищеплення естетичного ставлення до подій життя та мистецтва, розвитку творчих здібностей та самореалізації у сфері мистецтва. Цей показник виявився найбільш високим у порівнянні з іншими. Зазначимо, що 13,2% викладачів вищої школи не сприймають зазначеного зв'язку належним чином та не вбачають відповідних можливостей у процесі підготовки. Це обмежує потенційні можливості вказаного процесу й не сприяє підвищенню його ефективності. Звідси виникає необхідність актуалізації уваги викладачів до питань ціннісного забезпечення вказаного процесу, шляхом визначення таких аспектів, як мета, завдання, напрями та етапи підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до керівництва аматорськими інструментальними колективами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Яківчук Г. Художньо-творчі колективи у вихованні майбутнього вчителя музики // Вісник Львівського університету. Серія мистецтво. Вип. 14. – Львів, 2014. – С. 312-317.

Ю. В. Іванська,

викладач

Балківської дитячої школи мистецтв,
магістр Харківської державної
академії культури
м. Валки, Харківська область

ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ АНСАМБЛЕВОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА ХАРКІВЩИНИ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Як відомо, Харківщина є колискою вітчизняного бандурного академізму. Започатковані Г. Хоткевичем у першій половині ХХ ст. академічні традиції сольного та колективного виконавства на інструменті набули творчого переосмислення та оновлення в діяльності представників наступних поколінь, демонструючи яскраві досягнення харківської бандурної школи.

Особливий інтерес у цьому плані представляє ансамблеве бандурне виконавство регіону, яке протягом майже семи останніх десятиліть розвитку зазнало певних змін. Із організованої та керованої державою сфери художньої самодіяльності воно поступово перемістилося на професійну концертну естраду, а також у систему спеціальної й позашкільної освіти, посівши там провідні позиції.

Ансамблеву бандурну палітру Харківщини визначеного хронологічними межами періоду дослідження складають аматорські колективи, серед яких чоловіча капела Красноградського районного будинку культури, ансамбль «Весняночка» Слобожанського сільського будинку культури, колективи музичних навчальних закладів, зокрема Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (ансамбль «Квітка-душа», дует «Вайда», квінети «Добрий янгол», «Ладо», капела «Сонце»); Харківської державної академії культури (дует «Дебют», тріо «Лілея», «Чудасія», інструментальний квінтет «Полум'я») Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (ансамбль бандуристок «Конвалія»), а також професійні колективи: тріо «Зоредана» в складі Н. Мельник, Л. Авдими́рець, А. Яновської; квінтет, а нині тріо «Купава» в складі народних артисток України Ю. Меліхової, Т. Слюсаренко, О. Гізімчук, які представляють Національну юридичну академію імені Я. Мудрого.

У виконавському складі колективів відбулися гендерні зміни. На зміну виключно чоловічим вокально-інструментальним ансамблям бандуристів прийшли жінки, що сьогодні згідно соціологічних досліджень є домінуючими. Починаючи з 1980-х років поряд із традиційними вокально-інструментальними формами неабиякої популярності набули інструментальні ансамблі бандуристів. Їхнє виникнення ознаменувало появу нового напрямку в ансамблевому бандурному виконавстві регіону. Характерною тенденцією, що знайшла яскраве відображення у творчості регіональних ансамблів бандуристів, стала театралізація концертних виступів, у яких широко застосовуються літературні форми (вірші, проза), елементи хореографічного, художнього та інших видів мистецтва. Прагнення колективів привернути увагу масового слухача спричинило часте звернення до зразків популярної естрадно-джазової музики та застосування прийомів сучасного естрадного аранжування. Відповідних змін зазнало і сценічне вбрання учасників ансамблів бандуристів, зокрема жіночих. Поряд із традиційними та стилізованими варіантами українського національного костюму з'явилися різноманітні версії класичного сучасного концертного костюму.

Своєрідність творчої системи ансамблевого бандурного виконавства Харківщини позначена оригінальністю художньо-виконавських ідей музикантів щодо жанрово-стильових пріоритетів у формуванні концертного репертуару, включення до його переліку архаїчних зразків обрядового фольклору, які ніколи не виконувалися у супроводі бандури, активної співпраці з професійними та аматорськими композиторами регіону, популяризації їхньої творчості, використання спеціальних підставок для інструмента з метою надання більшої свободи виконавському апарату.

Завдяки участі та перемозі багатьох харківських ансамблів бандуристів у престижних міжнародних конкурсах і фестивалях, активній концертній діяльності в Україні та поза її межами, ансамблеве бандурне виконавство регіону набуло визнання у світовому музичному просторі.

В. Ю. Казаніна,
аспірант кафедри
білоруської і світової художньої культури
Білоруського державного університету
культури і мистецтв
м. Мінськ, Білорусь

МОЖЛИВОСТІ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА ДЛЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИКО- КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ Й ЕТНОЕКОЛОГІЇ ЛЮДСТВА: ФЕНОМЕН КРЕМНІСВИХ ДОЛИН

У 1960–1970-ті рр. у середовищі інтелектуальної передової молоді був досить сильно розвинений протестний рух проти несправедливостей і глобальних загроз сучасного суспільства. Знищення довкілля, пригнічення й експлуатація окремих народів та їхніх культур, занепад духовності, а також порушення особистих свобод людини вбачалися головними проблемами сучасності. Рух «молодіжних революцій» не помер. На пострадянському просторі сформувався дисидентський рух, а на Заході згаданий рух «частково розчинився в Кремнієвій долині» [1, с. 19], створення якої, як відомо, збіглося з формуванням у розвинених країнах постіндустріального суспільства, де «керівної ролі набуває сфера послуг, наука і освіта, корпорації поступаються місцем університетам, а бізнесмени — ученим та інтелектуалам» [3, с. 947]. Із 1980-х рр. таке суспільство почали називати інформаційним, адже домінувало в ньому «виробництво, розподіл і споживання інформації» [3, с. 947]. Спеціалісти ІТ-галузі (галузі інформаційних технологій), сконцентровані в Кремнієвій долині (Silicon Valley) США [6], часто опинялися «в авангарді» вирішення проблем різноманітних сфер життя і культури своїх сучасників.

Безумовно, інформаційні технології значною мірою глобалізують сучасний світ, стираючи розбіжності між континентами, народами, особистостями. Разом із тим, як завжди в нашій діалектично осяжній реальності, вони надають нові, ефективні можливості й перспективи світовій різноманітності: історико-культурній спадщині, етнології, а також духовності людства. Інформація про важливість цих феноменів, не без допомоги ІТ-спеціалістів, стрімко доведена до міжнародної спільноти, призвела, зокрема, до нормативного акту ЮНЕСКО 2003 р. «Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural

Heritage» — міжнародної конвенції про збереження нематеріальної культурної спадщини людства. До неї приєдналася більшість країн світу (Білорусь — 2004 р.). Фактично згадана конвенція передбачає (а також вимагає від тих, хто до неї приєднався) взяти під охорону фольклор, традиції, обряди й мистецтво усного типу в тих проявах, від яких люди не бажають відмовлятися, але яким загрожує зникнення. Їх почали брати під охорону і систематизувати в списку «Intangible Cultural Heritage List», який веде бюро ЮНЕСКО в Парижі, паралельно наносячи його елементи за допомогою ІТ-технологій на інтерактивну карту світу, яка знаходиться в загальному доступі.

Зусиллями Національної комісії в справах ЮНЕСКО в Білорусі за менеджменту Алли Сташкевич ІТ-спеціалістами створено інноваційний мультимедійний портал-інвентар «Жива спадщина Білорусі» [5], де ведеться облік нематеріальної культурної спадщини країни. Ці приклади доводять, що Світ часів інформаційного суспільства стрімко змінюється в напрямку поваги до історико-культурних цінностей і духовності, а наша країна рухається в спільному напрямку.

Необхідно відзначити, що можливості, запропоновані інформаційним суспільством для охорони фольклору, справді революційні. Шедеври народної творчості, раніше «ув'язнені» у важкодоступних для суспільства особистих і корпоративних архівах катастрофічно звуженого кола фольклористів, стали доступними «впродовж кількох секунд і пари кліків на клавіатурі» абсолютно для всіх. Проблема в тому, що такого типу діяльність із охорони фольклору потребує менеджменту, організації інфраструктури, створення робочих місць для спеціалістів ІТ-галузі тощо.

Основною проблемою країн пострадянського простору залишається «відтік мізків» за кордон, у тому числі в ІТ-галузі. Аби запобігти цьому, необхідно створювати гідно оплачувані й високоорганізовані робочі місця для провідних ІТ-спеціалістів у них на батьківщині. Виходом може стати створення аналогу Кремнієвої долини (англ. Silicon Valley). Прикладом втілення замисленого має бути аналог технологічного центру Силіконової (Кремнієвої) долини в штаті Каліфорнія [6], де на відносно компактній території декількох міст сконцентровано штаб-квартири, офіси й лабораторії провідних ІТ-компаній США. Усе, що дає ця «долина» в підсумку, за повної реалізації проєктів, можемо сьогодні спостерігати в Сполучених Штатах. Поки що пострадянські країни не досягли швидкості життя Заходу, однак це не означає, і тим більше не скасовує того факту, що вже незабаром

будуть здійснені спроби створити аналоги Кремнієвих долин на пострадянському просторі.

Продовжуючи тему щодо проектів, хотілося би констатувати таке: сьогодні необхідне дедалі більш досконале ІТ-забезпечення для охорони довкілля, етнології, історико-культурної спадщини, навіть для телефонних додатків, здатних розпізнавати щирі людські почуття. Адже, й досі не видається можливим полюбити чи розлюбити за помахом руки. Створення такого типу програм — не лише технічне, а й творче завдання, що відповідає дивергентному способу мислення (від лат. *divergere* — виявляти розходження), якому притаманний пошук багатьох рішень однієї проблеми [2, с. 335].

Ера інформаційного суспільства відкриває нові можливості для бізнесу, виробничої сфери, соціокультурного розвитку, довгострокових проектів збереження історико-культурної спадщини та ін. Як відзначають аналітики, сьогодні, вивчивши досвід каліфорнійської Кремнієвої долини, кожна більш-менш розвинена держава визнала своїм обов'язком створити аналог Silicon Valley. Так з'явилися парки інноваційних екосистем: Alatau IT Sity в Казахстані; «Медіконова долина» на заході Данії та сході Швеції; «Софія Антіполіс» у Франції; технополіс Цукуба в Японії; Сколково в Росії; Парк високих технологій в Білорусі та ін. [4].

Резюмуючи вищесказане, висловимо надію, що і в Республіці Білорусь після появи Парку високих технологій буде своя повноцінна Кремнієва долина — із залученням інвестицій, вибором на конкурентних засадах комерційно успішних проектів, пошуком людського капіталу і створенням повноцінного економічного кластера. Добре налагоджений робочий майданчик, що має еволюційний ІТ-кластер, буде використовуватися як інкубатор для інноваційних проектів, пов'язаних із креативними технологіями. Поки цього не відбудеться, Білорусь втрачатиме своїх найкращих спеціалістів унаслідок їхньої еміграції, а також відставатиме в розв'язанні низки власних економічних і духовних проблем. Нам варто замислитися над тим, щоби змінити ситуацію. Допоки не буде необхідного для цього середовища та інвестицій, до нас не захочуть їхати іноземні спеціалісти, які могли би поділитися необхідним для Білорусі міжнародним досвідом охорони історико-культурної спадщини й етнології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грин, Э. Крутой Вотерс: Экс-лидер PinkFloyd дал RS інтерв'ю / RollingStoneRussia / гл. ред. А. Кондуков. — М. : MediaPressRussia ; Блиц-Принт, 2015. № 134 (декабрь 2015). — С. 19.
2. Дивергенция // Большой энциклопедический словарь. — 2-е изд. — М. : Большая Российская энциклопедия; СПб.: Норинт, 2002. — С. 335.
3. Постиндустриальное общество // Большой энциклопедический словарь. — 2-е изд. — М.: Большая Российская энциклопедия; СПб.: Норинт, 2002. — С. 947.
4. Силиконова долина // Vk.com [Електронний ресурс]. — Режим доступа : <https://vk.com/silikonkrim>. — Дата доступа: 23.03.2019.
5. Living heritage of Belarus. Жывая спадчына Беларусі / Livingheritage.by [Електронний ресурс]. — Режим доступа : <http://livingheritage.by/>. — Дата доступа: 23.03.2019.
6. Silicon valley / Siliconvalley.com [Електронний ресурс]. — Режим доступа : <https://www.siliconvalley.com/>. — Дата доступа: 23.03.2019.

В. В. Казило,
директор
клубного закладу сел. Буди
Харківської обл.

Е. Ю. Нечитайло,
режисер
клубного закладу сел. Буди
Харківської обл.

РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ В СЕЛ. БУДИ В 20-30 РР. ХХ СТ.

Буди – невелике селище на сході України. Найближчі поселення поруч із ним – це Ординка, Огульці та Черемушне згадувалися в указі Катерини II щодо повстання селян у 1766 р. Однак, розвиток сел. Буди почався в середині XIX ст. завдяки монополісту М. С. Кузнецову, який заснував у селищі фаянсовий завод. До Буд прибула чимала кількість кваліфікованих робітників та інтелігенції з центру Росії, зросла потреба в просвітництві, освіті, музичному мистецтві, піснях, народній творчості.

Із часом у сел. Буди почали створюватися самодіяльні аматорські творчі гуртки та музичні колективи. Церковний хор, яким керував талановитий робітник заводу П. Козлов, став основою для світського хору. П. Черняк організував оркестр російських народних інструментів, були засновані оркестр духових інструментів та драматичний гурток. У 20-і рр. ХХ ст. заводська художня самодіяльність стрімко розвивалася. Завдяки тому, що новим диригентом хору став фаховий музикант А. Ольшанський, колектив набув більш професійного звучання. Солісти хору Л. Анохіна, С. Зайцев, В. Маркіна, П. Серафимов користалися заслуженим визнанням із боку односельців. Творчим і кількісним зростом відзначився російський драматичний гурток. З'явилася й українська театральна студія, серед акторів якої були: І. Бурко, Б. Винокуров, Г. Назаренко, І. Путря, Д. Рябов, П. Щекотков.

Оркестром духових інструментів у той час керував колишній диригент придворного ливадійського оркестру К. Суворов. До творчого колективу входили як досвідчені музиканти, так і діти робітників. У складі оркестру на той час було аж двадцять дві труби! К. Суворов домігся у керівництва заводу, щоби всі музиканти були вбрані

в красиву форму для виступів та мали особливі пільги під час влаштування на роботу. Активно підтримував колектив і завідувач клубу М. Бураков. Духовий оркестр мав щільний концертний графік, у колективі панувала сувора дисципліна. В 1925 р. до оркестру приєднався талановитий виконавець Б. Кожевніков, що надало можливість ускладнити концертний репертуар. Самодіяльні музиканти виконували увертюру й антракт до четвертого акту опери Ж. Бизе «Кармен».

Згодом Б. Кожевніков, після того як К. Суворов вирішив залишити сел. Буди, став керівником оркестру. Перед від'їздом, на знак подяки К. Суворов написав музичний твір, соло для труби з оркестром «Старий парк». Під час виконання оркестр грав на сцені літнього театру, а трубач Є. Лобков – в глибині парку. Виконання було зворушливим і отримало овації публіки. У подальшому Б. Кожевніков очолив усю художню самодіяльність заводу.

У ті часи в заводських клубах особлива увага приділялася впровадженню нових форм художньої пропаганди. На заводі було організовано «живі» газети, які мали назви «Синяя блуза» та «У станка». Агітаційний колектив збирав інформацію й фактичний матеріал із заводського життя, творчо обробляв його, перекладав на музику, відпрацьовував на репетиціях, а потім, одягнувши сині блузи, влаштовував концертні виступи в клубі або в цехах заводу. Агітаційний колектив у сатиричній формі критикував за недоліки, звеличував передовиків виробництва, показував передове, прославляв досягнення. Виступи розпочиналися з маршу:

«Живая мы газета, нам всюду путь открыт.

По новому декрету куем мы новый быт.

От вас не оторвемся, не просветим пока,

Недаром мы зовемся «У станка»! Просветит вас – «У станка».

Кожен виступ був яскравою сатиричною виставою. Група самодіяльних артистів активно втручалася в життя заводського колективу. Музичні номери і хореографію вигадував та ставив особисто Б. Кожевніков, а супроводжувала виступ грою на фортепіано його мати Н. Кожевнікова.

У 1927 р., після успішного виступу на конкурсі духових робітничих оркестрів, за клопотанням заводських організацій Б. Кожевніков вступив до Харківського музично-драматичного інституту. Під час навчання він залишився жити й працювати в Будах, де організував і перший у Харківській області жіночий духовий оркестр та продовжив просвітницьку й культурну діяльність в селищі. В той період на

заводі також існував драматичний кружок, дитячі творчі колективи (хоровий, танцювальний, драматичний, струнний оркестр).

Пам'ятають будяни й старий парк із віковими липами, який займав 2,9 га та мав гарно розплановану територію. В південній частині був розташований «літній театр», який вміщав 450 людей. Зала мала чотири виходи, сцену 10х15 м. За сценою знаходилися гримерні кімнати для чоловіків та жінок, кімнати для відпочинку, зберігання акторського реквізиту, інструментів духового оркестру. Сцена була облаштована суфлерською будкою, окремими місцями для музикантів та кіномеханіка. Над парком та селищем у такі часи лунала музика оркестру Б. Кожевнікова, долучаючи будян до світу прекрасного. Працював театр із 30 квітня до 30 листопада, а на зиму все обладнання перевозили до стаціонарного кінотеатру – старого клубу.

У 1930 р. закрили церкву, а будівлю переобладнали у новий клуб ім. Карла Маркса. В той історичний період культурно-масовій роботі приділялася особлива увага. З'явилися традиції зустрічати загальнодержавні свята трудовими подарунками. Робітники несли передсвяткові трудові вахти, приймали підвищені соціалістичні зобов'язання. В 1935 р. було здано перший поверх нового клубу. В дні першотравневих та жовтневих свят вулиці були заповнені колонами демонстрантів, а в парку та на площі біля клубу проходили веселі масові гуляння. Життя в селищі культурно розвивалося.

ЛІТЕРАТУРА

1. В.В. Казыло, Э.Ю. Нечитайло. Дарующие радость. Культура Буд: этапы зарождения, становления, развития. – Х.: Слово, 2016. – 83 с.

В. П. Кіпень,
кандидат філософських наук, доцент
Донецького національного університету
імені Василя Стуса
м. Вінниця

КУЛЬТУРА, ОСВІТА І МАЙБУТНЄ

Поставимо проблему викликів перед традиційною культурою, сучасними системами освіти в контексті революційних інновацій освітніх ідей та практик. Не піддається сумніву значимість політик гармонійного поєднання традиційних культурних кодів народу з культурними інноваціями. Складніше визначити зв'язок між фіксованою кризою культури та альтернативним навчанням у майбутньому. Тому метою даного матеріалу визначимо окреслення залежностей між культурою, освітою та майбутнім із позитивної перспективи.

Інтелектуали з кінця ХХ ст. фіксують надзвичайно загрозливі тенденції розвитку культури, освіти, духовності, інтелекту. Багато хто позначає їх термінами «крах культури», «духовна криза людства». Показовою може бути позиція Ж. Рюс: «Що відбувається нині з людською духовністю, з життям інтелекту? Внаслідок технічного та соціального поступу сучасне дозволяло й масова культура заповонила повсякденне життя і цей процес супроводжується розпадом традиційних цінностей, розривами, які особливо впадають у вічі у сфері освіти. Ці зміни ведуть, на думку декотрих, до так званої «ери порожнечі», того нового простору, того «суспільства видовищ», де комунікації, мода, розваги та втіхи підіймуться до найвищого рівня, принаймні в суспільній уяві. ...Може ми повертаємось до «варварства»? Може це агонія нашої культури? Такі запитання виникають у багатьох мислителів, які ставлять дуже похмурий діагноз нашій культурній еволюції [1, с. 186]. Отже, чи не йдемо ми до занепаду, а то й смерті культури?

Культура, в більш вузькому розумінні, визначається як сукупність інтелектуальних та мистецьких набутків людської спільноти. Вона базується на сукупності цінностей, як універсальних, так і національних. Занепад традиційних цінностей обох рівнів – незаперечна риса сучасної глобалізації. Одним із тривожних симптомів кризи культури виділяють також її роз'єднаність з інтелектом, думкою. Останні прямо залежать від освіти. Культурні зміни, які відбуваються протягом останніх десятиріч, принаймні у світі нашої західної цивілізації,

проникли також у саму основу освітніх процесів. Сьогодні ми переживаємо кризу освіти й саме вона перебуває в осередді наших проблем і наших інституцій. Широко розповсюдився стиль освіти, який залишає суб'єкта безпорадним і неспроможним творити своє життя. «Безпорадна душа», за влучним висловом американського університетського професора Аллена Блума, не вміє сформулювати своє ставлення до смаків, до моралі й культури. Симптоми кризи достатньо розглядалися. Це – зниження літературного рівня, послаблення уваги, люди в цілому – учні, студенти зокрема – стали менше читати, не знають найкращих літературних творів, стало важко набирати в навчальні заклади добрих вихователів і вчителів тощо.

У «Кризі культури» Ганна Арендт аналізує базові ідеї, що дозволяють зрозуміти занепад системи освіти, відкриває глибинне явище – падіння авторитету [2, р. 232]. Занепад авторитету і є основоположною причиною кризи освіти, тому що нехтуючи авторитет, вихователі забувають про свою відповідальність перед дітьми чи підлітками. Можливо, нам слід поновити зв'язки з традицією, з утраченою спадщиною.

Порожнеча цінностей, виснаження смислу не призвели, проте, до цілковитого зникнення колишніх уявлень. Певні острівці ідей збереглися досі. Традиції, культурні цінності, потреба впорядкованості життя поєднуються з інноваціями, рисами майбутнього, породженнями нової епохи. Так виражає себе глибока потреба орієнтованого розвитку, такого собі духовного поступу. Наскільки успішно цей процес просувається, наскільки він дає підстави думати про позитивне майбутнє – однозначних відповідей немає. Проте не викликає сумнівів необхідність такого руху з прицілом на вихід із наших криз в позитивну перспективу.

Перейдемо до розгляду змін в освіті, важливих для майбутнього культури, інтелекту. Футурологи, соціальні філософи, експертні платформи з проектування та обговорення майбутнього бачать шлях людства не в зміні однієї системи іншою, а у створенні іншого суспільства, з іншим баченням і людьми, які приймають усвідомлені рішення. Особливе значення в такому проектуванні майбутнього надається освіті. Підкреслюється, що потрібно створити і ґрунтовно обговорити в експертному середовищі «освітню доктрину майбутнього», в якій напрацювати підходи до забезпечення і впровадження фундаментальних змін. Потребують вивчення і будуть цікавими експертам та фундаторам освітніх політик альтернативні підходи і практики в цьому напрямі, з іншим підходом у навчанні дітей. Авторитетний

новатор в сфері освіти Філіп Грайер пропонує кілька принципових позицій, важливих для осмислення як глобального майбутнього, так і перспективи України [3].

Стрімке пришвидшення змін, із якими стикається людина уже зараз, у найближчій перспективі ще зросте і поставить питання, від підготовлених відповідей на які залежатиме позитивне майбутнє. Проте на сьогодні ми все ще мало готові відповісти на питання куди ми йдемо в сфері освіти і що буде в новій епосі? При цьому, зростає потреба в людях, які думають категоріями майбутнього, експериментують, знаходять нові альтернативні моделі освіти. Тому так важливо реалізувати мету узагальнити, об'єднати різні інноваційні проекти та виробити спільно на глобальному рівні нову форму освіти.

Традиційна освіта в глобальній кризі й подальший рух існуючими трендами небезпечний тим, що все більше застарілі форми навчання не розкриватимуть потенціали людей, не формуватимуть оновлену культуру і все частіше вбиватимуть соціальний капітал і таланти майбутнього націй та всієї планети. Альтернативне навчання незалежно від форми кладе у фундамент принцип: поставити в основу освіти такий тренд як відсутність трендів. І це бачиться через особливі навчання для різнобічного розвитку особи на всіх етапах життя.

Існуючі спільноти альтернативних типів навчання потребують підтримки. Рішення в тому, щоб їх активно поширювати, збагачувати і впроваджувати в національних освітніх політиках. Адже проблеми освіти це вже давно не національна проблема окремих країн, а глобальний виклик. Україна в цьому русі теж не стоїть осторонь і має свої зразки та ідеї нової освіти. Зокрема ґрунтовні напрацювання зроблені групою вчених і візіонерів у Києві, об'єднаних в «Foundation for Future» (FFF) [4]. Отже, потрібна кооперація локальна і глобальна. Глобальний рівень спілкування дозволить вийти з кризи і створити інший формат освіти. Творцями цієї форми має бути суспільство: вчителі, учні, батьки, академічні середовища, працівники культури, працевдавці й багато інших зацікавлених сторін.

Чимало учасників дискурсу щодо майбутнього освіти сходяться в тому, що це однозначно не система. Суспільство проходить період глибинних трансформацій. Існують нові технології, які формують гнучкість в придбанні нових знань, а, отже, дозволять сформувати нові рішення існуючої кризи. «Не варто міняти одну ламаману систему на іншу. Нам потрібно багато прикладів форм навчання як антишколи, демократична школа, домашня й інші. За допомогою нових

технологій ми можемо деідеологізувати освіту. Наш принцип – автономність дитини», – стверджує Ф. Грайвер [5].

Революцію в навчанні складають два компоненти: це поєднання проривних результатів сучасних досліджень мозку з можливостями негайного доступу до інформації та знання. Вперше в історії нам стало відомо, як нагромаджувати майже всю найважливішу інформацію у світі в режимі швидкого доступу, надаючи її практично в будь-якій формі будь-кому на Землі; як пов'язати всіх світовою навчальною павутиною. Завдяки цьому країни, що розвиваються, спроможні оминати період індустріалізації, перейшовши в добу інформації та інновацій.

Показником революції в засобах комунікації стала стрімко зростаюча кількість приватних комп'ютерів, яка незабаром досягне у світі 500 мільйонів, а також світова мережа Інтернет, що пов'язує їх між собою. Однак, «невидимі каталізатори змін, що пульсують під обшивкою, – це шість мільярдів процесорів, які містяться не в комп'ютерах, а у вашому авті, стереосистемі, духовій шафі й тисячі різних пристроїв». Комп'ютер у сучасному мобільнику має більше потенційних можливостей, аніж усі разом узяті комп'ютери часів II світової війни. Ще важливіша роль належить революції в засобах передавання інформації. Нині ми стоїмо на порозі доби Інтернету, ери, яка започаткує нову політику, економіку, а отже, нове суспільство [6].

Глибина цих змін змушує нас переосмислювати все, що ми досі знали про навчання, освіту, школу, бізнес, економіку та врядування. Школа може успішно впроваджувати інформаційні технології тільки тоді, коли змінить погляд на навчання й викладання. Коли кожен учень матиме доступ до потрібної інформації, роль учителя змінюється – вона не обмежується забезпеченням інформацією. Головною задачею наставників стає навчання вмінню вчитися і розкриття здібностей учнів, сприяння формуванню людини культурної, здатної творити в нових умовах, при нових викликах.

Джаннет Вос та Гордон Драйден в роботі «Революція в навчанні» приводять на початок XXI ст., узагальнюючи існуючі вже практики, 17 різних революційних моделей у навчанні [7]. Нині їхня кількість значно зросла, засвідчуючи незворотність трендів та підхід людства до нових рубежів.

При цьому слід віддавати звіт у низці проблемних питань, породжених інноваціями. Перше – не можна покласти все виключно на технологізацію процесу освіти. Однобічний підхід несе загрози залежності людини від техніки та ігнорування духовно-культурних засад. Слід

орієнтуватися на те, щоби вчитися всюди. В Ізраїлі цілий район міста став освітнім простором. Діти йдуть до ресторану і вчать готувати. Знайомляться на вулиці з художником і вчать малювати. Все наше середовище може ставати навчальним класом із підготовки до великих життєвих засвоєння потрібних культурних зразків.

Ще одна серйозна проблема лежить у площині забезпечення якості, яку даватимуть множинні й різні заклади та форми освіти. Потрібні механізми забезпечення відбору і селекції, які б менше поклалися на бюрократичні процедури, а більше на репутацію. Механізми, які б ефективно відрізняли імітацію та деградацію від інновацій та еволюції. При цьому механізми селекції мають убезпечити й від нового повернення до уніфікованої системи.

Поряд із цим потребують розв'язання ті масштабні негативи, які породжені старою суспільною і освітньою системами. Все ще вражають нерівності доступу до освіти, тим більше якісної. Невідповідність підготовки в навчальних закладах сучасним та ще більше перспективним вимогам працедавців, що породжує масове безробіття людей із освітою навіть у багатих країнах. Інституційна неефективність традиційних шкіл та університетів. Деградація культурних спадків, дегуманізація навчання та глобалізаційні загрози розповсюдженості людиною нового варварства.

Та все ж вирішення проблем сучасності має йти в контексті перспектив майбутнього.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жаклін Рюс. Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки / Пер. з фр. В. Шовкун. – К.: Основи, 1998. – 669 с.
2. H. ARENDT. «La Crise de la culture», Folio Essais-Gallimard, 1972.
3. Зачем учить. Филипп Грайер об образовании будущего/ URL<http://osvitanova.com.ua/posts/264-zachem-uchyt-fylypp-hraier-ob-obrazovanyy-budushcheho>.
4. URL<http://ffflab.com/dumayushhee-obshhestvo/>.
5. Будущее образование это не система, а автономность детей / URL<http://ffflab.com/budushhee-obrazovanie-eto-ne-sistema-a-autonomnost-detej/>.
6. Джаннет Вос, Гордон Драйден. Революция в обучении. Издательство «Литопис», 2005. – С. 4, С. 6.

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

ПЕДОГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ В. Г. СМІЛОВОЇ ЯК ПРИКЛАД СИНЕРГІЇ ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

Особистість – плід соціально-історичного розвитку й суспільної діяльності людини, що має свідомість і систему громадських якостей, виконує визначені функції в суспільстві. В спорті, як і в інших видах діяльності людини, особливе значення має індивідуальність. Досягнення успіху можливе лише при правильному обліку індивідуальних властивостей особистості спортсмена і при формуванні на цій основі специфічного техніко-тактичного стилю його діяльності [1].

Педагогічні принципи Смілової В. Г., заслуженого тренера СРСР та України з плавання, заслуженого робітника фізичної культури і спорту України щодо формування особистості спортсмена вищої кваліфікації є прикладом синергії традиції та інновації. Смілова В. Г. наголошувала, що вивчення індивідуальних якостей спортсмена є актуальним для практичної роботи тренера з двох причин:

- ♦ вони суттєво впливають на успішність спортивної діяльності;
- ♦ спорт є ефективним засобом виховання та формування особистості.

На її думку, наявність таких принципів ставить високі вимоги до знань тренера з психології особистості спортсмена. Розвиток індивідуальних властивостей особистості має включати: розвиток мотивації, здібностей та хисту, поваги до досягнень інших [2]. У цьому питанні Смілова В. Г. погоджувалася зі К. С. Станіславським, який писав: «Для того, щоби врегулювати між собою працю багатьох творців і зберегти свободу кожного з них окремо, необхідні моральні основи, які створюють повагу до творчості інших, підтримують дух товариства в загальній роботі, оберігають свою та чужу свободу творчості й поменшують егоїзм і брудні інстинкти кожного з колективних робітників окремо. Таланти можуть зростати тільки в атмосфері любові та дружби, справедливої критики та самокритики» [3].

Смілова В. Г., узагальнивши ґрунтовні теоретичні засади й власний педагогічний досвід, наголошувала, що спортсменів необхідно вчити боротися за свою мрію. Природа перемоги є результатом подолання людиною самого себе, своїх уподобань, свого небажання, своїх вагань. У будь якій сфері життя, чи то праця, навчання чи спорт, лише з досягненням нової, недосяжної, внутрішньої межі прийде успіх. Подолай себе і тоді підкориться нова висота.

Мрія про перемогу, про успіх у кожного своя. У плавця-новачка – це чекання миті, коли він перемаже у своїй віковій групі. У майстра-сталеваара – прагнення до рекордної плавки. У молодого дослідника – прагнення довести правильність своєї наукової концепції. І всіх їх поєднує одне – переборення. Для того, щоби стати чемпіоном, майстром своєї праці, необхідно мріяти про це і боротися за свою мрію. Немає мрії в розрахунках тих молодих спортсменів, які міряють кожну сходинку своїх успіхів щохвилиною користю.

Смілова В. Г. підкреслювала, що сила і мужність необхідні людині, ці якості формуються в тренажерних залах та спортивних двобоях. Але спорт не вибає тим, хто користується своєю силою та вмінням із корисливою метою. Жорстокість, себелюбність та розрахунок розвалюють будинок мрії, лишають людину шансів і прав на велику, дійсну перемогу. Необхідно вірити у вплив спорту, що очищує. Перевага спортсмена над іншими людьми повинна робити його великодушним. В іншому випадку його приречено до краху в спорті, а можливо й у житті. Дуже важливим у становленні особистості спортсмена є не тільки стан фізичного навантаження, яке він виконує або може виконати взагалі, не тільки зрушення, що відбуваються при цьому, а й те, як він веде себе в емоційно-стресових ситуаціях і, головним чином, чого це йому вартує.

Із метою підвищення рівня інтелектуального розвитку спортсменів, Смілова В. Г. рекомендувала проводити такі уроки:

- ♦ урок організованої або «гордої» дисципліни. Питання не тільки в пунктуальності, але й в особистій зібраності, охайності. Зовнішній вигляд не оманливий. Зовнішня зібраність завжди відповідає внутрішній зібраності;

- ♦ урок винахідництва (але не винахідливості). Винахідники, що є раціоналізаторами. Як зробити копітку працю спортсмена цікавою, без одноманітності. Необхідне повне переключення від повсякденної метушливості, як спортивної так і побутової. Як треба вчитися міркувати та вигадувати;

- ♦ урок терпіння. Як навчитися терпіти і чекати свого часу. Треба бути «запальничкою», щоби розворушити, «завести» спортсменів на важку працю та високий результат;

- ♦ урок доброти. Вміти бути справжнім товаришем, що перевіряється в радості й у смутку. Не заздрити, не виказувати роздратованості та вразливості. Людяність і непоказна доброта у відношеннях до товаришів, які досягли успіхів. Для спортсменів високого класу повинні бути характерними гранична самовіддача та чесне служіння улюбленій праці. Яким чином потрібно віддати себе усього обраній діяльності та дати виявитися повною мірою й педагогічному таланту, й спортивному таланту, й таланту спілкування в усьому діапазоні діючого спортсмена;

- ♦ урок довіри. Що таке межа, яка має знаходитися у свідомості людини – це поріг, який спортсмен ніколи, ні при яких умовах не переступить. Здійснюючи вчинок за цією межею, людина перестає бути собою, а її існування вже не матиме сенсу.

Отут важливі дві речі: 1) межа, яку людина обрала для себе, мусить постійно знаходитися в її свідомості; 2) межа може рухатися, але не можна її рухати часто і особливо не можна її рухати в ту мить, коли людина приймає рішення. Педагог підкреслювала, що життєві уроки не варто порівнювати зі шкільними уроками. Спортивне життя викладає інші дисципліни. Уроки, які подає повсякденність не аноншуються, до них навмисно не підготуєшся. Але спортсменів треба вчити бути готовими до різних життєвих випадків. Головне не в навчальних предметах і конкретних відмітках, а в опануванні премудростями науки. Так і на практиці – головне чи пішов спортсмену урок на користь, чи запам'ятав він його для застосування в майбутньому або пройшов марно і не знадобиться в подальшому. Спортивне життя на уроки не скупиться, залишаючи слід у душі та біографії.

Смілова В.Г. наголошувала, що необхідно приділяти увагу: естетичному вихованню – вмінню відчувати, розуміти й створювати красу в спорті та житті; моральному вихованню – вмінню дотримуватися норм спортивної етики, обирати активну життєву позицію. Вона радила з метою навчання мистецтву спілкування, організовувати екскурсії на телебачення і радіо, брати інтерв'ю у кожного спортсмена за результатами проведених змагань, проводити цикли бесід на теми виховання і лікарняного контролю із запрошенням психолога.

Спортсменам випадає щастя багатьох перемог і в спорті, і в житті, але не одна з них не дається легко. До спорту, як і до усього іншого,

не може бути такого підходу – ось два тижні я готуюсь, потім декілька днів відпочину. Безумовно можна і треба інколи знижати навантаження в тренуваннях, чи роботі, але неможливо відхилятися від обраної мети. Мета буває важкою й недосяжною. Але якщо вона реальна, завжди є шляхи її досягнення. В спорті існує багато прикладів, де слабший спортсмен виграє у сильного суперника. Але життєвий жереб може поставити спортсмена перед більш грізним супротивником – тяжкою хворобою. Так з'являється мета в житті – стати повноцінною людиною, а вибороти її допомагає вміння мріяти про перемогу і боротися за неї, яке було запозичене в спорті.

Виходячи з досвіду роботи зі спортсменами вищого рівня Смілова В.Г. підкреслювала, що психологічний настрій спортсмена є важливим у багаторічній підготовці. Тому в даній роботі приводяться її педагогічні принципи щодо психологічного настрою спортсменів:

- ♦ для участі в змаганнях необхідна фізична і психічна підготовка;
- ♦ найважливішим є психічний настрій, тому що це єдина підстава для впевненості;
- ♦ нічого більше не шкодить, ніж відсутність упевненості у своїх силах;
- ♦ необхідно ставити перед собою мету про досягнення високого результату, але досягати її треба поступово. Треба аналізувати свої досягнення для того, щоби визначити рівень прогресу;
- ♦ досягти вершини можуть не всі, але кожен може зробити те, що в його силах. Завжди треба пам'ятати, що переможців немає до тих пір поки дистанція не закінчиться;
- ♦ і все ж таки необхідно показати свій кращий час;
- ♦ без ентузіазму нічого вагомого спортсмен не досягне;
- ♦ необхідно вдосконалювати техніку і збільшувати швидкість, бути мужнім, мати терпіння, волю до перемоги, бажання перемогти;
- ♦ відчувати втому не означає бути втомленим. Спортсмени відчують утому задовго до того, як досягнуть межі своїх можливостей. Треба вчитися долати відчуття втоми, працювати до тих пір, поки всі запаси енергії не будуть вичерпані;
- ♦ ніколи не треба порівнювати себе з іншими, заздрити. Ви можете стати краще них. Ніколи не обмежуйте своїх можливостей;
- ♦ основний суперник не біль, а страх болі;
- ♦ треба вчитися перемогати. Можна багато чого досягти, коли проаналізувати свої слабкі сторони й зрозуміти, що необхідно принести себе в жертву і якомога більше тренуватися;

- ♦ тримайте «відповідальність» перед колективом;
- ♦ дерзайте і поважайте, оберігайте тренера, бо рівень його знань визначає рівень досягнення вашої мети.

Таким чином, на думку Смілової В.Г., окрім необхідних фізичних та розумових задатків діючий спортсмен мусить володіти волею і, найголовніше, вірою, бути достойною людиною, мати високий рівень домагань. Отримання нових знань – це результат взаємодії інновації і традиції. Традиції – це знання, що накопичені й зберігаються. Досвід людини, яка виховала багатьох спортсменів високої кваліфікації, в тому числі і двох Олімпійських чемпіонів із плавання, є унікальним і повинен зберігатися й впроваджуватися в сучасну практику.

ЛІТЕРАТУРА

1. Особистість спортсмена як суб'єкта спортивної діяльності. <https://studfiles.net/preview/5721472/page:18/>.
2. Психологія особистості та колективу в спорті <http://ua.textreferat.com/referat-10571-1.html>.
3. Собрание сочинений. В 8 т. / К. С. Станиславский; редкол.: М. Н. Кедров. – М.: Искусство, 1954 – Т. 1: Моя жизнь в искусстве / ред. тома Н. Д. Волков; подгот. текста и прим. Н. Д. Волкова и В. Р. Канатчиковой., 1954. – 515 с.; 31 л. ил. – прил.: – С. 411-446; прим.: – С. 447-484; список ролей К. С. Станиславского: – С. 485-493; список постановок К. С. Станиславского. – С. 494-504.

С. В. Кобюк,
завідувач відділом
Київського міського будинку вчителя
м. Київ

МУЗИЧНЕ ВИХОВАННЯ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ: ІННОВАЦІЇ В РОБОТІ ДИТЯЧИХ ВОКАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ

Соціальні перетворення, що відбуваються в українському суспільстві на початку ХХІ ст., спонукають до відродження національної культури та духовності, вимагають пошуку нових засобів виховання підростаючого покоління. Вирішенню цих питань значною мірою сприяє музичне мистецтво, оскільки воно здатне пробуджувати творчу активність, розвивати художньо-естетичні здібності особистості, специфічно впливати на глибинні процеси внутрішнього світу людини. Особливо це стосується дитячої творчості. Адже діти – наше майбутнє, і те, як ми виховуємо їх сьогодні, чи допоможемо реалізувати талант, знайти своє призначення в цьому житті, визначить завтрашній день нашої країни.

Шкільні вокальні ансамблі – один із найбільш доступних і масових засобів залучення учнів до активної музично-виконавської діяльності, позаяк вони відкривають неабиякі можливості для виховання художнього та образного мислення дітей. На відміну від навчання, виховання безпосередньо впливає на чуттєву сферу психічної діяльності учнів, сприяє формуванню істинного ставлення до дійсності, спрямовує в правильному ідейному і морально-вольовому напрямі. Завданням національної мистецької освіти на сучасному етапі є прищеплення дітям почуття прекрасного. Виховання – це процес впливу на суб'єкта з метою засвоєння ним знань про соціальні норми і цінності, що склалися в суспільстві, їх перетворення в особисті переконання й набуття досвіду застосування у власній поведінці. Результатом є вихованість учнів.

Ансамблевий спів являє собою найсприятливішу форму навчально-музичної діяльності для розвитку музичного слуху, музичної пам'яті, почуття ритму. В процесі ансамблевого співу розвиваються не лише музичні здібності, але й уява, творча активність, цілеспрямованість, художній смак у сприйнятті прекрасного. Ансамблевий спів сприяє також оволодінню культового мовлення, виробленню правильної, чіткої, виразної вимови.

Навчання ансамблевому співу передбачає оволодіння як вокальними, так і хоровими навичками. До виконання навичок належать:

- ♦ співацька установка;
- ♦ дихання;
- ♦ звукоутворення;
- ♦ звуковедення;
- ♦ дикція.

У процесі співу вокальні й хорові навички взаємодіють і один елемент зумовлює інший. Дійсно, без правильно відтвореного звука не можна говорити про чистоту інтонування.

Психолого-педагогічна наука, вчителі-практики довели, що навчити, виховати, розвинути дитину без її зацікавленості, прагнення до самовдосконалення неможливо. Вчитель-вихователь не виконає свою основну соціальну функцію, якщо не зуміє викликати в учнів процесів «само», тобто прагнення самовиховуватися, саморозвиватися, бажання вчитися.

Отже, учитель мусить подбати про створення на уроці та в позаурочний час такої ситуації співтворчості, співдружності, співробітництва вчителя та учня, яка б ефективно сприяла навчанню, розвитку і вихованню дітей. Створення сприятливих умов для творчої навчальної діяльності учнів, самореалізації особистості учнів у навчально-виховному процесі є складовою частиною професійної діяльності вчителя, його соціально-психологічною функцією, яка спрямована на формування в учнівському колективі таких соціально-психологічних станів і якостей, які є необхідними для продуктивної праці.

Аналіз психолого-педагогічної літератури, стан вирішення даної проблеми в практиці роботи загальноосвітніх шкіл, ліцеїв, гімназій дозволили визначити такі основні психолого-педагогічні умови, які сприяють творчій діяльності учнів, самореалізації їхньої особистості в навчально-виховному процесі:

- ♦ забезпечення можливості реалізації учнем своїх здібностей у найважливішій сфері його життєдіяльності – навчанні, як на уроці так і в позаурочній діяльності (в гуртках, факультативах за інтересами, індивідуальних консультаціях із предметів);
- ♦ сприяння самовизначенню кожного учня в усіх сферах шкільного життя через індивідуальний вибір;
- ♦ детальне вивчення найбільш значущих для учнів видів громадської діяльності;
- ♦ сприяння прояву особистості кожного учня в будь-якому виді громадської діяльності для його самовизначення, самоутвердження й самореалізації через них;

- ♦ організація творчої атмосфери, здорового морально-психологічного клімату в колективі через утвердження принципів педагогіки співробітництва;

- ♦ виділення вільного часу учнів через оптимізацію навчально-виховного процесу з метою створення умов для самореалізації особистості учня під час дозвілля, підвищення його загального культурного рівня;

- ♦ забезпечення матеріально-технічної бази навчально-виховного процесу;

- ♦ створення естетичних умов навчання.

Головне завдання учителя в формуванні сприятливих умов для розвитку потенціальних можливостей учнів є збереження творчої атмосфери в колективі, атмосфери співдружності, співтворчості, співробітництва. У зв'язку з цим творчий учитель не тільки повинен розуміти природу творчих можливостей учнів, а й володіти методами їхньої педагогічної оцінки. Чому це важливо? Людей, у яких рівномірно виявляються всі творчі здібності, майже немає. Тому в групі для розв'язання творчих завдань слід відбирати учнів, які би доповнювали одне одного. Крім того, при організації навчальної творчої діяльності учнів необхідно стежити за тим, щоби творчі групи були оптимальними за кількісним складом, бо кількість членів групи при розв'язанні творчих завдань не завжди переходить в якість.

Розглядаючи проблему створення сприятливих умов для розвитку потенціальних можливостей учнів у процесі творчої навчальної діяльності, слід зупинитися на ролі вчителя-вихователя в керівництві цією діяльністю. Творча навчальна діяльність учнів завжди опосередкована творчою педагогічною діяльністю вчителя. В свою чергу педагогічна творчість вчителя обумовлюється творчою навчальною діяльністю учнів. Як ж функції може і повинен узяти на себе вчитель під час спільної творчої діяльності з учнями?

Деякі дослідники наголошують: для того щоби продукт дитячої творчості набув статусу витвору мистецтва або вважався технічною новацією, щоб акт творчості відбувся в повному, соціальному значенні слова, дорослий має взяти на себе функцію відсутнього в дитини «внутрішнього критика». Дорослий, маючи потрібні знання, художні смаки, не лише відхиляє невдале, а й обирає серед багатьох варіантів той, який має технічну або художню цінність. При цьому вчитель повинен дотримуватися однієї умови: сприймати дитяче виконання таким, яке воно

є. Дорослий може лише вказати на недоліки. В такому разі його участь у дитячій творчості матиме благодійний вплив на розвиток дитини.

Ще одне істотне застереження: ні в якому разі не можна порівнювати й протиставляти за якістю «талановитості» праці однолітків. Суперництво і конкуренція всередині дитячого колективу неприпустимі. Учні одразу зміщують мотив діяльності, а отже – змінюють діяльність: замість творчості задля спілкування, вираження почуттів, ставлень починається змагання задля першості.

Конкретне визначення навчально-творчої діяльності знаходимо у В.І. Андреева, який наголошує, що навчально-творча діяльність – це один із напрямів навчальної діяльності, що спрямований на розв'язання навчально-творчих завдань та здійснюється переважно в умовах опосередкованого чи перспективного керівництва, результат якого має суб'єктивну новизну, значення і прогресивність для розвитку особистості, і, особливо, її творчих здібностей. Таким чином, творчу навчальну діяльність учнів не можна зводити тільки до розв'язання навчально-творчих завдань.

Навчальна діяльність в цілому спрямована на озброєння учнів основами наук, конкретними знаннями, вміннями й навичками, розвиток потенціальних творчих можливостей дітей, який містить у собі як формування креативних рис особистості, так і виявлення й розвиток побічних якостей особистості, які сприяють успішній творчій діяльності людини. Творча навчальна діяльність учнів спрямовується на подальший розвиток креативних рис особистості, які забезпечують можливість творчої діяльності людини, її рівень. Слід зазначити, що творча навчальна діяльність учнів повинна проводитися систематично і відображатися в поурочних планах учителів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волинський Й. Дмитро Бортнянський і Західна Україна / Українське музикознавство. 1969, №4.
2. Гільбух Ю.З. Розумово обдарована дитина. Психологія, діагностика, педагогіка. – К., 1992. – 84 с.
3. Дмітрієвський Г. Ансамбль хора / Робота з хором. – М., 1972.
4. Психологія творчості / під ред. Я.А. Пономарьова. – М., 1990. – 224 с.
5. Шаматова Т.І. Активізація навчання школярів. – М., 1982. – 209 с.

А. В. Ковтун,

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

К. С. Корнієць,

студентка факультету дошкільної освіти
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

НАРОДНА КАЗКА – ЗАСІБ ВИХОВАННЯ І НАВЧАННЯ ДІТЕЙ

Зміни, які відбуваються в нашому житті, глибоко торкнулися духовної сфери суспільства. Має місце складний процес переоцінки й переосмислення усталених соціальних цінностей. У найбільш скрутному становищі перебуває молоде покоління, що формується в умовах, коли старі ідеали знецінені, а нові не цілком визначені. Успішне вирішення завдання розвитку творчої, самостійної, соціально активної особистості залежить від дефініції її духовних цінностей, на яких будується навчально-виховний процес сучасної школи. Народна педагогіка є складовою традиційної культури кожної нації, представлена на всіх її рівнях: від ритуально-обрядової до побутової, в ній простежується системність і логічна структурованість.

Ефективним педагогічним засобом є народна казка. Вона супроводжує людину протягом усього життя. Це перша ланка, яка зв'язує людину з усіма попередніми поколіннями, в ній поєднуються і логічна думка, і поетичний образ. Найбільш узагальнено народну казку, як засіб виховання і навчання дітей, представив у своїх працях В.О. Сухомлинський. Разом із тим, він ефективно використовував казку в навчально-виховному процесі та першим із вітчизняних педагогів широко впроваджував її під час уроків. Педагогічно доведено, що народна казка сприяє формуванню істинних моральних цінностей та ідеалів. Для дівчат – це красна дівця (охайна розумниця й рукодільниця), а для хлопців – добрий молодець (сміливий, сильний, чесний, добрий, працьовитий, люблячий батьківщину). Ідеал для дитини – це далека перспектива, до якої він буде прагнути. Ідеал, набутий в дитинстві, багато в чому визначає його як особистість.

Діти і казки створені одне для одного і тому, знайомство з казками свого народу педагогічно доцільно включати в курс освіти й виховання кожної дитини. Школярі люблять слухати казки і складати свої. Казкова форма дозволяє вигадати й проаналізувати незвичайні життєві ситуації. Через казкові елементи проходить шлях в сферу емоцій дитини. Зустріч дітей із героями казок не залишає їх байдужими. Бажання допомогти герою, розібратися в казковій ситуації – все це стимулює розумову діяльність дитини і розвиває здатність до співпереживання. Робота з казкою має різні форми: читання казок, переказ, коментар, обговорення, аналіз, проведення конкурсу знавця казок, виставка малюнків дітей за мотивами казок тощо.

Доцільно відзначити таку форму роботи, як театралізоване виконання казок – інсценування. Залучення дітей до ігрової діяльності, імітування взаємин між казковими героями сприяє входженню в світ дорослого спілкування. В процесі інсценування є можливість доповнити обрану казку загадками, прислів'ями, приказками, скоромовками, музичними супроводом, піснями, танцями або рухливими іграми. Використовуючи казки різних народів нашої країни та інших країн світу, необхідно враховувати національний склад учнів у класі. Завдання вчителя підвести дітей до висновку про те, що сюжети та основні ідеї багатьох казок у різних народів схожі, це: повага до старших та одне до одного, готовність захищати слабких, працьовитість, патріотизм, дбайливе ставлення до природи. Казка завжди має оптимістичне закінчення, добро обов'язково перемагає.

Отже, казки є важливим виховним засобом, створеним і перевіреним народом. Життя та народна практика виховання переконливо довела педагогічну цінність казок.

М. І. Козек,
викладач, аспірант
Київського національного університету
культури і мистецтв
м. Київ

ВИКОРИСТАННЯ РОСЛИННОСТІ В ОБРЯДОВІСТІ БУКОВИНСЬКИХ ГУЦУЛІВ

Починаючи з кінця XX до початку XXI ст. у традиційній культурі буковинських гуцулів простежується значний занепад духовних цінностей, які століттями передавалися від предків до нащадків як своєрідний природознавчий код гірського побуту і життя горян Буковини. Збереження та відновлення традиційної регіональної обрядовості українців на сьогодні, без сумніву, є актуальним, адже постає проблема захисту звичаїв та обрядів як свідків історичного і духовного минулого гуцулів в контексті етно-регіональної культури України.

Станом на сьогодні тема використання рослин в обрядовості буковинських гуцулів потребує додаткового дослідження, так як саме на Буковинській Гуцульщині вона належно не досліджена етнографами. Обрядові дії, пов'язані з використанням рослинності в сімейній та календарній обрядовості, являють собою своєрідний оберіг від злих сил та слугують лікарським засобом при недугах гуцулів та їхніх домашніх тварин.

На Святвечір господар заносить у хату в'язку сіна, розстеляє його по столу, лавках і під столом, ця трава є місцем святих та предків. Присутність таких родичів сприяла врожайності та добробуту в господарстві [3, с. 208]. Часник, який на Святий вечір господина розставляє по кутках святкового столу, використовується як засіб проти нечистої сили. Зубчик такого часнику гуцули носять в кишені одягу, щоби запобігти наврочень (с. Стебні, Скидан Василя Юривна). Гілки, освячені у вербну неділю, використовуються гуцулами як оберіг. Котики з освяченої верби дають скуштувати корові, якщо вона погано себе почуває або ж біситься [1, с. 144].

Вербові прутики використовувалися і як оберіг від бурі й грому. Так, для запобігання стихійних лих господарі встромляють освячені у Вербну неділю гілочки верби в сад, на городі, полі та в домашніх спорудах. У перший день вигону маржини (корів) на пасовище горяни

також використовують освячений вербовий прутик для вигону худоби зі стайні (с. Усть-Путила, Мометко Єлена Танасівна).

Увечері перед Юрієм господар із господинею копають квадратні шматки землі з дерном і ставлять на стовпи своїх воріт. Така обрядова дія є своєрідним знаком для Юрія, що час розбудити землю в їхньому господарстві. В дерновий шматок устромляють вербову гілку, як символ того, що земля вже виспалася й готова ожити [2, с. 239].

На Святу Трійцю (Зелену неділю), як і по всій Україні, на Гуцульщині господарі прикрашають свої оселі зеленими гілками. На Буковинській Гуцульщині традиційно прикрашають свої оселі липовими гілками, бо горяни вважають, що саме вони мають магічні властивості протидіяти злим силам, які в ці дні бешкетують (с. Стебні, Скидан Васирина Юрівна).

Здавна і до сьогодні гуцули вважають, що червень – неблагополучний період для зрубання дерев у лісі. В інші місяці, зазвичай, якщо господар вирішує зрубати дерево, то просить вибачення в нього. Плодові дерева у своєму господарстві гуцули вважають за гріх зрубувати, але якщо все ж виникла така потреба, то звертаються з цим проханням до сусіда, чи до когось із чужих людей (с. Стебні, Скидан Васирина Юрівна).

Квіти в день найвищої могутності сонця (21 червня, 20 червня у високосний рік) вважаються чародійними. Дівчата сплітали з таких квітів по два віночки і пускали на воду: якщо вінки пливли разом, то це символізувало швидке весілля, якщо ж навпаки – то тій парі не доля бути разом (с. Усть-Путила, Мометко Єлена Танасівна).

У дні літнього сонцестояння гуцульські господині традиційно збирають гірські чародійні трави, які пізніше засушують і використовують протягом року в лікарських цілях. Зокрема, до таких трав належать: звіробій, деревій, дикий чебрець, гірський хміль, полин, ромашка польова, золотий корінь, тощо (с. Стебні, Скидан Васирина Юрівна).

На Івана Купала (24 червня за старим стилем, 7 липня – за новим) на входних дверях у стайню гуцули встромляють гілки осики для того, щоби до корів не прокралася чародійниця. Адже, за народним віруванням горян, в ніч на Купайла відьми бешкетують і шкодять домашнім тваринам. А трепета (осика по-гуцульськи) має відлякувальні властивості від нечистої сили (с. Усть-Путила, Мометко Єлена Танасівна).

Основними джерелами даної статті слугували етнографічні наукові польові експедиції на Буковинській Гуцульщині, в яких досліджувався та збирався матеріал із сіл: Стебні та Усть-Путила, Путильського

району, Чернівецької області. Матеріал описувався з живих носіїв (старожилів) багатой гуцульської культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кайндль Р. «Гуцули»: їх життя, звичаї та народні перекази / Р. Кайндль. – Чернівці : «Молодий буковинець», 2000. – 208 с.
2. Кожоляно Г. Духовна культура українців Буковини – Чернівці: «Прут», 2007. – 403 с.
3. Сеньків І. «Гуцульська спадщина». Праці з життя і творчості гуцулів. – Чернівці : Верховина, Друк-Арт, 2014. – 512 с.

А. О. Козицька,
головний спеціаліст департаменту
культурно-громадського розвитку
Маріупольської міської ради
м. Маріуполь

ФЕСТИВАЛЬ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА «MARIUPOL CLASSIC»

У мистецькому просторі сучасної України все більшого поширення набувають фестивалі в найрізноманітніших формах і масштабах. Повсякденна практика показує, що фестивалям людина здатна надавати зовсім різного значення в залежності від індивідуальних інтересів, стилю життя та середовища спілкування [1, с. 113-114]. Фестивальна традиція має давню історію, яка пов'язана з раннім етапом існування традиційного суспільства, що згодом, унаслідок тривалої еволюції, отримала форму культурно-мистецького явища різних видів і спрямувань. Із метою підвищення духовного розвитку Приазовського регіону, в Маріуполі в 2018 р., шляхом злиття муніципальних оркестрів, було створено Камерну філармонію. З нагоди її відкриття було проведено Перший в Приазов'ї фестиваль класичного мистецтва «Mariupol Classic», який тривав 7 днів. Така подія у сфері академічного мистецтва стала грандіозною для промислового міста. Враховуючи потребу Приазовського регіону в академічному мистецтві, в 2019 р. планується проведення II фестивалю «Mariupol Classic». Географія учасників охопить такі міста, як Київ, Львів, Дніпро та Северодонецьк. До Маріуполя прийдуть понад 200 музикантів та 7 запрошених колективів.

Із 2014 р., періоду початку АТО, Маріуполь та прилеглі території позбулися можливостей розвитку класичного професійного мистецтва, тому що всі заклади професійного мистецтва залишилися в Донецьку. Протягом останніх п'яти років Маріуполь намагається в різний спосіб задовольнити потреби мешканців у духовному та естетичному розвитку. Під час проведення фестивалю, до міста з'їжджаються знані професійні колективи, діячі культури та мистецтва з різних областей України. Мешканці регіону мають змогу наживо відчувати та почути класичну музику. В межах фестивалю представлені всі види академічного виконавства: симфонічна музика, оперне мистецтво, балет, камерна музика, народна музика, духовна музика.

Проблематика з якою працює проект – залучення маріупольців до світових та національних духовних цінностей, виховання покоління, яке зможе цінувати високе мистецтво. Проект пропонує цікаве та альтернативне рішення в контексті вже існуючої проблематики, а саме:

- ♦ надає можливість мешканцям регіону задовольнити свою потребу в духовних цінностях;
- ♦ підвищити культурно-громадський розвиток регіону в цілому;
- ♦ перейти м. Маріуполь від статусу промислового до культурного центру.

Фестиваль музичного мистецтва «Mariupol Classic» дарує унікальну нагоду – познайомитися з класичною музикою та наочно пересвідчитися, що в сучасній інтерпретації вона є цікавою для публіки різних вікових категорій. Проведення фестивалю сприяє укріпленню творчих зв'язків із різними творчими організаціями та колективами, які допомагають збереженню й популяризації самобутніх традицій українського народу.

Після відкриття Маріупольської камерної філармонії попит на класичну інструментальну музику примножився втричі, ніж було доки оркестри працювали окремо. Збільшилася кількість музикантів-гастролерів: від 1 жовтня до 1 березня 2019 р. вона зросла з 2 до 8-10 на місяць, із 6-8 – до 24 на рік. Після проведення першого фестивалю музичного мистецтва «Mariupol Classic» розширилася й по-молодшала аудиторія глядачів філармонії.

Отже, для Маріуполя, який не має свого вищого навчального музичного закладу, такі показники є значущими. Завдяки фестивалю, заплановане підписання угод про співпрацю між маріупольською камерною філармонією та професійними колективами щодо обміну диригентами, солістами, творчими здобутками.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ольховський Ю.А. Нариси історії української музики. – К.: Музична Україна, 2003. – 512 с.
2. Сікорська І. Українські фестивалі академічної музики: точки напруги і вектору розвитку. – С. 14-17.
3. Хренов Н. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. – М., 1981. – С. 197.

Д. А. Колоденко,
магістрант

Харківської державної академії культури

М. В. Островська,

старший викладач кафедри режисури
Харківської державної академії культури

РОБЕРТ ВІЛСОН: ЕСТЕТИКА СЦЕНІЧНОЇ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ

Роберт Вілсон – один із найвпливовіших митців ХХ ст., американський авангардист родом із 1960-х, що вважається найбільш високооплачуваним театральним режисером нашого часу і творцем власного художнього всесвіту, внесок в мистецтво якого є безсумнівною коштовною спадщиною для майбутніх поколінь, а його оригінальний підхід до драматургії постає неперевершеним прикладом для початківців режисерів і постановників.

Незважаючи на те, що інтерес до постаті Р. Вілсона – режисера, видатного постановника, перфекціоніста, що повністю змінив уявлення про сучасне театральне мистецтво, яке збудувалося в підпорядкованих часу явищах дійсності, не випадковий, слід констатувати практичну невивченість творчого феномену згаданого майстра сцени.

Недослідженість креативно-творчої індивідуальності Р. Вілсона, який уважав театр новою територією сучасного мистецтва, зробивши внесок в еволюційне реформування сцени, в театрознавчому та мистецтвознавчо-культурологічному дискурсах актуалізує необхідність переосмислення існуючих фактів у контексті ґрунтовного аналізу такого значного явища арт-простору сьогодення, яким, по суті, й є постать Р. Вілсона, що продемонстрував зразки високого мистецтва та надав неймовірну жвавість і реалістичність своїм фантазіям як шлях беззаперечного розвитку суперечливого мистецтва сцени.

Театру, як інструменту отримання духовного досвіду, Р. Вілсон протиставив власну ідею наскрізь штучного, рукотворного сценічного світу. І в той же самий час світу, відкритого для спонтанності, що навіть жадібно шукає її.

Тож у роботі зроблена спроба виявити аспекти затвердження художнього світогляду та режисерсько-постановочного мислення

в фокусі формування режисерського методу Р. Вілсона, творчий спадок якого є унікальним явищем – пошуком нових шляхів до театру.

Вілсонівське сценічне мислення – особливе явище в мистецтві театру.

Магістральна ідея творення Р. Вілсона полягає в зміщенні акцентів усередині театрального процесу в сторону естетики перформативності, тенденції поєднання сучасного театру з перформативними практиками, тобто пластичними мистецтвами, музикою і віртуальною реальністю, цифровими медіумами кіно, відео, телебачення, новими медіа, комп'ютерною графікою тощо, і цей «перформативний поворот» є наслідком втрати авторитарності логосу в театрі. Візуальні, музичні та вокальні мистецтва стають ключовими та визначальними складовими його театрального спектаклю, відбуваються: посилення церемоніального аспекту театральної дії через формалізацію пластичних засобів, саморефлексивність, перехід до режиму тотального перформансу.

Р. Вілсон практикує, створюючи поліфонію за допомогою ритмічної структури різних елементів перформансу. Таким чином, він провокує на сцені тотальну деієрархізацію сенсу, простору, часу і при цьому виробляє десинхронізацію самих елементів, їхнє занурення в ізоляцію відносно одне одного. Світло в постановках Р. Вілсона – як окремий світ, що панує, створюючи особливі сенси – перемикається в мінімальну частку секунди, тобто безперервно, але при цьому рух акторів відбувається в уповільненій дії: голоси, звуки, музика і тон створюють звуковий колаж, який, у свою чергу, виробляє власний ритм – ефект «theatre of slowness» Р. Вілсона. Разом із тим слід акцентувати що Р. Вілсон знаходився під сильним впливом, і в якійсь мірі продовжував лінію інновативних сценографічних рішень А. Аппія, який використовував контрапунктні й мотивні властивості музичальності як інструмент формування театральної просторовості.

Можна зробити висновок: Р. Вілсон, зазвичай, порушував традиційні правила та усталені норми щоб «охудожнити» дійсність, тож його творення можна вважати окремим культурним явищем яке не підпадає під будь-який один концепт, але, безумовно, знаходить відзвук в такій теорії сьогодення як постдраматичний театр Ханс-Тіса Лемана.

Ю. В. Комишан,
аспірант
кафедри загальної педагогіки та андрагогіки
Полтавського національного
педагогічного університету
імені В. Г. Короленка
м. Полтава

НАЦІЄТВОРЧІ ІДЕЇ ГРИГОРІЯ ЛЕВЧЕНКА В ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО УЧИТЕЛЯ

Актуальність виховання національно спрямованої молоді є однією з провідних ідей освіти в Україні, про що йдеться в Законах України «Про освіту», «Про загальну середню освіту» та Національній доктрині розвитку освіти.

Одним із ефективних інструментів формування націєтворчих засад є вітчизняна педагогічна музична освіта, що має свої традиції, ігнорування яких може призвести до її руйнації та унеможливлення подальшого успішного виховання та формування націєтворчих принципів у майбутніх фахівців. Передача таких традицій була би неможливою без педагогів, які в своїй діяльності опиралися б на національний характер виховання молодого покоління.

Утілення цих ідей неможливе і без педагогів-сучасників, які використовують принцип націєтворчості в своїй мистецько-педагогічній діяльності. Одним із найяскравіших представників цього спрямування є Григорій Семенович Левченко – заслужений працівник культури України (1969 р.), заслужений діяч мистецтв України (1981 р.), професор (1992 р.), завідувач кафедри музики (1982-2004 рр. та 2011-2014 рр.) Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, Відмінник освіти України, незмінний керівник українського народного хору «Калина» Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, хоровий диригент, композитор, фольклорист, педагог. Працюючи з хоровими колективами («Решетилівські вишивальниці», «Барвінок», «Горлиця», хорова капела педінституту) впродовж усього творчого життя, маестро виховав незліченну кількість вихованців та педагогів, які й надалі зберігають та пропагують у власній діяльності ідейні настанови свого Учителя.

Найбільшим «дітищем» Г. С. Левченка став український народний хор «Калина» Полтавського національного педагогічного університету

імені В. Г. Короленка, який існує з 1979 р. і донині. Не дивлячись на гоніння за націоналістичні погляди з боку владної верхівки, у радянські часи Г. С. Левченко не зрікся своїх переконань, ревно оберігав та втілював їх у педагогічну діяльність. Саме на заняттях (групових, індивідуальних) Г. С. Левченко уміло й професійно доносить до студентства провідні цінності своєї мистецько-педагогічної діяльності: Україна, мова, народне мистецтво, люди, яким він служить віддано, жертвовно, до самозабуття [1, с. 81].

На думку Г. С. Левченка, сьогодні учитель має формувати не тільки компетентності, а й виховувати в молодого покоління активну громадянську позицію, патріотизм, здатність зберігати, примножувати й передавати культурний досвід майбутнім поколінням. Саме музичне мистецтво плекає такі загальнолюдські якості, як благородство, чуйність, доброта, співпереживання, які є найважливішим компонентом у формуванні майбутнього вчителя, адже музика, в порівнянні з іншими видами мистецтва, володіє найбільш сильним впливом на людину, а відтак, і на формування художньої обізнаності, національної самосвідомості. Одним із шляхів досягнення націєтворчої мети, що стоїть перед викладачем закладу вищої освіти, є виховання майбутніх учителів на незрівнянних зразках української класики – творах М. Березовського, А. Веделя, С. Гулака-Артемівського, М. Леонтовича, М. Лисенка та ін., а також на українських народних піснях, в яких саме і оспівуються ідеї націєтворення.

У час швидкоплинних змін, глобалізації та інтеграції у всесвітній культурний процес, важливим є створення умов для виховання та освіти молодого покоління, зорієнтованого на збереження та примноження культурної та духовної спадщини. Досягнення цієї мети є неможливою без представників вітчизняної педагогічної вищої школи, тому активна підтримка та поширення їхніх ідей є основним складником на шляху досягнення поставленої цілі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сулаєва Н. Аксіологічні виміри педагогічної діяльності Г. Левченка в українському народному хорі «Калина» Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка // Молодь і ринок, 2011. № 9. – С. 77-81. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2011_9_18.

Л. Ю. Конєва,
викладач вищої категорії, методист,
завідувач відділом вокально-хорових
та теоретичних дисциплін
дитячої музичної школи №13
ім. М. Т. Коляди

Л. І. Малюга,
викладач дитячої музичної школи №13
ім. М. Т. Коляди

ВІДЕОПРОЕКТ «МАНДРУЄМО УКРАЇНОЮ» практичні матеріали

Дана робота «Мандруємо Україною» (2016 р.) є продовженням посібника «Методичні та практичні рекомендації щодо викладання початкового курсу української та зарубіжної музичної літератури в контексті міжпредметних зв'язків», представленого авторами Конєвою Л. Ю. та Малюгою Л. І., педагогами дитячої музичної школи №13 ім. М. Т. Коляди в 2010 р.

На сучасному етапі в загальноосвітній школі підкреслюється необхідність посилення практичного спрямування навчального процесу в навчальних програмах та підручниках через урізноманітнення видів діяльності учнів, добору і поєднання методів навчання так, щоби засвоєння матеріалу було активним, усвідомленим, достатньо емоційним. Не повинна відставати і музична освіта, де в ідеалі, в синтезі треба поєднати звук, інформацію цифрового характеру (тексти, графіку, анімацію) та візуальне зображення (відео-, фотоматеріали, репродукції картин тощо). Стрімкий розвиток нових інформаційних технологій та їхнє впровадження в навчальний процес, залишив відбиток на розвитку особистості дитини. Таким чином, учитель має володіти сучасними методами та новими освітніми технологіями. Як наслідок, змінюється і роль викладача в інформаційній культурі – він покликаний стати координатором інформаційного потоку.

Наш відеопроєкт «Мандруємо Україною» націлений на допомогу вчителю і характеризується різноманітністю, мобільністю та якістю представлених матеріалів із української музики. По-перше, педагог, оцінюючи рівень групи та час, який може витратити на вивчення даної теми, має змогу особисто вибирати матеріал для показу.

По-друге, сформований за темами і теками, до яких додається опис відеофільмів, він зручний у використанні. Оскільки всі учні володіють комп'ютером, презентація якісних фото- та відеоматеріалів у навчально-виховному процесі в умовах сьогодення набуває особливо актуального значення. Дана робота, на відміну від першої, подана в іншому форматі: це суто фото- та відеоматеріали за темами початкового курсу (2 рік навчання). Ми відібрали наступні теми, пов'язані з українською культурою:

- ♦ Тема 7. Родинно-обрядовий фольклор.
- ♦ Тема 8. Весільний обряд і весільні пісні.
- ♦ Теми 10, 11. Український героїчний епос. Історичні пісні. Думи.
- ♦ Теми 13, 14. Українські народні музичні інструменти та інструментальна музика. «Троїсті музики». Танці й танцювальні пісні.
- ♦ Тема 30-33. Музично-театральні жанри. Жанр балету та опери.

Зазначимо, що диск із фото- та відеоматеріалами можна використовувати як ілюстрації до інших тем основного курсу, а також у програмі для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання) [3]. Одна з задач курсу – «виховати любов і повагу до українського музичного мистецтва в усіх його історико-стильових та жанрових виявах; сформуванню уявлення про своєрідність національного музичного мистецтва» [3]. Отже, відеопроєкт «Мандруємо Україною» допоможе викладачу зробити урок цікавим і змістовним, сприятиме пробудженню у школярів інтересу до української культурної спадщини та формуванню музично-естетичного смаку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лісецький С. Українська музична література для IV кл. ДМШ. – К.: 1980.
2. Нечипоренко Т.П. Українська музична література. Посібник для учнів дитячих музичних шкіл. – Бердичів, 2005.
3. Українська та зарубіжна музичні літератури. Програма для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу / Я. Бодак, В. Гукова, О. Карлова, В. Кулик, О. Полячок, О. Семирозум, Н. Смольська, І. Томасишин. – К, 2008.

І. Ю. Коновалова,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії та історії музики,
Харківської державної академії культури

СТИЛЬОВІ ВИМІРИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XX СТОЛІТТЯ

Інтенсифікація і динамізм соціокультурних і художніх процесів парадоксальної доби XX ст., яка є віддзеркаленням глибини зростаючих протиріч у взаємовідносинах людини зі світом, суттєво вплинули на розвиток європейської музичної культури та позначилися на структурі музичного мислення. Наслідком таких тенденцій стає трансформація усталених і поява нових мистецьких явищ, ускладнення жанрово-стильової системи музичної творчості, що характеризується розмаїтістю репрезентацій та принципово не вкладається в одне загальне визначення.

Багатовимірність та амбівалентність реалій музики XX ст., зростання її аксіологічних чинників, розширення образно-емоційного змісту та раціоначала детермінує звернення до проблематики стилю – узагальнювальної мистецької категорії, своєрідної метаструктури, котра є найвагомішим інструментом осягнення семантичного потенціалу художньої творчості як у конкретних мовних проявах, так і в загальноестетичному й соціокультурному аспектах.

Актуалізація проблем стилю і стилістики в часопросторі XX ст. відзначається у зв'язку зі встановленням нової комунікативної ситуації, посиленням ролі культурного і мистецького діалогу та зверненням композиторської практики до різних історичних пластів музичної культури, в тому числі її генетичних джерел (фольклорних і культових), що продукують на образно-художньому рівні співіснування минулого і сьогодення, традиційного і новітнього, елітарного і масового тощо. Цей факт засвідчують гострі дискусії в царині музикології та численні праці провідних вчених (М. Арановський, Б. Асаф'єв, Н. Горюхіна, Г. Григор'єва, Є. Назайкінський, Т. Левая, В. Медушевський, М. Михайлов, С. Скребков, В. Сиров, М. Тараканов, Є. Шевляков, А. Шнітке, А. Цукер та ін.), які активно розробляють окреслене проблемне поле в пошуках визначення специфіки музичного мислення. Сучасні науковці, узагальнюючи накопичений досвід осягнення концептосфери стилю, усвідомлюють необхідність створення нової теоретичної моделі

останнього на основі цілісного підходу й інтеграції новітніх досягнень філософсько-естетичної та культурологічної думки, пошуків у царинах психології творчості й когнітивної музикології.

Стиль – «вищий рівень художньої єдності» (С. Скребков), «динамічна система відношень» (Є. Шевляков), залежна від духовно-ментальних, психологічних і структурних (зовнішніх та внутрішніх) детермінант, що складно піддається аналітичній аргументації. Подібно своєрідному індикатору, стиль, що є історично мінливим утворенням і підлягає трансформації, фіксує духовно-естетичні потреби часу та проектує їх на мовно-музичні властивості. Динаміка художньо-стильової еволюції, зміни мистецької свідомості значною мірою скеровані соціокультурними чинниками, які впливають на змістовно-концепційний, а також внутрішньо текстовий рівні музичних творів.

Провідні й тісно пов'язані між собою різновиди стилю: епохально-історичний, національний, а також індивідуальний, композиторський, що є вираженням особистісного смислу в музиці та інтерпретується В. Медушевським як «художній світ, пронизаний свідомістю автора» [2, с. 17], утворюють ієрархічну системну цілісність. Протягом XX ст. у кожному з даних сегментів стиль диференціюється (в тому числі структурі авторської творчості та окремого твору), демонструє множинність проявів дифузії та інтеграції, виявляє свою інтерпретативну й рефлексивну властивість та розкривається в принципово новій художньо-смісловій якості. В межах індивідуального стилю виявляються зв'язки з позаособистісним змістом, генетичними основами музичної культури й художніми системами різних історичних епох, що концентрують ціннісно-етичний контекст.

Об'єктом музично-художнього стильового осягнення постають складні колізії життя. Натомість, музична практика розширяє власні функції та горизонти, демонструючи прагнення до самопізнання, самоусвідомлення і можливості досягнення культурологічного рівня узагальнення бурхливих процесів. Сміслову сутність метаморфоз стильової сфери, помітно зростаючих у другу половину даної доби, розкривають термінологічні позначення: багатостилля, «мислення стилями», «полістилістика» (А. Шнітке), інтертекстуальність, гіперстиль тощо.

Однією з найхарактерніших прикмет художньої культури XX ст. загалом та вагомою рисою всіх напрямів музики даного століття зокрема є стильова множинність, що типізує духовні прагнення доби. Зазначена властивість підтверджена співіснуванням і складною взаємодією в музиці трьох стильових пластів (фольклорного,

академічного і популярно-масового), наявністю неостильових явищ (неокласицизм, неофольклоризм, неоромантизм тощо) і постмодерних (постструктуралізм) стильових тенденцій.

Таким чином, «стильовий плюралізм», зумовлений амбівалентністю соціокультурної та духовної атмосфери часу, а також багатоплощинністю музичної дійсності, посиленої взаємодією національних традицій, визначає на сучасному етапі, за висловом М. Арановського, сам «спосіб існування музичної культури» [1, с. 154].

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: Исследовательские очерки. – Л., 1979. – С. 154-155.
2. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Вып 6. – М., 1984. – С. 9-17.

С. П. Коновалова,
завідувач лабораторії досліджень
нематеріальної культурної спадщини
Харківського обласного
організаційно-методичного центру
культури і мистецтва

НЕМАТЕРІАЛЬНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ЯК ЧИННИК МІСЦЕВОГО РОЗВИТКУ, ОРІЄНТОВАНОГО НА ГРОМАДУ

Протягом останніх десятиліть у світі зростає інтерес до культурної спадщини як специфічного ресурсу розвитку в регіональному та місцевому масштабах. Це, зокрема, визначає новий погляд на феномен культурної спадщини з точки зору того, хто саме, з якою метою та якими засобами бере участь у процесі «управління» культурним надбанням [8 с. 145]. Економічні фактори можуть бути важливими вже на стадії «герітизації» – процесу визнання того чи іншого явища як культурної спадщини. Вважається, що раціональне використання культурних благ відкриває безліч можливостей для економічного розвитку, в першу чергу, громадам із менш розвинутою економікою, обмеженими природними, фінансовими та людськими ресурсам. Віра в ефективність такого підходу вилилася в розробку глобальних стратегій для окремих регіонів, наприклад, Північної Африки та Центрального Сходу, в яких особливе місце займає використання потенціалу місцевої культурної спадщини [4].

Коли йдеться про нематеріальну культурну спадщину, то її цінність для місцевих громад визначається кількома чинниками [2]:

- ♦ збільшення доходів і рівня зайнятості жінок, які традиційно є носіями нематеріальної спадщини та часто складають економічно вразливу групу, особливо в країнах, що розвиваються;
- ♦ (ре)інтеграція маргіналізованих груп через залучення до активної участі в суспільному та культурному житті громади. Зміцнення культурної ідентичності, зростання самооцінки та почуття гідності серед її представників;
- ♦ міжкультурний обмін через організацію та участь у фестивалях, майстер-класах і, за рахунок туризму, сприяють полікультурному діалогу, що веде до розуміння та більшого співпереживання «іншим»;
- ♦ охорона та збереження культурного різноманіття, актуалізація традиційних методів управління ресурсами сприяють сталому розвитку та раціональній взаємодії з природним середовищем.

Окремо слід відзначити «універсальний» характер нематеріальної культурної спадщини, що дозволяє використовувати її різними способами залежно від місцевої ситуації, досвіду та уподобань її «власників». Аналіз успішних практик, представлених у сучасній літературі, дозволяє, однак, визначити кілька основних напрямів діяльності в цій царині.

Туризм. Сьогодні, коли кількість туристів перевищує мільярд на рік, туризм становить 9% світового валового внутрішнього продукту (ВВП), 30% від загального експорту товарів і послуг і забезпечує кожне одинадцяте робоче місце. За даними Світового банку, в деяких найбідніших країнах 25% доходів від туризму отримують люди, що перебувають за межею бідності, а рівень зайнятості молоді в туризмі майже вдвічі вищий, ніж в інших галузях [2].

Однак, на сьогодні слово «туризм», в першу чергу, асоціюється з нерухомими пам'ятками, тобто артефактами матеріальної культурної спадщини: замками, палацами, садибами, церквами тощо. Саме ці об'єкти визначають напрямки туристичних маршрутів і приваблюють натовпи людей, спраглих до нових вражень. У результаті все більше з них виконує нетипові функції готелів, ресторанів, музеїв, культурних центрів тощо [7]. Це гарний приклад пристосування об'єктів, що повстали в минулі епохи, до сучасних умов. Теперішнім визначальним мотивом охорони пам'яток є не лише прагнення зберегти в якості згадки про давноминулі часи, але й трактувати їх як важливий ресурс для розвитку в дні сьогоднішнього.

У цій ситуації особливо добре розвивається культурний туризм, що є чимось значно більшим, аніж звичке відвідування пам'яток. Його мета – на власному досвіді в тій чи іншій мірі дослідити незнайомі культури. Продуктами цього виду туризму можуть бути елементи як матеріальної, так і нематеріальної спадщини: ремесла, фольклор, обряди тощо. Між тим, особлива увага приділяється саме живим формам, які дозволяють глибше заглибитися в місцеву культуру. Останнім часом побутує думка, що культурний туризм – це «краща» форма звичайного туризму, яка пропонує туристам із високими вимогами додаткові переваги та можливість відчувати себе тими, хто підтримує локальну культуру [11].

Презентація нематеріальної культурної спадщини в формі виступів фольклорних колективів, ремісничих майстерень або танцювальних майстер-класів може бути частиною більш широкого плану, особливо коли культура не є вирішальним фактором у виборі дестинації. Однак, туристичним продуктом можуть стати і спеціалізовані події,

наприклад, фольклорні фестивалі чи фестивалі смаків, а для багатьох туристів вибір напрямів зумовлений бажанням максимально глибоко познайомитися з культурою країни. Таким туристам, названим Франсом Шутеном «навмисними культурними туристами» [12], припадуть до смаку тематичні пропозиції з сильною освітньою складовою та можливістю отримання автентичного «етнографічного» досвіду.

Товари та послуги, створені за використанням творчого потенціалу місцевих мешканців, традиційних умінь і технологій, характерних для певної території. Відповідно до інформації Конференції ООН із торгівлі та розвитку, опублікованої в липні 2016 р., міжнародна торгівля в сфері креативних індустрій протягом останнього десятиліття демонструє стабільне зростання. Світовий ринок креативних товарів та послуг у 2012 р. склав рекордні 547 млрд. дол. (Для порівняння, в 2003 р. загальна сума була 302 млрд. дол.), а експорт із країн, що розвиваються, на чолі з азіатськими країнами, зростає швидше, ніж експорт із розвинених країн. 9% від загального експорту припадає на декоративно-прикладне мистецтво, яке є традиційним або, принаймні, значною мірою натхненним традиційною культурою.

Між тим, визначення нематеріальної культурної спадщини виходить за межі сучасного розуміння креативних індустрій та включає такі явища, як кулінарні, господарські, освітні традиції тощо. Тому сфера використання її потенціалу, а тому і можливі підходи до процесів управління цим процесом, є значно ширшими. Нематеріальна спадщина є важливим чинником натхнення, впливає на різноманітні галузі економіки часом у неочевидний спосіб, а ефект нерідко є відкладеним у часі. Нарешті, зрозуміти важливість нематеріальної спадщини можна, зосередившись на її тісному зв'язку з територією походження та побутування. Саме її «локальність», «вкоріненість», певна «ординарність» на відміну від дискурсу колоніальної екзотики, що панував у минулому, є привабливими для нинішнього споживача та добре відповідає сучасній екологічній програмі.

Як один із найцікавіших прикладів можна згадати концепцію традиційних харчових продуктів. У країнах Європейського Союзу їхня назва та спосіб виготовлення захищені юридично: захищене походження, захищене географічне зазначення та гарантовані традиційні продукти. Європейські знаки мають слугувати підтвердженням незмінності способу виробництва та ознакою високої якості продукції [5]. Наразі, не існує досліджень щодо ефективності політики у сфері захисту традиційних продуктів, але потенціал використання

цього ресурсу для промоції регіону та з іншими цілями є досить добре опрацьованою темою [1; 12].

Очевидно, що вироби традиційного декоративно-ужиткового мистецтва також можуть сприяти досягненню цих цілей і вже є визнаною формою несільськогосподарської діяльності в сільській місцевості та шляхом отримання додаткового доходу мешканцями сільських територій. Варто також згадати найбільш видимий спосіб використання нематеріальної культурної спадщини, тісно пов'язаний із туризмом – виробництво та продаж сувенірів. Загалом, сувеніром може бути будь-який предмет, пов'язаний на символічному, емоційному рівні з відвідуваним місцем та / або подією. Ідеально, якщо сувенір має такі характеристики як невеликий розмір, довговічність, використання ручної роботи та прийнятна ціна. Погляд на ринок сувенірів спрямовує нас до ще однієї важливої теми в просторі роздумів про нематеріальну культурну спадщину – (пере)винайдення традиції, концепції авторства Еріка Хобсбаума та Теренкена Рейнджера [10].

Сфера її застосування не обмежується сувенірами, але стосується й інших форм культурної презентації. Тут можна згадати, наприклад, великі танцювальні та вокальні ансамблі, оркестри народної музики, які у чималій кількості були створені в СРСР у 30-х рр. минулого століття як частина тодішнього «великого стилю». Їхньою заявленою місією було представити кращі зразки фольклору на високому художньому рівні. Підсумком діяльності цих колективів стало створення зовсім іншого наративу, що має вельми невизначений зв'язок із народною культурою. Однак, тривалий час будучи найбільш помітною (якщо не єдиною) культурною пропозицією, яка б асоціювалася з традиційною культурою, подібні мистецькі формації у свідомості багатьох людей стали еталоном того, як повинна виглядати традиційна музика, хореографія та костюми.

Цей процес (пере)винайдення традицій, вочевидь, неминучий у сучасному суспільстві та зумовлений, окрім іншого, маркетинговими цілями, проте ця тема ще недостатньо опрацьована в літературі. Водночас, в ході управління спадщиною рано чи пізно позиція щодо цього явища має бути сформована, позаяк, на одному полюсі ми маємо тенденцію зменшення ролі експертів та надання можливостей громадам самостійно рефлексувати над власним минулим та сучасним образом, а з іншого боку спостерігаємо (особливо в деяких країнах, до яких належить і Україна) впертий пошук «справжньої автентичності» та побоювання, що таке (пере)винайдення спровокує культурне виснаження.

Інструментарій управління нематеріальною культурною спадщиною дуже широкий та гнучкий. Можна згадати популярні зараз тематичні села, приклад етнографічного туризму, покликані презентувати елементи народної культури максимально природним шляхом і є цікавою можливістю для віддалених сільських районів у боротьбі за туристів, кулінарну спадщину та комплексні проекти, пов'язані, наприклад, із участю американських знахарів та локальних лідерів у місцевих та регіональних програмах щодо зміцнення сектору охорони здоров'я, боротьби з ВІЛ та підвищення рівня освіти [2].

Нематеріальна культурна спадщина – це історія про людей, їхню ідентичність та інтереси, що виникла в результаті соціальних, економічних, політичних і, звичайно, культурних перетворень останніх десятиліть. Ось чому вона може мати великий потенціал для мікроекономічного розвитку, створюючи ситуацію, коли люди, яких ми звикли називати «низькокваліфікованими» або «без професійних навичок» у нових умовах, стають активними учасниками креативної економіки [2].

ЛІТЕРАТУРА

1. Adamczuk F., Produkty tradycyjne i regionalne i ich wykorzystanie w promocji regionu, «Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu», nr 307, 2013. – s. 15-24.
2. Bhattacharya A., Safeguarding IH & Sustainable Development [dok. elektr.], <http://www.ichngoforum.org/safeguarding-ich-sustainable-development/> [odczyt: 30.04. 2017].
3. Gyrál A., Dziedzictwo kulturowe jako zasyb wspólny. Rola współpracy między interesariuszami w zarządzaniu dziedzictwem kulturowym, «Zarządzanie w Kulturze», nr 15(3), 2014. – s. 277-286.
4. Cernea M., Cultural Heritage and Development: A Framework for Action in the Middle East and North Africa. Washington, 2001.
5. Heipa-Liszkowska K., Dziedzictwo kulturowe jako czynnik rozwoju lokalnego, «Studia Oeconomica Posnaniensia», nr 1(6), 2013. – s. 5-16.
6. Kieljan K., Rękodzieło i rzemiosło – pozarolnicza działalność na obszarach wiejskich [dok. Elektr.], http://cdr112.ekei.pl/produkty/archiwum/rzemioslo@20i@20rekodzielo@202014_boszura.pdf [odczyt: 04.05. 2017].
7. Kozak M., Dwory, pałace i zamki – kosztowne pamiątki czy zasyb w rozwoju, «Studia Regionalne i Lokalne», nr 2(32), 2008. – s. 92-111.

8. Murzyn-Kupisz M., Współczesne trendy w zarządzaniu dziedzictwem kulturowym, [w:] Orzechowski E., Gawę J. [red.] Zarządzanie : kultura, media, dziedzictwo, Kraków 2012. –p. 45–162.

9. Oberholtzer C., The re-invention of tradition and the marketing of cultural values, «Anthropologica», nr 37(2), 1995. – s. 141-153.

10. Ranger T.O., Hobsbawm E.J., Tradycja wynaleziona, Kraków, 2008.

11. Richards G., Cultural Tourism: Global and Local Perspectives. New York, 2006.

12. Sieczko A., Wojcieszewska Z., Produkty tradycyjne i regionalne jako szansa rozwoju przedsiębiorczości wiejskiej, «Oeconomica», nr 299(70), 2013. – s. 181-190.

13. Schouten F., Cultural Tourism: Between Authenticity and Globalization, [w:] Richards G. [red.] Cultural Tourism: Global and Local Perspectives, New York 2006. – s. 25-37.

Ю. А. Конюшенко,
кандидат історичних наук,
директор музею історії

Харківського гуманітарного університету
«Народна українська академія»

ВИСТАВКА «РЕЛІКВІЇ МОЄЇ СІМ'Ї» В МУЗЕЇ ІСТОРІЇ НАРОДНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ

Музеї вищих навчальних закладів мають свої особливості. Вони збирають, культивують та поширюють університетські цінності, традиції та корпоративну культуру. Як складова системи освіти вони виконують функції з презентації та популяризації діяльності навчального закладу при якому функціонують. Вони є сполучною ланкою між академічним світом та суспільством. Однією з найважливіших функцій музеїв закладів вищої освіти є виховання молодого покоління в дусі поваги до культури, традицій та історії українського народу за допомогою просвітницької та виставкової діяльності.

Музей історії Народної української академії є структурним підрозділом не звичайного вищого навчального закладу, а єдиного в своєму роді комплексу безперервної освіти. У його складі: Дитяча школа раннього розвитку, Спеціалізована економіко-правова школа, Харківський гуманітарний університет [1, с. 160]. Музей є складовою частиною комплексу і відповідно, виконує певні функції, серед яких науково-документаційна, дослідницька і виховна [2, с. 62]. Остання особливо важлива, бо безпосередньо позначається на прищепленні молоді поваги до історії країни, до сімейних цінностей та традицій, сприяє вихованню почуття гідності, самоповаги. Все це сьогодні є надзвичайним завданням освітянської галузі і залишається актуальним пріоритетом у розвитку української держави.

Зараз спостерігаються позитивні зрушення в суспільстві. Відзначається посилення інтересу до власної історії та культурних традицій, міцніє бажання щодо придбання предметів декоративно-ужиткового мистецтва, зростає захоплення традиційними ремеслами. Молодь із підвищеною зацікавленістю звертається до народного українського вбрання, автентичних прикрас та аксесуарів. Українські вишивані сорочки і сукні вдягають не лише в День вишиванки, а й у святкові дні та визначні події. Особливо привабливими та цінними вважаються традиційні старовинні вишиванки. Сучасні молоді люди з трепетом

зберігають реліквії своїх сімей, речі, що належали бабусям і дідусям. І це, не лише предмети одягу та рушники, а й найрізноманітніші старовинні речі, які мають свою історію та бережуть родинні цінності.

У музеї Народної української академії в січні – лютому 2019 р., була влаштована виставка «Реліквії моєї сім'ї». На виставці були представлені предмети та пам'ятні речі, що належали представникам родин викладачів, співробітників, учнів та студентів академії, що донині турботливо зберігаються в їх сім'ях. Нагороди, газові лампи, виткані та вишиті рушники й сорочки, дерев'яні прядки, рубель, веретено, ступка, старовинна залізна праска, оберіг, ляльки-мотанки. Окремі з представлених предметів вже є частиною фондового зібрання, інші – були надані музею на тимчасове експонування. Всі вони містили докладні описи, а саме: кому належали, з яких матеріалів та за яких технологій виготовлені, в якому році були створені і в яких регіонах України використовувалися.

Виставка реліквій мала неабиякий інтерес. За час експонування її відвідали не лише учні та студенти, а й гості академії, викладачі та співробітники. Особливо цікавою та пізнавальною вона стала для учнів початкової школи та дошкільнят. На екскурсії вони дізнавалися: як і коли носили певний одяг, для якої мети використовували рушники (кілкові, весільні, «дерево роду», поховальні), як застосовувалися окремі побутові предмети, з чого виготовлявся одяг у давнину та які засоби для цього використовували, що означали різні орнаменти тощо. Діти із захопленням приєднувалися до бесіди, розглядали «цікавинки», вгадували назви експонатів, будували теорії застосування того чи іншого предмета. Із захопом малеча розповідала про свій досвід або про подібні сімейні реліквії та про історію подібних речей у власних родин. Для найменших відвідувачів доповненням до екскурсії стала демонстрація науково-популярних відеороликів про те, як і коли з'являються різноманітні предмети, та можливості їх використання в побуті.

Експонування виставки «Реліквії моєї сім'ї» в музеї історії Народної української академії – це, перш за все, позитивна практика, яка свідчить про щирий інтерес учнів та студентства до власної історії, культури своїх предків. Виставка показала бажання дізнаватися більше та зберігати сімейні надбання, стала яскравим маркером самоідентифікації і довела наявність запиту влаштування виставок, майстер-класів, лекцій, присвячених народним звичаям та культурі. На наш погляд, практика використання елементів традиційної культури

та експонування предметів побуту в музеях закладів системи навчання в комплексі з іншими соціально-культурними напрямками впливу на особистість – це важлива основа для ґрунтовного виховання та всебічного й гармонійного розвитку підростаючого покоління та студентства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Астахова К.В. Першими бути не просто // Крізь терн.: Нариси становлення приват. вищої освіти в Україні. Нар. укр. акад. – Х., 2001. – С. 158-163.
2. Тимченко Н.С. Самый юный вузовский музей // Невичерпне джерело духовності: Нариси про діяльність музеїв історії вищих навчальних закладів м. Харкова / Голов. упр. освіти і науки Харк. облдержадмін., Харк. гуманітар. ун-т «Нар. укр. акад.». – Х.: Вид-во НУА, 2003. – С. 62-75.

Г. С. Корчагіна,
кандидат педагогічних наук, доцент
Харківського національного педагогічного
університету імені Г. С. Сковороди

ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ Г. Г. НЕЙГАУЗА В ПІДГОТОВЦІ ВИКЛАДАЧА-ВИКОНАВЦЯ

Основою музично-педагогічної підготовки майбутнього викладача музики є його педагогічна освіта. Викладач будь-якої дисципліни – це провідник педагогічних теорій і концепцій, практик виховання, він є ретранслятором традиційних методів і методик, пропагандистом певних шкіл і напрямів у педагогіці.

Яскравим явищем в історії світової піаністичної культури вважається педагогічна творчість Генріха Густавовича Нейгауза – професора Московської консерваторії. Г. Нейгауз створив педагогічну школу фортепіанної майстерності, яка в своїй основі спирається на кращі традиції світової культури та музично-педагогічної думки. В своїй педагогічній практиці він синтезував досягнення різних національних шкіл музичної педагогіки. Його художньо-естетичні й педагогічні принципи мали значний вплив на формування української фортепіанної школи. Генріх Густавович Нейгауз народився в Україні, в місті Єлисаветград (нині Кропивницький). Його батьками були відомі в місті музиканти-педагоги, котрі заснували там музичну школу. Концертна діяльність Г. Нейгауза розпочалася в Україні 1918 р., в рідному Єлисаветграді. Він згадував: «Створювалося враження, що все місто і вся округа відвідували наші концерти, такий великий був потяг до мистецтва» [2, с. 23].

Педагогічні принципи Г. Нейгауза ґрунтувалися на засадах життєрадісності, гармонійності, природності та складали умовну систему виховання музикантів. Г. Нейгауз завжди прагнув розвивати в учнів музичні, інтелектуальні й артистичні здібності, намагався збудити в них любов до інших мистецтв – поезії, живопису, скульптури, зміцнити довіру до власних сил. Він прагнув не тільки навчити тих, хто навчався в його класі «добре грати», але й розвинути їхній талант. Великий майстер уважав, що необхідно ставити учню зрозумілі завдання та неухильно домагатися їхнього повного виконання. На думку видатного педагога, надзвичайно корисним є пам'ятати ті вершини музичної творчості, що відображають розвиток музичного життя

і впливають на повсякденні педагогічні завдання викладача. Він пропонував учню вивчати фортепіанний твір, а саме нотний запис, поділяючи його на складові частини, а також, як диригент, він вивчав партитуру твору з учнем не тільки в цілому, але й у деталях.

Творча спадщина Г. Нейгауза, що вивчалася раніше переважно з позицій мистецтвознавства, містить позитивний досвід для сучасної педагогіки, оскільки багато його положень передбачають провідні напрями сучасної педагогічної науки (розвивальне навчання, проблемне навчання). Вивчення творчої спадщини Г. Нейгауза з позицій сучасної теорії навчання і виховання дозволяє збагатити педагогіку досягненнями культури, проаналізувати й узагальнити творчі здобутки одного з видатних умів ХХ ст. Творча спадщина Г. Нейгауза є педагогічний системою, що містить всі необхідні структурні елементи (мета навчання, завдання, принципи, методи). Проведена структуризація педагогічного процесу, створеного Г. Нейгаузом, надає можливість застосувати його принципи і методи в інших галузях, перш за все, в професійній підготовці вчителів музичного мистецтва.

Педагогічна творчість Г. Нейгауза є невід'ємною частиною його виконавської діяльності. В педагогіці та виконавстві він був, насамперед, артистом. Г. Нейгауз – митець величезного рівня, що присвятив своє життя мистецтву, тонкий шанувальник поезії, живопису, скульптури, архітектури. Він – поет фортепіано, який виховав плеяду видатних викладачів-виконавців, серед них: В. Крайнев, Я. Зак, Е. Гігельс, А. Наседкін, Є. Малінін, В. Горностаєва, С. Ріхтер, В. Разумовська. Неможливо переоцінити значення такої величної постаті, як Генріх Густавович Нейгауз у формуванні української фортепіанної школи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М.: Музыка, 1988. – 240 с.
2. Нейгауз Г. Г. Размышления. Воспоминания. Дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. 2-е изд. М.: Советский композитор, 1983. – 526 с.

О. В. Кравченко,
доктор культурології, професор,
декан факультету культурології
Харківської державної академії культури

ВАРІАТИВНІСТЬ ТРАДИЦІЇ ЯК ЧИННИК КУЛЬТУРНОЇ ДИНАМІКИ

Звичність поняття «традиція» зумовлює його поширеність. До традицій відносять найрізноманітніші явища: ідеологічні форми, ментальні особливості, культурні зразки, соціальні практики, цінності, знання, норми, форми поведінки тощо. Розмаїття проявів та ознак традиційності дозволяє конструювати історичні епохи, суспільні процеси та соціально-психологічні стани й способи життєдіяльності людини, які не відповідають класичним моделям історії, соціології, психології. У певній формі вона виявляється майже в усіх сферах соціального життя – від буденного до святкового, від повсякденного до спеціалізованого, від релігії та мистецтва до економіки й політики. Традиція сприймається як соціально-культурний гібрид, у якому «колективне несвідоме» та індивідуальне підсвідоме певним чином поєднується з соціальною значущістю та функціональною прагматикою. Проте, її сприйняття на побутовому рівні і в науці є різним. Якщо в повсякденній практиці слідування традиції здебільшого заохочується та вважається надійною основою «правильного» способу дії, то в практиці наукового розуміння традиції маємо широкий спектр її оцінки: від фольклористичного захоплення – до скепсису з боку соціологів та психологів.

Багатозначність поняття «традиція» зумовлює його неусталеність у лексиконі гуманітарних та соціальних наук. До сьогодні загальноприйнятої теорії традиції не існує. У філософському дискурсі традиція є вихідною для моделювання буття в його динамічній стабільності. Для істориків традиція є характеристикою певного стану минулого, яке не піддається надійній реконструкції за браком писемних джерел. У етнографії традиція є синонімом народності, системою культурних зразків, що видаються ознакою певної етнічної спільноти. Фольклористи фіксують традицію як безумовно значущий артефакт, який розкриває унікальність культури в її генетиці. В соціології традиція – це один із способів презентації культури в контексті соціальної спадкоємності. Отже, численні словосполучення зі словом «традиція»

та похідні від нього поняття урізноманітнюють дослідницькі стратегії, збагачують наукову мову, розширюючи смисловий діапазон сприйняття явищ та процесів. Водночас, визначення будь-чого традиційним не завжди зумовлено наявністю чітких його ознак та їхнім адекватним розумінням, адже не все, що вважається традиційним є таким.

Прикладом автентичності традиції зазвичай стають уявні «архаїчні» та реальні «неписьменні» групи або їхні аналоги – традиційні спільноти. З одного боку це додає традиції значимості: адже укоріненість в історії передбачає сприйняття будь-якого явища як змістового, як такого, що потребує певних зусиль, аби виявити його неочевидний смисл. Водночас це робить традицію неактуальною, оскільки знання про неї задовольняє лише факультативний інтерес, який не є важливим для розв'язання нагальних життєвих проблем. Неможливість дослідити традицію в її цілісності та взаємозв'язку всіх елементів зумовлює гіпотетичність висновків її дослідників. Тобто, з одного боку, традиції вважаються основою і результатом функціонування колективної пам'яті соціальних груп, механізмом, що забезпечує спадкоємність в їхньому розвитку. З іншого – вони сприймаються як примари минулого, як фрагмент досвіду, що існує за інерцією і не є надто важливим у повсякденній практиці. Отже, поняття «традиція» потребує перманентної теоретичної ревізії та уточнення аби забезпечити його ефективне використання.

Актуалізація традиції пов'язана з диференціацією духовності в європейській культурній практиці, в якій виокремлювалися релігія, мистецтво, філософія, мораль. Наукова біографія традиції є доволі суперечливою і зумовлена істотними змінами в ментальності європейців, зокрема з секуляризацією колективної свідомості, індивідуалізацією соціальної практики та переосмисленням сутності творчості. Розрізнення божественного творіння та людської богоподібної творчості є однією зі складових ренесансного бунту індивідуальності, який згодом переріс у культ творчої особистості за доби Просвітництва. До сьогодні здатність творити вважається однією з базових характеристик людини, а творіння або новація сприймається як безумовна культурна цінність. Відтак, складається система протиставлень, які використовуються для моделювання соціальних норм: індивідуальне-колективне, оригінальне-масове, новація-традиція. Чим більше зростала цінність індивідуальної творчості, тим критичніше сприймалося все, що асоціювалося з колективною традицією.

Як наукова проблема традиція постала вже наприкінці XIX – початку XX ст. у процесі формування еволюціоністської методології,

коли минуле стало важливою передумовою формування уявлення про сучасність. Традиція виступає антиподом модерності. Проте, ступінь категоричності такого протиставлення наростає по мірі зникнення реальних ознак традиційності в суспільній практиці. Якщо для одного з «хрещених батьків» теорії традиції М. Вебера вона є одним із «ідеальних типів», то для adeptів теорії модернізації традиція сприймається як анахронізм, який неминуче поступається своїм місцем у культурі більш прогресивним формам та практикам. Теорії модернізації найчастіше страждають на надмірний максималізм у ставленні як до минулого, так і до майбутнього: всі суспільства у своєму розвитку виглядають такими, що прагнуть до єдиної мети і мають пройти певні стадії самовдосконалення. Модерн часто-густо уявлявся «єдиним проектом». Ступінь його реалізації визначала місце суспільства у шкалі цивілізаційної конкурентоспроможності. Відповідно й традиція виступає в цьому контексті як перешкода в реалізації новачі.

Утім відкриття «Сходу» як альтернативного європейському ментального простору виявило невідповідність теорії модернізації реаліям змін у світі. Це спричинило кризу теорій модернізації кінця ХХ ст. та їхню ревізію. В постмодерній перспективі вони позбавляються своєї упередженості щодо традиції. Концепція модернізації як множинного та багаторівневого процесу не тільки «реабілітують» традицію, а й повертають її в коло сенсоутворюючих понять сучасності. Зміни вже не інтерпретуються як вдосконалення й, відповідно, відсутнє їхнє протиставлення традиції. Навпаки, традиція виступає як потенціал модернізації, водночас, втрачаючи свою монополію на минуле. Розвиток також не сприймається як тотальність новизни. На зміну новачі приходить інновація, яка не обов'язково є оригінальною та унікальною і з якою традиція вступає в діалог.

Наявні ідеї та концепції щодо традиції можна звести до двох підходів. Перший і найпопулярніший із них передбачає уявлення про традицію як про необхідний механізм соціокультурної стабілізації або унормування на кшталт гену в біології. Вважається, що традиції існують в усіх суспільствах та стійких групах, будучи необхідною умовою їхнього існування, запорукою розвитку, ознакою своєрідності та основою ідентифікації. Тобто традиція, згідно з цим підходом, є детермінантою соціальної практики і є аналогом механізмів біологічної спадковості. Отже, конкретне суспільство є певною конфігурацією традицій, яка вирізняє його серед інших. Маючи на увазі, що традиція за цим підходом є підґрунтям культури та соціального

укладу, часто-густо вона зближується або замінюється іншими містифікованими категоріями, наприклад, «архетип», «культурний код», «культурний генотип». Зрозуміло, що новачі на цьому тлі виглядає певною девіацією, яка має довести свою необхідність, або як випадковість, або як соціокультурні мутації. Однією з очевидних вад цього підходу є певний містицизм в усвідомленні традиції, оскільки вона інтерпретується як універсальна основа розвитку суспільства. Вона виявляється потенційно активною силою, що визначає напрям та інтенсивність змін. У такому тлумаченні людина є здебільшого лише «носієм» традицій, її реципієнтом. Відповідно й зміни та будь-які інновації оцінюються у зв'язку з їхнім адаптивним потенціалом. Тобто бажаними виявляються ті інновації, які не заперечують та не зачіпають традиційні основи суспільного ладу.

Ці вади долаються в іншому підході, який розтлумачує традицію як результат виробництва і подальшого відтворення будь-чого як спадку, незалежно від того, чи має він реальний стосунок до минулого. Вона є конструктом, свого роду ідеологічною спекуляцією. Цей підхід став особливо популярним після виходу книги «Винайдення традиції» (1983) під редакцією Е. Хобсбаума і Т. Рейнджера, в якій продемонстровано, як в різних країнах були «винайдені» «традиційні» культурні форми, сконструйовані політичні ритуали та запроваджені суспільні практики, які сприймаються як споконвічні [2]. Натомість запропонований варіант також виявляється дещо схематичним і доволі суперечливим. У цьому контексті традиції загалом важко відрізнити від новачі, адже і ті й інші є сконструйованими, «вигаданими», «винайденими». До того ж традиція виявляється ангажованою соціальними або політичними інтересами, позбавляється своєї функціональної автономності та перетворюється у знаряддя впливу.

Незважаючи на незадовільність обох підходів до усвідомлення традиції вони спонукали до фундаментальних змін в ставленні до неї. Ранньомодерні моделі традиційних суспільств вибудовувалися на уявленнях про їхній консерватизм, зумовлений незмінністю соціальних норм та сталістю культурних уявлень, які мають інтерпретуватися «хранителями» традиції з числа жерців або правителів. «Пізнью-модерні» варіанти традиції передбачали її рухливість та можливість вільної інтерпретації різними соціальними суб'єктами. В неомодернізмі сама модернізація сприймається як локалізований у часі процес, відтак, категоричність антитрадиціоналізму заміщується уявленнями про варіативність та лабільність традиції.

Очевидно, що ставлення до традиції змінюється в залежності від соціально-ідеологічних домінант суспільства, які певною мірою визначаються ступенем складності, мобільності та відкритості суспільств. Соціальна диференціація впливає на ставлення до минулого й використання спільної спадщини. Наявність у різних груп та шарів окрім спільних і власних традицій спричиняє суперечливе ставлення до традиційних культурних форм та конфлікт їхніх інтерпретацій. Отже, традиції втрачають свою сакральність, стають об'єктом групового та індивідуального вибору з різних культурних зразків минулого. Кожне покоління, сприймаючи з минулого деяку сукупність культурних зразків, не так засвоює їх у незмінному і готовому вигляді, як здійснює їхній відбір, надає їм нових значень і смислів. Відтак, цілеспрямовано чи мимоволі з певної кількості культурних фрагментів конструюється варіативна модель минулого. Отже, множинність сучасності обумовлює актуалізацію традиції не в її «природній цілісності», а в мозаїчній «сконструйованості».

Проте, перманентна ревізія традиції не призводить до її заміни. Модифікації відбуваються з використанням досить обмеженого кола форм, чия присутність в колективній свідомості зумовлена їхньою доптичністю або схожістю зі значущими культурними зразками, які утворюють ціннісно-нормативне ядро суспільства. Воно складається з різноорідних явищ: історичної свідомості, етичних та естетичних еталонів, мови тощо. Будучи наділим виразно позитивними характеристиками це ядро сприймається як само собою зрозуміле втілення норми. В науці це ядро визначається і як «колективна свідомість» (Е. Дюркгейм), і як «структурований нормативний порядок» (Т. Парсонс), і як «центральна зона культури» (Т. Шилз). Ця сукупність культурних зразків характеризується сталістю, але не завжди є традиційною. Динаміка суспільств зумовлює культурну дифузію. Тому традиційні на вигляд культурні форми можуть бути результатом запозичення. Відтак, можна припустити існування різних типів традицій і традиційності.

Фундаментальна багатоаспектність традиції передбачає доволі різні способи її реалізації. Наприклад, традиції, що існують за рахунок інерції, яка є домінуючою у відтворенні порядку буденності. Можна мати на увазі меморіальні традиції, що апелюють до ідеалів історичного минулого або про традиції-ритуали, що сакралізують публічну сферу, або про традиції-символи, що формально позначають межі минулого та нового. Смерть традиції в її класичному вигляді спровокувала появу численних наукових версій того, як це сталося.

Поширення, зокрема, набула концепція «детрадиціоналізації», розроблена Е. Гідденсом [3] та У. Беком [1]. Обидва вони виходять із того, що сучасність в принципі руйнує традицію. Проте, «детрадиціоналізація» в повній мірі відбувається тільки на стадії «суспільства ризику» і «рефлексивної модернізації» (У. Бек) або «пізнього» («високого») модерну (Е. Гідденс). Зокрема, У. Бек уважає, що деградація традиції зумовлена зникненням традиційних форм суспільного поділу та їхньою заміною дрібногруповими та індивідуальними відмінностями. Е. Гідденс доводить, що в сучасному глобалізованому світі традиції зберігаються лише тому, що вони є предметом дискурсу і перебувають у відкритому діалозі як із іншими традиціями, так і з альтернативними їм. Отже, ідеться про істотні зміни у змісті та функціях традицій, їхнього місця в соціальному житті. Традиції втрачають ознаки укоріненості в просторі та часі, де локалізуються та медіатизуються. Відтак, вони перестають бути примарами минулого в сучасності і сприймаються як її варіант. Трансформуючись, традиції втрачають нормативні функції, перестають бути мірилами легітимності буття, але зберігають інтерпретативний потенціал та виявляються затребуваними в процесі особистої та колективної ідентифікації. Одне залишається незмінним: вони мають функціонувати, а не зберігатися. Питання полягає в способах їх актуалізації та використання.

Перспективи подальшої розробки теорії традиції пов'язані, на наш погляд, із її диференціацією, з визначенням різних типів традицій, а також аналізом взаємодії традицій із іншими соціокультурними явищами в контексті культурної динаміки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну / Пер. с нем. – М.: ПрогрессТрадиция, 2000. – 384 с.
2. Винайдення традиції / за ред. Е. Гобсбаума та Т. Рейнджера; пер з англ. – К.: Ніка-Центр, 2005. – 448 с.
3. Гидденс Э. Устроение общества: Очерк теории структуризации / Пер с англ. – М.: Академический проект, 2003. – 528 с.

О. В. Кравченко,
викладач кафедри
суспільно-гуманітарних дисциплін
Харківського національного університету
будівництва та архітектури

ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В КУЛЬТУРІ ПОВОДЖЕННЯ З ДОМАШНІМИ ТВАРИНАМИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Культура поводження з домашніми тваринами може розглядатися як єдність принципів та норм, які регулюють практику взаємодії людини з тваринами в контексті певного способу життя, що визначається цивілізаційними особливостями. Найбільш зручним об'єктом дослідження культури поводження з тваринами є домашні кішки та собаки, які мають тривалу історію співіснування з людиною. Протягом цієї історії сформувалися певні традиції, які уявляються такими, що існували завжди. Проте, в реальній практиці ми спостерігаємо чимало рис, які дозволяють їх характеризувати як інновації. Це стосується, в першу чергу, тих суспільств, які переживають процеси швидких трансформацій, зокрема українського, яке поступово долучається до європейських норм. Наша держава входить у десятку країн світу за чисельністю популяції домашніх кішок та собак на душу населення. Однак, кількість безпритульних кішок та собак свідчить про те, що потреби у великій кількості кішок та собак немає. Цей факт доводить наявність соціальної проблеми, на вирішення якої місцеві та державний бюджети витрачають чималі гроші. Щорічна кількість виловлених тварин у містах доходить до сотень десятків тисяч. Майже всі ці тварини підлягають знищенню. Але на вулицях з'являються нові кішки та собаки, які не мають домівок та хазяїв. Отже, нівелюється цінність життя живої істоти, що свідчить на користь актуальності формування культури поводження з домашніми тваринами.

Вирішення цієї проблеми в більшості розвинутих країн пов'язана з пошуком шляхів урівноваження чисельності домашніх кішок та собак із існуючим попитом на них. Здебільшого ідеться про впровадження комплексних програм поводження з тваринами, які передбачають заходи регулювання їхньої чисельності, що виключають насильство та жорстокість. Це робить більш гуманним саме суспільство та демонструє сучасні стандарти культури поводження з тваринами, що

відповідає гуманітарним традиціям цих суспільств та їхньому досвіду демократичного розв'язання соціальних проблем. Отже, культура поводження з домашніми тваринами зумовлена певною ідеологією, яка передбачає актуалізацію потреб людини в повсякденній соціальній практиці.

За часів радянської України культивувалося здебільшого утилітарне ставлення до домашніх кішок та собак, тобто, потреба в них була виправданою їхньою користю для людини, яка була суб'єктом господарювання. Це відповідало тоталітарній антропоцентричності світогляду радянських людей. Поодинокі ліберальні прояви представників наукової, інтелектуальної еліти щодо впровадження альтернативного, біоцентричного сприйняття природи, яке передбачає її самоцінність, суттєво не впливали на ментальність суспільства та існуючу політику поводження з тваринами. Важливим чинником змін й, відповідно, інновації в цій сфері стала демократизація суспільних відносин за часів незалежності. Зокрема, Україна однією з перших серед пострадянських країн у 2006 р. прийняла Закон «Про захист тварин від жорстокого поводження». Продовженням процесу гуманізації державної політики стала ратифікація Україною низки Європейських законодавчих норм, зокрема «Європейської конвенції з захисту домашніх тварин» 2013 р. Зміни на законодавчому рівні, зазвичай, є результатом змін у суспільстві. Прийняття цих норм було вимогою громадського суспільства та є свідченням початку демократизації у сфері поводження з тваринами. Саме демократизація у сфері поводження з тваринами є інноваційним трендом у культурі взаємодії людини та тварини. Як співвідносяться демократизація та ставлення до тварин, перш за все до домашніх кішок та собак? Очевидно, що утримання тварини детерміновано як правовими, економічними та політичними особливостями держави, так і соціальним статусом суб'єктів, що їх утримують, а також соціально-психологічними особливостями суспільства та моральними якостями людини.

Руйнація радянської тоталітарно-авторитарної системи призвела до збільшення уваги до особистості, забезпечення її потреб, прав та свобод. З іншого боку це вимагає більшої відповідальності людини за власний добробут та соціальну спроможність. Ерозія радянського колективізму серед багатьох людей спричинила відчуття самотності, подолання якої стимулювало пошук заміщення міжособистісних стосунків спілкуванням із тваринами. Попри низький рівень життя населення, в 90-х рр. XX ст. спостерігалось зростання попиту на домашніх

кішок та собак, який ще більше зріс на межі двохтисячних років. Тоді ж паралельно виникла і бізнес-індустрія у сфері поводження з тваринами: з'явилися виробники та дистриб'ютори товарів та спеціальних кормів для домашніх тварин, заснувалися приватні ветеринарні клініки, частіше організовувалися виставки собак та кішок. Образи собак та кішок використовувалися в рекламі, а в шкільних та дошкільних закладах з'явилися перші факультативні курси з гуманного ставлення до тварин – «Уроки доброти». Таким чином, тварини чим далі тим більше ставали звичними співучасниками формування культурного простору, особливо урбаністичного, були приводом для впровадження нових соціальних стандартів.

Проте, зміни у сфері поводження з тваринами в нашій країні є ще далекими від європейських норм, згідно з якими тварини мають бути не тільки захищеними фізично, а й юридично, з наданням їм відповідних прав. В Україні найбільш консервативною залишається комуніальна сфера, структури якої переважно ігнорують гуманне ставлення до тварин, особливо безпритульних. Зберігається традиція, що стійко існувала в радянські та дорадянські часи, коли безпритульних кішок та собак знищували, прирівнюючи їх до сировини або сміття. Такий стан речей існував та, нажаль, зберігається й сьогодні, не лише через нестачу економічного ресурсу, але й через брак механізмів гуманного регулювання чисельності тварин, запобігання жорстокості щодо тварин та забезпечення відповідального ставлення щодо них. Проте, ці проблеми залишаються периферійними як для більшості громадян, так і органів самоврядування, які виявилися нездатними їх вирішувати, навіть при достатньому фінансуванні. Отже, в практиці поводження з тваринами має місце інерція, що породжує соціокультурний дисонанс, який виявляється в неузгодженості цивілізаційних трендів та реальних практик. Імплементация європейських норм поводження з тваринами як на публічному, так і на приватному рівні є інноваційним чинником, який має сприяти подоланню традиції цілеспрямованого знищення тварин та гуманізації соціальних взаємовідносин в українському суспільстві.

Ю. М. Кравчук,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтва
м. Київ

ТУРИСТИЧНИЙ ПЛАКАТ ЯК ЗАСІБ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ТА ОБ'ЄКТ МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ

Плакат як засіб візуальної комунікації та об'єкт мистецтва і дизайну є надзвичайно чутливим до зовнішніх факторів, ґрунтовний аналіз яких необхідний для дослідження особливостей дизайну плаката та визначення вимог до нього. За визначенням критиків і практикуючих плакатистів, однією з важливих рис плакату є його актуальність та миттєве реагування на проблеми та потреби суспільства. «Унікальна особливість плаката – каже відомий японський плакатист Кейзо Мацуї – це його здатність відображати оточення. Плакат завжди змінюється в залежності від контексту, в якому існує, прагне до гармонії з середовищем свого існування». Плакат також завжди був виразником комерційних та ідеологічних засад [1].

Від усіх засобів графічного дизайну плакат відрізняється двома характерними особливостями: він завжди на виду і явно звернений до соціуму.

У наші дні багато графічних дизайнерів зосереджують свої зусилля, в першу чергу, на друкованих виданнях: журналах і книгах. Проте, плакат залишається найважливішою формою мистецтва графічного дизайну. Плакат характеризується єдністю простору. В цьому обмеженому просторі художник повинен злити в єдине ціле зображення і текст, щоби максимально точно висловити ідею. Той, хто оволодіє цим мистецтвом, легко може працювати і в інших жанрах.

По-справжньому хороший плакат повинен мати три рівня. Звичайно, він повинен привертати увагу пішоходів і велосипедистів, причому, бажано, ще здалеку, він має чітко висловлювати суть, посил. Але є і третій рівень: рефлексії й тлумачення. Якраз він найбільш важливий для художника. Наприклад, зображення на плакаті змінюється, коли підходиш ближче. Або при розгляданні раптом відкривається щось потаємне, те, чого не помітиш відразу. Тільки в цьому випадку спостерігач затримає погляд ще на одну секунду, і плакат закарбується в його пам'яті [3].

Актуальність даної теми полягає в тому, що якість дизайну рекламного туристичного плакату має безпосередній вплив на привабливість певної країни чи регіону для туриста, оскільки являє собою візуальний засіб, що дозволяє швидко привернути увагу. Плакатне мистецтво завжди буде однією з ключових кваліфікацій графічного дизайнера. У цьому сенсі немає ніякої різниці між розміщенням на дисплеях у громадських місцях, у друкованому чи інтерактивному вигляді. Чималий вплив на стилістичну еволюцію плаката зробив розвиток засобів масової інформації та поліграфії.

Туристичний плакат – це зображення, що, зазвичай, супроводжується коротким текстом. Туристичний плакат повинен бути яскравим та помітним. У сучасній рекламі основна функція туристичного плаката – спонукати до дії, до покупки туристичної путівки в країну чи регіон, який рекламується. Зображення на плакаті може бути як мальованим, так і фотографією, а для тексту важливий шрифт, колір і розташування. Тому він повинен бути лаконічним, помітним, добре сприйматися з відстані. Туристичний плакат міцно утримує завойовані позиції в світі як у мистецькій, так і в інформаційно-комунікативній сфері. Зокрема європейські плакати початку ХХ ст. колекціонують, продають на аукціонах.

Для плакатів немає кордонів, їх періодично оцінюють на міжнародних конкурсах, що проходять у Харкові, Москві, Аахті (Фінляндія), Варшаві (Польща), Брно (Словаччина), Тоямі (Японія), Мопсі (Франція), Ріо-де-Жанейро (Бразилія), Колорадо (СІМА).

Особистий характер осмислення теми стимулює необхідність пошуку нових форм плакатного мистецтва, які би сприяли самовиразу індивідуальності та реалізації авторської творчої концепції й не залежали би від впливу замовника та видавця [2].

Усе тематичне розмаїття рекламного туристичного плаката безперечно відкриває широке поле для творчості плакатистів, але ставить їх у певну залежність від характеру рекламного видання, художнього смаку та культури рекламодавців і видавців.

Наостанок можна зазначити, що формування та розвиток плакату визначається наступними групами факторів: соціально-економічним, політичним, ергономічним, типологічним (функціональним), технічним, естетичним (культурним). Кожна група факторів визначає вимоги до дизайну плакату, його мови та тематики. Спільними якостями для всіх груп є зображальні засоби та образотворчі прийоми. Якість плаката залежить від співпраці дизайнера і видавця. Для дизайну

плаката визначальним є поєднання функціональних якостей з естетичними.

Отже, рекламний туристичний плакат є важливим засобом для підвищення атрактивності міста чи регіону. Туристичний плакат є яскравим зразком плакатного мистецтва, він допомагає справити позитивне враження про регіон, залучити нових туристів. Незважаючи на існуючі проблеми, пов'язані зі взаємовідносинами між автором, рекламодавцем і, зрештою, споживачем пропонованої продукції, рекламний туристичний плакат, без сумніву, і надалі буде виконувати свою функцію та розвиватися, доки є попит на нього.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ван Мени. Художественно-коммуникативные особенности современного плаката: новейшие концепции и тенденции развития в зарубежной практике / Мени Ван: Рукопис дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Санкт-Петербург, 2010. – 143 с.
2. Кудин Б. Ф. Ломов А. А. Психология восприятия и искусство плаката. – Москва : Плакат, 1987. – 207 с.
3. Лобанова Ю. В. Художественный образ города как явление культуры / Культурологические исследования: Направления, школы, проблемы. – С.-Пб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. – С. 97-101.
4. Образы стран на старинных туристических плакатах. [Електронний ресурс] // livejournal.com [сайт]. – Москва, 2013. Режим доступу: <https://visualhistory.livejournal.com/199756.html>.

М. М. Красиков,
кандидат філологічних наук,
професор кафедри етики, естетики та історії культури,
директор етнографічного музею
«Слобожанські скарби» ім. Г. Хоткевича
Національного технічного університету
«Харківський політехнічний інститут»

РОСЛИНИ В ПОВІР'ЯХ СУЧАСНИХ ЗАКАРПАТЦІВ за експедиційними матеріалами

Українська етноботаніка – галузь етнографії, яка зародилася ще в XIX ст. (найвідоміша – праця М. Дикарева, перевидана в наш час, «Знадоби до української народної ботаніки» [1]), що й не дивно, адже рослини не тільки здавна відігравали велику роль у раціоні мешканців краю, а й були пов'язані майже з усіма обрядодіями, їм присвячена чимала кількість фольклорних текстів. Сьогодні етноботанічні студії продовжуються в усіх регіонах України. Ми долучилися до них під час експедицій, здійснених у 2016-2017 рр. разом із колегами-істориками з Ужгородського національного університету до сіл Рахівського району Закарпатської області.

Тих чи інших етноботанічних аспектів традиційної культури населення Рахівщини торкалися і наші попередники (переважно закарпатські етнографи і фольклористи) і ми, в працях за матеріалами польових досліджень [2; 4-9]. Однак, у цій розвідці сфокусуємося на даному питанні більш докладно.

На Рахівщині сьогодні доволі поширеним є уявлення про особливий зв'язок між людиною і рослинами (кімнатними, городніми, вуличними), які її оточують. Серед прикмет, що віщують смерть [2] є й така: «Як газда має померти, дуже великий урожай – у нас отакі моркви вирости і ріпа (картопля – М.К.) така сильна, таку я ще не виділа – як чоловік мав померти» [29].

На архаїчних анімістичних уявленнях базуються такі прескрипції: «Як вмерла господиня, докинутися (доторкнутися – М.К.) треба до кімнатних рослин і до тих, що у дворі, щоб не пропало, щоб не забрала з собою, аби живі лишилися» [16]; «Якщо хазяїн любив сад і то садив, хтось з рідних йде і доторкається до кожного дерева – ніби його оживити, навіть і до тих, які не садив, – до всіх» [26]; «Як вмерла жінка, треба казати хатнім квітам: «Хазяйка ваша вмерла!», бо інакше

вони пропадають» [28]; «Квіти в домовину не можна класти – квіти у цієї родини не будуть цвісти» [28].

Стан живої людини, за переконаннями місцевих мешканців, також може вплинути на садові та городні рослини: «Сорок днів після пологів жінка вважається нечистою. Така жінка не може нічого садити або поливати квіти – все згниє» [23].

Вважається, що деякі рослини, посаджені біля хати, приносять нещастя. «У дворі бажано хвойні не садити» [16]. «Тую не можна садити коло хати, бо то мертве – на цвинтарі лиш треба садити» [15]. «Ялинку не годно садити, де дівчата особливо – заміж не вийдуть» [18]. «Клин (клен – М.К.) не можна садити біля двору і смереку – погане життя буде. Ялинку, сосну, модрина, ялицю (острі) – не садять. Якщо є хлопці і дівчата, яким треба одружуватися, не можна садити кущі з широким листям великим – фіолетові, рожеві, білі. Ці квіти можна садити, поки малі, а років за п'ять до того, коли їм одружуватися, знищити. Одна жінка мала такі квіти, і син не одружувався до 35 років. Я їй сказала, вона їх викорчувала – і син одружився і взяв молодшу років на 13. А мати вже думала, що буде бобильом – не міг знайти собі» [26]. При нас одна жінка казала другій: «Чому ти держиш у дворі гортензії? Ці косиці – на розлуку дітей!» [25]. В інших регіонах України ми фіксували не раз прескрипцію не саджати березу біля хати, однак на Рахівщині зустріли інше ставлення до берези: «Береза приносить добро до хати. А хвойні садити не можна, кажуть. У нас було хвойне (смерека) коло хати, але всі дівчата заміж повиходили» [27].

Чимало магічних дій і досі в народній культурі закарпатців пов'язано з рослинами. «Коли перший раз стрижуть дитину (до року не можна), збирають волосся докупки і кладуть під дерево, яке цвіте, аби дитина була кучерявою» [23].

Часник, за народними уявленнями, є могутнім оберегом. Коли дитину «потяло» (зурочили), йдуть до «бабки», яка вміє «баяти», і та на часник начитує. Спостерігачка констатує: «Бабка ножем дзюбала весь часник, коли примовляла, потім забирають додому той часник і мастять хрест на лобі, зап'ясті, грудях» [26]. Поширеним є уявлення, що «дора» (просфора) і часник у кишені – надійний оберіг «від уроків» [17].

«Як їти до покійника, треба брати зубок часнику» [27]. «Часник і дитині, і собі беру на цвинтар. Один раз прийшла на цвинтар без часника і було так погано...» [20].

Часник використовується і як відлякувальний засіб від змії (вони не люблять його запаху і тікають), і як оберіг від усілякої нечисті.

У першому випадку зустрічаються такі рекомендації: «У ліс ідеш – засунь стебло часнику у чоботи, аби не вкусили змії» [12]; «В ліс ідеш – часником мастити треба руки і ноги» [24]. «Щоб змія не кусала, чоботи натерти часником – запаху того вони не люблять. Роблять це, коли йдуть по малину, гриби» [16]. Магічна сила часнику (бажано освяченого!) так осмислюється інформантами: «У топанки (взуття – М.К.) кладуть часник, розтирають, особливо свячений (святять на Паску), тоді не буде братись ніяка біда» [29]; «Бери часник, дубай іглу у часник, попіхай, переверни склянку, на віглі [тильним боком долоні – М.К.] помасти чоло, руки і ноги – відганяє відьму» [17].

Освячення часнику, на думку деяких селян, має бути таємне, його треба тримати в кишені під час служби: «На Івана Купала скільки хочеш викопай часнику. Тебе мирує священик і часник схований святиться. Не можна зашокувати нічого – сила пропадає, а як витягти часника, будуть питати: а що то? – і воно не є платне (не допоможе, не помічне – М.К.). Не треба, щоб усі бачили, що ти святиш часник» [19].

Задіяний часник і у свят-вечірній і великодній обрядовості: «Під скатертину на Різдво (Свят-вечір) кладуть отаву, часник по углах по зубчику – від нечистої сили» [17]. «Беруть насіння часника і сіль у погарчик (стаканчик – М.К.) і кладут на пічці біля дверей від усякого лиха (а старі баби вішали у мішечок на ниточку на двері з внутрішньої сторони). На Великдень ті погарчики кладут у кошіл коло паски і святять. Після Великодня тогінний часник і сіль дають вівцям і корові, а святий часник і сіль знову кладут у погарчик і ставлять біля дверей» [12].

Виключно стосовно цієї рослини є повір'я: «Як вкрадуть часник [із городу – М.К.] – не родитиме. Треба купити або вкрати» [11]. Невчасне ж садіння цієї рослини, за народними уявленнями, може призвести до смерті когось із родичів: «часник садять до Митря (8 листопада), до Дмитрової суботи (Пам'ятної суботи). Ярий садять після Благовіщення. Недобре після Дмитра садити – вагує смерть когось із рідних» [22]. Пов'язане це з поминальним характером свята. Але чому заборона стосується саме часника? Ймовірно, часничина, що складається з дольок-зубчиків, які щільно туляться один до одного, асоціюється з родиною, родинним колом. «Після Юрія, як посадиш часник, родина умирає (хтось із родини умре скоро)» [21]. Зазначимо, що на Харківщині взагалі суворо забороняється садити часник навесні заміжнім жінкам: чоловік помре.

Освячена *верба* також вважається потужним апотропеєм, і її використовують okazionalно в певних ситуаціях. Наприклад,

у метеорологічній магії. Коли сильно гримить, надходить гроза, гілку верби кидають у піч, «щоб дим пішов уверх – аби грім не спалив хату і тучі розійшлися» [26]. Ще один розповсюджений спосіб протистояти стихії передбачає підпалювання вербової гілки надворі: «Така йшла туча – думаємо: ну, зараз буде... Тето Гантабиха взяла хустку з голови, бечку (гілку верби – М.К.), пошла у двір, хустку – на шию, бечку запалила, закрутилася три рази – і туча пішла гет, лиш ізросило мало» [28]. Інший метод боротьби з градом пов'язаний з імітативним принципом [3]: «Котики з свяченої шутки [верби – М.К.] мечуть у небо, як буря, град. Це ми іспитували – переставав град і дощ переставав» [14]. Вочевидь, схожість «котиків» з градинами надає їм в очах інформантів магічної сили.

У городницькій та скотарській магії верби відводиться чільне місце: «На городі встромляють бечку на Вербну неділю, щоб червак не їв» [22]. Освяченою «вербовою гілочкою виганяють вперше (весною – М.К.) худобу зі шталова (хліва – М.К.) на пасовище» [11]. У скотарській магії задіяні й інші рослини. Наприклад, «місце» корови після пологів «закопують під яблуньку, аби родила більше телеток» [15].

Не менш сильний захисник – *мак*. Найближчі родичі небіжчика, «щоб не снилось, аби не навідувався покійник, беруть маку в кишеню, і як ідуть з похорону, помалу викидають мак, аби не вертався, аби смерть більше не заходила» [27]. Входить мак і до оберега, який спеціально виготовляється для захисту молодих під час весілля: «Беруть срібло живе (ртуть – М.К.) (розбивають термометр) у склянку (піччонька бутылочка), мак-самосій, проскури – і у пазуху молодій і молодому, і тоді до них нічого не чіпається» [10].

Звісно, у закарпатців здавна рослини служать «природними барометрами». Розповідають, що «в горах росте квітка черсак: на погоду листячко розправляє, а на дощ складає; гілка верби (прибивають до хати) йде вгору на хорошу погоду, вниз – на дощ; сосна на хорошу погоду підіймає вгору гілки, а на дощ опускає» [13]. «Гілку смереки втикнули у шпарку (перпендикулярно стіні – М.К.): якщо вверх підніметься – буде хороша погода, а як вниз – дощ» [22].

Вважається, що рослини можуть віщувати більшу чи меншу смертність певних вікових категорій людей: «На Новий рік (у ніч із 13 на 14 січня – М.К.) дивляться на ліс: якщо верх дерев покритий снігом – цього року більше будуть молоді умирати, а посередині – старі» [22].

Ми навели лише деякі з наших записів, які стосуються етноботанічних уявлень сучасних закарпатців, однак і цей матеріал свідчить про добре збережену архаїчну традицію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дикарев М. Знадоба до української народної ботаніки // Бандурка: Українські сороміцькі пісні в записах З. Доленги-Ходаковського, М. Максимовича, П. Лукашевича, М. Гоголя, Т. Шевченка, П. Чубинського, Хв. Вовка, І. Франка, В. Гнатюка / упоряд. М. Сулима. – К., 2001. – С. 227–278.
2. Красиков М. М. Віщування смерті (До розуміння української народної танатології) // Народна культура українців: життєвий цикл людини: історико-етнологічне дослідження в 5 т. / за наук. ред. М. Гримич. Т. 5: Старість. Смерть. Культура вшанування небіжчиків. – К., 2015. – С. 173–207.
3. Красиков М. М. Імітативна магія у звичаєвості гуцулів Верховинщини // Народна творчість та етнологія, 2013. – №6. – С. 17–36.
4. Красиков М. М. Принцип ініціальності у звичаєвості сучасних закарпатців (за матеріалами експедиції 2017 р. на Рахівщину) // Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій: Матеріали наук.-практ. конф. 22–23 червня 2018 р. – Харків, 2018. – С. 214–223.
5. Красиков М. М. Магія повсякдення (за матеріалами експедиційних досліджень) [Електронний ресурс] // Харьковский историко-археологический сборник. – Вып. 23. – Харьков: Мачулин, 2018. – С. 72–83. – Режим доступу: http://knigoizdat.org.ua/HIAS/hias_23.pdf.
6. Красиков М. М. Магія Свята у традиційній народній культурі закарпатців (за матеріалами польових досліджень на Рахівщині 2017 р.) // Етніка Карпат: наук. щорічник. Статті та матеріали етнографічних експедицій. Вип. 3. – Ужгород, 2018. – С. 79–93.
7. Красиков М. М. Побутова магія сьогодні (за матеріалами польових досліджень на Рахівщині 2016 р.) // Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасний дискурс щодо збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини. Матеріали наук.-практ. конф. 23–24 червня 2017 р. – Х., 2017. – С. 141–147.
8. Красиков М. М. Презумпція добра у традиційній народній культурі українців (за матеріалами польових досліджень 2017 р.) [Електронний ресурс] // Матеріали I Міжнародної наукової електронної конференції «Культура в процесі духовно-морального розвитку глобального суспільства». Харків, 21 лютого 2018 року. – Харків, 2018. – С. 49–59. Режим доступу: http://193.105.7.210:8181/sites/default/files/files_2018/Материалы конференции 2018.pdf.
9. Красиков М. М. Сучасні магичні практики закарпатців // Етніка Карпат [Текст]: наук. щорічник: ст. та матеріали етнографічних експедицій / упоряд.: В. В. Коцан, П. Ю. Леньо. – Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2017. – С. 38–44.
10. Записав М. М. Красиков 11.07.17 у смт Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Василя Іванівни Бойко, 1944 р.н., освіта 5 кл., місцевої.
11. Записав М. М. Красиков 10.07.17 у смт Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Галини Михайлівни Опаранюк, 1966 р.н., освіта сер. спец., місцевої.
12. Записав М. М. Красиков 19.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Антона Васильовича Романюка, 1936 р.н., освіта 8 кл., місцевого.
13. Записав М. М. Красиков 16.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Марії Мирославівни Семенюк, 1948 р.н., освіта 10 кл., місцевої.
14. Записав М. М. Красиков 17.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Досі Іванівни Підлатюк, 1976 р.н., освіта 10 кл., місцевої.
15. Записав М. М. Красиков 17.07.17 у с. Лазещина Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Василя Іванівни Ославської, 1936 р.н., освіта 4 кл., місцевої.
16. Записав М. М. Красиков 9.07.17 у смт Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Катерини Василівни Баккай, 1953 р.н., освіта сер. спец., місцевої.
17. Записав М. М. Красиков 30.06.16 у с. Росішка Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Ганни Юріївни Ференц, 1938 р.н., місцевої.
18. Записав М. М. Красиков 18.07.16 у смт Великий Бичків Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Анни Петрівни Профорук, 1973 р.н., освіта 10 кл., місцевої.
19. Записав М. М. Красиков 8.07.16 у смт Великий Бичків Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Олени Семенівни Словак, 1944 р.н., нар. у с. Блажевського р-ну в Чехії, з 1948 р. жила у с. Косівська Поляна Рахівського р-ну Закарпатської обл., із 1978 р. живе у смт Великий Бичків.
20. Записав М. М. Красиков 8.07.16 у смт Великий Бичків Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Анни Юріївни Н., 1943 р.н., нар. і жила у с. Косівська Поляна Рахівського р-ну Закарпатської обл., з 1968 р. живе у смт Великий Бичків.

21. Записав М. М. Красиков 8.07.16 у смт Великий Бичків Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Марії Олександрівни Кузьмик, 1927 р.н., освіта 7 кл., місцевої.

22. Записав М. М. Красиков 12.07.16 у смт Великий Бичків Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Марії Петрівни Кравчук, 1940 р.н., освіта вища, місцевої.

23. Записав М. М. Красиков 10.07.17 у смт Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Христини Богданівни Турецької, 1992 р.н., освіта незакінч. вища, місцевої.

24. Записав М. М. Красиков 10.07.17 у смт Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Олени Степанівни Кузюрак, 1932 р.н., без освіти, місцевої.

25. Записав М. М. Красиков 18.07.16 у смт Великий Бичків Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Василяни Паньківни Калинської, 1937 р.н., освіта 7 кл., місцевої.

26. Записав М. М. Красиков 17.07.16 у с. Луг Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Олени Михайлівни Дутчук, 1940 р.н., освіта вища, місцевої.

27. Записав М. М. Красиков 18.07.16 у смт Великий Бичків Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Маргарити Іванівни Гайналь, 1938 р.н., освіта вища, місцевої.

28. Записав М. М. Красиков 12.07.16 у смт Великий Бичків Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Анни Михайлівни Савчук, 1936 р.н., освіта 10 кл., місцевої.

29. Записав М. М. Красиков 11.07.17 у смт Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Олени Василівни Юролюк, 1954 р.н., освіта сер. спец., місцевої.

О. І. Крикунова,
арт-терапевт, культуролог

О. І. Булаєнко,
завідувач відділу
дослідження та відродження
декоративно-ужиткового мистецтва
й виставкової діяльності
Харківського обласного
організаційно-методичного центру
культури і мистецтва

СУЧАСНИЙ СТАН ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ за матеріалами виставок

Проблематика культурного відродження і збагачення сьогодення мистецькими надбаннями минулих часів є одним із ключових завдань, яке постає в площинах формування національної самосвідомості та світоглядних орієнтирів українського суспільства. Художня культура покликана не тільки формувати естетичні уявлення і систему цінностей особистості, а й навпаки – вона є віддзеркаленням суспільства, тому здатна вбирати в себе образи всіх людських дій і прагнень, а відтак – бути значущим джерелом тривання суспільних процесів і знань про людину. Декоративно-прикладне мистецтво як частина художньої культури є одним із фундаментальних засобів візуальної репрезентації художнього досвіду, історичної пам'яті, суспільної діяльності нації.

Ці чинники зумовлюють потребу в дослідженні сучасного стану декоративно-прикладного мистецтва. Популяризація особливостей української народної культури і її регіональних особливостей в Харківському обласному організаційно-методичному центрі культури і мистецтва відбувається шляхом демонстрації творів сучасних майстрів народного мистецтва Харківської області. *Відтак, виставкова діяльність є провідним інструментом ефективного дослідження і відродження його актуальних тенденцій, адже декоративно-прикладне мистецтво є нагальним ретранслятором соціокультурних та соціополітичних трансформацій – із одного боку та базується на традиційності і спадкоємності – з іншого.* Водночас, революція

Гідності 2013-2014 рр. стала імпульсом до пошуків національного стилю шляхом звернення до автентики. Отже, подальший аналіз творчості учасників виставкових проєктів проведених в організаційно-методичному центрі культури і мистецтва в період із 2015 до 2018 рр. сприятиме якісному розумінню сучасного стану декоративно-прикладного мистецтва Харківської області.

З 17 грудня 2015 до 27 січня 2016 рр. у Харківському обласному організаційно-методичному центрі культури і мистецтва проведено Обласну виставку ляльок-мотанок «Витоки». В експозиції було представлено понад 200 робіт від майстринь із 16 районів Харківської області, серед них: ігрові, обрядові та оберегові, а також авторські ляльки в етнічному стилі. Розповсюдженість лялькарства на Харківщині зумовлюється доступністю інформації щодо виготовлення виробів, відносною простотою у виконанні й лаконічністю матеріалів (ганчір'я; клепті тканини, здебільшого, колишнього вживання; нитки; вата, дерев'яні стовпчики; польові квіти і трави тощо).

Досить високий стан вивченості українського лялькарства в науковій площині від часів Трипільської культури до наших днів дозволяє говорити про народну ляльку як репрезентанта архетипних жіночих образів (матері, дитини, господині, берегині роду тощо). В працях О. Найдена [1] та М. Грушевського [2] докладно проаналізовано значення ляльки-мотанки в традиційній культурі українців. До того ж лялька-мотанка пов'язана з усіма святами календарного циклу традиційної культури. Її роблять на Колодія, наприкінці Масниці, на Івана Купала (лялька Марена), Різдво тощо. Лаконічність і самобутність вузликової ляльки дозволяє реконструювати елементи традиційного українського строю, його регіональні та вікові особливості.

Мистецтво лялькарства в Харківській області здебільшого пов'язане з діяльністю певних організацій і установ культури (студії та гуртки декоративно-прикладного мистецтва при сільських та районних будинках культури та будинках дитячої та юнацької творчості). Таким чином, цей вид народної творчості розглядається ще й як інструмент виховної роботи. В значній мірі висвітлення діяльності керівників гуртків і студій декоративно-прикладного мистецтва надає уявлення про позитивні тенденції, які відбуваються в сучасному розвитку лялькарства, адже переважна кількість майстринь в своїх роботах звертаються до традиційності та канонічності виробів, багато з них популяризують розуміння про сакральне оберегове значення ляльок-мотанок. Набувають популярності ігрові ляльки-мотанки, які

стають альтернативою низькоякісним дитячим іграшкам промислового виготовлення.

Високий художній рівень робіт у поєднанні зі зверненням до традиційності виготовлення і репрезентації свят календарного циклу вбачається в обрядових ляльках-мотанках Тетяни Оглобліної, Наталії Горошко (м. Харків), Ольги Тимошенко (м. Валки), Оксани Менткевич (м. Балаклія). Особливе місце в експозиції «Витоки» зайняла колекція ляльок-мотанок, одягнених у традиційні строї 16-ти історико-географічних регіонів України, Людмили Славгородської (м. Ізюм). Вишуканість та деталізованість опрацювання етнографічного матеріалу демонструє серія Трипільських та Подніпровських берегинь Лариси Волкової (м. Харків) та Ольги Тарасової (м. Лозова). Ляльки-мотанки в етнічному стилі (здебільшого жіночі постаті вдягнені в національний стрій) представлені в авторських інтерпретаціях Владислави Манн (смт Нова Водолага), Оксани Філімонової (смт Двурічне), Катерини Стрельцової (м. Харків). Окрема тенденція в сучасному лялькарстві притаманна зокрема майстриням, які перебувають поза сферою будь-яких організацій і установ культури та творчих спілок і відрізняється від попередніх яскраво вираженим характером індивідуальності, декоративності, використанням штучних матеріалів в оздобленні та виготовленні, збереженням лише традиційної форми виробів. Дані мотанки позбавлені сакрального характеру, натомість несуть скоріше естетичне сувенірне навантаження. До них можна віднести вироби Ольги Іванової (м. Куп'янськ), Вікторії Мусатової (м. Харків), Олени Пахомової (смт Кегичівка).

Із 18 квітня до 16 травня 2017 р. в Харківському обласному організаційно-методичному центрі культури і мистецтва було проведено виставку рушників та весільної атрибутики «Слобожанське весілля». В експозицію увійшло понад 50 рушників, виконаних у різноманітних техніках традиційної вишивки (мережка, хрестик, гладь, білим по білому, штапівка тощо).

У кожному з обрядів календарного циклу атрибутика відіграє особливу роль, адже речі і предмети, які використовуються під час дійства набувають особливого сакрального значення. Ракурс виставки «Слобожанське весілля» було зосереджено на рушниках, адже актуальність цього різновиду весільної атрибутики збереглася до сьогодні. У давнину для традиційного українського весілля було потрібно близько 20 спеціальних рушників. У сучасному весільному обряді число рушників помітно скоротилося. Їх залишилося лише п'ять:

вінчальний рушник, рушники для ікон молодих (божників), руки молодих перев'язуються союзним рушником і під коровай – хлібосольний рушник. Окрім зменшення кількості весільних рушників певних трансформацій зазнали й такі аспекти як колористичне та орнаментальне рішення у виконанні.

У контексті національного відродження необхідне розуміння балансу між тяжінням до автентики та сучасним переосмисленням традиційних сюжетів. Отже, основні тенденції розглянемо на прикладі робіт представлених на виставці «Слобожанське весілля». Так, традиційні монохромність (білий або червоний) і дихронність (червоний і чорний) у кольорових рішеннях весільних рушників замінюється на поліхромність. У багатьох доробках присутні рожевий, помаранчевий, яскраво-блакитний, салатний та інші «кислотні» кольори не характерні для традиційної слобожанської вишивки. Така тенденція напряму пов'язана з появою нових технологій та імпортою сировини. Розширення кольорової палітри матеріалів та поява синтетичних та акрилових волокон для вишивки спричинило й тяжіння до кичу та елементів масової культури на вишитих полотнах.

Чимало сакральних знаків, відомих із давніх-давен, у сьогоденні підмінені формою. Популярні написи, які з'явилися в радянську епоху і використовуються донині, на кшталт: «господи благослови», «на щастя, на долю», наші пращури шифрували у візерунках.

Таким чином у творчості сучасних майстрів та аматорів народної вишивки спостерігається *тяжіння до вільно компонованих та комбінованих композицій рушника, де в графіці декору використовуються закони вільної композиції або поєднання орнаментальних і вільно компонованих елементів*. Відтак, у сучасності орнаментальне мистецтво поповнилося новітніми взірцями рослинної та зооморфної символіки. Зокрема, у своїх роботах майстрині все частіше використовують зображення яскравих напівреалістичних вульгаризованих троянд, маків, волошок, лебедів і голубів. Символ незамкненого вінця, який означає життєву дорогу молодят у переважній більшості робіт видозмінено на зімкнені переплетені обручки. Серед інших композиційних особливостей рушників, представлених на виставці «Слобожанське весілля», є наближення до автентичних структур графічних зображень – візерунків, поєднаних у міфологічні старовинні орнаменти. Так, одним із найрозповсюдженіших візерунків на вишитих полотнах є мотив «світового дерева», який має стійкий набір елементів. Дерево являється центром композиції, до нього звернені

тварини і птахи. У вишивках із рослинним орнаментом популярні також стилізовані зображення Березини. Вазон, горщик або корзина – композиційна основа, з якої виростає центральний стовбур, пишно розростаючись уверх по вертикалі. Складні композиції з мотивів дерева життя, вазонів досягли активного розвитку, здобули особливу популярність і зайняли центральне місце у вишивці практично всіх районів Харківської області. Характерними для весільних рушників, представлених на виставці «Слобожанське весілля» є зображення мотивів дубу та калини, як метафори поєднання чоловічого та жіночого начал; винограду як символу достатку, працьовитості, благополуччя та душевного спокою. Особливе місце в експозиції зайняли унікальні ткани Кролевецькі рушники Тетяни Федосової. Для кролевецького рушника є характерним поєднання білого й червоного кольорів, основний орнамент – мотив дерева-квітки.

З 1 до 28 лютого 2018 р. у Харківському обласному організаційно-методичному центрі культури і мистецтва відбулася обласна виставка сучасного одягу та аксесуарів в етнічному стилі «Динаміка традиції». Історія становлення українського етнічного стилю налічує багато століть. Він формувався під впливом соціальних і культурних змін упродовж усієї історії нашої держави. Джерелом української етніки були традиційні цінності народу, до яких поступово додавалися культурні надбання різних часів. Етнічний стиль – це не національний одяг, а одяг, у створенні якого використовуються елементи народних мотивів, традиційних орнаментів, крою виробів, обробки деталей тощо. Сучасне вбрання, виконане в українському етнічному стилі, не тільки несе частку нашої стародавньої культури, а й набуває символічного та патріотичного змісту, впливає на етнічну приналежність і національну самосвідомість людини.

До експозиції увійшло понад 100 елементів одягу та аксесуарів виконаних майстрами народної творчості та дизайнерами-початківцями з м. Харкова та Харківської області. Головна мета виставки – це репрезентація спадкоємності народних традицій у формуванні образу сучасного українця.

За останнє десятиліття етнічний одяг пройшов шлях трансформації від музейного артефакта до сучасного актуального елемента формування національної ідентичності, який наповнює оновлений символічний простір ознаками «українськості». Зокрема вишиванка стала виявом громадянської позиції. Завдяки зусиллям молодих дизайнерів направлених на розширення способів крою та кольорових

гам, вона укріплює свої позиції в повсякденному гардеробі сучасного українця. Власне, така популярність сучасного одягу в українському стилі зумовлює потребу в аналізі його символізму, адже з давніх-давен вбрання було носієм унікального інформаційного коду її власника. Головним завданням виставки «Динаміка традиції» було дослідження та розширення стильових напрямів та художніх технік у створенні одягу та аксесуарів в етнічному стилі, демонстрація поліваріантності актуальних кроїв та мотивів та зміщення ракурсу уваги від усталених в суспільстві вишиванок до пошуку альтернативних форм презентації українського стилю в одязі.

Основні тенденції в одязі та аксесуарах розглянемо на прикладі експонатів виставки «Динаміка традиції». Центральне місце в експозиції зайняла авторська колекція суконь та аксесуарів художниці та дизайнера Олесі Вакуленко (Дергачівський район) «Дерево життя». Колекція виконана в техніці розпису по тканині. Етнічні розписи із зображенням персонажів української міфології в поєднанні з класичним кроєм та натуральними тканинами створюють авторський стиль майстрині. Вдалий вибір образно-стилістичної структури виробів, тонка пропрацьовка деталей та потужний фольклорний фундамент – головні переваги багатоманітної творчості Олесі Вакуленко.

Ольга Димитрів із Нововодолазького району навпаки представила в експозиції концертне вбрання з ручним розписом по атласу. У виробі переплелися художні традиції та естетичні уподобання народу, адже рослинно-пташиний орнамент у класичних кольорах (жовтий, зелений, червоний) та стилістиці петриківського розпису органічно поєднаний із пишним та граційним кроєм виробу.

Майстриня народної творчості Наталя Акімова, працюючи в техніках в'язання та вишивки, дотримується у своїх роботах ще й традиційності фасонів, зокрема в створенні суконь для повсякденної носки віддає перевагу суцільнокроєним рукавам та декоративному оформленні коміру та манжетів, що в давнину несло сакральний обереговий зміст. Колекція одягу «Писанки», яку представили на виставці студенти Харківського коледжу текстилю та дизайну – це авангардна інтерпретація костюмів за мотивами одного з найдавніших видів народного декоративного мистецтва – писанкарства. Комплекти одягу з колекції за формою дійсно нагадують писанки: пишний та напівпишний фасон спідниць, об'ємні рукави, оздоблені грубою масивною вишивкою червоного, жовтого та білого кольорів із геометричним орнаментом на чорному фоні. В семантиці архаїчних візерунків (рож, чотирикутних

зірок та «кривульок») угадуються мотиви бойківських писанок. Окремої уваги заслуговує жіноча сорочка вишита в техніці «вирізування» майстром Сергієм Савіним (Лозівський район). Поліський геометричний орнамент створює ефект глибини простору та ажурності.

Серед різноманіття аксесуарів, які увійшли до експозиції можна виділити самобутні керамічні прикраси – імітації слов'янських оберегів Ольги Мухи (Кегичівський район), стилізовані повстяні намиста в техніці мокрого валяння Вікторії Бондар (Валківський район), традиційні бісерні гerdани Ольги Гончаренко (Валківський район), оригінальні та лаконічні краватки вишиті хрестиком Ірини Шевченко (Краснокутський район), шовкові вінки Зінаїди Мурашко (м. Харків).

На основі вищесказаного можна зробити висновок про те, що сучасне декоративно-прикладне мистецтво в Харківській області представлене в площині виставкової діяльності має ряд визначних особливостей. Найголовнішими тенденціями проаналізованих творів є симбіоз традиційного й індивідуального авторського бачення та їхнє переосмислення.

Найрозповсюдженішим видом народного мистецтва Харківської області є вишивка. Проведене дослідження виставкового проекту «Слобожанське весілля» засвідчило, що існують два вектори розвитку цього ремесла, які розвиваються паралельно. З одного боку, творчість майстрів, які працюють у різноманітних техніках вишивки спирається на традиційну спадщину минулого, а з другого – значна кількість майстрів вишивають для власних потреб, за своїми ескізами візерунків та смаками. Водночас, соціокультурні трансформації в суспільстві активізували інтерес до спадщини народного одягу. До традицій українського вбрання звертаються майстри, художники та молоді дизайнери. Вони створюють різноманітний одяг та аксесуари в етнічному стилі в таких техніках декоративного мистецтва, як: вишивка, розпис по тканині, кераміка, бісероплетіння, валяння, канзаші, в'язання. Для виробів переважної більшості майстрів характерне вивчення специфіки українського костюму, автентичних кроїв, традиційних принципів побудови орнаменту та фольклорних мотивів.

Аналіз експонатів виставки ляльок-мотанок «Витоки» розкриває лялькарство як один з перспективних та актуальних видів декоративного мистецтва сьогодення. Етнографічні дослідження текстильних ляльок та народних іграшок дозволяють сучасним майстрам використовувати у творчості понад 100 різноманітних конструкцій ігрових, оберегових та обрядових ляльок.

Загальною тенденцією вище перерахованих творів є втрата утилітарного призначення, та набуття рис унікальності, декоративності, орієнтації на виставкові проекти. З іншого боку зростання в суспільстві інтересу до питань національного відродження стимулюють майстрів на пошуки шляхів ефективного використання духовного потенціалу декоративно-прикладного мистецтва за рахунок розширення тематики творів народного мистецтва, впровадження нових технологій та матеріалів, звернення до фольклорних й етнографічних джерел.

ЛІТЕРАТУРА

1. Найдено О. С. Українська народна лялька. – К.: Стило, 2007. – 240 с.
2. Грушевський М. Ф. Дитячі забавки та гри усяки. Зібрані по Чигиринщини Київської губернії // Київська старина, 1904, № 7-8.

В. А. Кузьмічова,
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри вокальної культури
і сценічної майстерності вчителя
Харківського національного педагогічного
університету імені Г. С. Сковороди

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОФ. Я. Я. ПОЛФЬОРОВА

Вивчення та аналіз різних джерел свідчить, що в 20-ті рр. ХХ ст., проф. Я. Я. Полфьоров був інспектором художньої освіти Наркомосу України та, поряд із цим, проводив активну педагогічну діяльність в інститутах народної освіти (ІНО). В процесі педагогічної діяльності в ІНО, Я. Полфьоров викладав цикл музичних дисциплін для майбутніх працівників соціального виховання. В навчально-виховному процесі він використовував педагогічно-корисні для розвитку духовної особистості нові форми та методи роботи. Проф. Я. Полфьоров уважав першочерговим завданням в навчально-виховній роботі соціального вихователя використання музичного мистецтва, як дійової організаційної сили, що згуртовує дитячий колектив, формує індивідуальні та колективні навички, розвиває почуття колективізму. Також він наголошував, що музичний працівник у дитячих установах соціального виховання різного типу повинен організовувати дитячі музичні колективи та наближувати їхній мистецький рівень до рівня дорослих колективів, що надасть змогу розвинути у дітей органи сприймання, підсилити вплив класової ідеології, допомоги творчому розвитку особистості.

Музичну підготовку вчителя в педагогічних закладах початку 20-х рр. Я. Полфьоров уважав незадовільною, оскільки музично-виховну роботу організатори дитячого життя майже не проводили, тому що мали мінімальні (поверхові) знання та вміння, що не давало змоги кваліфіковано викладати в школі музичне мистецтво та організовувати шкільні хори. На його думку для покращення стану викладання музичних дисциплін, які визначалися за навчальним планом ІНО, роботу треба було скеровувати в такий спосіб, щоби вивчення теорії та оволодіння практикою музичного виховання мали конкретний методичний вихід: тонічне мистецтво (музика та співи) викладалося не випадковим характером, а було би для студентів обов'язковою навчальною дисципліною [1, с. 3].

«На заняттях із елементарної теорії музики Я. Полфьоров радив викладачам вивчати музичні інтервали шляхом аналізу й виконання мажорних тризвуків, септакордів тощо. Вправи, зазначав він, слід виконувати в унісон а також у два-три голоси. Під час співу музичних вправ педагогічно доцільно використовувати такі форми роботи, як: письмові завдання, музичні диктанти, аналіз студентами народних та масових пісень. Вивчаючи курс гармонії, студенти мають обов'язково виконувати вправи голосом і на інструменті, аналізувати пісні з навчального репертуару хору» [2, с. 5].

Я. Полфьоров наголошував, що при виконанні вправ із сольфеджіо викладач із тонічного мистецтва має спиратися на комплекс прийомів, спрямованих на розвиток цілісного музичного мислення як синтезу гармонії й сольфеджіо. Бажано, щоби при сольфеджуванні вправ викладач використовував зразки української народної та класичної музики.

Отже, особливе місце в становленні та розвитку національної вищої музично-педагогічної освіти України посідає спадщина видатного педагога проф. Я. Я. Полфьорова. Представлені проф. Я. Полфьоровим теоретичні положення й узагальнений досвід практичної навчально-виховної роботи в вищих навчальних педагогічних закладах можуть бути творчо використані в процесі викладання дисциплін музичного циклу в сучасних педагогічних закладах освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кузьмічова В. А. Наукова та педагогічна діяльність Я. Полфьорова / Засоби навчальної та науково-дослідної роботи. Вип. 41. – Х., 2013. – С. 23-29.
2. Кузьмічова В. А. Педагогічні погляди Я. Я. Полфьорова / Проблеми сучасної педагогічної освіти. Вип. 44. Ч. 3. – Ялта: РВВ, 2014. – С. 157.

О. О. Кухаренко,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри телерепортерської майстерності
Харківської державної академії культури

СТРУКТУРА ЦИКЛУ УКРАЇНСЬКИХ ВЕСІЛЬНИХ ОБРЯДІВ: ПОБУДОВА Й ДОСЛІДЖЕННЯ

Здавалося би за стільки років, десятиліть і навіть століть традиційний український весільний обряд уже досліджений наскільки досконало, що ніяких нових досліджень, окрім, скажімо, якихось регіональних порівнянь, запропонувати не можна. Але це не так. Наука постійно пропонує все нові й нові методики, засоби та інструменти студіювання, приміром такі, як структурно-функціональний метод, що однаково прийнятний для багатьох наукових спрямувань, зокрема культурології, етнографії та антропології.

Максимально спрощено структурно-функціональний метод дослідження чи структурно-функціональний аналіз можна пояснити наступним чином. Певну подію, традицію чи сюжет слід розкласти на складові елементи, завдяки цьому побудувати структуру та встановити функції кожного з елементів у рамках цієї структури. Основу зазначеного методу заклали в своїх дослідженнях Володимир Пропп, Клод Леві-Строс, Мірча Еліаде.

Тепер перейдемо до об'єкта нашого дослідження – українського традиційного весільного обряду. Коли ми вказуємо, що він український, а не слобожанський, наддніпрянський, поліський чи буковинський, то маємо на увазі, що це усереднений варіант обряду, де прибрані якісь рідкісні регіональні елементи й залишені лише загальноукраїнські традиції, притаманні для всіх, чи переважної більшості етнографічних районів України. Але спочатку зупинимося на тих поділах, що вже існують і активно використовуються в наукових дослідженнях. Таких поділів є два: перший – це поділ на довесільний, весільний і післявесільний цикли обрядів, тут важко чи практично неможливо з чимось сперечатися і слід прийняти його як даність; другий поділ відомий із часів Чубинського та видання його «Трудов», зокрема четвертого тому в 1877 р. Це поділ на окремі обряди, що утворюють весільний цикл. Виходячи, знову ж із загальнонаціональної традиції, таких обрядів нарахували 14. Тут вказано також

регіональні назви обрядів, але в подальшому слід зупинитися на одній конкретній назві. Це – сватання, заручини, оглядини, торочини, бгання короваю, гільце, вінчання, викуп молоді, розплітання коси, приїзд молоді, комора, приданки, перейма, перезва.

Оскільки такі поділи існують і використовуються, було би добре їх також включити до створюваної нами структури. Але спершу одне зауваження: з побаченого можна зробити висновок, що весілля – це не поодинокий обряд, а достатньо великий цикл обрядів. Інше спостереження стосується того, що два вказані поділи легко узгоджуються між собою, бо довесільний цикл складають одні обряди, весільний – другі, а післявесільний – треті. Використовуючи вже існуючі поділи, вдалося закласти основу для побудови структури циклу весільних обрядів. Але те, що ми маємо зараз, ніякої перспективи для подальших досліджень не може дати. Окремий обряд є достатньо великою й місткою одиницею, щоби можна було проводити детальне його дослідження, використовуючи структурно-функціональний метод. Тому обряд слід розподілити на дрібніші складові – події чи епізоди.

Щоби продемонструвати як це робиться візьмемо три перші обряди циклу – сватання, заручини й торочини – та розчленуємо їх на складові епізоди. Процедура поділу на епізоди подібна до того, як театральний режисер розкладає сценічний сюжет на події. Для дослідження весілля таку процедуру вперше запропонував Олександр Гура ще в 70-х рр. минулого століття. Однак, початковим епізодом він визначив той, де сват іде до батьків обраниці й зустрічає собаку. Досліднику це було потрібно, щоби показати, що сват, коли приходить, починає говорити на сторонні теми, а саме про собаку, яку зустріє дорогою. Звичайно, нас така процедура розподілу обрядів на складові влаштувати не може, бо очевидно, що мають бути певні критерії для поділу кожного обряду на дрібніші складові одиниці.

Але перед тим, як визначити ці критерії, візьмемо ще один, четвертий обряд циклу, який зветься торочинами, й також розкладемо його на епізоди. Давайте пильніше придивимося до епізодів обряду, а саме до перших чотирьох з них:

- ♦ наречений запрошує до себе друзів;
- ♦ наречена запрошує друзів;
- ♦ друзі йдуть до нареченого;
- ♦ друзі збираються в нареченої.

Бачимо, що у двох місцях одночасно відбуваються практично однакові події: наречений запрошує друзів / наречена запрошує

друзів; друзі приходять до нареченого / друзі збираються в нареченої. Це є не що інше, як дзеркальне відображення подій у нареченого й нареченої. В такому випадку повторюються лише певні епізоди, але в подальшому цілий обряд бгання короваю проводиться аналогічно в одному й іншому місці – в помешканні батьків нареченого й батьків нареченої. Як бути в такому випадку? Чи можна ці епізоди вважати за окремі? Виявляється, що ні. Два перші й два наступні містять однакову за характером дію. Ці дії в першому випадку можна означити запрошеннями, а в другому – приходами. Єдиним виходом є визнання цих епізодів – першого й другого, а також третього й четвертого – не окремими епізодами, а двома різновидами одних і тих самих епізодів:

- ♦ наречений запрошує до себе друзів;
- ♦ наречена запрошує друзів;
- ♦ друзі йдуть до нареченого;
- ♦ друзі збираються в нареченої.

Таким чином, удалося визначити один із критеріїв членування обряду на епізоди. Але зміна характеру дії є не єдиним таким критерієм, бо існують ще й інші, такі як:

- ♦ новорічний, узагальнюючий повтор події;
- ♦ матеріально-духовна метаморфоза персонажів сакральної дії;
- ♦ зміна сакрального хронотопа;
- ♦ принцип постійного оновлення.

1. Під критеріями поділу розуміємо такі ознаки, що допомагають не лише розподілити обряд на складові елементи, а й зверитися, щоби переконатися, чи належним чином здійснений розподіл, чи на своєму місці той чи інший епізод, чи має право та чи інша подія на використання в структурі усередненого варіанту обряду. Наявність указаних рис – усіх разом, кількох чи якоїсь однієї – означає перехід від одного епізоду до іншого в межах переходу від однієї складової частини до наступної.

2. Розглянемо окремо деякі з указаних ознак. Щодо *новорічного й узагальнюючого повтору події* слід зазначити, що епізоди всіх без виключення обрядів базуються на обмежених за характером діях, котрі періодично повторюються. Під час дослідження вдалося встановити, що таких дій нараховується всього сім. Це – домовленості; запитання; приходи й повернення; гостини й гуляння; пошанування сакральних дій, стихій, предметів; створення обрядового атрибуту; благословення й обдаровування. А тепер повернемося до початкових трьох обрядів, які були розкладені на епізоди. Визначимо

кульмінаційні епізоди в кожному обряді, а всі інші віднесемо до означення за певним характером дії. Слід зазначити, що на вказані сім груп за характером дії поділяються всі без виключення епізоди обрядів весільного циклу.

Зупинимось ще на одному критерії поділу обрядів на епізоди – матеріально-духовній метаморфозі персонажів сакральної дії. Учення про обряди, зокрема Геннепова теорія, розглядає їх як певні етапи переходів, покликаних ліквідувати соціальну і біологічну невідповідність. Що мається на увазі. Приміром, якщо людина народжується чи помирає – це є біологічним процесом. Щоби соціально вважати її народженою чи померлою, слід здійснити над нею певні родильні чи поховальні обряди й таким чином узгодити виниклу біологічну й соціальну невідповідність.

Щодо весільного циклу зазначимо, що, для того, щоби парубок і дівка могли одружитися, створити сім'ю і жити разом, їм необхідно здійснити перехід до нових статусів чоловіка й жінки. Парубок і дівка – це профанні статуси, чоловік і жінка – також профанні. Перехід від одних до інших можливо здійснити лише через обрядову дію та сакралізацію реального чи мирського. Джерелом цієї сакралізації є потойбіччя. Але й у такому випадку перехід не може бути здійснений інакше, як через сакральні статуси нареченого й нареченої, молодого й молодої, що можуть існувати лише в межах обрядового циклу й ніяким чином поза його межами.

Тепер є можливість встановити, де саме, в якому обряді та епізоді обряду відбувається перехід від одного статусу до іншого. В результаті перший перехід припадає на заручини, другий – на вінчання, третій – на комору. А ще точніше на кульмінаційні епізоди цих обрядів – заручин, вінчання, комори, які в створеній структурі позначені наступним чином:

1. заручини – дівка подає сватам рушники, а парубку – хустку;
2. вінчання – здійснення священиком обряду вінчання в церкві;
3. комора – акт дефлорації й пред'явлення доказу цнотливості.

У зв'язку з зазначеним, створену структуру, від початку до кульмінації заручин, тепер можна поділити ще й на етапи:

- ♦ I етап – визначення статусів головних персонажів – парубок і дівка;
- ♦ II етап – від кульмінації заручин до кульмінації вінчання – наречений і наречена;

- ♦ III етап – від кульмінації вінчання до кульмінації комори – молодий і молода;

- ♦ IV етап – від кульмінації комори до кінця обрядового циклу – чоловік і жінка.

Як бачимо, етапи розривають три обряди навпіл, оскільки кульмінаційний епізод знаходиться десь посередині чи ближче до кінця. У межах однієї доповіді зупинитися на всіх перипетіях побудови структури неможливо. Тому я хотів би лише продемонструвати прикінцевий варіант структури циклу весільних обрядів.

Структура великого циклу весільних обрядів складається з трьох малих циклів – довесільного, весільного й післявесільного. Кожен із них має пролог і певну кількість обрядів. Прологи і обряди розкладені на епізоди та вибудовані композиційно, мають часові та просторові рамки того чи іншого обряду. Таким чином, ми з'ясували як можна використати структурно-функціональний метод для дослідження обрядів родинного циклу, зокрема весільних обрядів. Це лише маленька частка того, що дозволяє зробити структурний підхід у справі наукових досліджень. Насправді, таких шляхів чи спрямувань для використання структурно-функціонального аналізу існує достатньо багато.

О. С. Кухтій,
аспірант
Київського національного університету
культури і мистецтв

АВТОРСЬКЕ ЮВЕЛІРСТВО ЯК РІЗНОВИД ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ на прикладі діяльності братів Кочутів

На початку ХХІ ст. значно актуалізується потреба дослідження оригінальних мистецьких явищ у культурі. Зокрема, заслуговує на увагу авторське ювелірне мистецтво як феномен матеріальної культури України, гідними представниками якої, зокрема, є брати Кочути. Зважаючи на фактичну відсутність у вітчизняній історіографії спеціальних досліджень, присвячених творчості згаданих митців, обрана тема потребує окремого висвітлення.

У контексті нашої розвідки необхідно уточнити термін «ювелірне мистецтво». Так, під ним розуміємо вид декоративно-ужиткового мистецтва; створення ювелірних виробів із дорогоцінних металів у поєднанні з коштовними, напівкоштовними та органомінерними похідними (перли, корали й бурштин) каменями [1, с. 22].

Сучасна творчість народних умільців поєднує в собі традиційні техніки виконання з інноваційними технологіями, такими як 3D-проекування та виготовлення воскової моделі. Ювеліри також активно експериментують з матеріалами, що не були притаманні для класичних виробів ювелірного мистецтва.

Яскравим прикладом того є творчість братів Кочутів (м. Ужгород) [2, с. 213]. Відносно недавня діяльність згаданих майстрів спричинила чималий вплив на розвиток ювелірного мистецтва Західної України. В їхніх витворах простежується певний філософський контекст у виборі принципів використання матеріалів, що виявляється в застосуванні виключно натуральних каменів. Виготовлення прикрас у 300-річній техніці декорування металу мокуме гане (з японської «металева деревина сосни») [3, с. 10] дозволяє митцям створювати вироби більш динамічними щодо подання елементів композиції, максимально наближених до природних. Сама ж давня техніка дозволяє отримати візерунок, зовні схожий за своєю текстурою з деревними кільцями або морськими хвилями.

До найбільш яскравих робіт братів слід віднести: «Мокуме. Абсолют», «Хайку», «Софора. Нектар», «Мокуме. Зоряна дорога» та ін. [4, с. 1]. У доробку діячів присутні вироби, які можна вважати унікальними та неповторними, наприклад: каблучки «Земля», «Озеро несамовите», «Пташка», «Березнева гілочка», «Лабіринт життя»; брошки «Елегантний джентльмен з моноклем»; запонки «Кельтські», «Сови»; кулони та підвіски «Фенікс», «Дзеркало вершини», «Космічний світанок»; сережки «Пеньки», «Лисенята»; браслети «Ілюзія часу», «Душа і тіло», «Легкість буття»; гарнітури з національною символікою та багато інших прикрас [4, с. 1].

Майстри популяризують українську культуру не лише на теренах України, але й за кордоном. Так, вироби діячів представлені в м. Відні. При тому ціновувачі їхньої творчості є не тільки на Європейському континенті, але й в Америці та Азії.

Отже, можна зробити висновок, що на сучасному етапі достатньо інтенсивно розвивається авторське ювелірство, яскравими репрезентантами якого можемо вважати братів Кочутів, чії роботи сприяють збагаченню матеріальної культури України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Декоративно-ужиткове мистецтво: словник / ред. Я.П. Запаско; Львівська академія мистецтв. Науково-дослідний сектор. Кафедра історії і теорії мистецтва. Т. 2. – Л.: Афіша, 2000. – 399 с.: іл.
2. Луць С.В. Ювелірство України нової доби: тенденції та методи творчості митців // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». Київ, Музей історичних коштовностей України, 20-21 листопада 2017 р. – Київ: «Фенікс», 2018. – С. 210-220.
3. Миджетт Стив Мокуме гане. Полный обзор / Стив Миджетт. – Москва: Дедал-пресс, 2005. – 158 с.
4. Kochut Jewelry [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://jewellery.kochut.org/shop/>.

Я. В. Лашівська,
аспірант
Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки
м. Луцьк

ПЕДАГОГІЧНА КУЛЬТУРА: СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ

Різноманіття трактувань культури вимагає обрати власну позицію щодо розуміння сутності поняття. Ми вважаємо, що культура являє собою нормативні вимоги до будь-якої діяльності людини, а тому існує стільки видів культури, скільки видів самої людської діяльності.

Тому виділення педагогічної культури в спеціальний об'єкт розгляду нам здається теоретично коректним.

Педагогічна культура є компонентом загальної культури особистості. Наукові напрацювання сучасних дослідників (І. Д. Бех, І. А. Зязюн, М. Б. Євтух, С. О. Сисоєва) дозволяють зробити висновок, що виокремлення феномену «педагогічна культура» зумовлене специфікою педагогічної виховної діяльності, зорієнтованої на розвиток особистості, спроможної в майбутньому відтворювати, збагачувати і транслювати культурні здобутки нації, суспільства, людства.

У педагогічній літературі вперше поняття «педагогічна культура» розкрито в працях В. О. Сухомлинського, який тлумачив її як особливу здатність вихователя бути прихильним до дітей, володіти не лише психолого-педагогічними знаннями й уміннями, а й «багатим джерелом почуттів» [6]. У культурологічному словнику-довіднику знаходимо таке трактування: «Педагогічна культура – органічна складова культури суспільства, характеризує соціально-історичні особливості організації педагогічних відносин та діяльності спільноти» [6].

У словнику з курсу «Основи педагогічної майстерності» поняття «педагогічна культура» визначається як «складне динамічне інтегральне утворення, що відображає певний рівень розвитку особистісних якостей, психолого-педагогічних знань, а також практичних умінь і навичок, які забезпечують високу ефективність діяльності» [3].

Деякі дослідники (В. Л. Бенін, А. Т. Кокоєва, Л. С. Нечепоренко та ін.) розглядають феномен педагогічної культури як інтегративну характеристику педагогічного процесу, що об'єднує передачу накопиченого соціального досвіду від одного покоління іншому та результати цієї діяльності, виражені знаннями, уміннями та навичками.

Науковці В. М. Данильченко, І. Ф. Ісаєв доводять, що педагогічна культура – це соціальне явище, специфічна характеристика зв'язку поколінь та педагогічної взаємодії, засіб педагогізації навколишнього середовища, носіями якого є вчителі, батьки, вихователі й громадські діячі [5].

Учений О. С. Газман [4] трактує педагогічну культуру, як гармонію культури творчих знань, творчої дії, почуттів і спілкування. Цікаве твердження Є. В. Бондаревської, яка пропонує визначати педагогічну культуру як динамічну систему загальнолюдських педагогічних цінностей, творчих засобів педагогічної діяльності й особистих досягнень людей, які займаються вихованням і навчанням. Педагогічна культура, зазначає вчена – це якісна характеристика особистості, що займається навчанням і вихованням дітей, яка виконує функції збереження, передавання, стимулювання й розвитку людської культури в цілому. Педагогічна культура трактується дослідницею як універсальний феномен, який притаманний усім суб'єктам суспільних відносин на різних етапах їхньої життєдіяльності. Згідно з поглядами вченої, складниками педагогічної культури визначено педагогічні знання і мислення. При цьому педагогічну культуру визначає не стільки наявність знань, скільки ставлення до них. Ставлення до знань визначається рівнем мислення. Педагогічне мислення передбачає: критичне мислення; творчу спрямованість мислення; проблемно-варіативне мислення [2].

На думку В. Беніна, педагогічна культура – інтегративна характеристика педагогічного процесу, що охоплює єдність як безпосередньої діяльності людей із передачі накопиченого соціального досвіду, так і результати цієї діяльності, закріплені у вигляді знань, умінь, навичок і специфічних інститутів такої передачі від одного покоління до іншого [1, с. 23].

Отже, в наукових дослідженнях педагогічна культура визначається як характеристика цілісної особистості педагога, показник його гуманної педагогічної позиції, що поєднується з творчим ставленням до справи та проявляється як у професійній діяльності, так і в педагогічному спілкуванні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенін В. Л. Теоретико-етодологические основы формирования и развития педагогической культуры (автореф. дис. д-ра пед.

наук). Башкирский государственный педагогический институт. – Екатеринбург, 1996.

2. Бондаревская Е.В., Белоусова Т.Ф., Власова Т.И. Введение в педагогическую культуру. – Ростов-на-Дону: РГПУ, 1995.

3. Бутенко Л.Л., Ігнатович О.Г. Сходінки до педагогічної майстерності: словник із курсу «Основи педагогічної майстерності». – Старобільськ, 2015.

4. Газман О.С. Самоопределение. – Москва: Российский фонд фундаментальных исследований, 1995. – С. 65-66

5. Исаев И. Ф. Профессионально-педагогическая культура преподавателя высшей школы. Воспитательный аспект. – Москва, Белгород, 1992.

6. Сухомлинський В. О. Вибрані твори Т. 2. – К.: Радянська школа, 1976. – С. 45-231.

О. М. Левенко,
начальник відділу
соціокультурного розвитку,
мистецтв та навчальних закладів
Управління культури і туризму
Харківської обласної
державної адміністрації

ЗНАЧЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ КЛУБНИХ ЗАКЛАДІВ В УКРАЇНІ

Головними напрямками роботи закладів культури клубного типу є: збереження та розвиток української культури, а також культур інших національних груп, які проживають на даній території; забезпечення культурно-дозвілєвих потреб мешканців; розповсюдження та популяризація культурних надбань; підтримка художньої творчості, інших самодіяльних творчих ініціатив; збереження нематеріально-культурної спадщини.

Держава взяла та продовжує курс на децентралізацію, що передбачає реформування органів місцевого самоврядування та передачу повноважень вирішення місцевих проблем на низовий, базовий рівень, рівень громад – фактично повне переформування чинної системи управління. Саме зараз галузь культури може стати показовою для підтвердження переваг децентралізації. Повноцінну діяльність галузі територіальної громади безпосередньо ведуть колективи закладів клубного типу, які прикладають свої зусилля до пріоритетного розвитку культурно-освітньої, соціокультурної діяльності, художньо-естетичному вихованню дітей та молоді – формуванню їхньої особистості та розкриттю здібностей, а також задоволенню духовних, естетичних потреб жителів громади.

У даний час заклади культури клубного типу переживають досить складний період, який характеризується недостатнім фінансуванням, застарілим наданням культурних послуг, відсутністю кваліфікованих кадрів що, в свою чергу, призводить до нездатності надання якісних, конкурентоспроможних культурно-просвітницьких та дозвілєвих послуг. Але все це не є підставою для об'єднання або закриття закладів клубного типу. Доцільно пригадати загальновідомий вислів прем'єр-міністра Великої Британії Вінстона Черчилля, який відмовився від пропозиції одного з міністрів скоротити витрати на культуру заради оборони: «А за що ми тоді воюємо?» – запитав він.

Таким чином, задля збереження клубних закладів в Україні, стане необхідним розробка проєктів удосконалення системи державного управління в культурній сфері та залучення інвестицій. Зауважимо, що відповідно до пункту 7 статті 32 Закону України «Про місцеве самоврядування в Україні» передбачено, що місцеві органи виконавчої влади зобов'язані створювати умови для розвитку культури, сприяння відродженню осередків традиційної народної творчості, національно-культурних традицій населення, художніх промислів та ремесел. Відповідно до пункту 5 статті 4 Закону України «Про добровільне об'єднання територіальних громад» публічні послуги, які надаються об'єднаній Територіальній громаді, не можуть бути нижчими, ніж до їхнього об'єднання.

За умов ринкової економіки молодь вимагає особливої підтримки та соціального захисту. Саме молодь перебуває в стані формування й утвердження життєвих позицій, має свої орієнтації, інтереси і потреби. Тому від якості надання культурних послуг, які надаються в закладах культури клубного типу, залежить подальший розвиток суспільства і майбутніх поколінь. Клубні заклади мають відповідати інтересам її громадян, бути всебічно націленими на внутрішні та зовнішні потреби й виклики часу, забезпечувати захист та належний розвиток української культури, гарантувати вільний доступ до якісних культурних послуг, збереження та розвиток національних традицій та культур представників усіх народностей, які проживають на території області. Основними завданнями діяльності закладів культури клубного типу стають співпраця з громадськими товариствами, міжнародними донорськими організаціями, орієнтація на інтереси та потреби кожного мешканця громади, незалежно від віку та роду занять. Основними критеріями розвитку клубного закладу повинні стати збереження та розвиток своєї унікальності та відмінності від інших закладів культури, удосконалення якості надання культурних послуг. Клубний заклад має стати культурним комплексом для об'єднання різних видів діяльності, актуальних на теперішній час, задля задоволення потреби мешканців у аматорському мистецтві, іншій самодіяльній творчій ініціативі, створення умов для їхнього дозвілля та відпочинку, реалізації державної політики у сфері культури.

О.В. Литовченко,
інженер відділу
культури і туризму
Харківської районної
державної адміністрації

С. Г. Литовченко,
провідний методист відділу
інноваційних культурних проєктів та
міжнародного співробітництва
Обласного організаційно-методичного центру
культури і мистецтва

ШЛЯХИ ПІДТРИМКИ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ЧЕРЕЗ ЗАЛУЧЕННЯ ПОЗАБЮДЖЕТНОГО ФІНАНСУВАННЯ

На сьогоднішній день в Україні є численні прогресивні та співзвучні часу підходи в сферах культурного менеджменту. Це обумовлено змінами ролі культури, новими поглядами на можливості розвитку суспільства, в тому числі економічного, засобами культури та мистецтва.

Характерною ознакою сучасної діяльності, в тому числі в галузі культури, є застосування проєктного підходу в реалізації ідей та починань. Це обумовлено, зокрема, збільшенням джерел позабюджетного фінансування, яке для галузі культури є актуальним, адже в більшості громад ця галузь фінансується за остатнім принципом. Із метою підтримки розвитку культури та мистецтва в Україні діють вже сталі іноземні / вітчизняні ініціативи, які сприяють підтримці галузі культури та мистецтва вже протягом багатьох років, а також приходять / з'являються нові програми. Актуальні програми в галузі культури іноземних донорів (ЄС, США, євро регіонів), які діють на території України: Посольство США в Україні, Програма транскордонного співробітництва Польща-Білорусь-Україна, ENI CBC Угорщина-Словаччина-Румунія-Україна, Креативна Європа, Horizon 2020, Erasmus+, Romania-Ukraine Programme, Чеський центр, Польський інститут в Україні, Британська Рада в Україні, Гете-інститут в Україні, Французький інститут, Вишеградський фонд. Вітчизняні грантові програми реалізують: Міністерство культури України, Міністерство інформаційної політики, Міністерство молоді та спорту, Український культурний фонд, Український

інститут, Офіс із просування експорту України, Державний фонд регіонального розвитку, Міжнародний фонд «Відродження», Ініціатива заради майбутнього, Harald Binder Culture Enterprises, Фонд родини Богдана Гаврилишина, Фонд родини Загорій.

Вивчення та аналіз найбільш популярних програм показав що: з 2001 р. Посольський фонд США надав понад 900 тис. дол. підтримки українським проектам; із 2014 р. програма Європейського Союзу, що підтримує проекти співпраці, партнерства, заходи і мобільності в різних сферах Еразмус + підтримала ряд проектів: програма KA1 – ICM 915 проектів, 10239 мобільностей; EMJMD 246 стипендій, Youth Mobility 136 волонтерських проектів, 10 проектів мобільності молоді; програма KA2 – вища освіта – 30 проектів співпраці на суму 20 млн євро; молодь – 47 проектів на суму 4,7 млн євро; програма KA 3 – 36 проектів молодіжних діалогів; програма Жан Моне – 57 проектів, грант ЄС становив 1,7 млн євро; програма розвитку українського культурного сектору Британської ради Culture bridges із 2017 р. підтримала 120 проектів на суму 745 055 євро; найбільша програма ЄС, яка фінансує ініціативи з культурної сфери «Креативна Європа» 2017-2018 рр. підтримала 6 проектів на суму 2 002 459,05 євро, а в 2019 р. переможцем визначено 6 проектів на суму 2 012 869 євро. Український культурний фонд у 2018 р. отримав 716 заявки, з них перемогли 293 проекти на суму 139 418 952,63, а у 2019 р. подано 2025 заявок, бюджет програми становить близько 751 млн грн., точна кількість проектів-переможців ще не визначена.

Можливість покращити стан інфраструктурних об'єктів дає Державний фонд регіонального розвитку (ДФРР), у 2018 р. загальний обсяг фінансування становив 6 млрд грн., із них понад півмільярда гривень було спрямовано на культурні проекти. З часів існування ДФРР (із 2012 р.), Харківська область на сьогоднішній день отримала високу рейтингову оцінку на три проекти в сфері культури, два з яких реалізовано («Пам'ятникоохоронні роботи по будівлі-пам'ятці архітектури по вул. Римарська, 21, в м. Харкові (КП «Харківська обласна філармонія») (реконструкція) (коригування у зв'язку з виділенням пускових комплексів)», «Проведення робіт по реабілітації, пов'язаних із реконструкцією будівлі обласного комунального закладу Харківського історичного музею – пам'ятки архітектури місцевого значення (охоронний номер 432), що розташована за адресою: м. Харків, вул. Університетська», «Реконструкція Дворічанського районного

будинку культури за адресою: вул. 35-ї Гвардійської дивізії, буд.12, смт Дворічна, Дворічанського району, Харківської області».

Порівнюючи кількість учасників та переможців грантових конкурсів можна побачити тенденцію до зростання об'єму фінансування українських ініціатив, тобто якість поданих проектних заявок покращується. Слід зазначити, що важливу роль в цьому відіграють навчальні та просвітницькі заходи з питань проектного менеджменту, стратегічного управління, дизайну мислення, які проводяться як державними установами, так і в рамках навчальних проектів, організованих та реалізованих за рахунок фінансової підтримки іноземних / вітчизняних грантодавців. Інколи ці ініціативи спільні, тобто державні установи в партнерстві з грантодавцями спільно реалізують такі навчальні ініціативи.

Одним із таких прикладів в галузі культури є успішно реалізований у 2018-2019 рр. проект «Академія культурного лідера» («Cultural Leadership Academy»), за підтримки Міністерства культури України та з Goethe-Institut [1]. Окрім того, постійно діють онлайн курси, в тому числі для працівників у галузі культури, як іноземних, так і вітчизняних авторів («Культура і креативність» [2], платформа «Prometheus» [3]). Регулярно проводяться вебіари, навчальні відео і навіть створюються профільні канали на You-tube (наприклад Grant management).

У зв'язку з децентралізацією відбулися значні зміни в організації роботи культурного сектору в громадах і в ролі самої культури. Стала очевидною необхідність розвивати власні культурні особливості, відновлювати місцеві традиції та ремесла, відроджувати пам'ятки історії, посилювати туристичну привабливість. Адже це сприятиме економічному розвитку громади, активізації місцевих мешканців, сприятиме залученню та розширенню місцевого бізнесу. Водночас є потреба перерформатування у відповідності до сучасних соціально-економічних умов значної частини об'єктів культурної інфраструктури України, яка була створена в радянський час (кінотеатри, будинки культури, музеї). На сьогодні багато з них втрачені: зруйновані, змінені функціональні призначення, або просто не експлуатуються. Є необхідність перерформувати, переосмислити, наповнити змістом, сформувати новий погляд на діяльність закладів культури в громадах.

Однак, далеко не в усіх громадах є профільне управління, яке б займалося виключно культурою – як правило, вона йде однією із суміжних компетенцій поряд із туризмом чи навіть освітою, молоддю та спортом. Окрім того, в селищних та сільських громадах працівників

культури менше, ніж у міських, хоча саме там проживає більше людей. Нові громади в умовах децентралізації мають нові повноваження та ресурси, а значить – і нові можливості для досягнення якісно нового рівня життя для громади, в тому числі в галузі культури. Крім урядових програм фінансування є низка доступних грантових конкурсів для розвитку ОТГ, в тому числі в галузі культури. Водночас, на сьогоднішній день кількість проектів громад ще досить мала в порівнянні з великими містами.

За результатами дослідження, проведеного Українським кризовим медіа-центром у рамках Програми USAID DOBRE 70 % відділів / управлінь / департаментів, які займаються питаннями культури в громадах ніколи не подавали заявки на грантові програми для залучення зовнішнього фінансування [4]. За результатами опитування (<https://goo.gl/forms/dOqip5QXVvBx1SsJ2>), проведеного Харківським обласним організаційно-методичним центром культури і мистецтва 43,7 % працівників сфери культури в сільській місцевості Харківської області висловили бажання пройти навчання з питань менеджменту проектів, законодавства в сфері культури, формування стратегії розвитку культури в локальному населеному пункті фандрайзингу.

Якщо розглядати статистичні дані наданої грантової допомоги, можна побачити, що в останні роки в рази збільшилася кількість підтриманих проектів мобільності, обміну досвідом та навчання, причому як в межах країни, так і за кордоном. Тож працівники сфери культури, зокрема в громадах, мають бажання та багато можливостей для підвищення свого професійного рівня і з кожним роком кількість працівників, які користуються цими можливостями, збільшується.

На сьогоднішній день у багатьох регіонах України проводяться регіональні обласні / міські конкурси міні-проектів, бюджети участі (громадський бюджет). Значну підтримку ініціативам, в тому числі в культурній сфері, надає проведення кожного року в Харківській області обласного конкурсу міні-проектів розвитку територіальних громад «Разом у майбутнє», в рамках якого фінансуються і проекти в галузі збереження та розвитку традиційної культури, створенні для забезпечення умов для повноцінної діяльності закладів культури.

Проведемо аналіз проектів-переможців в галузі культури: в 2015 р. – 15 переможців на суму 1 594 567 грн., серед них: «Село майстрів»; «Від відродження української народної ляльки до формування національної та громадянської самосвідомості»; «Місто майстрів» – об'єднання громадян похилого віку та людей з інвалідністю

міста Чугуєва, залучення їх до активного суспільно-громадського життя, поширення кращих традицій міста, участі в гуртковій роботі; «Тепло нашим дітям не тільки від любові» – утеплення приміщення Панютинської дитячої музичної школи та інші. В 2016 р. – 29 переможців на суму 4 183 567 грн.: «Актуалізація минулого для ідентифікації сучасного» – придбання експозиційного комплексу для Валківського краєзнавчого музею; «Затишний осередок культури – запорука активного життя на селі» – заміна вікон і дверей у Юрченківському будинку культури; «Створення музею «Наш великий земляк І.І. Мечников – громадянин світу» та художньої школи при Дворічанському Центрі дитячої та юнацької творчості»; «Раціональне використання енергоресурсів у клубі с. Кирилівка» тощо. В 2017 р. – 60 переможців на суму 8 197 536 грн.: «Оновлення фонду народних музичних інструментів – гарантія якісної освіти та професійної підготовки підростаючого покоління» – придбання нових народних музичних інструментів для Валківської дитячої школи мистецтв; «Криниця здоров'я Лансере-Бенуа Серебрякової»; «Утеплення будівлі Безлюдівського селищного клубу»; «Відродження народних традицій у м. Люботині» – створення центру народної творчості на базі краєзнавчого музею та інші. В 2018 р. – 26 проектів на суму 8 612 908 грн.: «Реконструкція Сковородинівської криниці – визначної пам'ятки історії та культури України»; «Центр громадської діяльності Creative Countri Hub»; «Створення культурно-розважального осередку Світлиця в с. Кринички Мереф'янської міської об'єднаної територіальної громади»; «Музею Історії – сучасне мультимедійне обладнання» та інші. В 2019 р. – 33 проекти на суму 9 132 604 грн.: «Тепло і затишок в сільському Будинку культури – турбота про населення громади»; ««HUB «SKY» – простір нових можливостей» – створення центру молодіжної активності»; «SMART-простір»; «Інноваційні ресурси закладу художньої майстерності – новий освітній та просвітницький етап сучасного сприйняття мистецтва» та інші.

Останніми роками можемо спостерігати значне збільшення кількості та якості інноваційних культурних проектів, які стають конструктивною підтримкою для поступових перетворень суспільства. З іншого боку, ще недостатнє усвідомлення суспільством ролі та впливу культури і мистецтва в країні, яка переживає зміни (в багатьох громадах можемо спостерігати фінансування галузі культури за остатнім принципом). Тож підтримка з боку держави, вітчизняних та іноземних донорів, які надають можливості використання ресурсу

для створення й реалізації креативних ідей та проєктів є дуже актуальною та корисною, адже сприяє зміцненню позиції культури як інструменту для подальшого стійкого розвитку громад.

ЛІТЕРАТУРА

1. <http://uccs.org.ua/akademiiia-kulturnoho-lidera/>.
2. <https://www.culturepartnership.eu/publishing/online-learning>
3. <https://prometheus.org.ua/>.
4. http://ucmc.org.ua/uk/kultura-v-umovah-detsentralizatsiyi-tezi-kruglogo-stolu/?fbclid=IwAR39CrkF6DbAdK73EVCQfAMA84UeGi5cX2Mh7Vv5_CnkY74wj5SK6wrz1E.

В. А. Личковах,
доктор філософських наук,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений працівник освіти України
м. Київ

ВІТАЇЗМ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ В МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Якщо спробувати узагальнити філософсько-естетичну формулу, «культурний код» українського авангарду першої третини ХХ ст, то це, на мій погляд, буде ідея «вітаїзму» – пафосу життя в умовах декадансу і пробудження волі до відродження. Найвиразніше ця ідея прозвучала у теоретичній спадщині Миколи Хвильового (1893-1933), який запроваджував психологічні категорії для позначення соціального пафосу, що пов'язується з романтикою життєствердження в мистецтві та літературі шукаючої себе України [1]. Продовжуючи мислительні й естетичні традиції козацького бароко Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, він став на позиції утвердження активного і радісного життя, оптимістичного гасла «Viverememento!». Заклик до «психологічної Європи» в її фаустівській культурній парадигмі доповнюється орієнтацією на «Азію» як символ сходу Сонця, завдяки чому в українській культуротворчій ідеї відбувається «синтез європейського активізму і східного відродження» [2]. Культурна оаза ренесансної «Азії», на думку М. Хвильового, знаходиться в Україні, де потомки «козаків-конкистадорів» під знаком Сонця утверджують новий стиль життя і мистецтва, пов'язаний із світоглядним і художнім «вітаїзмом» – духом життєлюбства і світоглядного оптимізму.

Такий вітаїстський поворот українського модерного світобачення і відрізняє, як на мене, «душу» вітчизняного авангарду від суто «лев-веркюнівської душі» західноєвропейського мистецтва, від символізму й декадансу кінця ХІХ ст. до модернізму початку ХХ ст. Маючи багато спільного із стильовими течіями і формотворчими шуканнями європейських сезанністів, кубістів, фовістів, експресіоністів, футуристів та конструктивістів, українські авангардисти все ж таки, так чи так, свідомо чи безсвідомо, спиралися і на власні національні традиції образотворення, їхню «реставрацію». З часів Трипільської культури і «Велесової книги», «народної» міфології та фольклору, мистецтва

Київської Русі та Гетьманщини, неповторних українського бароко і романтизму, національне мистецтво і література живилися пафосом релігійно-естетичного «святovidношення» [3].

Єдність святості й свята, сакрального і екзистенціального, духовного і життєвого якраз адекватно втілюється в ідеї та феномені українського «вітаїзму». Поруч із архетиповими принципами софійності, кордоцентризму, антеїзму, соборності дух вітаїзму як життєлюбства визначає зміст вітчизняної етноментальності, світоглядні й психологічні риси духовного ландшафту й національного характеру українства. У мистецтві вітаїзм виявляється через художні особливості форми і кольору, композиції й стилістики, декоративізму й образотворчої ритміки. В естетичній цілісності всі ці складові художньої образності репрезентують вищу гармонію святovidношення, стверджують радість життя і земне людське щастя як «веселіє серця» (Г. Сковорода). Незважаючи на драматичні, а інколи й трагічні сторінки «книги буття» українського народу, в його мистецтві завжди були присутні промінь надії, потяг до волі, пафос любові, що єдналися в енергії життєвого пориву як соціального активізму – «лиш боротись, значить жить. Viveremento!» (Леся Українка).

Яким би революційним, утопічним, трансгресивним не здавалося би мистецтво українського авангарду, в його генетичній основі закладені тисячолітні ритми ставлення українства до землі і сонця, природи і селянської праці, життє- і культуротворчості. Про це, наприклад, виразно розповідають автобіографічні записки Казимира Малевича 1918-1933 рр. Говорячи про своє дитинство на Київщині, про своїх курських друзів-художників, він згадує, що «любили природу, поля, ліси, слухали всю музику ланів, птахів і колориту» [4, с. 18]. Селянська праця на землі цінувалася ним вище за машинно-робітничу, а особливо вражала народна творчість: коники, квіточки, півники примітивних розписів і різьблення по дереву. Крім того, як писав К. Малевич, він відчув якийсь зв'язок селянського мистецтва з іконним: «іконописне мистецтво – форма вищої культури селянського мистецтва» [22].

Думаю, домінанта «селянської» теми і народного «святovidношення» у творчості видатного супрематиста пов'язується, як і в багатьох інших українських авангардистів, із наслідуванням і реставрацією традиційного народного вітаїзму, з утвердженням його «духу» в нових «революційних» художніх формах. Саме тому, бунтуючи проти класики і віджилого академізму, українські авангардисти, як наголошував К. Малевич, «ніколи не боролися проти народного мистецтва і проти

іконописців, і проти талановитих вивісчників» [65]. Одним словом, душевно приймалося все емоційно-безпосереднє, не ангажоване, життєво і художньо щире. Ці позиції К. Малевич поділяв з Д. Бурлюком, М. Ларіоновим, Н. Гончаровою, багатьма іншими вітчизняними авангардистами, які виходили з народних джерел, реставруючи їхню естетику в супрематичних і кубофутуристичних образах.

Як ми вже зазначали, вітаїзм у формі «святovidношення» сутнісно притаманний українській етноментальності. Сакралізація і святковість життя, радісне утвердження антеїзму пройшли через всю історію вітчизняної культури і мистецтва. Культ Сонця у язичницьких «огнищан», самоідентифікація праукраїнців як «онуків Дажьбожих», поклоніння Семарглу як охоронцю Древа Життя увійшли до скарбниці міфопоетичної свідомості народу. І після прийняття християнства вітаїстські символи та уявлення так чи так залишалися в народному світогляді й фольклорі, в художньо-образній системі українського мистецтва і літератури.

Український авангард першої третини ХХ ст., так чи так спираючись на «культурну душу» народу, естетичні алгоритми вітчизняної художньої культури, відтворив цей пафос «життєвості» в естетиці вітаїзму. В часи пробудження національної свідомості в мистецтві та енергійного «етноренесансу» в модерних формах це збіглося з розвитком і поширенням «філософії життя», зверненням тогочасної естетики і психології до феномену переживання, суб'єктивних станів душі, ірраціональних й інтуїтивних аспектів художньої творчості.

Українські митці, культурно-історично перебуваючи у філософсько-світоглядній аурі епохи в умовах «перцептивної революції» 1905-1915 рр., не могли не відчувати ці ідейні, естетичні, екзистенційні зрушення. Беручи за основу, як правило, західноєвропейські художні форми авангарду, вони надихалися пафосом традиційного українського вітаїзму, втілюючи його в гармонії композиції, мелодії рисунку, веселковій колористиці, архетипових символах і орнаментальному декоративізмі. Виникали і національно-самобутні, неповторні течії авангардизму (кубофутуризм, супрематизм, «татлінізм» тощо), близькі до вітальної енергетики народної вишивки, килимарства, різьбярства, естетики і семіотики «необароко».

За словами М. Прокоповича, «усі новаторські течії і напрями об'єднувала єдина філософська система, впливала з філософії сецесіону – космізм і вічність, колективна безособова психологія» [20, с. 2]. Цей «космічний» вимір вітаїзму в естетиці українського

авангарду корелює з вченням В. Вернадського про ноосферу, з розумінням людини як антропокосмічної істоти в філософському космізмі та філософській антропології. Український сецесіон, а згодом супрематизм, кубофутуризм і конструктивізм бачили в людині та її душевному житті «згусток космічної енергії» (В. Вернадський), намагаючись об'єктивувати цю вітальну енергетику в динаміці ліній і мерехтінні кольорів, у співвідношенні «чистих» форм і «чистих» барв, у геометричних і органічно-пластичних композиціях та конструкціях. Обґрунтовуючи нову стилістику мистецтва, К. Малевич у 1919 р. припускав, що вона зобов'язана становленню нового виміру мислення – «космічному», на що пізніше звернув увагу і К. Цюлковський («будемо мати космічний погляд на речі»).

Дуалізм естетики вітаїзму пов'язаний із тим, що вона поєднує космічні та психологічні аспекти авангардистської творчості. Звернення до позаземних горизонтів творчого процесу тут супроводжується об'єктивацією найглибших переживань людини, «вібрацією» її емоцій у резонансі до Всесвіту. Макрокосм і мікрокосм поєднуються в одне художньо-органічне (як у сецесії та модерні) і вітальне ціле, забезпечуючи відтворення космічної і життєвої енергетики в позаміметичних, але експресивних, абстрактних або сюрреалістичних формах нереалістичної, а часто і нон-фігуративної мови мистецького авангарду.

В Україні естетика вітаїзму імпліцитно присутня у творчості більшості вітчизняних авангардистів. Її художні впливи знаходимо в українському кубізмі й кубофутуризмі (О. Архипенко, Д. Бурлюк, О. Богомазов), супрематизмі (К. Малевич, О. Грищенко, О. Шевченко), сюрреалізмі (А. Андрієнко-Нечитайло), конструктивізмі (О. Екстер, В. Татлін, В. Єрмилов, А. Петрицький, В. Меллер). Хоча деякі сучасні теоретики вважають, що перші досягнення українського авангарду не сприймаються в сув'язі з національною культурою, саме цей факт доводить протилежне – авангардистські пошуки в Україні спиралися на етноментальні й мистецькі традиції, немов реставруючи їх. На це звернули увагу перші ідеологи національного авангарду з «Української хати» – М. Сріблянський, М. Вороний, М. Євшан, та й самі програми деяких модерних мистецьких шкіл і об'єднань («Ланка», «Кільце», «УНОВИС», «Нова генерація» тощо).

Твори Т. Бойчука («Біля яблуні»), М. Бойчука («Молочниця»), К. Малевича («Селянські серії»), Д. Бурлюка («Карусель»), Ф. Кричевського (триптих «Життя»), О. Богомазова («Пилярі»), В. Пальмова («Господар»), І. Падалки («Натюрморт») та багато інших наповнені енергією

народного «святівідношення», вітаїзмом життєвості й духовної сили українства. Цей життєстверджуючий пафос українського авангарду естетично протиставляється модним тоді декадентним мотивам смерті і занепаду Європи, моральної й психологічної деградації людини. Мабуть, естетика вітаїзму якраз і надбудовує кризову «леверкюнівську душу» авангарду новими антропокосмічними горизонтами, що розкривають життєтворчі сили людини, нації, людства. У вітаїзмі лунають не мотиви кризи культури, а мелодії надії на відродження і апофеоз життя, що конче потрібно в часи зламових ситуацій в суспільстві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Історія української естетичної думки: Монографія / за ред. проф. Личкова В. А. – К.: Центр учбової літ-ри, 2013. – С. 242.
2. Шейко В. Філософія української національної ідеї та Микола Хвильовий: історико-культурологічний аспект / В. Шейко, В. Левіна. – К., 2010. – 204 с.
3. Личкова В., Файзулліна Г. Етнокультурологія: Репрезентації етнокультури в мистецтві та художній літературі. – К.: НАККІМ, 2018.
4. Малевич К. Автобіографічні записки 1918–1933. – К.: Родовід, 2017. – 96 с.
5. Прокопович М. До проблеми космополітизму та індивідуалізму / Маркіян Прокопович // Образотворче мистецтво, 1993. №1. – С. 2-4, 32-33.

А. Ю. Лошков,
концертмейстер кафедри
музично-інструментальної
підготовки вчителя
Харківського національного педагогічного
університету імені Г. С. Сковороди

ФОЛЬКЛОР У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО

Вагомою складовою стилістично амбівалентної музичної творчості ХХ – початку ХХІ ст. є опора на етнорегіональні художні традиції, народнописенну спадщину, котра активізує авторську думку і виконавську практику, приваблюючи своєю багатогранністю митців різних творчих напрямів.

Фольклор – найцінніший первинний «пласт» (за В. Конен) музичної культури, унікальна й цілісна система мислення. Як носій ментального коду, світоглядних засад нації і глибинних знань, музичний фольклор із властивою йому авторською анонімністю й усністю побутування, унікальним сполученням виражальних засобів, мови і мовлення, є постійним й невичерпним джерелом науково-теоретичних і художніх пошуків українських митців – презентантів національної композиторської школи. У зверненні до фольклору композиторські особистості знаходять натхнення до розкриття власної авторської індивідуальності.

Народні ритмоінтонації, етнохарактерний мелос і специфіка діатонічних ладів є генетичною основою авторської творчості багатьох поколінь творців (М. Колесса, М. Леонтович, М. Лисенко, Б. Лятошинський, С. Людкевич, Л. Ревуцький, А. Штогаренко та ін.), які оригінально у своєму доробку використовували особливості національного та інонаціонального фольклору. Психологічно поглиблюється розкриття фольклорних джерел у творах майстрів останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: В. Бібіка, Є. Станковича, А. Гайдена, Л. Грабовського, В. Зубицького, І. Карабиця, О. Киви, Л. Колодуба, М. Скорика та ін.

Звертаючись до різних методів організації звукового матеріалу, творці приділяють особливе значення семантичній трактовці діатонічних ладоутворень, а також їхній конструктивній ролі, що пов'язана зокрема з особливим типом інтервальних побудов. Використані музичними діячами ентотрадиційні ладові звороти, гармонічні сполучення, набувають індивідуального перетворення в новому художньому контексті й зазнають іншого тембрового й колористичного

забарвлення. Посилення психологізму образів детермінує композиторське звернення до мікстової поліфонічної фактури, що гнучко поєднує принципи гетерофонії, підголосковості, імітаційності та сягає контрастно-тематичної й навіть поліпластової якості.

Фольклор, представлений в інтонаційному і жанровому розмаїтті, посідає значне місце в авторській творчості Л. Дичко – композиторки ліричного обдарування, яка поетизує засобами сучасної музичної мови образи природи, світ мистецтва, відтворює картини народного життя, оспівує героїчні події минулого [1].

У контексті стильових процесів перехідної епохи на зламі ХХ-ХХІ ст. Л. Дичко уособлює й плідно розвиває неофольклористичний напрям музичної творчості, так званої, «другої фольклорної хвилі», що актуалізувався в 60-80-ті рр. ХХ ст. та не втрачає своєї мистецької енергії в музичній царині і нині. Авторка підтримує традицію звернення до фольклору не лише як джерела інтонаційного чинника своїх опусів, але й як основи втілення нових принципів ладо- й формоутворення, розвитку звукової матерії та побудови сучасної акордики.

Твори Л. Дичко, пов'язані переважно з національними фольклорно-ладовими системами, створені майстром-професіоналом і знавцем української народної музики. Відповідно настановам неофольклоризму, творець прагне залучати саме ті глибинні шари народної музичної культури, котрі не були раніше засвоєні професійною музикою. Л. Дичко, з притаманним їй прагненням до поетичного ліризму, приваблює незвичайна краса, інтонаційна своєрідність та рухомість натурально-ладових лексем. При цьому, композиторська інтерпретація народного мелосу знаходиться в єдності із загальним вектором індивідуального авторського стилю мислення мисткині.

На матеріалі різнорегіональних українських народних пісень, насамперед календарних, побудована чотиричастинна кантата Л. Дичко «Чотири пори року» (1973-1976), яка розкриває головну – вокально-хорову – лінію неофольклористичної творчості авторки [2]. Грунтуючись у цьому самобутньому за композиційно-драматургічною побудовою і виразною мовою циклі на старовинні зразки фольклорної календарної обрядовості, авторка творчо переосмислює обрані інтонаційні першоджерела й зосереджує свою мистецьку увагу на їхньому художньому узагальненні (при опорі на аутентичні словесні тексти). Лише частково Л. Дичко звертається до принципу цитації (веснянки в частині I та щедрівка в фіналі) та вільної стилізації народного мелосу.

Вагомим чинником вияву сучасного художнього освоєння народної інтонаційної образності, включеної в новий авторський стильовий контекст, є створена Л. Дичко складна сучасна фактурно-гармонічна

якість на основі творчо переосмисленої музичної першооснови й використання загострених тематичних протиставлень між частинами циклу та у внутрішній їхній будові, що сприяє утворенню особливої контрастної драматургії.

Інтонаційно-ладовими особливостями думної речитації, ліричної протяжної пісенності, голосіння пронизана й неофольклористична за стильовими орієнтирами кантата «Червона калина» (1969) для хору, солістів, двох фортепіано, арфи та ударних інструментів, створена Л. Дичко на основі українських пісень XIV-XVII ст. Експресію фольклорно-музичного жанрового підґрунтя, ладових комплексів зі збільшеною секундою (що є знаком українського «думного» ладу) динамічно посилює звернення авторки у творі до кластерно-сонорних прийомів вислову, темброво-фактурних мікстів, прийомів імітування гри народних інструментів («Пісня про Байду», частина 3-тя).

Українською пісенністю, народно-танцювальною ритмікою й етнохарактерною імпровізаційністю сповнені й камерно-інструментальні твори Л. Дичко, зокрема тричастинний «Струнний квартет» (1974), а також фортепіанний цикл «Писанки» та ін. Згадані зразки яскраво ілюструють розмаїття новітніх принципів роботи сучасного композитора з фольклорними джерелами, що виконують в тексті авторського твору різноманітні художні функції: історико-художнього документу, з'являються в достовірно цитованому, а також творчо переінтованому варіантах, застосовуються на опосередковано-асоціативному рівні мистецького узагальнення (через особливий тип мислення, відтворення образної емоційності, психологізму).

Отже, фольклор у широкому сенсі та конкретному народномелосному втіленні слугує творчою майстернею авторського стилю Л. Дичко й складає образно-інтонаційну й жанрову основу її індивідуального художнього світу. Специфікою плідної взаємодії авторки з ентотрадицією, стильовими пластами народно-інструментальної і вокальної царини є не тільки творче переосмислення й сучасне переінтонування народних першоджерел, а, насамперед, усвідомлення самотності неповторності й самої сутності фольклору як духовно-ціннісного надбання й генетичної основи національної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гордійчук М. Л. Дичко. – К.: Муз. Україна, 1978. – С. 4-11.
2. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1945-1971). – К.: Наукова думка, 1975. – С. 135-148.

Ю. І. Лошков,
доктор мистецтвознавства, професор,
перший проректор
Харківської державної академії культури

НАРОДНІ ІНСТРУМЕНТИ В СУЧАСНОМУ ДЖАЗОВОМУ ВИКОНАВСТВІ УКРАЇНИ

Народна і джазова музика завжди були тісно пов'язані. Нині в джазі існують десятки напрямів, утім оджазування фольклорних текстів завжди посідало важливе місце. В історії світового джазу широко відомі: джаз-мануш або gypsy jazz, який формувався у творчості видатного гітариста Джанго Рейнхардта (1910-1953), шанхайський джаз шидайку, популярний у Китаї в 1930-40-х роках, ефіопський джаз (ethiojazz), який з'явився в 1960-х рр., нарешті, балканський джаз, одним із найактивніших популяризаторів якого є всесвітньвідомий кінорежисер Емір Кустурица.

Український етно-джаз знаходиться нині на стадії становлення. Найавторитетніший знавець вітчизняного джазу Олексій Коган у 2007 р. характеризував національний український джаз як такий, що є в «зародишковому стані». Втім, за останні роки українськими джазменами реалізована значна кількість цікавих проєктів, що свідчить про формування вітчизняного етноджазового напрямку.

Сучасні українські музиканти активно використовують у своїй творчості національний фольклор, багатий на різноманітні пісенні й танцювальні тексти. Крім того, за світовою традицією, українські джазмени опрацьовують не тільки локальні, а й слов'янські, балканські, орієнтальні, латиноамериканські елементи.

Серед вітчизняних митців, які оджазовують фольклорний матеріал різних народів, перш за все необхідно назвати легендарних гітариста Енвера Ізмайлова та піаніста Усеїна Бекірова. Кримськотатарські коріння і використання національних татарських, узбецьких, болгарських танцювально-пісенних джерел, поєднання класики та всіх течій новітнього джазу визначає самотність яскравого виконавського стилю Енвера Ізмайлова. Етноджаз від Енвера Ізмайлова – це поєднання східного й південнослов'янського фольклору з джаз-роковими ритмоформулами.

Ініціатор оригінальних джазових проєктів із яскравим авторським репертуаром «Freenationale-бенд», «Etnovation», «Бекіров-бенд», Тріо

Усеїна Бекірова & mdash; У. Бекіров вважається одним із кращих джазових піаністів української сцени, в чиїх композиціях звучать мелодії кримських татар, український, азербайджанський, вірменський, молдавський, балканський фольклор.

Із 2000-х рр. в українському етюджазі активно застосовується народний інструментарій. Перш за все, це стосується традиційних народних духових інструментів. Так, у джазових проєктах бере участь заслужений артист України, виконавець на старовинних народних інструментах (теленка, дрімба, флюяра, флейта Пана, зозулька, коза, дводенцівка, колісна ліра тощо) Мирон Блощичак. Так, у 2007 р. у співтворчості з Ігорем Закусом (бас), Дмитром Александровим (саксофон-тенор), Деннісом Аду (труба), Олександром Павловим (гітара), Родіоном Івановим (клавішні) та Олександром Лебеденком (ударні) М. Блощичак брав участь у записі диску «Ігор Закус, Z-Band. Коломийки live», куди увійшли авторські обробки популярних українських народних мелодій «Ой, чий то кінь стоїть», «Чом ти не прийшов», «Била мене мати» тощо.

У проєкті «Etnovation» У. Бекірова, в якому презентовані оджазовані українські, сербські, татарські, вірменські етнічні мелодії та авторські композиції сучасного авангардного напрямку, задіяні Армен Костандян (дудук, зурна) та Максим Попічук (українські народні духові інструменти). В більшості випадків обмеженість технічних можливостей традиційних народних інструментів зумовлює їхнє застосування в ансамблевому джазі як колористичної національної ознаки. Яскравим прикладом цього є роль дудука (А. Костандян) в етно-джазовому проєкті Лаури Марті «*Krunk*» (2011).

Разом із тим, М. Попічук реалізував своє віртуозне володіння флейтою Пана в джазовому проєкті «*Breath Band*». Використовуючи флейту Пана як солюючий інструмент в ансамблі з кларнетом, роялем та контрабасом, М. Попічук створив програму «*Speaking of jazz...*» (2011), побудовану на імпровізації в межах soft джазу відомих евергрінів: «*Mack the knife*», «*Autumn leaves*», «*Moon river*», «*Go down, Moses*», «*Hello, Dolly!*», «*Basin street blues*», «*Summertime*», «*Tenderly*» тощо.

Специфіка культурної політики радянського періоду (1920-1980-ті рр.) стимулювала формування унікального для світового мистецтва явища – академічного народно-інструментального виконавства, в межах якого удосконалювався традиційний народний інструментарій. Кращі виконавці на цих інструментах нині творчо реалізують себе в різних музичних течіях, зокрема в джазі.

Так, досконале володіння бандурою дозволяє охоплювати в своїй творчості широкий стилістичний спектр Народному артисту України Роману Гриньківу. Ще в 1999 р. він брав участь у записі альбому відомої американської зірки джазової гітари Ел Ді Меоли «*Winter Nights*», до якого увійшли й авторські композиції Р. Гриньківа «*Winterlude No. 2*» та «*Winterlude No. 3*». Безпосереднє спілкування під час роботи над альбомом із видатним джазменом суттєво вплинуло на творче кредо українського митця. Зокрема, нині Р. Гриньків позиціонує себе прихильником модерного джазу, характеризуючи свою музику як просторову та інтелектуальну. В 2000-х рр. Р. Гриньків брав участь в етюджазовому проєкті Енвера Ізмайлова та проєкті відомого прихильника сучасного експериментального джазу Анатолія Алексаняна «*Jazz Impression*».

Якщо для Р. Гриньківа більш властивим є втілення джазової стилістики в ансамблевому виконавстві, то соліст медіа-проєкту «Європейський джазовий оркестр» (2012) Григорій Матвіїв частіше виступає соло, презентуючи авторську, зокрема джазову музику. Серед перемог Г. Матвіїва на понад 30 міжнародних фестивально-конкурсних заходах – визнання на X Всеукраїнському конкурсі джазових виконавців (Донецьк, 2008,) та I Міжнародному джазовому фестивалі «*Alfa Jazz Fest*» (Львів, 2011). Утім, нині бандурист відмовляється від виступів на великих *open air* форумах. Це зумовлено осмисленням камерного формату бандури. Розповідаючи про свої виступи в Європі (Польща, Німеччина, Франція) Г. Матвіїв зазначає: «Я грав свою авторську музику; в храмах, скажімо, – більш ліричну, імпресіоністичну, а в будинках культури – джаз, блюз». Г. Матвіїв записав три альбоми, де зафіксовані і джазові інтенції бандуриста. Так, у першому («*Exit*», 2007) та другому («*On The Edge*», 2009) альбомах музиканта певне місце посідають імпровізації на народні теми, а на останню композицію третього альбому митця («*New View*», 2012) «*Wild West Jazz*» знятий перший в історії кліп на інструментальну композицію для бандури соло.

Унікальним поки що явищем у джазовій музиці є чотириструнна домра, а її культивування в джазі пов'язано з академічним за освітою музикантом, випускником Харківського державного інституту мистецтв імені І.П. Котляревського (1989) Віктором Соломіним. Пройшовши тривалий творчий шлях як організатор і виконавець народно-інструментальних колективів (наприклад, протягом 1989-1992 рр. В. Соломін був солістом Державного академічного

ансамблю народних інструментів «Росія» під керівництвом Людмили Зікіної), з 2000-х рр. домрист освоював джазову стилістику.

Зокрема, В. Соломін – ініціатор джазових проєктів «Solominband» і «ДомРа». Фьюжн-колектив «Solominband» започаткований 2004 р. у складі: домра (Віктор Соломін), фортепіано (Олексій Боголюбов), бас-гітара (Костянтин Іоненко), барабани (Алік Фантаєв). Серед найбільш помітних проєктів квартету: «Татарський стан» – етно-джазова програма, основана на обробках татарських народних мелодій; «Дош» (композиції на теми британського мультиінструменталіста, співака й автора пісень Стінга) та «Велика джазова програма», до якої увійшли відомі джазові шедеври та авторські композиції учасників колективу. Наступний проєкт – етно-фьюжн група «ДомРа», який з'явився в 2009 р., представляє собою розширення існуючого інструментального квартету завдяки задіянню етно-вокалу (Анастасія Друзюк). У музиці «ДомРа» сплітаються автентичні наспіви, записані професійним фольклористом А. Друзюк, із джазовими гармоніями та сучасними ритмами.

Отже, становлення українського етно-джазу характеризується, з одного боку, осмисленням та опрацюванням досвіду застосування етнічних елементів у світовому джазі; з іншого – культивуванням і оджазуванням оригінальних, пов'язаних із українською національною ідентичністю, ознак – від фольклорних текстів до народного інструментарію.

У функціонуванні народних інструментів у сучасному українському джазовому виконавстві простежуються два напрями. Перший пов'язаний із використанням народних інструментів як етно-колоту в контексті виконання нескладних мелодичних текстів у джазових ансамблевих композиціях, що зумовлено недосконалістю традиційного інструментарію. Естетичною основою другого напрямку є прагнення високопрофесійних виконавців на академічних удосконалених народних інструментах творчо самореалізуватися в контексті осмислення джазової стилістики.

С. В. Луць,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри образотворчого
і декоративно-прикладного мистецтва
та реставрації творів мистецтва
Кам'янець-Подільського національного
університету імені Івана Огієнка,
м. Кам'янець-Подільський

ОБРАЗНИЙ СВІТ МАЙСТРА-ЮВЕЛІРА ВСЕВОЛОДА ВОЛОЩАКА

Концепціями різноманітних інтерпретацій, які позначені переосмисленням давньослов'янської міфології, багатством орнаментальних мотивів світової етнокультури, експресивністю та емоційною насиченістю технологічних процесів, пошуком нових виражальних засобів формотворення вирізняється творчість сучасних українських художників та майстрів ювелірного мистецтва.

Нове бачення фольклорних інтерпретацій у царині народного ювелірства яскраво демонструє творчість львів'янина Всеволода Волощак, що втілюється в численних композиціях дукачів та художніх емалей. Образний світ майстра складається з метафор, які, відтворюючи у новому ракурсі, надають ювелірству особливого забарвлення. Об'єктом художнього осмислення стають традиційні для українського народного ювелірства дукачі, що вирізняються оригінальністю задуму центральної частини композиції, де акцентується увага на художньо-образних мотивах самої підвіски. До традиційно-канонічних форм дукачів В. Волощак уносить певні елементи образотворчості, «... додавши до усталеної іконографічної та портретної образності виразні, нетипові для традиційних дукачів флоральні та суцільні орнаментальні мотиви» [1, с. 27].

Майстер певною мірою оперує техніками литва, карбування, гравіювання, використовуючи мельхіор, срібло, золото, бірюзу, лазурит та улюблені корали. Твори майстра сповнені тематикою, що відображається системою одвічних національних символів – образами рослин, культових, релігійних та історичних персонажів, які виразно ідентифікують прадавню українську націю та її багату культуру.

До переліку відомих творів, де висвітлюється художньо-рослинна образність, відносяться: дукачі «Золота квітка», «Червона троянда»,

«Весна»; культова тематика, де відтворена «іконограма образності» в дукачах: «Благовіщення», «Зішестя Св. Духа»; антропоморфні композиції, що зображають світочів політико-культурних та історичних діячів України: «Св. Володимир», «Т. Шевченко», орнаментальні – «Візантія» та інші.

У творах Всеволода Волощак спостерігається цікаве поєднання фактур завдяки специфічним якостям матеріалу гарячих емалей та формотворчих процесів в зазначеній техніці, чистоти силуетів та введенням особливих декоративних елементів до композицій ювелірних творів, де завжди присутній яскравий художній образ, який розкривається завдяки синтезу традицій народних мотивів та експериментальних технологій сучасного ювелірного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пасічник Л.В. Творчість сучасного ювеліра та емальєра Всеволода Волощак в контексті розвитку традиційного ювелірного мистецтва України. // Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства. Тези і матеріали доповідей Міжвузівської наукової конференції молодих науковців, аспірантів і студентів, 21 травня 2015 року. – Київ : Фенікс, 2015. – С. 26-27.

М. О. Марченко,
здобувач кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії
ім. П. І. Чайковського,
диригент, художній керівник хору «KamerTon»
вечірньої музичної школи № 1 ім. К. Г. Стеценка
м. Київ

НОВІ ТА ТРАДИЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ПРАКТИЧНОЇ РОБОТИ З УКРАЇНСЬКОЮ БАРОКОВОЮ МУЗИКОЮ

Такий феномен національної культури як українська барокова музика є предметом дослідження досить вузького кола вітчизняних науковців, таких як: Н.О. Герасимова-Персидська, О. Шуміліна, І. Герасимова, Є. Ігнатенко, Б. Дем'яненко, І. Кузьмінський та ін. Дана тема має досить широке теоретичне осмислення в сучасному науковому просторі, однак, відповіді на чималу кількість базових запитань виконавців усе ж залишаються «розмитими»: темп та співставлення темпів, динаміка, специфіка вокальної манери тощо.

Значна кількість проектних колективів залучає партесну музику до своїх програм, прагнучи відродити та популяризувати національну старовинну вокальну культуру. Лише за останні декілька місяців українські барокові твори були відтворені проектом «OpenOperaUkraine» (художній керівник Н. Даньшина), колективом LvivOperaChamberChoir (керівник В. Яценко), були розшифровані та записані дві літургії В. Титова та одна літургія Грицькова І. Коломійцем, а також проектом «Лабораторія української барокової музики» був записаний концерт «Бисть брань на небеси» анонімного автора, що походить із київської колекції (керівник проекту – Марія Марченко).

Таким чином, можна стверджувати, що тема специфіки практичної роботи з творами українського бароко актуалізувалася, є предметом цікавості широкого кола прихильників академічного мистецтва, виконавців, слухачів. Складність інтерпретації даного сегменту національної музичної культури полягає в специфічності її художнього тексту. Партесна музика ввібрала в себе риси західноєвропейського Ренесансу, бароко, вітчизняної ортодоксальної культури добарокового періоду, розвиваючись на тлі мовних традицій тогочасної України, традицій міського музичного мистецтва – інтонації українського мелосу.

Ми знаємо, що партесні твори нотувалися відповідно до традицій київської квадратної нотації (що досить подібна до сучасної та все ж має деякі відмінності), співалися за поголосниками (без партитурного викладу), де були відсутні тактові риси, але наявний тактовий розмір. Традиційним у підході до роботи з партесами є нівелювання даних аспектів фіксації музичного матеріалу, робота з редакторською версією: за партитурою.

У межах проекту «Лабораторія української барокової музики» ми вирішили реалізувати новий, на нашу думку, історично виправданий підхід – здійснити роботу над партесним твором та підготувати його до запису за поголосниками і без тактових рисок. Робота була проведена на базі проектного ансамблю (8 професійних співаків – хорових диригентів, що до даного моменту не співали разом; 10 репетиційних годин) над нещодавно розшифрованим і неопублікованим твором, із яким виконавці не були знайомі (анонімний концерт із київської колекції «Бисть брань на небеси»). В процесі такої роботи ми зробили наступні висновки:

1. Виконавці достатньо адаптуються за 2-3 репетиції до такого роду взаємодії але відчують дискомфорт протягом усього репетиційного процесу.

2. Не дивлячись на факт наявності метричного розміру, виконавці втрачають зв'язок із сильними долями такту, починають вибудовувати матеріал спираючись на вербальний текст. Однак, в багатьох епізодах втрата зв'язку з сильними долями проявляється через бажання акцентувати всі довжини, та акцентування відкритих головних букв, крупних довжин, високих нот.

3. Найбільшим викликом стали інтонаційний та тембральний ансамбль.

4. Робота за поголосниками детермінувала створення художньої версії всього твору кожним виконавцем, що привело до інвентарного та цікавого художнього результату.

О. О. Матвєєва,
доктор педагогічних наук, професор
Харківського національного педагогічного
університету імені Г. С. Сковороди

СИНЕРГІЯ КВАЛІМЕТРІЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІАГНОСТИКИ У ВИЗНАЧЕННІ ЯКОСТІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Якість мистецької освіти є актуальною проблемою українського суспільства і держави. Для її вирішення, на нашу думку, необхідним є застосування освітньої кваліметрії та педагогічної діагностики.

Виникненню квалітології – науки, що досліджує якість об'єктів і процесів, створюваних людиною й застосовуваних у суспільній практиці сприяв розвиток економічної сфери. А. Субетто визначає три основні компоненти квалітології, що мають самостійне значення:

- ♦ теорію якості – політеоретичний підкомплекс квалітології, що досліджує закони, закономірності і принципи формування та реалізації якості об'єктів і процесів;
- ♦ кваліметрію – політеоретичний підкомплекс, що досліджує закони, принципи й методологію оцінки (вимірювання) якості;
- ♦ теорію управління якістю – політеоретичний підкомплекс, що досліджує закони, принципи, механізми, системи, методологію і технологію управління якістю продуктів праці і виробничою діяльністю [2, с. 347].

Зазначимо, що кваліметричні процедури є невід'ємною складовою педагогічної діагностики, оскільки кількісно оцінюють якість освітніх процесів та об'єктів. Визначимо основні характеристики кваліметрії в освіті.

Термін «кваліметрія» (лат. «квалі» – якість; др. гр. «метрія» – вимірювати) застосовується до наукової дисципліни, що вивчає проблематику й методологію комплексної кількісної оцінки (зазвичай, з застосуванням математичних методів) якості об'єктів різної природи (предметів і процесів, природних і штучних, матеріальних й ідеальних, живих і неживих, продуктів праці й продуктів природи).

Засновниками кваліметрії як наукової галузі були Г. Азгальдов, А. Глічев, Ю. Кураченко, В. Панов, М. Фьодоров, Д. Шпекторов [1, с. 12].

Із кінця XX ст. найбільш повним і практикоспрямованим підходом до оцінювання якості діяльності освітніх систем, стає освітня кваліметрія, що є самостійним напрямом педагогічної науки. Освітня кваліметрія передбачає застосування методів кваліметрії до комплексної оцінки психолого-педагогічних й дидактичних об'єктів. Її основи закладені в дослідженнях Г. Азгальдова, І. Ітельсона, М. Поташника, Н. Селезньової, А. Субетто.

Методологічна значущість кваліметрії освіти полягає в принциповій можливості виявляти якість об'єктів освітніх систем, нематеріальних за своєю природою, одним кількісним показником, незважаючи на множинність його різних властивостей і ознак. У межах освітньої кваліметрії процедура оцінювання складається з двох етапів: вимірювання властивостей об'єкта й оцінювання обмірюваних властивостей. Основними категоріями наукового апарату освітньої кваліметрії є: експертиза, кваліметричний моніторинг, контрольно-оцінні заходи, оцінка якості навченості, єдиний державний іспит, освітня статистика, педагогічний аналіз, педагогічна інтерпретація результатів контрольних заходів тощо.

Якість освіти майбутніх учителів музичного мистецтва виявляється у сформованості комплексу компетентностей, що задані метою музично-педагогічної освіти й визначені в нормативних документах (аспект властивості). Комплекс компетентностей є єдністю інтегрованих знань, умінь, цінностей, якостей особистості (аспект зовнішньо-внутрішньої обумовленості якості). Компетенції майбутнього фахівця певним чином структуровані, динамічні, підлягають змінам і розвитку (аспект структурності, ієрархічності та динамічності). Якість освіти випускника забезпечується якістю освітньої системи (освітнього процесу), тобто рівень сформованості компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва визначається якістю процесів їхнього формування й розвитку (аспект відбиття якості процесів у якості результатів).

Отже, якість мистецької освіти є соціально обумовленою системою, що регламентована нормативно-законодавчими актами й соціальними замовниками та спрямована на задоволення запитів майбутніх учителів музичного мистецтва, споживачів, роботодавців і суспільства в цілому, що й визначає послідовне й ефективне формування компетентностей випускників. Для визначення сформованості компетентностей випускника необхідним є застосування інструментарію педагогічного діагностування та освітньої кваліметрії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Азгальдов Г.Г. Теория и практика оценки качества товаров (основы кваліметрії). – М.: Экономика. 1982. – 256 с.
2. Субетто А.И. Квалитативизм: философия и теория качества, квалитология, качество жизни, качество человека и качество образования. – СПб. – Кострома : КГУ им. Н.А. Некрасова, 2009. – 726 с.

Е. А. Медведева,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры философии,
культурологии и информационной деятельности
Восточноукраинского национального
университета им. В.И. Даля
г. Северодонецк, Луганская область

ТРАНСФОРМАЦИЯ АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ИНФОРМАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Сегодня Украина переживает период адаптации к новым социально-культурным условиям, одним из которых выступает формирование информационного общества, общества знаний, информационной культуры. Повсеместный переход к унифицированным информационным технологиям, сближает различные сферы человеческой деятельности между собой, а также обуславливает соответствующую информационную подготовку в системе образования. На это ориентирована и межправительственная программа ЮНЕСКО «Информация для всех». Значительное место в ней уделяется проблемам информационной и медиа-грамотности на протяжении всей жизни человека. Под информационной грамотностью понимают: осознание важности доступа к информации, ее оценки и этичности использования. Медийную грамотность рассматривают как способность понимать функции медиа, оценивать качество выполнения этих функций и способность рационального взаимодействия с этими медиа для самовыражения [5].

Отечественная подготовка в сфере формирования информационных знаний у различных групп пользователей имеет свою историю, начало которой положено в советский период. По основным показателям она вполне отвечала вызовам своего времени. К примеру, в высших учебных заведениях с 1974 г. в качестве обязательной для всех была введена программа «Основы информатики, библиотекведения и библиографии». После 1991 г., когда украинские вузы получили относительную автономию, подавляющее большинство из них от этой программы отказались. Автором данной публикации была разработана учебная программа по новой на тот момент дисциплине «Основы информационной культуры» [3]. Она была представлена и одобрена Министерством образования и науки Украины

и вошла в базу данных учебных дисциплин бакалавриата [3]. Вместе с ней была разработана авторская концепция формирования информационной культуры в Украине. По заданию Министерства образования и науки Украины и под редакцией автора в Харьковской государственной академии культуры были разработаны аналогичные программы для следующего уровня – специалитета, с учетом соответствующего профиля подготовки (естественнонаучного, научно-технического и социально-экономического) [1].

Среди авторских предложений по реализации концепции формирования информационной культуры в Украине, впервые в профессиональном сообществе прозвучали предложения по организации обучения педагогического персонала для этих целей. Кроме того, к авторскому пакету программ по информационной культуре была добавлена программа, посвященная обучению методике преподавания соответствующих разделов основ информационной культуры [4]. Подобная практика была реализована в рамках специализации студентов информационно-библиотечного факультета Харьковской государственной академии культуры.

За период, прошедший с момента освещения концепции по организации обучения информационной культуры в Украине, изданы учебники, учебно-методические пособия по этой проблематике, налажен учебный процесс: в школах, колледжах, высших учебных заведениях, библиотеках. Особое внимание в последние годы уделяется вопросам профилирования информационной культуры с учетом той или иной специальности. Широкой популярностью сегодня пользуются курсы по медиа-грамотности, медиа-образованию. Подобные тенденции свидетельствуют о чутком реагировании образовательного пространства Украины на насущные социально-культурные потребности общества. Вместе с тем, следует признать, что на данном этапе информационного развития имеет место некоторый «разброс» представлений в этой области. Для того чтобы преодолеть его, необходимо, на мой взгляд, консолидировать уже накопленный опыт и знания в области традиционной информационной культуры, интегрируя их содержание с учетом медиа-проблематики. Они имеют родственную основу, поэтому разделять их искусственно, порождая все новые и новые дисциплины – это стихийный, ненаучный подход.

Таким образом, тот богатый потенциал информационных, культурологических, педагогических возможностей, наработанного опыта в области формирования информационной культуры дает возможность

использовать его для дальнейшего совершенствования системы образования Украины в контексте международных требований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Медведева Е. А. Информационная культура специалиста: Содержание пакета учебных программ Харьковского государственного института культуры // Науч. и техн. б-ки, 1996. № 3. – С. 55-59.
2. Медведева Є. А. Концептуальна модель інформаційного навчання користувачів // Бібл. Вісн, 1997. № 2. – С. 4-7.
3. Медведева Е. А. Основы информационной культуры: Программа курса для вузов // СОЦИС, 1994. № 11. – С. 59-67.
4. Медведева Е. А. Подготовка педагогических кадров информационного профиля // Информационная культура личности: прошлое, настоящее и будущее: Тез. докл. междунар. науч. конф, Краснодар-Новороссийск, 11-14.09.1996 г.– Краснодар, 1996. – С. 238-240.
5. Программа ЮНЕСКО «Информация для всех» [Электронный ресурс] // Информационное общество и общества знаний: новости, события, комментарии, аналитика... <https://www.ifap.ru/ofdocs/unesco/program.htm>. Дата обращения: 23.04.2019.

Л. Ю. Мельничук,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Харківського національного
університету мистецтв
ім. І. Котляревського

ТЕАТРАЛЬНІ ХУДОЖНИКИ ХАРКОВА В ДОСЛІДЖЕННЯХ СУЧАСНИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЦІВ

Важливим для створення об'єктивної й вичерпної історії розвитку театрально-декораційного мистецтва в Україні нині є дослідження мистецтвознавців на основі чималого масиву джерел і архівних матеріалів окремих міст чи регіонів України, які стали доступними з набуттям незалежності держави.

Однією з сучасних дослідників театрально-декораційного мистецтва м. Харкова є Валентина Чечик, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії і історії мистецтв Харківської академії дизайну і мистецтв. Її наукові розвідки, які започатковані в 2001 р. стали основою для написання дисертації на тему «Театрально-декораційне мистецтво Харкова: авангардні пошуки 1910-1920-х рр.», захищеній у 2006 р.

Нині коло наукових інтересів харківської дослідниці – проблеми взаємозв'язку світової й української сценографії першої половини ХХ ст., явище авангарду в українському театральному мистецтві, «театру художника». Дослідницю цікавлять теми, недостатньо вивчені й висвітлені в українському мистецтвознавстві, розкриття яких передбачає доволі складну роботу з джерелами в архівах, бібліотеках, зокрема й зарубіжних. У науковому доробку В. Чечик – низка статей про Володимира Бобрицького (Бобрі) та знамениту харківську Спілку Семи [8-13]. Про творчість членів цієї спілки Б. Косарева і Г. Цапка, як театральних митців, писали ще в радянські часи. Постає В. Бобрицького залишилися поза увагою мистецтвознавців та дослідників. В. Чечик заповнила цю прогалину, ввівши до наукового обігу невідомі в Україні матеріали, знайдені в бібліотеках Філадельфії, де мешкав В. Бобрицький. Відомий у м. Харкові як талановитий художник, режисер і музикант, в Америці він прославився як графічний дизайнер.

В. Чечик є однією з авторів монографії, присвяченої творчості харківського художника-авангардиста Б. Косарева – «Борис Косарев: 1920-ті рр.: Від малярства до теа-кіно-фото», яка вийшла друком у 2009 р. [7]. Додавши нових акцентів до портрету й творчої біографії

відомого слобожанського художника, В. Чечик розкрила його різносторонні інтереси, зокрема причетність до формування нового театру м. Харкова.

Тема «театр художника» (коли образотворчі засоби грають ролі на сцені подібно і поруч із акторами) розкривається в публікації про експерименти видатного театрального художника В. Меллера [16]. Дослідниця виявила, що це явище, характерне для європейського театру, знайшло відображення в історії українського театру на харківських сценах. Вивчаючи вплив новацій О. Экстер на розвиток українського театру, науковець доводить, що її мова була близька мистецтву В. Меллера і А. Петрицького в постановках для харківських театрів Л. Курбаса і Першого державного драмтеатру УРСР ім. Т. Шевченка [17].

Творчість театральних митців розглядається В. Чечик у контексті загальних питань розвитку українського театрально-декораційного мистецтва, як-от: вплив ідей модерну на мистецтво театрального художника, питання театрального конструктивізму, ідеї Гордона Крега і Адольфа Аппія та їхнє втілення на сценах українських театрів, театральна критика тощо [15; 18; 19]. Важливо підкреслити, що сучасні науковці взяли на себе місію популяризації українського театрально-декораційного мистецтва за кордоном (адже й досі українські митці подаються в каталогах чи на виставках як представники російського авангарду). Апробація наукових висновків В. Чечик, які акцентували увагу на здобутках саме українського авангарду відбувалася на міжнародних конференціях у Варшаві, Лондоні, Києві, Москві.

Історія формування колекції театрально-декораційного мистецтва Харківського художнього музею (ХХМ), її кількісний і якісний склад, методи комплектування, імена і творчі долі митців стали основою темою досліджень Лариси Абраменко, заступника директора музею з наукової роботи. В музейному зібранні представлені твори художників із Києва, Одеси, а найбільше – з Харкова, чи виконані для харківських театрів. Серед видатних імен – В. Меллер, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, Н. Соболев, Д. Нарбут, В. Єрмілов, Б. Косарев, Л. Братченко та ін. Колекція, що почала формуватися в 1962 р. із 25 творів, переданих із Музею театрального, музичного і кіномистецтва УРСР, нині налічує близько 1000 живописних і графічних ескізів декорацій і костюмів ХХ ст.

Л. Абраменко – автор численних статей як про колекцію музею, так і про окремих театральних художників [1-6]. У музеї сформовано персональні фонди, що дозволяє провести монографічне дослідження

творчого шляху художників. Театральні ескізи, цінні фіксацією початкового задуму художника, які залишаються «часом єдиним документом, який зберігається від спектаклю» [2, с. 95] розкривають особливості творчої лабораторії і творчого методу митців. Музейні завдання вивчати, зберігати, популяризувати мистецтво корелюються з власними вподобаннями науковця, зокрема зосередження уваги на дослідженні сценографії музичних театрів м. Харкова: театру опери і балету ім. М. Лисенка, театру музичної комедії. В цьому допомагають найчисельніші фонди Л. Братченка, Н. Соболя, С. Йоффе в Харківському художньому музеї.

Повнота персональних фондів із наявними в них основними роботами дозволила Л. Абраменко не просто досліджувати творчість мистців, але й організувати в залах Харківського художнього музею цікаві виставки. Першою з них була виставка творів Анатолія Петрицького в 1995 р. Із того часу в її кураторській практиці – виставки харківських художників Г. Цапка, Н. Соболя, Б. Косарева, Д. Овчаренка, В. Греченка, Л. Братченка, Г. Фісан, родини театральних художників Шигимагів, художників із інших міст України, виставка українського театально-декораційного мистецтва, виставка до 90-річчя Харківського театру музичної комедії, участь у створенні альбомів, каталогів, буклетів до виставок.

Водночас, важливим напрямом роботи Л. Абраменко є збереження творів сучасних художників. Вивчення творчості і організація виставок, постійний зв'язок із художниками сприяють поповненню колекції Харківського художнього музею (за останні 15 років більше, ніж удвічі, порівняно з попередніми 40 роками). Колекцію, завдяки науковій діяльності Л. Абраменко, поповнили твори харківських мистців: В. Константинова, Т. Шигимагі, П. Шигимагі, Ю. Дегтяря, О. Сторожука, Б. Чернишова, Т. Медвідя, С. Кузовкіна, І. Степнова, одеського художника Л. Россохи, О. Імберовича з Польщі та ін.

Отже, коли Україна докладає зусиль щодо встановлення історичної справедливості в приналежності до національного мистецтва багатьох відомих і невідомих імен, відродно відзначити слобожанських науковців В. Чечик і Л. Абраменко, які досліджують творчість театральних художників м. Харкова і митців, які працювали для харківських театрів, уводять у науковий обіг та мистецько-культурний простір нові цінні фактологічні дані, публікують статті й популяризують творчі надбання Слобожанщини в Україні й за кордоном.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абраменко Л. Українська сценографія 1920-х рр. З колекції ХХМ / Художній музей: минуле і сучасне. – Суми, 2001. – С. 87-90.
2. Абраменко Л. Колекція українського театально-декораційного мистецтва у Харківському художньому музеї. / Музейний альманах: наукові матеріали, виступи, спогади, есе. – Х., 2005. – С. 95-101.
3. Абраменко Л. Твори сценографії музичного театру у зібранні ХХМ / Сучасний художній музей: проблеми і перспективи. – Хмельницький, 2006. – С. 37-43.
4. Абраменко Л. Шигимагія – магія мистецтва // Образотворче мистецтво, 2008. № 2. – С. 64-67.
5. Абраменко Л. Леонід Сергійович Братченко – майстер балетного костюму / Харківщина мистецька: історія, традиції, сучасність. – Х., 2008. – С. 6-12.
6. Абраменко Л. Владимир Ск!п. Крупный план // Праці пам'яткознавців. – Х., 2015. – С. 266-273.
7. Павлова Т., Чечик В. Борис Косарев: 1920-ті роки: Від малярства до теа-кіно-фото. – К., 2009. – 288 с.
8. Чечик В. Билет в «куда-нибудь» (харьковский художник-эмигрант Владимир Бобрицкий) / Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті. – Х., 2001-2002. – С. 88-93.
9. Чечик В. Спілка семи: художні пошуки і театральні експерименти // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2002. № 10. – С. 3-19.
10. Чечик В. Володимир Бобрицький: 3 історії мистецького життя Харкова 1910-х років / Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців. – Харків, 2004. – С. 90-93.
11. Чечик В. У пошуках «декоративного стилю»: Харківські кубофутуристи «Союза семи» // Матеріали VI конгресу Міжнародної асоціації українців: Мистецтвознавство. – Київ, 2005. Кн. 2. – С. 334-343.
12. Чечик В. Театральна практика Георгія Цапка: До історії авангардного руху Харкова 1910–1920-х років // Образотворче мистецтво. – 2006. № 4. – С. 49-51.
13. Чечик В. Борис Глаголин и художники «Союза семи» (1916-1919) / Авангард и театр 1910–1920-х годов. – Москва, 2008. – С. 39-107.
14. Чечик В. Невідомий Наум Соболев // Образотворче мистецтво, 2011. № 3-4. – С. 8-10.

15. Чечик В. Гордон Крег, образотворчий авангард і українська сценографія 1910-х рр. / Stage the Ukrainian Avant-Garde of the 1910s and 1920s – Інсценізація українського авангарду 1910-1920 років. – NY, 2015. – С. 96-117.

16. Чечик В. Сценографія Вадима Меллера в контексті театральних експериментів німецьких художників Бавгауз // Вісник ХДАДМ, 2016. – № 2. – С. 71-80.

17. В.В. Чечик. Українська сценографія межі 1910–1920-х років: адепти театального кубізму О. Екстер / Драма, вистава, глядач... – Х., 2016. – С. 95-97.

18. Чечик В. «Доба первісного конструктивізму» в мистецтві України (1921-1925): досвід сценографії // Вісник ХДАДМ, 2017. № 1. – С. 117-125.

19. Чечик В. Urbanism and plastic ideas of the avant-garde in Ukrainian scenography of the 1920s / Reclaimed Avant-Garde: Spaces and Avant-Garde Theatre in Central-Eastern Europe. – Warsaw, 2018. – P. 69-82.

Е. А. Мирзоян,

кандидат искусствоведения,

руководитель музыкальной части

Николаевского академического художественного

русского драматического театра

г. Николаев

ВОКАЛЬНОЕ ОПЕРНОЕ ИСКУССТВО И. КОЗЛОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ПРАВОСЛАВНЫХ ХОРОВЫХ ТРАДИЦИЙ

Бесценный вклад в музыкальное искусство внесло творчество великого певца, тенора, выходца из Украины, Ивана Семёновича Козловского.

На слух традиционно воспитанных вокалистов первое знакомство с записями И. Козловского производит «странное» впечатление – «якобы непрофессионализма» в звукоподаче. Обращает на себя внимание умышленный уход от вибрато, ошутимая контактность с типологией церковного пения, «снятие» культурно-экспрессивных моментов, обязательных в завещаниях А. Даргомыжского и его единомышленников не только в России, но и в Европе XIX в. в целом. Для выдающегося украинского певца центральными ролевыми позициями стали те, которые связаны с литургически-мистериальными и гомилетичными проявлениями в сюжетно-событийном плане. Это партия Юродивого и Ленского.

Певческий багаж И. Козловского замечателен своей «врожденностью» в традиции высокого оперного вокала, народно-артистического выступления и, наконец, церковно-певческого служения. Украинские культурные истоки таланта И. Козловского, впитавшего из народной среды искусство пения, дали возможность развить и воплотить эти таланты при его служении в Большом театре Москвы – с 1926 по 1954 гг. В справочной литературе четко выделена певческая специфика вокала И. Козловского: «Прозрачный, серебристый ровный голос красивого нежного тембра со свободным верхним регистром (до ми²), свободное естественное дыхание, тончайший музыкальный слух, эмоциональная теплота и искренность исполнения, драматическое дарование позволили певцу создать образы, вошедшие в историю советского оперного театра» [1, с. 860].

В юности Иван Семёнович пел в церковном хоре. По признанию его дочери, в молодости И. Козловский хотел избрать путь

монашеского служения, от этого его отговорили окружающие, указав на «дар Божий» вокала, данного ему природой, но желание это воплотилось в творчестве. Известно, что лучшей ролью И. Козловского стала роль Юродивого из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского.

Исполнение традиционных теноровых партий, в том числе партии Герцога из оперы «Риголетто» Дж. Верди, Ленского из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского, демонстрировало особого рода целомудренность подхода И. Козловского к подаче персонажа, принципиально отлично звучавших у него в сравнении со знаменитыми исполнителями этих же партий.

Ленский И. Козловского — это чистота детского доверия, в отличие от его современника и, в какой-то мере, соперника С. Лемешева, вносившего в образ Пушкина-Чайковского черты нерассудительной детской капризности. Иван Семенович воплощал Веру — щедро посаженные ферматы в выпевании знаменитых соло Ленского в IV и V картинах в исполнении великого певца восстанавливали духовную символику. И если у С. Лемешева Ленский — чистое, но неразумное дитя, которое становится жертвой рокового каприза, то у И. Козловского — это чистота доверчивости, грех обиды и непросьбы, за которую юный рыцарь платит суровую плату.

Приведенное сравнение исполнения И. Козловского с трактовкой С. Лемешева закономерно в том плане, что оба выдающихся вокалиста демонстрировали лиризм в исполнении, прежде всего, опираясь на староитальянскую и церковную школу выделения фальцетных звучаний и в целом пения в высоком регистре на «открытом» звуке. Но для С. Лемешева этот тип вокала наполнялся связью с игровыми позициями выражения, причем, это игра-дразнилка, тогда как у И. Козловского — истовость доверия.

В контакте с детьми И. Козловский естествен и непринужден, как это показано в занятиях с детским хором Всесоюзного радио. Его «игра в соревнование» с солистом этого прекрасного хора, явно талантливым мальчиком, но, естественно, уступающим в «бриллиантовой» пассажности мэтру, построена по принципу антифона: певец показывает фрагмент, предлагая продолжить его же, а затем совершает блестящую «кавату». В этом действе — весь опыт И. Козловского, выраставшего из хорового строительства церковного и бытового ансамблевого пения, в котором так важно слияние с партнером и преодоление артистического эгоцентризма-лидерства.

Итоговым и системообразующим фактором в наследии замечательного певца оказалась роль Юродивого в опере «Борис Годунов» М. Мусоргского. В издании фономатериалов «Иван Семёнович Козловский. Воспоминания об артисте. Фрагменты выступлений» фотография И. Козловского именно в этой роли украшает обложку. Выше указывалось, что в юности И. Козловский хотел уйти от мира в монастырь, но его остановили с напутствием: «Иди и служи пением». Этот вероисповедальный завет явно сработал в творческой биографии, так как роль Юродивого исполнялась и исполняется «по Козловскому», поскольку большей интонационной точности ее прочтения невозможно представить.

Исполнение И. Козловского образует мощнейший акцент на слезно-искупительной лирике, в которой дано не столько оплакивание Руси, определенное смыслом произносимых-распеваемых слов («плачь, плачь, русский люд»), сколько светлой вознесённостью Преображения, идущего от жертвенной отрешенности героя.

Напоминаем, что сам персонаж Пушкина-Мусоргского уникален и знаменателен в оперной выразительности XIX в., поскольку имеет только один, весьма многозначительный аналог: образ блаженного Жано, мальчика-провидца из драмы Альфонса Додэ «Арлезианка», музыку к которой создал французский композитор Ж. Бизе. Тембральное воплощение мальчика-провидца побудило композитора ввести в 1871 г. совершенно необычный тембр — саксофон. М. Мусоргский, запечатлевая Юродивого (1869-1872), также «программирует» неожиданный тембр: лирическое теноровое пение на нотах высокого регистра. В исполнении И. Козловского это звучало с подчеркнутой освещенностью, не допускающей ни одного драматически-тенорового выброса в исполнении.

Подводя итоги сказанному, отмечаем:

- ♦ певческий резерв И. Козловского, как хранившего связь с церковной «сладостью» светлого тенорового пения. Внедрение базовых навыков в трактовку ролевых позиций артиста, что придавало им колорит восторженности, восхищенности надбывтийными проявлениями персонажей, для которых служение высокому искусству составляет обязательный ориентир, даже если это роль откровенно отрицательного характера;

- ♦ певчески-тембрально осуществляемая отстранённость от «вокального реализма» драматически-тенорового речево-экспрессивного вокала, делаемая певцом-артистом, создала особые условия

для кульмінавання в його творчеської біографії персонажей-жертвенников, каковым у И. Козловского предстаєт Ленский («Евгений Онегин» П. Чайковского) – и в высшей мере Юродивый («Борис Годунов» М. Мусоргского);

♦ церковно-певческий тембральный окрас голоса И. Козловского, явно культивировавшего «парение в высях» регистрового сосредоточения на выразительности верхних нот способствовал соотносённости с фальцетистами и дискантистами старой школы – что жизненно-биографически связано было с хоровой основой воспитания и обращало к органике солирования в хоровых выступлениях на протяжении всей карьеры оперно-артистических выступлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Козловский И. С. [В. И. Зарубин] // Музыкальная энциклопедия [в 6-ти т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Совет. энцикл.: Совет. композитор, 1974. – Т. 2: ГОНДОЛЬЕРА–КОРСОВ. – С. 860.
2. Мирзоян Е. А. Искусство хорового и сольного вокала: генезис и эволюционное взаимодействие: дис. канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство». Одес. гос. муз. акад. им. А. В. Неждановой. – Одесса, 2017. – 149 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 СУЧАСНОЇ ОСОБИСТОСТІ ЧЕРЕЗ ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

Традиційна культура – це безцінний скарб народу, що надає йому можливість самовираження і самозбереження. Повернення до духовних витоків, відродження національних традицій для вирішення наболілих питань в сфері культури і духовності – це складова частина проблеми національного виховання. Освоєння фольклору, народних ремесел і промислів розглядається з позиції збагачення знань і справжнього потенціалу для виховання сучасної особистості через інноваційні форми традиційної культури. Науковці й численні зацікавлені аматори продовжують вивчати й аналізувати різні аспекти традиційної культури, яка є невичерпним джерелом натхнення.

Завдяки більш поглибленому вивченню традицій, обрядів, язичницьких вірувань, поступово виникає зростання інтересу до народної культури в цілому. У сучасній народній культурі, в процесі виконання фольклорних творів на святах, гуляннях, застіллях, учасники побутових ансамблів виступають в ролі носіїв традиції, і фольклор в цей момент являє собою частину їхнього життя, а виступи ансамблів у концертних заходах, зі сцени, на радіо, телебаченні – демонстрація фольклору в якості культурної спадщини. Народні виконавці є «ретрансляторами» зразків національної культури. Коли ж традиція потрапляє в нетрадиційну ситуацію й середовище, знаходячи в ній своє місце, стає не тільки культурним, а й соціальним феноменом (історичні клуби реконструкторів, історичні фестивалі).

Традиції формують особистість людини і відродження традицій обрядової культури є найважливішим ідейно-моральним і естетичним завданням сучасної культурно-освітньої політики держави. У зв'язку з процесами глобалізації поступово зникає унікальність

народно-обрядових традицій. В останні роки розробляються і впроваджуються комплексні програми відродження традиційної культури, націлені на реалізацію її педагогічного потенціалу. Процеси виховання, що ґрунтуються духовно-моральних цінностях та ідеалах, утілених у творах народної творчості та різних формах традиційної культури, характерних для того чи іншого регіону, набувають в сучасних умовах особливої соціально-культурної значущості. Через цю систему кожен народ відтворює свою духовну культуру.

Однак, необхідно відзначити, що серед сучасної української молоді постійно зростає інтерес до фольклорних зразків, з'являються інноваційні форми традиційної культури і це, ймовірно, пов'язано не тільки зі спробами ствердження національної самосвідомості та національної самобутності, а й з пошуками нових шляхів соціально-морального виховання і самоствердження особистості. Зараз особливо популярні народні свята, український репертуар, національні колективи. Естрада включає до своїх програм сучасно аранжовані старовинні народні твори, використовуються традиційні народні інструменти. З'являються модні виконавські групи, які виконують виключно традиційні вокальні та інструментальні твори в сучасних модернових аранжуваннях, із молодіжною енергією. Тенденції національної ідентичності стали характерною ознакою культури в усьому світі. Хореографи все частіше використовують елементи місцевого фольклорного хореографічного матеріалу. Різні види відродження національної спадщини ми спостерігаємо на фестивалях і конкурсах народної творчості, в рамках фольклорних вистав і філармонічних програм, при проведенні міських і районних свят, організованих установами культури і освіти.

Отже, проведення фестивалів, свят, реконструкцій з історичними битвами, відтворенням побуту та обрядів, найбільше підходять для виховання культури сучасної молоді, що дає можливість бути залученими в дію, а не бути пасивними учасниками або слухачами.

Н. В. Мусієнко,
керівник гуртка орігамі «Дзунако»
Центру дитячої та юнацької творчості №1
Харківської міської ради

ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ТРАДИЦІЙНОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ НА ЗАНЯТТЯХ ГУРТКА ОРІГАМІ

У світі сучасних технологій та швидкого розвитку технічних засобів інформації важливо приділяти увагу традиційній культурі нашого народу, поглиблювати знання про українські звичаї та традиції. Кожна людина у своєму житті замислюється над тим, хто вона, звідки, шукає своє коріння. Результатом такого пошуку є створення дерева роду, що, в свою чергу, вважається сімейним оберегом.

У гуртку орігамі ми спробували поєднати дві культури в рамках заняття: японське мистецтво – виготовлення модулів технікою орігамі та традиційне українське зображення «Дерева роду». На заняттях гуртка орігамі, разом із вихованцями ми послідовно й цілеспрямовано вивчали, аналізували й порівнювали різноманітні літературні першоджерела, намагаючись визначити й з'ясувати особливості сакраментального зображення дерева життя в різних культурних середовищах; цікавилися, які дерева є символом життя в різних країнах. У ході колективного наукового пошуку було встановлено, що у слов'ян – це дуб, липа, береза. Водночас виявилось, що єгиптяни обирали фігове дерево, індуси – баньян, а японці та китаці – вишню (сакуру).

Діти із захопленням та зацікавленістю опановували ази символіки та особливості національних символів українського орнаменту. Кожен із них прийшов до висновку, що традиційний підхід до створення дерева свого роду надає можливість закодувати власне ім'я, місце проживання, вік тощо. Теоретичне обґрунтування безкінечності родинних зв'язків від покоління до покоління, надихнуло вихованців гуртка на створення дерева власної сім'ї. В процесі виготовлення «Дерева роду» була застосована техніка модульного орігамі, в якому кожна квіточка або гілочка символізувала б окремого члена родини.

Перед початком роботи діти зробили ескіз свого дерева, самостійно підібрали схеми квітів, листочків, пташок, метеликів та вазонів, які правдиво відображали би членів їхньої родини, з урахуванням особистих рис характеру та зовнішніх ознак. Потім створили вазон округлої форми, в якому знаходиться «Дерево роду». Він має стояти на столі. Стіл символізує межу між світами – нижнім та верхнім.

Далі – стовбур із гілочками, він символізує рід, у якому жіноча сторона справа, а чоловіча – зліва. Так, нижня маленька квіточка справа – прабабуся, а зірка зліва – прадідусь. Усередині, над вазоном, дві квітки: справа – бабуся, зліва – дідусь. Елементи відрізняються за кольором та формою, що також несе символічний зміст. За подібним принципом створюються заковані зображення всіх членів родини: мами, тата, сестер, братів і самого автора роботи. Традиційно, верхівкою «Дерева роду» є діти та птахи, що символізують майбутнє, або тато, який символізує захист усієї родини. Верхівка робить композицію гармонійною, а родину єдиною.

За допомогою творчого використання елементів традиційного декоративно-прикладного України, вихованці гуртка оригамі створили цикл робіт, кожна з яких є авторською, унікальною і неповторною, відображає синергію української та японської традиційної культури в умовах глобалізації. Дитячі роботи були представлені на трьох виставках: у Центрі дитячої та юнацької творчості №1 «Дерево мого роду»; в Центральній міській бібліотеці ім. В. Г. Белінського «Родинне дерево» та Харківському художньому музеї на персональній виставці гуртка оригамі «Дзунако» «Мандруємо стежками оригамі». Гуртківці презентували творчі роботи в рамках проекту «Дерево роду – дерево життя». Результатом такої діяльності стало формування моральних, патріотичних, естетичних якостей особистості та отримання дітьми корисного практичного досвіду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богатова І. В. Оригамі. Квіткові композиції / С. А. Порхаєв. – Т: Мартін, 2011. – 176 с.
2. Богатова І. В. Оригамі / С. А. Порхаєв – Т: Мартін, 2014. – 112 с.
3. Ігнатенко І. В. Етнологія для народу. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети, вірування українців. – Х. 2016. – 319 с.
4. Мацко І. О. Рости, моє деревце, з міцного коріння. – Львів, 2012. – 35 с.
5. Меловська Божена. Оригами. Плоске, рухоме, кусудаме, модульне оригамі. – Х.: Аргумент Принт, 2013. – 256 с.
6. Острун Н. Д. Оригами. Мозаїки – М.: Айрис-прес, 2006. – 144с.: ил.
7. Нечипоренко С. Г. Український килим. – К., 2007. – 156 с.
8. Скляр С. С. Старовинні українські узори для вишивання хрестом. Магія візерунка. – Харків: Фактор-друк, 2016. – 144 с.
9. Соколова С. В. Оригами. Большая настольная книга для всей семьи. – М.: Эскимо; СПб.: Домино, 2008. – 688 с.: ил.

В. В. Осипенко,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естрадного та народного співу
Харківської державної академії культури,
заслужена артистка України

О. А. Шишкіна
доцент, викладач-методист
Харківського вищого коледжу мистецтв,
керівник фольклористичного гурту «Слобожаночка»,
заслужена артистка України

УКРАЇНСЬКЕ ТРАДИЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО СПІВУ ЯК ДжЕРЕЛО ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ЗАСАД ТВОРЧОСТІ ВОКАЛЬНОГО ТРІО «ОБЕРЕГИ»

Сягаючи корінням давньої епохи ранньофольклорної звукової практики, традиційний спів розвивався відповідно до еволюції мислення та емоційної сфери наших предків, поступово виходячи на новий рівень, де давня родова співоча культура стає об'єктом естетичної насолоди. Унікальність феномену традиційного співу – у поєднанні звуко-емоційних кодів, давніх сакральних елементів із природною музичною обдарованістю та розвиненим художнім чуттям українського народу. Одвічне душевне прагнення щирості музичного висловлювання, сердечності виспівування, інтонаційної та тембрової виразності, мистецької досконалості – так проявляють себе найхарактерніші ментальні риси народу, а саме лірична пісенність, кордоцентризм і естетизм. Традиційно, в українській народній культурі, людина виховувалася як естетично спрямована особистість. Давні глибинні знання, заковані в обрядовій пісенності, спонукали кожного з наших пращурів на творчу та охоронну діяльність щодо національної культури. Усвідомлення її значення породжувало відчуття своєї місії в збереженні та передачі досвіду попередніх поколінь, у тому числі і народної музичної естетики.

Музично-поетичні образи національної культури містять моральні, етичні та естетичні ідеали етносу. Вони зберігаються разом із глибинними космогонічними, світоглядними, історичними знаннями у своєрідних кодах давніх наспівів, у їхніх інтонаційних, ритмічних, тембральних знаках, поетичних символах. Науковці стверджують поєднання

в естетичному ідеалі нашого народу розуміння категорій прекрасного і морального як найвищих цінностей. Уявлення про прекрасне передавалося прийдешнім поколінням, як одна з найголовніших цінностей, що рівнозначна гармонії, впорядкованості життя і світу. М. Шлемкевич зазначав, що найдавніші прояви естетичних смаків українського народу лежать саме у царині народнопісенної творчості [1].

Формування національного звукоідеалу в традиційній культурі відбувалося з перших музичних вражень від виспівування матусею першого пісенного берега – колискової. Ці враження посилювалися емоційною складовою – тембр рідного голосу, сповнений любов'ю, ніжністю, щирістю. Змалку виховувалося вміння висловити свої почуття в музичних і поетичних образах через традиційний спів, тим самим уможлиблювалося усвідомлення власного емоційного стану і радості духовного піднесення та формування співочого естетичного почуття.

«Такого ніжного, ліричного концерту в Харкові уже давно не було» – так висловив своє захоплення від концерту-роздуму «Ще вернеться весна...» Леонід Логвиненко. Прем'єра з успіхом пройшла у січні 1997 р. в Українському культурному центрі «Юність». «Чи є на Слобожанщині таке чистоголосе диво, як тріо «Обереги»?» – писав відомий харківський журналіст у статті «Обереги пісні народної» («Слобідський край» за 28 січня 1997 р., № 10 (19271)). Унікальну програму було створено для цього колективу відомим харківським композитором, керівником театру народної музики України «Обереги» Юрієм Алжневим. Більше години щирого, виразного та темброво колоритного звучання трьох голосів жіночого вокального ансамблю, що виконували народні пісні різних регіонів України у версіях Г. Колядника та його авторські твори на взірці кращої ліричної і філософської поезії Тараса Шевченка, Леоніда Глібова, Олександра Олеса, Бориса Олійника. Виступаючи в концерті-дійстві в образі сопілкаря, мандрівного музиканта-філософа, Ю. Алжнев відтворював традиційні награвання та авторські імпровізації на давніх народних інструментах (дримба, сопілка, тилинка, окарина). Перша програма тріо була представлена на концертах містами західної України (Львів, Трускавець, Бурштин) та центральної частини – Миргород, Полтава, Опішне, реалізуючи можливість репрезентувати українську культуру слобожанської традиції та відчуті духовну єдність, справжню сердечність і щирість української слухацької аудиторії по всій країні.

Створене в 1995 р. як одна з малих концертних виконавських форм театру народної музики України «Обереги», жіноче вокальне

тріо, мало втілювати головну художню ідею, сформульовану його керівником, заслуженим діячем мистецтв, композитором Ю. Алжневим як творче кредо: «Щоби не опинитися перед німим майбутнім, треба, не знищуючи минулого, ретельно вслуховуватись у праїнтонацію. В ній – ментальна зернина самобутності та самодостатності музичної культури нашого народу. І саме вона живить творчий дух на великих історичних дистанціях...» [1]. Музика композитора впізнається з першої інтонації за особистою духовною енергетикою, за здібністю створювати особливу атмосферу чистої краси, в яку занурюється душа. У його художніх образах відчувається рідкісний синтез емоційно-чуттєвого, природного та духовного, що підносить музичну думку до рівня філософського міркування про красу світу, людину, вічність. Однією з визначальних рис музики Ю. Алжнева взагалі та його творів для вокального тріо є перетворення народнопісенних стильових засад на високопрофесійному рівні сучасної музичної естетики, самовизначеності національної самосвідомості культури.

У камерній залі Національної філармонії України із безумовним успіхом відбувся концерт-суголосся «На заборолі голос чути...». Вокальний цикл, написаний для вокального тріо «Обереги», має щасливу виконавську долю, часто звучить і тепло сприймається слухачами. Цикл складається з 21 частини; кожна має свою пісенну назву і може існувати самодостатньо. Але композитор задумав їх поєднати в цикл як художнє ціле, з наскрізними сюжетними лініями-«натяками»: історія за часів Київської Русі (№ 1 та № 21) перегукується з темою жіночого кохання. Бо саме жінка уособлює в українській міфології і Життя, і Красу, і хранительку Роду. Протягом циклу кохання панує як царица Лірики (від інтимної до материнської), що мовби запитує підсвідомо: Яке життя без любові?! Мелос пісенних складових циклу цілком підпорядкований жанровим асоціаціям із народною ліричною пісенністю. В єдиному творчому вимірі програми співіснують стародавні наспіви доби князя Ігоря, фольклорні цитати та авторська версія поезії Л. Глібова «Журба» чи цілком сучасне скерцо «Ой на горі дивний Див» [1]. Свідома опора на окремі цитати – використання народних пісень «Ой у полі дві тополі», «Чогось мені чудно», «Сухая верба» [2] – це «точка відліку» для автора та виконавиць, їхній етичний орієнтир. Глибоке вивчення традиційної музики України дозволяє співакам виконувати фольклорні програми, відтворюючи манери відповідних регіональних співочих стилів.

Доктор мистецтвознавства, професор Харківського університету мистецтв ім. І.П. Котляревського Людмила Шаповалова відмічала прагнення співачок «виразити праїнтонацію у власному виконавському стилі гуртового співу», а також відзначала «унікальність програми, майстерність виконавиць, неповторність і самобутність тембрів та їх ансамблевого звучання, високохудожнє поєднання поетичного слова та пісенної інтонації, співочої культури, емоційної відкритості, щирості висловлювання і виразності» («Слобода» від 18 червня 2002 р.). Мистецтвознавець зауважує: «Музика Ю. Алжнева вимагає від виконавиць вияву рис національної ментальності: душевної краси, щедрості, тонкого ліризму та поміркованості». Щирі вітання, схвальні відгуки та найкращі побажання щасливої творчої дороги прозвучали після концертної презентації програми «На заборолі голос чути...» в Київській філармонії від генерального директора Національної філармонії України Дмитра Остапенка, народних артисток України Ніни Матвієнко і Марії Миколайчук та художника, директора Українського центру народної культури «Музей І. Гончара» Петра Гончара.

Леонід Логвиненко наголошував на особливій енергетиці, «атмосфері чистої краси», що заворожує слухачів, прихильників таланту співачок тріо. У своїй статті присвяченій черговій прем'єрі тріо – концерту-суголосся «Серце знов чекає...» («Слобідський край» від 22 квітня 2005 р. (№ 74 (20625)) автор запевняв, що натхнення, щирість та «дбайливе ставлення співачок до кожного слова» найкращих зразків української філософської та ліричної поезії «створює особливу художню ауру спілкування – суголосся різних поколінь, часів, епох».

«Ще вернеться весна...», «На заборолі голос чути...», «Серце знов чекає...», «Та перейди, місяцю...» – головні програми тріо «Обереги», що складаються з понад 50 оригінальних творів Ю. Алжнева на тексти із «Слова про Ігорів похід», на поезії: І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, Л. Глібова, В. Самійленка, Б. Олійника, Л. Костенко, С. Сапеляка, Н. Матюх та ін., а також обробки українських народних пісень. Це складні програми, що виконувалися а capella, творилися, відшліфовувалися тривалий час, удосконалювалися на репетиціях, щоби представити елітарній аудиторії унікальний камерний проект. Його було високо поціновано фахівцями та слухачами Києва, Львова, Полтави, Миргорода, Житомира, Трускавця, Бурштина, Галича; Белгорода, Курська, Орла, Сочі (Росія), Познані (Польща) та багатьох інших міст [3].

Співачки володіють народно-академічною манерою та розмаїттям вокальних манер традиційного співу різних регіонів України, що дозволяє пошук найбільш виразної, змістовно доцільної, художньо та історично виправданої тембрової складової виконавської версії народнопісенного чи авторського твору. Концертні програми передбачають серйозне, уважне, вдумливе слухання, в певній мірі, духовне єднання і активну творчу взаємодію виконавців та слухачької аудиторії. Неодмінною складовою суголосся в концертних програмах тріо «Обереги» є слово поета, заслуженого працівника культури України В. Бойка, що створює особливий емоційний тон, настрій, допомагає слухачеві знайти орієнтир для суб'єктивних мандрівок у світ традиційної культури, національного пісенного мистецтва.

Одна з провідних настанов творчості тріо «Обереги», що походить із концепційної ідеї засновника колективу, автора найкращих творів та програм тріо Ю. Алжнева – пошук естетичного ідеалу та взірців художньої досконалості в народнопісенній спадщині – народних піснях, регіональних вокальних стилях, записах, у яких зафіксовано унікальні зразки справжнього традиційного українського народного мистецтва – давнього мистецтва співу. Саме в ньому споконвіку українська душа реалізовувала своє прагнення краси, гармонії, любові як найбільшої цінності життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. <https://soundcloud.com/user-110339671-499956322/sets/2irirlqgk7ca>.
2. <https://www.youtube.com/watch?v=EOpxlJNfZs>.
3. Творчі зустрічі з Ніною Супруненко. ОБЕРЕГИ жіноче тріо 29 хв 26.02.11 - https://videohot.ru/watch/tvorch%D1%96-zustr%D1%96ch%D1%96-obereg-zh%D1%96noche-tr%D1%96o-29khv-26-02-11/v_DcrZu6DM.

М. М. Палій,
журналіст МК ТРК «ICTV»,
магістр кіно- телемистецтва
м. Київ

УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ МЕТОДИК МУЗИЧНО-РИТМІЧНОГО РОЗВИТКУ ДІТЕЙ ДО 3-Х РОКІВ

Із народженням дитини кожна жінка перетворюється на маму. Ця особлива соціальна роль знаменує новий етап у її житті, коли вона несе відповідальність не лише за себе, а й за майбутнє нової людини, нового учасника соціуму, нащадка, представника наступного покоління. Вона саджає зернятко в благодатну землю. І саме від неї, а також від родини в цілому залежить, що за зернятко зійде, яким цвітом воно розквітне, як буде розвиватися і які дасть подальші плоди.

У психології існує поняття «сенситивний період» – це час коли мозок людини найбільш сприятливий для опанування певних навичок чи знань. Приміром, якщо до 6 років вона не навчиться говорити та ходити прямо, то потім змінити це майже неможливо. Доказом того слугують діти, що виховувались тваринами. Саме тому сучасні мами намагаються якомога більше «вкласти» в своїх дітей. Вони цікавляться новими методами виховання, методиками раннього розвитку, зокрема музично-ритмічним. У свою чергу, ринок пропозицій не стоїть на місці й дедалі більше відкривається приватних центрів, де вже з 1, 5-річного віку можна займатися співами, танцями, розвивати музичні здібності та почуття ритму.

Ритми наповнюють наше життя і ми не можемо жити окремо від них. Свій ритм має наша планета (зміна пір року), наше життя (зміна місяців, тижнів, день-ніч) і наше тіло (пульс, дихання, гормональні коливання та обмін речовин) [2, с. 35-40]. Чим частіше наше тіло і душа знаходяться в співзвучності та гармонії з усіма природними процесами, тим здоровіша та щасливіша людина. Одним із найважливіших аспектів виховання дитини до 3-х років є необхідність оточити її життя живою музикою. Для цього доцільно використовувати співи, гру на музичному інструменті, відбивання ритму брязкальцем чи на барабані. Більшість батьків бентежить те, що вони особисто не володіють грою на музичних інструментах, не мають «музичного слуху», щоби

гарно співати, або просто не мають часу на заняття музикою з дітьми. В такому випадку на допомогу приходять аудіо- та відеозаписи. Але альтернатива використанню механічної музики не є ефективною.

Прихильником живої музики, а також автором про співзвучність ритмів людини та Землі був Рудольф Штайнер. Саме він став засновником вальдорфської педагогіки, яка є популярною серед сучасних мам. Щодо музичного розвитку, то найвідомішими педагогами в цій галузі вважаються Шинічі Сузукі, Карл Орф, Еміль-Шарль Даль-крос, Тетяна Тютюннікова. Їхні методики засновані на поєднанні руху та музики, танцю і співу. Це не набір сталих кроків та рухів, не обмежене розмежування – лише вокал чи танець. Це композиція, певний перфоманс у якому сплітається і музика, і рухи, і гра на музичних інструментах. Завдяки такому підходу до музичного виховання, дитина може вільно розвиватися, бути креативною, вольовою і впевненою в собі. Саме такі якості активно пропагуються і плекаються батьками в сучасному світі.

На мою думку, така популярність зарубіжних, а не вітчизняних авторів зумовлена недостатньою поінформованістю людей, а також нездоровою популяризацією всього закордонного. Як казав Тарас Шевченко: «Чужого навчайтесь і свого не цурайтесь». Тож і ми маємо використовувати власний матеріал – український фольклор. Кожен народ мусить починати музичне виховання майбутньої генерації саме з народної музики. Адже в ньому зібрані найкращі зразки народної творчості, мудрість та історична правда життя.

Першими проявами музично-ритмічного виховання є мамина колискова. Чому вона діє так заспокійливо? Тому що середній темп пісні становить 65 ударів на хвилину, що відповідає сердечному пульсу людини. Дитина, ще з утроби матері чує й відчуває цей темп, що діє заколисуюче. Це певна медитація та музична терапія, що урівноважує психіку дитини. Колискові не розраховані на стороннього слухача, це щось сакральне та інтимне, що існує лише між матір'ю та дитиною. Іншим аспектом, котрий важливий для розвитку дитини, є використання мелодій в діапазоні квітни. За теорією Рудольфа Штайнера, до 3-х років дитина пізнає свій власний, внутрішній світ. Їй більш цікаві власне тіло і все, що її оточує у радіусі сім'ї та двору. Так і музика, яка оточує, базується на інтервалах – секунда, терція, кварта, квінта. Скоропомки, ігри, примітивні дитячі пісеньки – це базовий репертуар для розвитку дітей до 3-х років. Щойно дитина починає вимовляти звуки, намагається говорити – вона вже практикується у відтворенні ритмів

та тонів. Навчання має бути цікавим. Як показує досвід, увагу найменших привертають одноголосі жартівливі пісні, наприклад: скоромовки-ритмівки «Скаче жабка» чи «Лізла пані по драбині» [2, с. 164-165]. Цікаво, що тексти ігор та пісень також мають значення, адже через них дитина підсвідомо вивчає мову, традиції, історію свого народу та правила поведінки в соціумі.

Традиційна культура українського народу зберегла чималу кількість дитячих ігор, таких як: «Ой, на горі жито» [2, с. 81], «Жучок» [2, с. 27], «Кривий танець» [2, с. 21], «Печемо хлібчик» [2, с. 97] тощо. На перший погляд вони здаються примітивними забавками, але дитячі ігри поглиблюють духовний світ дитини, розвивають естетичні смаки та фантазію, фізично зміцнюють організм, випрацьовують спритність, витримку, сміливість та обережність. Завдяки українському фольклору, дитина на підсвідомому рівні стає повноцінним громадянином із почуттям власної гідності. Таким дітям не доведеться спеціально доводити потребу любові до власної землі і мови, бо вони живуть цим, а правильна культурна модель природно сприятиме цьому, бо смаки нинішніх дітей визначатимуть рівень культури завтра.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ауэр В.-М. Миры чувств. Развивать чувства, воспитывать восприятие, учиться с радостью / пер. Д. Корнилова. — К.: Наири, 2016. — 336 с.
2. Буб-Яхенс К.-Й. Тайны ритмов. — К.: «Наири», 2014. — 295 с.
3. Вюнш В. Формирование человека посредством музыки / перевод с нем. Н.Г. Григорьевой — М.: Парсифаль, 1997. — 160 с.
4. Пилипчак М. Грайлик. Дитячий ігровий фольклор. — К.: «Фама», 2018. — 223 с.
5. Штайнер Р. Воспитание ребенка с точки зрения духовной науки. — К.: «Наири», 2016. — 36 с.

О. В. Панаєтова,
науковий співробітник відділу етнографії
Харківського історичного музею
імені М. Ф. Сумцова

ВИКОРИСТАННЯ ДОСВІДУ ТА НАУКОВОГО ДОРОБКУ М. Ф. СУМЦОВА У ЗБЕРЕЖЕННІ ЕТНОГРАФІЧНОЇ СПАДЩИНИ СЛОБОЖАНЩИНИ

Сьогодні все більша кількість дослідників визнає, що усвідомлення культурної самобутності, національної спадщини, історичних коренів та творчого потенціалу суспільства разом з іншими важливими чинниками є однією з рушійних сил розвитку нації та держави [1, с. 5].

Микола Федорович Сумцов (1854-1922) належить до тих учених, наукова спадщина яких є своєрідною джерельною базою української народознавчої науки, що розширюється та доповнюється сучасними етнографами. Він залишив після себе значну кількість наукових праць, серед яких особливе місце займає історико-етнографічна розвідка «Слобожане» — дуже змістовний, всеохоплюючий і ґрунтовний опис слобідської людності [3, с. 26].

М. Ф. Сумцов був засновником та першим директором Музею Слобідської України ім. Г. С. Сковороди (зараз Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова). Ним була розроблена програма діяльності музею, в якій передбачалися культурно-просвітницький, науково-методичний, видавничий, організаційний та збиральницький напрями роботи. Головне завдання музею, на думку вченого, полягало, насамперед, у всебічному вивченні українського місцевого життя. Програма націлювала на вивчення традиційних та сучасних явищ культури і побуту, виявлення динаміки їхнього розвитку та етнокультурних взаємовпливів [3, с. 36].

М. Ф. Сумцов одним із перших розробив етнографічні програми та методику збирання етнографічних матеріалів, предметів матеріальної культури українців, запропонував своє бачення наукової паспортизації зібраних речей. Наукова новизна та методична цінність розроблених ним етнографічних програм полягала в тому, що вони були зорієнтовані на виявлення та збирання пам'яток саме народного побуту та знарядь праці, а не лише зразків народного мистецтва, як переважно практикувалося на той час [1, с. 68-69].

Саме таку соціальну історію та історію повсякдення буде показано в етнографічному розділі майбутньої повнопрофільної експозиції історичного музею, де вирішено відтворити хату-мазанку, яка була центром життя людини, де вона працювала, відпочивала, займалася буденними справами [2, с. 59].

М. Ф. Сумцов наполягав, що займатися «наукою для науки» недоцільно, тому й намагався, аби все, що було ним зроблене, ставало відомим широким верствам населення. Цим пояснюється й те, що багато з його наукових праць було опубліковано в періодичних виданнях у популярній формі [3, с. 9]. Вчений піклувався про започаткування при музеї видання «Вісника Музею Слобідської України» з метою поширення відомостей про його роботу серед широких верств населення, про його мету, потреби, результати роботи, дбав про збирання нових даних щодо матеріальної та духовної культури населення. В сучасному світі найбільш масового загалу інформація знаходиться в мережі Інтернет, тому про всю роботу історичного музею, зокрема й етнографічного відділу, можна дізнатися на сайті музею, або на його сторінці в Facebook. Окрім того, співробітники відділу етнографії активно співпрацюють із радіо, телебаченням, Інтернет-виданнями. Завдяки таким сучасним засобам взаємодії музею і суспільства суттєво розширюється сфера впливу закладів культури серед громадськості, виникає зацікавленість у відвідуванні музеїв.

Із метою популяризації етнографічної науки та підвищення рівня народної освіти в регіоні М. Ф. Сумцов прагнув організувати при Музеї Слобідської України щотижневі лекції. Співробітники музею втілили в життя цей задум Миколи Федоровича вже після його смерті. Лекції, які читали відомі вчені, користувалися великою популярністю. Проводячи паралель із сучасністю, слід зауважити, що в історичному музеї також проводяться інтерактивні заходи, лекції та факультативи з відеопрезентаціями з етнографічної тематики.

Харківський історичний музей, як і під керівництвом Миколи Федоровича, тісно співпрацює з науковцями, що займаються питаннями етнографії, а також має міцну дружбу з народними майстрами.

У 2020 р. Харківському історичному музеї виповниться 100 років. Використовуючи досвід та науковий доробок М. Ф. Сумцова співробітники відділу етнографії продовжують справу свого вчителя – виконують завдання зберегти та відродити народну культуру, і, не менш важливо, зацікавити суспільство пізнавати її.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мандебура О. С. Микола Сумцов і проблеми соціокультурної ідентичності. – К., ІПіЕНД, 2011. – 276 с.
2. Пантелєй О. М. Сучасні тенденції при створенні етнографічного розділу стаціонарної повнопрофільної експозиції «З найдавніших часів до сьогодення» // Двадцять п'яті Сумцовські читання: збірник матеріалів наукової конференції «Музей у глобальному світі: інновації та збереження традицій», 18 квітня 2019 р. – Х. : Майдан, 2019. – С. 58-63.
3. Сушко В. А. Скарбничий Слобідської України: етнографічна та музейницька діяльність академіка ВУАН Миколи Федоровича Сумцова / В. А. Сушко. – Х. : ФОП Бровін О. В., 2019. – 48 с.

О. М. Пантелєй,
завідувачка відділу етнографії
Харківського історичного музею
імені М. Ф. Сумцова

**НОВІ ПІДХОДИ ЩОДО ЗБЕРЕЖЕННЯ
ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ
СЛОБОЖАНСЬКОГО КРАЮ
з досвіду роботи відділу етнографії
Харківського історичного музею імені М. Ф. Сумцова**

На сучасному етапі інтеграція України до світового співтовариства супроводжується складним і багатоаспектним процесом відродження національної свідомості та історико-культурної спадщини. Значна роль у цьому процесі належить музеям, які є скарбницями культури, центрами культурно-духовного відродження народу, що сприяють гуманізації суспільства, ствердженню української нації, як самостійної одиниці світової спільноти [2, с. 3]. Не є винятком і Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова – соціокультурний осередок, який також сприяє формуванню єдиного культурного простору національної ідентичності. Наразі музей, який незабаром святкуватиме своє сторіччя, не лише продовжує зберігати традиції, форми і методи роботи, започатковані його засновником М. Ф. Сумцовим, але і намагається змінитися та вдосконалитися, щоби відповідати вимогам часу.

До ювілею в музеї вирішено провести повну реекспозицію всіх існуючих виставок та експозицій, враховуючи динаміку розвитку інновацій і подій, які відбуваються в сучасному суспільстві. Так, один із розділів стаціонарної експозиції «З найдавніших часів до сьогодення» буде присвячено презентації етнографічної спадщини Слобожанщини в контексті історичної долі краю. Для його відтворення за художнім проектом виділено місце по центру великого експозиційного залу на першому поверсі, де планується відтворити колоритний куточок слобожанського подвір'я з хатою-мазанкою із її найголовнішими складовими. Ліворуч від вхідних дверей, так як це традиційно було в слобожанській хаті, буде розташовано піч із посудом та господарчим приладдям. По діагоналі від неї буде знаходитися покуть (святий, «червоний кут хати») з хатнім іконостасом. За піччю буде влаштоване

місце відпочинку людей – піл із жердкою та дитячою колискою. У просторі хати знайдуть своє місце і знаряддя та взірці жіночого ремесла – прядіння, ткацтва, вишивки: ткацький верстат, прядка, мотовило, гребінь, прядиво, нитки, взірці ряден та рушники тощо [1, с. 60]. Проте, чимало тем та підтем, як то традиції народного харчування, народні звичаї, родинні та святкові обряди, духовні надбання (вірування, народні знання, народна медицина, фольклор, усна народна творчість, народне виконавче мистецтво тощо), на жаль, не можливо висвітлити експонатами музею. Тож, щоби заповнити цю прогалину вирішено задіяти інтерактивну панель, на якій планується демонструвати відвідувачам музею різні інформаційні ресурси під час проведення екскурсій. Даний пристрій стане в нагоді і під час проведення різноманітних етнографічних заходів, вечорниць, майстер-класів, для демонстрації презентацій, відеозаписів народних пісень тощо. Крім того, можливості цього пристрою – мультитач на десять одночасних дотиків – дозволять нашим відвідувачам самостійно знаходити необхідну інформацію [1, с. 61].

Великі колони, поруч із хатою, з обох сторін планується облаштувати інтерактивними зонами для відвідувачів. Одна з них буде обладнана магнітною дошкою з магнітними пазлами на етнографічну тематику, які час від часу можна буде змінювати. Друга зона буде опорядкована верстатом – рамою для виготовлення коца, на якому відвідувачі музею зможуть долучитися до процесу його створення і дізнатися технологію, яку використовували слобожанські майстри-ні-коцарки в давнину.

Простір під виносним дахом хати буде своєрідним «подвір'ям» і, крім предметів побуту слобожан та зразків народних ремесел, буде облаштований місцем (стіл із переносними лавами) для відпочинку, проведення інтерактивних заходів та майстер-класів. Маленьким відвідувачам тут будуть запропоновані іграшки, пазли, розмальовки на етнографічну тематику. Дорослі відвідувачі в цій зоні зможуть відпочити та порозмірковувати над сенсом свого життя, своїм призначенням на цій землі, відчувати свою причетність до історії народу, який населяв цей мальовничий куточок України, й знайти відповіді на різноманітні питання. До того ж, для емоційного впливу на чуття відвідувачів, планується використання звуків та шумових ефектів на сільську тематику: дзижчання бджіл, щебетання птахів, кукурікання півня, гавкання собаки, хрюкання свині, які будуть відтворюватися за допомогою акустичної системи [1, с. 62].

Отже, запропонований художній образ етнографічного розділу стаціонарної повнопрофільної експозиції «З найдавніших часів і до сьогодення» буде актуальним, з огляду на сучасні процеси відродження української культури та збереження і популяризацію традиційної культури Слобожанського краю. Даний простір експозиції слугуватиме важливою інформативною базою для вивчення й дослідження різноманітних етнографічних питань, а також стане місцем зустрічі однодумців, локацією для проведення етнографічних заходів, майстер-класів, вечорниць. Простір хати стане і гарною зоною відпочинку гостей музею, що є дуже актуальним і необхідним у часи напружених міських буднів, адже сучасні відвідувачі музею – це люди ХХІ століття, які не випускають із рук мобільного, постійно «зависають» в Інтернеті і весь час знаходяться у гулі великого міста [3].

ЛІТЕРАТУРА

1. Пантелей О.М. Сучасні тенденції при створенні етнографічного розділу стаціонарної повнопрофільної експозиції «З найдавніших часів до сьогодення» // Двадцять п'яті Сумцовські читання: збірник матеріалів наукової конференції «Музей у глобальному світі: інновації та збереження традицій», 18 квітня 2019 р. – Х. : Майдан, 2019. – С. 58-63.
2. Пантелейчук І.В. Трансформація музею як соціокультурного інституту (XX – початок ХХІ століття): автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук: 17.00.01. – К., 2006. – 22 с.
3. Як живуть екопоселенці нашого часу / Інтернет-ресурс. – Режим доступу: <https://www.volynnews.com/news/society/povernennia-do-zemli-yak-oblashtovuiut-sviy-pobut-ekoposelentsi-nashoho-chasu/>.

А. В. Панченко,
завідувач відділу
науково-методичної роботи
Харківського історичного музею
імені М. Ф. Сумцова

ВІДОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ СЛОБОЖАНЩИНИ В ЕКСПОЗИЦІЙНІЙ, ВИСТАВКОВІЙ ТА ОСВІТНІЙ РОБОТІ МУЗЕЇВ ХАРКІВЩИНИ

Сьогодні, в часи військового, політичного, економічного протистояння нашої країни імперським амбіціям Російської Федерації, в умовах шаленого інформаційного тиску з боку Росії, в Україні гостро стоїть питання національно-патріотичного виховання і формування національної самосвідомості. Значна роль у цьому процесі належить саме музейним закладам. Адже саме музеї є унікальними осередками, що поєднують у собі функції збирання, дбайливого зберігання та вивчення пам'яток історичної та культурної спадщини нашого народу з освітньою та популяризаторською діяльністю. Саме музеї через свої артефакти мають виняткову можливість задіяти у виховному процесі емоційну складову. Але ж відомо, що емоції є найважливішим фактором регуляції процесів пізнання, а емоційна забарвленість – одна з умов, яка визначає довільну увагу та здатність запам'ятовувати.

Нині музеї та музейники України й, зокрема, Харківщини проходять складний етап перебудови всіх напрямів своєї діяльності, позбавляючись від базових принципів радянської музейної справи: ідеологізації, політизації, денаціоналізації, замовчування та перекручення історичних фактів. Головним вектором діяльності для музейних установ зараз стають краєзнавчі дослідження, збереження й вивчення місцевих народних традицій, побуту і вірувань.

Слід відзначити, що в Україні етнографічне музейництво, яке й займається вивченням народних традицій та вірувань, обрядів і звичаїв, матеріальної культури й побуту, почало розвиватися ще з середини ХІХ ст. Етнографічна наука та збиральницька робота в цей час була тісно пов'язана з активізацією суспільно-політичного і національного руху. Тоді у колекціях існуючих музеїв почали з'являтися етнографічні збірки. Зокрема, для комплектування фондів Музею красномистецтва та старожитностей при Харківському університеті народознавчими

матеріалами, організовувалися спеціальні експедиційні виїзди не тільки до селищ Харківської, але й до інших губерній [3, с. 25].

Особливе значення для піднесення етнографічних досліджень мали археологічні з'їзди, що присвячувалися переважно історії краю та культурі того краю, на території якого відбувалися. Під час проведення з'їздів влаштовувалися виставки пам'яток археології та етнографії, які згодом або поповнювали колекції існуючих музеїв, або лягали в основу нових. Так під час підготовки до проведення XII Археологічного з'їзду, що проходив у Харкові, було заплановано розгортання широкомасштабних експедицій із комплексного історико-етнографічного дослідження регіону. Їхні завдання яскраво і емоційно проголосив Д. І. Багалій: «...мы можем широко открыть завесу, которая доселе закрывала наш край; ...мы заставим заговорить... немых свидетелей нашего отдаленного прошлого, мы соберем коллекции тех вещественных памятников, которые лучше всяких описаний рисуют быт народов, населявших нашу область и соседние территории» [2, с. 176]. Слід відзначити, що це доручення було успішно втілене в життя. За словами професора Одеського університету О. І. Маркевича «...найвизначнішою частиною [з'їзду] була етнографічна. Харківські етнографи зібрали силу інтересних пам'яток української «живої старини» й зручно скомбінували їх у цілі образи...» [1, с. 14].

Збереглися описи виставки. В одному із залів бібліотеки була побудована малоросійська хата натурального розміру з усіма предметами побуту. На виставці були представлені рибальські снасті і човник із Дінця, пасіка з приладдям пасічника, гончарні вироби, інструменти чоботарів, ковалів, вироби з дерева тощо. Тут також були розміщені плани двірських будівель, моделі й малюнки хат, стояли 30 манекенів, одягнених у селянський одяг. За час роботи з'їзду виставку відвідало майже 57 тисяч осіб. Однак, найголовнішим здобутком цієї роботи було створення етнографічного музею при Харківському Історико-філологічному товаристві. До складу його фондів, окрім пам'яток, зібраних у ході наукових експедицій під час підготовки до археологічного з'їзду, увійшли етнографічні матеріали з Кабінету рідкостей і Музею красних мистецтв та старожитностей Харківського університету, а також від приватних осіб.

Це був один із перших етнографічних музеїв України, що збирав і досліджував не лише народну творчість, а й усі інші сфери матеріальної і духовної культури краю. Деякі колекції були унікальними для вітчизняної музейної практики: обрядове печиво, писанки, народна

медицина, дитячі іграшки. Його комплектування здійснювалося за спеціально розробленими науковими програмами. Класифікація й систематизація фондів збірок, здійснена М. Ф. Сумцовим, відповідала тогочасним уявленням про завдання етнографії. Разом із тим, особливістю музею було те, що крім творів народного мистецтва, широко репрезентувалися предмети побуту.

У 1920 р. колекція Етнографічного музею увійшла до складу фондової збірки Музею Слобідської України. Пріоритетним напрямом роботи нового музею, який очолив М. Ф. Сумцов (перший і беззмінний директор колишнього Етнографічного музею) було всебічне «...вивчення українського народного життя, насамперед місцевого, в усіх відображеннях її різноманітних галузів» [3]. Під його керівництвом було впроваджено спеціальну програму збирання етнографічних матеріалів у Охтирському, Харківському, Ізюмському, Старобельському повітах Харківської губернії. І хоча музей складався з трьох відділів (історичного, художнього та етнографічного) в перші роки існування його етнографічна спрямованість переважала.

Однак, уже з середини 20-х рр. минулого століття радянська влада взяла курс на перетворення музейних закладів із наукових та освітніх осередків на ідеологічні установи, а з 1929 р. в СРСР почалося згорання політики «українізації». З цього часу розпочалася нещадна боротьба за викорінення з усіх сфер суспільного життя всього українського, національного, відбувалося формування так званої « нової радянської людини», яка не мала національності. В той час чималу кількість українських етнографів було безпідставно звинувачено в буржуазному націоналізмі і репресовано. Етнографічні та українознавчі напрями згорталися. Саме в той час Музей Слобідської України ім. Г. С. Сковороди перетворився на Всеукраїнський історичний музей, який мав наступні експозиційні розділи: докласове суспільство, патріархально-рабська доба, феодальна доба, капіталістична доба.

На тривалий час етнографічний напрям практично зник із роботи музеїв України та, зокрема, Харківської області. Тільки наприкінці існування Радянського Союзу в музеях почалося повернення до народознавства, до вивчення і популяризації традиційної української культури. Так у жовтні 1990 р. за ініціативою голови Писарівської сільради Любові Хамлюк та за підтримки голови Харківської обласної ради О. Масельського в с. Писарівка Золочівського району був заснований етнографічний музей під відкритим небом «Українська слобода». В 1990-1991 рр. у Харківському історичному музеї була

створена перша за 60 років етнографічна виставка «До джерел з любов'ю». 1993 р. – наказом Міністерства культури в Харківському інституті мистецтв започаткований етнографічний відділ. Із того часу музеї Харківської області поступово змінювали свою роботу, все більше орієнтуючись на вивчення і показ місцевої історії, особливостей розвитку регіону, культурних та духовних традицій.

Безумовно, найпоширенішим засобом презентації матеріальної та нематеріальної культурної спадщини в музеях є етнографічні експозиції та виставки. Це можуть бути комплексні виставки, що висвітлюють різні напрями народного життя: традиційного побуту, матеріальної культури, народних промислів та мистецтва, культурних традицій, вірувань. А також моновиставки з презентації будь-якої теми з цього напрямку. Прикладом комплексної виставки може слугувати розділ експозиції Харківського історичного музею імені М. Ф. Сумцова «Слобожанські мотиви». Розділи виставки знайомлять відвідувачів з історією заселення краю, його етнічними особливостями, розповідають про традиційне житло, одяг, слобожанські ремесла та промисли, народні свята, музичну культуру тощо. Такі комплексні виставки вже є звичними для музеїв Харківщини. З традиційним слобожанським побутом відвідувачів знайомлять окремі виставки в Балаклійському, Великобурлуцькому, Верхньобишкінському, Зміївському, Краснопавлівському, Первомайському музеях, у Історико-археологічному музеї-заповіднику «Верхній Салтів». У Красноградському музеї на подвір'ї зроблена чудова реконструкція селянської хати з усім її начинням та вітряком.

Виставки, присвячені окремим напрямкам декоративно-ужиткового мистецтва, промислів, святкових традицій стали звичайними практично для всіх музеїв Харківщини. Так, протягом 2018 – першої половини 2019 рр. у музеях Харківської області демонструвалися:

- ♦ виставки вишиванок та українських рушників – «Розшите радістю життя» майстринь із с. Геніївка Зміївського району, «Україна моя вишивана» майстрині Бойченко Г. Я. (Зміївський краєзнавчий музей), «Святина нашого народу», виставка «Вишиванка – дзеркало народної душі», на якій були представлені вишиванки та рушники XVIII-XX ст. із фондів музею (Красноградський краєзнавчий музей), «Україна вишивана квітне, бо вишивана в неї душа» (Валківський краєзнавчий музей), «І рушник вишиваний...», «Мені сорочку мати вишивала» (Балаклійський краєзнавчий музей), «Слобожанські візерунки» (Люботинський музей), «Історія нашого краю в вишивках (рушники

XIX-XX ст.)» (Приколотнянський музей Героя Радянського Союзу К. Ф. Ольшанського);

- ♦ виставки традиційного українського одягу – «Барви України» (з приватної колекції Майї Ернст), «Краса українського вбрання» (з приватної колекції Галини Скринник) (Красноградський краєзнавчий музей);

- ♦ писанок та великодніх атрибутів: «Великодня фабрика» і «Великоднє диво» (в Красноградському краєзнавчому музеї), «Писанкова веселка» і «Великодній вернісаж» (у Лозівському краєзнавчому музеї), «Світла великодня писанка» (в музеї смт Слобожанське), «Палітра Великодніх свят», «Святкові дзвони Великодня» (в Балаклійському краєзнавчому музеї), «Великодні барви» (у Валківському краєзнавчому музеї);

- ♦ виставки робіт народних майстрів та декоративно-ужиткового мистецтва з фондів колекцій – петриківського розпису художниці С. Ромасько «Віддзеркалення душі», «Майстри Лозівщини – лозоплетіння» (в Лозівському краєзнавчому музеї), «Яскраві барви Валківщини», «Великодні барви», виставка виробів народних майстрів під час проведення свята «Валківська Масляна-2018», персональна виставка робіт у техніці народного декоративного розпису художниці Лілії Кравченко (у Валківському краєзнавчому музеї), «Обереги Балаклійщини», «Орнаменти буття», «Місто майстрів», «Балаклійські візерунки» (в Балаклійському краєзнавчому музеї), «Майстерня моєї бабусі», «Таємний світ ляльки-мотанки» (в Люботинському краєзнавчому музеї), «Обереги» (в Куп'янському краєзнавчому музеї), «Пам'ятки сивої давнини» (в Приколотнянському музеї Героя Радянського Союзу К. Ф. Ольшанського);

- ♦ виставки присвячені народним та православним святам України: «Від Миколи до Василя» (Балаклійський краєзнавчий музей), «Різдво очима дітей» (Сахновщинський районний історико-краєзнавчий музей), «З історії зимових свят» (Ізюмський краєзнавчий музей).

Важливим напрямом популяризації народних традицій є тісна співпраця з народними майстрами, що продовжують вивчати та розвивати традиційні народні ремесла та промисли. Ця співпраця втілюється як у спільних виставках, так і в майстер-класах або майстер-шоу. Однак, слід зазначити, що цей напрям залишається недооціненим харківськими музейниками. Проводяться майстер-класи не надто часто (зазвичай під час святкування народних або релігійних свят: новорічних, різдвяних, Колодія, Масляної, Великодня, Івана Купала; або ж у рамках фестивалів і святкування Міжнародного дня

музеїв). Також вони дуже обмежені за напрямками. Це здебільшого майстер-класи з писанкарства, виготовлення різдвяних янголів, новорічних іграшок, обрядового печива або ляльки-мотанки. Зрідка проводяться також майстер-шоу або майстер-класи з традиційних видів декоративно-прикладного мистецтва. Найчастіше майстер-класи з традиційної народної культури проходять у Харківському історичному музеї.

Щорічно, напередодні Великодня, для відвідувачів музею проводиться інтерактивний етнографічний захід «Обряди і традиції Великодня», під час якого його учасники не тільки дізнаються про історію виникнення одного з найголовніших християнських свят і про особливості його святкування в Слобожанському краї, але й мають можливість взяти участь у майстер-класі з виготовлення великоднього яйця під керівництвом майстринь Харківського клубу писанкарства імені А. П. Овчаренко. Під час проведення інтерактивного заходу «Від Миколая до Колодія або традиції святкування зимових свят у Слобожанщині» проводяться майстер-класи з приготування традиційного печива «миколайчики», виготовлення різдвяного «дідуха» або різдвяних янголів. Майстер-класи з виготовлення ляльки-мотанки відбуваються під час проведення інтерактивного заходу «Світ ляльковий, різнокольоровий». На іншому заході «Обереги рідного краю», який висвітлює найголовніші українські обереги та символи, що відігравали важливу роль в житті українців, також проводиться майстер-клас із виготовлення якогось оберегу (ляльки-мотанки, зайчика на пальчик, мотузяного коника тощо).

Із різновидами, особливостями та секретами плетіння українського віночка відвідувачі музею мали нагоду ознайомитися під час заходу «Таємниця українського віночка», майстер-класу, який провела учасниця фольклорного гурту «Муравський шлях» та молодіжного фольклорного гурту «Стежка» Катерина Курдіновська. Проведений у 2016 р. майстер-клас із виготовлення традиційних прикрас на весільній коровай, відбувався в супроводі слобожанських народних коровайно-весільних пісень. Безумовно, одним із найцікавіших став майстер-клас із плетіння коців, проведений під час святкування Міжнародного дня музеїв у 2019 р.

Цікавий досвід проведення майстер-класів має Художньо-меморіальний музей І. Ю. Рєпіна. Співробітниками музею розроблено цикл занять для дітей «Українські народні традиції та промисли», що проводяться на постійній основі на замовлення. Наприклад, під час

заходу «Писанка як вид мистецтва» відвідувачі не тільки дізнаються про значення писанки світогляді українців, про те, які бувають види писанок, не тільки знайомляться з технологією їх створення, а кожен із учасників може взяти участь у виготовленні власної писанки: розфарбувати олівцями шаблон або розписати гіпсову напівформу писанки. На творчому завданні під час заходу «Обрядові ляльки: мотанки і веснянки» діти беруть участь у процесі створення ляльки-веснянки або оберегу «Янголятко». Під час заняття «Казкова квітка Петриківки» маленькі відвідувачі, під керівництвом музейних співробітників, можуть навчитися створювати власні композиції дивних квіток.

У районних та сільських музеях Харківської області майстер-класи поки що не увійшли до постійних методів роботи. Серед небагатьох таких заходів можна згадати майстер-класи з виготовлення ляльки-мотанки, які співробітники Балаклійського краєзнавчого музею проводять щорічно в рамках відзначення Міжнародного Дня музеїв. У березні 2019 р. Балаклійським музеєм проведені майстер-класи з виготовлення великоднього зайчика та великодньої пташки під час районного заходу «Широка Масляна на Балаклійщині»; в Лозівському краєзнавчому музеї 2017 р. проведено майстер-класи з розпису писанок та вишивки хрестом; у травні 2018 р. у Красноградському краєзнавчому музеї проведений майстер-клас художниці С. Ромасько з петриківського розпису; в січні 2019 р. в Красноградському музеї в рамках мистецького проекту «Щаслива дитина – щаслива родина» проведено майстер-клас по виготовленню ляльки-мотанки «Лялька-веснянка», а також майстер-клас із народного розпису «Колір традицій» із майстриною декоративно-прикладного мистецтва Оленою Щемур. Майстер-класи з виготовлення новорічної іграшки та розписування писанки проводяться в Печенізькому районному краєзнавчому музеї. Традиційним є майстер-клас із виготовлення новорічної іграшки в Ізюмському краєзнавчому музеї. Розписували писанки під час святкування Масляної 2019 р. в Історико-археологічному музею-заповіднику «Верхній Салтів». Цього ж року співробітниками Валківського краєзнавчого музею було підготовлено і проведено серію етнографічних майстер-класів із виготовлення ляльки-мотанки «Великодній ангел». Важливою частиною своєї роботи музейні співробітники Харківської області вважають проведення освітніх заходів із популяризації української народної культури.

Протягом останнього року співробітниками етнографічного відділу Харківського історичного музею було підготовлено та проведено

низку музейних занять, лекцій та інтерактивних заходів, під час яких відвідувачі музею знайомилися з традиційними святами та обрядами Слобожанського краю і України: «Магія символів в орнаментах стародавніх Слобожанських рушників», «Як козаки Україну захищали», «Традиції та побут населення Слобожанщини», «Традиції харчування українців», «Українські вечорниці», «Історія новорічної ялинки та її святкового вбрання», «Традиції святкування Масниці в Україні». Особливу цікавість у харків'ян викликав спільний проект відділу етнографії історичного музею і кафедри музеєзнавства та пам'яткознавства Харківської державної академії культури «Українське весілля», який був представлений під час святкування Міжнародного дня музеїв 18 травня 2019 р. Група студентів Харківської державної академії культури в українських національних костюмах, а також зайняті в дійстві харківські школярі, розіграли сцену сватання за старовинним українським обрядом. У проекті було використано обрядові пісні, записані студентами під час етнографічних експедицій рідним краєм і записи обрядів Слобожанщини з колекції музею.

У Художньо-меморіальному музеї І. Ю. Рєпіна, як вже зазначалося вище, для дітей підготовлений цикл занять присвячених українським народним традиціям та промислам. Про деякі з них вже згадувалося вище. Крім того розроблений захід «Нев'януча квітка на чарівному горщику», під час якого відвідувачів знайомлять із особливостями опішнянського розпису. На занятті «Мовою барв, орнаментів і крою (український народний одяг)» діти в ігровій формі знайомляться з елементами українського національного одягу і орнаментами вишиванок. «Український рушник» — захід який надає можливість побачити рушники XIX-початку XX ст. із фондової колекції, ознайомитися із символікою вишивки на них, техніками вишивки та ткацтва, дізнатися про слобожанські обряди, в яких був задіяний рушник. Під час заняття «Таємниці старої скрині» діти дізнаються про ті предмети, що в ній, зазвичай, зберігалися, про звичаї та обряди, пов'язані зі скринею. Цього року арсенал освітніх заходів доповнений новим народознавчим уроком «Українська хата: де мир там і лад, там є в хаті благодать», на якому відвідувачі знайомляться з устроєм традиційної української хати, обрядами, що пов'язані з її побудовою, побутовими предметами і оберегами, які її наповнювали.

Одним із найактивніших у пропагуванні народних традицій на Харківщині є Красноградський краєзнавчий музей. За останні два роки співробітниками музею, крім зазначених вже виставок, було

підготовлено та проведено чималу кількість інтерактивних програм, свят та інших заходів, які допомагали відвідувачу поринути в світ традиційної української культури. Так, уже другий рік поспіль до Свят-вечору для дітей м. Красноград організовано етно-фольк подорож «Квиток на Щедрий вечір» (2018 р.) або «Щедрий вечір, добрий вечір» (2019 р.). Головною ідеєю дійства є подорож вулицями міста на святковому автобусі, під час якої на зупинках дітлахів вітають щедрівками та колядками народні колективи та артисти.

Під час заходу всі бажаючи також мали змогу поспівати щедрівок і поворожити. Дітлахів пригощали українськими смаколиками, а на завершення — кожен учасник отримав солодкий подарунок. Низку заходів із презентації різних напрямів традиційної народної культури Слобожанщини було підготовлено та проведено Красноградським краєзнавчим музеєм у травні 2018 р. до Міжнародного дня музеїв. У тому числі етно-фолькфест «Як на нашому подвір'ї», програма якого включала виступи самодіяльних колективів Красноградського району, учнів Красноградської дитячої школи естетичного виховання, та учасників вокального гуртка Красноградського районного центру дитячої та юнацької творчості, які долучили відвідувачів до автентичних пісень Слобожанщини. В межах фестивалю працював ярмарок декоративно-прикладного мистецтва та пройшов конкурс на найкращі пірїжки.

У експозиції музею «Хата XIX ст.» відбулася ексклюзивна гастрономічна екскурсія з міні-виставою «Звана вечеря», що була підготовлена колективом «Мальви» селища «Дружба» Наталинської ОТГ. У той же час було відкрито виставку петриківського розпису «Віддзеркалення душі» художниці С. Ромасько та проведений майстер-клас майстрині з розпису.

26 травня 2018 р., у рамках фольклорного практикуму студентів І курсу психолого-педагогічного факультету Харківської гуманітарно-педагогічної академії, проведений етнографічний коучинг «Традиції українського народу». Практиканти мали можливість побувати в справжній українській хаті позаминулого століття, побачити як був влаштований побут українців у ті часи. Також учасники відвідали гастрономічну екскурсію з дегустацією українських страв. У ході навчання гості ознайомилися з експозиціями музею, переглянули виставки петриківського розпису, прослухали лекції-показ та майстер-класи від майстринь декоративно-прикладного мистецтва Галини Скринник та Олени Шемур.

У лютому цього року, спільно з туристичною агенцією «Навігатор», для гостей із м. Харкова співробітники Красноградського музею підготували відвідини приватної садиби на території с. Маховик, де пройшло свято Колодія (Масляної) за всіма звичаями та традиціями. Всі учасники дійства з піснями, танцями, конкурсами проводжали Зиму й зустрічали Весну. Супроводжували дійство виступи творчих колективів. Символом прощання з зимою стало спалювання опудала. Як годиться, святкування Масляної завершилося частуванням усіх присутніх солодкими млинцями та варениками. Також до свята Масляної спільно з арт-кафе «Третяківка» та туристичною агенцією «Навігатор» була проведена гастрономічна екскурсія «Ярмарок українських страв».

Ще одним напрямом популяризації традиційної народної культури в музеях є фестивалі. Найвідомішим із них на Харківщині є фестиваль «Містерії Купала з Варсавою» який проводиться на мальовничій території старовинного парку Національного літературно-меморіального музею Г. С. Сковороди. Це свято, учасники якого мають можливість взяти участь у стародавніх купальських обрядах. Тут їх чекають спалення ватри, стрибки через вогонь і купання. Дівчата можуть поворожити, як в давнину: сплести вінка, прикріпити до нього свічку і пустити водою. Крім цього на «Алеї майстрів» кожен може придбати сувеніри й пройти майстер-класи від народних умільців, а на концертних майданчиках виступають кращі колективи області. Зміївський краєзнавчий музей бере активну участь у підготовці та проведенні районного фестивалю «Як на Івана, як на Купала». Це свято в 2018 р., за словами організаторів, відвідало понад 20 тисяч осіб.

Народознавчі уроки, екскурси в минуле, інтерактивні заняття, що присвячені культурі слобожан, зустрічі з народними майстрами зараз є в арсеналі роботи майже кожного музею Харківщини. Виховання любові до рідної землі, народної культури, звичаїв та обрядів сьогодні є головним завданням для музейників області. Спираючись на своє головне багатство – колекції предметів народної культури, використовуючи свої знання, співробітники музеїв Харківщини шукають і знаходять ефективні та сучасні методи презентації традиційної української культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. XII Археологічний з'їзд у Харкові, 1902 р. Замітки Дра Олексія Маркевича, с. 14, URL: http://shron1.chtyvo.org.ua/Markevych_Oleksii/XII_Arkheologichnyi_zizd_u_Kharkovi_1902_r.pdf.
2. Рибальченко Л. Л. XII Археологічний з'їзд і Проблема створення музею місцевої історії у Харкові // Проблеми історії та археології України. Збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції до 100-річчя XII Археологічного з'їзду в м. Харкові 25-26 жовтня 2003 р. – Харків : Східно-регіональний центр гуманітарно-освітніх ініціатив, 2003. – 244 с.
3. Етнографічні музеї України: становлення і розвиток / Г. А. Скрипник; відп. ред. Б. В. Попов; Академія наук Української РСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – Київ : Наукова думка, 1989. – 301 с.

Н. В. Педан,
провідний методист
Харківського обласного
організаційно-методичного
центру культури і мистецтва

СЕРЕДОВИЩНИЙ МУЗЕЙ ЯК АЛЬТЕРНАТИВА ДЛЯ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

У сучасному технологічно загартованому суспільстві, яке вимагає численних перформансів у сфері культури і мистецтва для задоволення своїх естетичних потреб, питання збереження і популяризації традиційної культури набуває гострого забарвлення. Однак, якщо розглядати традиційне мистецтво як окремий пласт серед надбань нашого народу, то воно, сьогодні, дедалі більше набирає своїх обертів, а отже можна казати про його відродження, що особливо видно на прикладі українських сіл, в яких проживають провідні народні майстри. Це відродження виявляється у проведенні різного роду фестивалів і майстер-класів, пов'язаних з відтворенням старовинних технік народних ремесел, які не лише демонструють публіці збережені знання та професіоналізм майстрів, але і допомагають їм знайти свою потенційну аудиторію, що немало важливо для майстра, який, у такому випадку, матиме мотивацію розвиватися далі. Але, спираючись на досвід останнього десятиліття, слід віддати належне, що чим більше розвивається мережа фестивалів та майстер-класів традиційного мистецтва, тим дедалі складніше зберегти унікальність тих знань, які у ході таких заходів доносяться до аудиторії. Вся ця ситуація, на додаток, ще й ускладнюється посередницьким ставленням аудиторії до цих дійств (зазвичай на подібних фестивалях більшість людей не розуміє цінність народних ремесел, бо частіше вони демонструються у поєднанні з виступами якихось сучасних виконавців, з різного роду фаер-шоу, танцями та багатьма іншими перформансами). У таких умовах виникає потреба пошуку інших каналів комунікації традиційного мистецтва зі своєю аудиторією.

Так, бігло оцінюючи стан та перспективи розвитку народної культури, на думку приходить концепція поширення нестандартного для України виду музеїв – середовищного музею. Як відомо, музей в Україні, як і за кордоном, в першу чергу, асоціюється зі спорудою,

в якій на показ виставлено цінні предмети (експонати), пов'язані з подіями та оточенням людства минулих епох. Подібні музеї, сучасні музеєзнавці ідентифікують за типом спадщини, яку вони зберігають як «колекційні» музеї. Але ця градація музеїв, сьогодні включає в себе ще два типи музеїв – ансамблевий і середовищний. Ансамблевий музей має собі на меті музеєфікувати в якості експонату в першу чергу сам ансамбль пам'ятки історії та архітектури, а потім вже приналежні до неї оригінали та новотвори. Середовищний же музей музеєфікує історико-культурне і природне середовище зі всіма його складовими рухомими, нерухомими і нематеріальними об'єктами та існуючими між ними взаємозв'язками. Подібна градація музеїв увійшла до вжитку з кін. 80-х – поч. 90-х рр., коли стало зрозуміло, що класифікувати музеї лише за збереженістю колекцій або самих будівель пам'яток, стало неактуальним у зв'язку з появою нових музейних форм, які ретранслявали не лише матеріальну культуру, але й зверталися до перших спроб відтворити нематеріальну культурну спадщину. З цим завданням і мав впоратися середовищний музей [1].

Під терміном «середовищний музей» як правило, розуміють еко-музеї, живі музеї, більшу частину музеїв під відкритим небом, деякі музеї-садиби тощо. Першим таким музеєм став музей під відкритим небом у Швеції, який так і називався: Скансен. Згодом ця назва закріпилися за всіма подібними музеями і сьогодні її активно використовують у побуті щодо музеїв під відкритим небом. Музей, засновником якого став шведський філолог і етнограф Артур Хазеліус (1833-1901), спочатку складався з ряду виставок інтер'єрів народних осель і костюмів, організованих у 1870-х рр. у різних районах Швеції. Краща з них, «Скандинавська етнографічна колекція», що відкрилася в 1873 р. в одному з приватних будинків Стокгольма, стала основою Північного музею. Намагаючись передати вигляд старовинних сільських громад, зберегти дух шведської традиції, Хазеліус долучив до музейної експозиції великі діорами інтер'єрів житлових будівель, відтворив їхню справжню обстановку, відтворив ряд вуличних сцен, використовуючи при цьому опудала тварин, манекени в народних костюмах і пейзажі у вигляді театральних декорацій.

Створена концепція нового музею швидко отримала визнання в Норвегії, Фінляндії, Данії, Німеччині та Нідерландах. До закінчення Першої світової війни в країнах Північної Європи було створено 104 музеї під відкритим небом. Ідея про перенесення зразків народної архітектури та побуту заради їхнього збереження в музеї під відкритим

небом стимулювала і охорону пам'ятників на місці виникнення. Поряд зі скансеном, створеного з переміщених об'єктів, стали з'являтися музеї «in situ», тобто об'єкти, які там розміщені, зберігаються на місці споруд. Виникли і музеї змішаного типу, які поєднують ознаки обох категорій: в них об'єкти, розташовані на місці свого створення, компонувалися з перенесеними будівлями.

Свою специфіку мають і північноамериканські музеї. Якщо в Європі витоки музеїв під відкритим небом тісно пов'язані з етнографією і їх головним завданням є охорона і показ народної архітектури та побуту, то в США вони найчастіше присвячені історії державності. Багато з них створені в пам'ять про Громадянську війну, розповідають про життя перших поселенців і видатних діячів країни.

Нині світова практика пропонує ширший набір варіантів для створення середовищних музеїв. Це, зокрема, і садиби-музеї, музеї-заповідники, скансени, музеї-цвинтарі, замки-музеї, палаци-музеї, меморіальні музеї, еко-музеї, економuzeї тощо. Всі перераховані варіанти музеїв відносяться як до середовищних, так і до ансамблевих. Головне, щоби всі ці музеї зверталися не лише до відтворення і демонстрації матеріальної спадщини, але й до нематеріального надбання, музеєфікуючи таким чином середовище пам'ятки [4].

Стосовно України, то тут звернення місцевих та сільських громад до концепції створення середовищного музею, який би музеєфікував і репрезентував середовище з усіма приналежними до нього пам'ятниками та елементами нематеріальної культурної спадщини, відбувається повільно. Навіть усі найвідоміші українські музеї під відкритим небом, палаци-музеї, садиби-музеї не можна віднести до категорії середовищних, однак, всі вони є типовими ансамблевими музеями. Чому так? Вся справа в тому, що обов'язковим елементом середовищного музею є, як зазначалося раніше, внесення до «експонування» нематеріальних складових культури, таких як звичаї, традиції, фольклор, ремесла – тобто всього того, що відтворює якісь певні дії та процеси і що неможливо покласти до вітрини в якості експонату. Ансамблевий музей же, навпаки, демонструючи свій екстер'єр та інтер'єр (екстер'єр у даному випадку є переважаючим і може навіть обійтися без демонстрації інтер'єру), не потребує додаткового залучення елементів нематеріальної культури. Таким чином, слід віддати належне тому факту, що всі сучасні музеї-садиби, музеї-заповідники, музеї-палаци, музеї-замки, музеї під відкритим небом, які автор відніс до категорії середовищних музеїв, у повному обсязі можуть бути

й ансамблевими музеями, але їхнє функціонування буде вирізнятися порівняно з середовищними.

Серед українських музеїв (у нашому випадку музеїв народної культури), за останні 20 років з'явилася значна кількість ансамблевих музеїв, які продовжують розвиватися і більшість з яких тяжіють до середовищних. У даному випадку слід відзначити Музей народної архітектури та побуту у с. Пирогове на Київщині, який окрім своєї експозиції під відкритим небом, об'єднав на одній території майстрів народних ремесел. Ці майстри, крім того що продають свої вироби на місцевих ярмарках, інколи проводять майстер-класи з виготовлення того чи іншого виробу, відтворюючи таким чином набуті знання минулих поколінь. Однак, усі дії відбуваються не на постійній основі, а отже занурити свого відвідувача в минуле середовище вдається не завжди.

До ансамблевих музеїв відносяться і такі відомі українські музеї як Закарпатський музей народної архітектури і побуту (м. Ужгород), Музей народної архітектури і побуту Середньої Наддніпрянщини (м. Переяслав-Хмельницький), Музей народної архітектури і побуту ім. Климентія Шептицького (м. Львів) та багато інших подібних музеїв. Усі вони активно залучають публіку шляхом організації та проведення традиційних свят, фестивалів і ярмарків, які не обходяться без майстрів народних промислів і фольклорних народних гуртів. Подібні кроки є позитивним зрушенням на шляху до популяризації традиційної культури в сучасних умовах глобалізації. Однак, кажучи про подальший розвиток народної культури, то її функціонування стає можливим саме завдяки пошуку нових прийомів і форм її репрезентації, одним із яких і є створення середовищних музеїв як однієї з форм української музейної мережі.

Кажучи про феномен середовищного музею сьогодні, то така форма музейної репрезентації лише починає набирати свої оберти в Україні. Однак, засновуються подібні музеї не спеціалістами-музеологами, а представниками традиційної культури і ремесел. Саме завдяки прагненню народних умільців розвивати свою діяльність і перетворювати її в справу життя, були створені в Україні перші середовищні музеї, які наразі потребують виявлення і дослідження з боку фахівців музейної справи. Одним із таких музеїв є музей вівчарства (с. Космач, Івано-Франківська обл., Косівський р-н), заснований у 2013 р. на території приватної садиби зеленого туризму «Космацька писанка». Діяльність музею спрямована на відродження вівчарства як традиційної складової життя гуцулів. Відвідувачі музею

мають змогу ознайомитися не лише з побутом вівчарів та різними необхідними для перероблювання молока предметами, але й із процесом виготовлення з молока традиційних гуцульських сирів бринзи і вурди. При музеї проводяться різноманітні майстер-класи з переробки вовни, а також для відвідувачів проводять екскурсії-лекції, в межах яких їх знайомлять із нетрадиційними методами лікування продуктами вівчарства – овітерапією.

Схожим за своєю концепцією є і музей-кузня «Гамора» (с. Лисичеве, Іршавський район, Закарпатська обл.). Музей є чинною кузницею XIX-XX ст. і працює за принципами роботи ковалів у давнину, приводячи молоти в дію силою води, що падає з річки Лисичанка [2; 3]. І музей вівчарства, і музей-кузня є економудами. Свою діяльність вони спрямовують в економічне русло, при цьому не лише демонструючи відвідувачам предметний ряд і проводячи комунікаційні заходи, але й виготовляючи на продаж продукти своєї діяльності, які в подальшому допомагають музею існувати серед собі подібних.

Аналізуючи все вище написане, слід погодитися з думкою, що в сучасних умовах глобалізаційних процесів традиційна культура потребує нових шляхів свого розвитку, нової подачі як колекції, так і знань, що з нею пов'язані. Одним із таких шляхів є поширення музеїв, здатних музеєфікувати середовище в якому зародилося й існує те чи інше народне мистецтво з усіма до нього прилеглими нематеріальними складовими. Будучи сьогодні найбільш динамічною музейною формою, здатною не лише продемонструвати наявний предметний ряд (що ми можемо бачити в багатьох українських музеях), який не завжди може бути актуальним для сучасності, але й залучити свого потенційного відвідувача до дій, відтворення середовищних процесів (нематеріального надбання) в яких відбувалося формування матеріальних складових народної культури. Звісно, що вся ця робота потребує значних зусиль, результат після яких не змусить себе чекати: зміна орієнтиру музейних цінностей сприятиме розвитку культурного туризму, відкриваючи нові можливості для створення нових креативних рекреаційних продуктів, які би популяризували традиційне мистецтво, перетворивши подібні музеї на фінансово незалежні музейні установи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Глушкова П. В. Классификация музеев под открытым небом в аспекте актуализации нематериального культурного наследия // Вестник Кемеровского государственного университета. Серия исторические науки и археология, 2015. Т. 1. № 1. – С. 59-63. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/klassifikatsiya-muzeev-pod-otkrytym-nebom-v-aspekte-aktualizatsii-nematerialnogo-kulturnogo-naslediya>.
2. Новікова Г. Ю. Середовищний музей як феномен нової музеології // Культура України. Серія : Культурологія, 2017. – Вип. 55. – С. 127-136. Режим доступа: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Kukl_2017_55_15.
3. Новікова Г. Ю. Середовищний музей як феномен сучасних культурних індустрій // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія музеєзнавство і пам'яткознавство, 2019. Т. 2. № 1. – С. 26-36. Режим доступа: <http://museum-monument.knukim.edu.ua/article/download/172516/172739>.
4. Средовой музей [Електронний ресурс] Режим доступа: http://www.museum.ru/rme/sci_sred.asp.

Т. В. Педан,
провідний методист
Харківського обласного
організаційно-методичного центру
культури і мистецтва

ПАРТИСИПАЦІЯ ЯК СПОСІБ АКТИВІЗАЦІЇ ВІДВІДУВАЧІВ ВИСТАВКОВИХ ПРОЕКТІВ

У сучасному виставковому просторі, де відвідувачі стають безпосередніми учасниками культурного дійства, дуже часто екскурсовод чи медіатор стикається з проблемою відсутності взаємодії учасників та оглядачів виставки, на думку яких інформаційне забезпечення повністю є «забобою» організаторів виставки. Однак, система «монологу» вже давно вичерпала себе і нині щоби зацікавити вибагливих відвідувачів потрібно постійно їх залучати до певного дійства, пов'язаного з активізацією пасивної аудиторії. Це можуть бути прийоми «запитання-відповідь» під час екскурсійного обслуговування, запитання на перевірку гнучкості та креативності мислення, інтерактивна гра або гра на асоціації з непередбаченою в інформаційному плані аудиторією. Важливо усвідомити індивідуальність підходів до кожної аудиторії і готовність змінити певні «сцени» свого сценарію в разі, коли аудиторія починає виражати невдоволення або не бажає бути залученою до такої активності. Серед причин, які спонукають їх до таких дій можна перелічити: стереотипність роздумів, що відвідувачі – гості і вони можуть лише оглядати виставку, тобто пасивно споглядати і слухати монолог екскурсовода чи медіатора. Другою причиною є побоювання аудиторії показати свою неосвіченість і через те очевидна відмова від участі в подібних дійствах. Третя причина це відсутність комунікаційних навичок і відповідно відсутність бажання взаємодіяти з іншими учасниками та екскурсоводом чи медіатором.

Категорія участі або партисипації розуміється як безпосереднє залучення глядача до художнього дійства, маючи велике бажання максимально активізувати аудиторію й очікувати, що дійство цієї активізації вийде за межі художньої ситуації. Практика участі має соціальну та колективну спрямованість й передбачає дематеріалізацію художнього витвору і її заміщення «сконструйованою ситуацією». Під час подібної практики, художник або автор роботи перестає бути одноосібним автором витвору і стає ініціатором проекту на рівні з іншими

і, таким чином, учасники екскурсії чи оглядачі виставки зживають свою роль пасивного глядача [15, с. 162-170].

Досліджує культуру участі і Джон Хаурт, директор Нью-Йоркського відділу Національного музею американських індіанців. Серед підходів культурних закладів у роботі з відвідувачами він звертає увагу на, так званий, програмний і кураторський підхід, який робить ставку на переосмислення «оточення» виставок і програм за допомогою зосередження уваги на додаткових заходах, які принесуть масу вражень і підтримають авторитет та репутацію закладу серед конкретних груп населення. Крім того партисипаційний досвід допомагає розвивати уяву і дарує відвідувачам інтелектуальний і емоційний досвід [14, с. 58-81]. Для організаторів важливо усвідомлено відноситися до вибору програм партисипаційних практик. Прагнення бути відкритим діалоговим майданчиком для відвідувачів, які представляють різні культури і точки зору – запорука поважливий й ефективної роботи з різними аудиторіями.

Однією із найяскравіших форм партисипаційних практик є перформанс, представлення якого на виставках в деяких російських музеях вже є звичним явищем, в той час як українські галереї та музеї тільки намагаються оцінити та передбачити реакцію відвідувачів на подібне дійство. Прикладом може слугувати «Лабораторія перформанса» Ярославського художнього музею або Лабораторія інтерактивного перформанса Політехнічного музею, в роботі якої приймають участь куратор, мистецтвознавець, медіахудожник, композитор та музикант, хореограф, актори й перформери. Задачею лабораторії інтерактивного перформанса є поєднання в одне ціле технічних досягнень останніх років, сучасного дослідження і наукових перспектив. Лозунг лабораторії «Ми створюємо територію просвітлення, вільної думки і сміливого експерименту» [12]. Сміливий експеримент лабораторії – це виклик часу і стирання кордонів та уявлень про те, як можна представити виставку, відійти від традиційного сценарію з монологом ведучого відкриття виставки або екскурсовода чи медіатора під час огляду виставки.

Шлях до розвитку перформативного мистецтва поклав створення фестивалю в рамках виставки «100 років перформанса» в Центрі сучасної культури «Гараж», де чималій аудиторії вдалося ознайомитися з широким спектром перформативних практик, їхнім історичним розвитком, що дозволило зробити відвідувачам крок назустріч розумінню явища перформативного мистецтва в межах представлення тематичних виставок [11].

Прикладом активізації аудиторії за допомогою перформативного мистецтва може бути представлення виставки зображувального і декоративно прикладного мистецтва кращих робіт членів Херсонського обласного союзу «Дніпровська палітра» в 2015 р. Сама виставка явила зору відвідувачів близько 300 експонатів 75 майстрів у різних техніках декоративно-прикладного мистецтва: вишивку, печворк, ляльки-мотанки, бісероплетіння, стрічкову вишивку, випалювання, м'яку і в'язану іграшки, прикраси з полімерної глини, картини з природного матеріалу, різьблення по дереву, арт-об'єкти тощо. На відкритті виставки за участю Великоолександрівського творчого колективу «Студія Простір» пройшов показ арт-об'єктів із використанням лози й текстилю. Живі скульптури в костюмах із лози переміщалися залю, залучали відвідувачів до виставкового простору, активізували їхню діяльність та «запрошували до діалогу» [6].

Перфоманс було представлено і в рамках виставки еко-арту «ПереТворення» в Обласному організаційно-методичному центрі культури та мистецтва, яка мала на меті показати відношення людей до планети і спонукати їх до етичного й відповідального ставлення до її ресурсів [2].

Прикладом нетрадиційного підходу до активізації уваги відвідувачів стала лекція-епілог «Кругла квітка» про традиційний український вінок із циклу лекторіїв про історію традиційного вбрання. То був неформальний захід – «квітова вечірка», на якому наукова співробітниця музею та майстриня Олександра Сторчай відтворила колекцію святкових головних уборів, які до дрібниць повторювали оригінальні музейні експонати, а також предмети з історичних записів та фотографій. Формат заходу передбачив демонстрацію процесу одягання традиційного вбрання з супроводом інформації, а коронним дійством став показ традиційних святкових вінків під музичний акомпанемент [1]. Лекції Олександри Сторчай у відтвореному вбранні доступні для перегляду в Інтернеті на сайті Центру української вишивки та костюму «Оріяна» [16]. Із подібним досвідом зустрілися і організатори виставки «Матерія світла» Обласного організаційно-методичного центру культури та мистецтва, де на відкритті виставки освітлювальних арт-об'єктів із вторинної сировини, деревини, текстилю і металу відбулося дефіле з представленням колекції одягу за космічними мотивами з металічними та світлодіодними вставками [3].

Це дефіле не просто викликало пошавлення, а подарувало позитивний досвід від побаченого присутнім, який, за психологічним

станом людей, знаходить більший відгук ніж отримання чогось матеріального, що дарує відчуття щастя лише в момент отримання цього. Саме тому зараз однією із найбільш розповсюджених професій є професія івент-менеджера або людини з організації культурного дозвілля. Отримати негативні емоції, вказівки і настанови люди завжди можуть на роботі, а позитивний досвід від побаченого дійства – це прерогатива, яка, нажаль, доступна не кожному і саме вона дозволяє дистанціюватися від проблем та насиченого дня.

Активізувати свого глядача вдалося й організаторам виставки-проєкту «Світова міфологія» в рамках арт-проєкту «КУЛЬТУРА+P2=МИС-ТЕЦТВО», які закликали гостей «створювати свої міфи та фантазувати!». На відкритті виставки гості змогли оглянути твори народного прикладного мистецтва, кераміку, графіку, маски, живопис тощо. Звичайний огляд виставки викликав би «музейну втомленість», що довело би думку про неможливість спеціалістів пов'язати особистий досвід із новою інформацією через відсутність впевненості в потребі цього «продукту» та в імовірній агресивній реакції на щось нестандартне [17, с. 54-55]. Але організатори «Світової міфології» пішли іншим шляхом: програму відкриття вони поєднали з другим туром батл-поет-шоу, де поети змагалися своїми віршами за звання кращого, а перед самим відкриттям попередньо було анонсовано про присудження призу в рубриці «dresscod» за оригінальний представлений образ.

Така активність мала заохотити відвідувачів стати частиною виставки, пофантазувати над міфічним образом і подивитися на процес «творчості» поетів наживо. На десерт усіх бажаючих почастували чаєм із домашнім печивом та розіграли картину з фондів галереї «Arka» серед журналістів, тобто серед тієї категорії, присутність якої є необхідним елементом освічення виставки в медіа і привернення уваги до неї під час експонування [13]. Таким чином, організатори показали свій професіоналізм, уміння утримати баланс між освітою та розвагою, які не є самоціллю організаторів виставок [17, с. 58].

Підготовка програми партисипаційних практик вимагає особливої підготовки і терпіння від організаторів, для яких важливою є не лише організація, а й реакція глядачів та учасників партисипаційного дійства. Існують практики, які дозволяють підготувати аудиторію, загартувати її інформаційно аби дати можливість попередньо ознайомитися з матеріалом та почуватися вільно в експозиційному просторі під час подібного дійства. Прикладом може слугувати організація квесту, який можна завантажити з сайту для попереднього

ознайомлення, як це зробили в музеї образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна. Завдяки попередньому ознайомленню організатори зайомляться з аудиторією, дозволяють їй відчувати себе вільно та безпосередньо [10]. Більшість галерей сучасного мистецтва займаються напрямом розвитку «партисипаційних практик» і залученням аудиторії до представлення виставки. Деякий переосмислений досвід склав основу видань, які є своєрідним посібником «як перетворити похід у музей на незабутній спогад дитинства». Прикладом можуть слугувати нестандартні розповіді про картини і скульптури, які експонуються у Львівській національній галереї мистецтв імені Бориса Возницького та розміщені у виданні Наталії Космолінської та Ірини Магдаш «Гра в музей» [5].

Долаючи бар'єри спілкування, екскурсоводи та медіатори стикаються з категорією «особливих людей», які в суспільстві нікуди не діваються і спілкування з ними – це окреме завдання на гнучкість креативного мислення, оскільки організація партисипативних практик у такому випадку покликана не лише розкрити інформаційний потенціал виставки, залучити їх до «ігрового дійства», але й передбачити можливі бар'єри в подачі та сприйнятті матеріалу, в організації просторового розміщення. До розробки «інклюзивних програм» у рамках репрезентаційної частини виставок нині долучилося багато культурних закладів, в тому числі українських. Pinchuk Art Centre створив освітній проект «Майстерня можливостей», в якому дорослі люди з особливостями розвитку, спільно з художниками, вирішують конкретні творчі задачі – роблять колаж-ансамблі, натюрморти, малюють символічні зображення-асоціації, збирають пазли.

Майстерня надає можливість учасникам проекту використати свої знання і вміння на практиці, усвідомити результати своєї роботи, отримати новий досвід та поспілкуватися з оточуючими. Під час заняття учасники формують просторові уявлення, самоконтроль, розвиток сенсорної сфери, тренують дрібну моторику [8]. Однак, партисипаційні дійства, що сприймаються на слух, лише частково допомагають слабобачачим людям «осягнути» простори експозиційних приміщень, а завдання на розвиток моторики або створення художніх робіт часом бувають заважкими для опанування. Найвдалішою альтернативою є адаптація виставкових проектів шляхом створення тактильних моделей предметів або організації тифлокоментування лекцій або дійств, які відбуваються в межах виставки. Подібні заходи вдалося організувати в музеї сучасного мистецтва «Гараж» (Москва) [9].

Спілкування з аудиторією для медіаторів та екскурсоводів – це як театральна вистава, але все набагато складніше, тому що на сцені грають заздалегідь розписаний сценарій і змінити хід подій там абсолютно неможливо, оскільки сцена існує паралельно з глядачами, але не взаємодіє активно з ними. Завдання медіатора чи екскурсовода слідувати за запланованим сценарієм, але бути готовим змінити його в разі якщо глядачі не захочуть продовження підготовленого першого сценарію. Іноді це викликає дисгармонійний стан душі і не всім подобається, коли намічені плани псуються, але це допомагає активізувати глядачів, активізувати себе й оцінити свої можливості та здібність «виходити з зони комфорту». Без сумнівів, є моменти коли дійство відбувається без наміченого сценарію, тоді виграти мають на видовищності спланованого дійства. Від того наскільки відвідувачам запам'ятається виставка і заходи, проведені в контексті цієї виставки, залежить її подальший успіх і подорож «із вуст в уста».

ЛІТЕРАТУРА

1. «Кругла квітка». Лекція-епілог з історії костюма [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://honchar.org.ua/events/krugla-kvitka-лекція-епілог-з-історії/>.
2. «ПереТворення» відбувається: відкрилась виставка еко-арту» [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://www.cultura.kh.ua/ru/news/6156-peretvorennya-vidbuvaetsja-vidkrilas-vistavka-eko-artu>.
3. Виставка робіт студентів факультету «Дизайн середовища» «матерія світла» LED&DESIGN [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://ksada.org/nov-15-06-2019.html>.
4. Виставка-проект «Світова міфологія» – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://ukrainka.org.ua/node/3945>.
5. Гра в музей [Текст] : Наталія Космолінська, Ірина Магдаш. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. – 136 с.
6. Днепровская палитра открыла выставку в Херсоне [Електронний ресурс]. Режим доступа: <http://tavrijci.org/dneprovskaya-palitra-otkryla-vystavku-v-hersone/>.
7. Культура участия: музей как форум для диалога и сотрудничества / Д. Хауорт / Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества / ред.-сост. Д. Агапова. СПб., 2015. – С. 58-81.

8. Майстерня можливостей з художницею Катериною Бучацькою [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://tockify.com/pinchukartcentre/detail/376/1557057600000>.

9. Музей «Гараж» став партнером информационного портала для незрячих и слабовидящих людей «Особый взгляд» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://garagemca.org/ru/news/2018-10-17-garage-museum-of-contemporary-art-has-become-partner-in-osoby-vzglyad-unique-vision-an-information-resource-for-blind-and-partially-sighted-people>.

10. Музейные квесты [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://pushkinmuseum.art/education/museyon/forparents/musquest/index.ph>.

11. Перформанс в России. Первая исследовательская инициатива, посвященная истории данного вида искусства в России [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://garagemca.org/ru/research/from-2010-performance-art-in-russia>.

12. Перформеры и перформанс в музее [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://polymus.ru/ru/education/lectures/schedule/performery-i-performans-v-muzee>.

13. Світова міфологія як джерело натхнення для художників та поетів [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://ukrainka.org.ua/node/4142>.

14. Хауорт. Культура участия: музей как форум для диалога и сотрудничества / Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества / Д. Агапова. СПб., 2015, – С. 58-81.

15. Хисматулина Н.А. Зрелищность и участие: антагонистические категории анализа современных художественных практик // Известия Уральского федерального университета. Сер. 3, Общественные науки, 2015. № 2 (140). – С. 162-170.

16. Цикл лекцій та майстер-класів про традиційний український одяг від Олександри Сторчай [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://oriyana.org.ua/index.html>.

17. Шола Томислав. Вечность здесь больше не живет: толковый словарь музейных грехов. – Тула : Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», 2013. – 356 с.

К. О. Плахотна,

викладач

дитячої музичної школи № 16

м. Дніпро

ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

У контексті збереження і дослідження історичної та національної пам'яті актуальною є проблема полікультурності або мультикультуралізму. Серед основних тенденцій розвитку сучасної цивілізації відзначається співробітництво країн і народів у всіх сферах людської діяльності. В цілому позитивні інтеграційні процеси, що є результатом об'єднання зусиль держав із розв'язання актуальних проблем планетарного масштабу, вносять додаткові труднощі в процес соціалізації окремої особистості. Людина постає перед необхідністю існування в умовах поліфонії культур, збереження національної пам'яті в умовах глобалізації. Проблеми полікультурності висвітлені в дослідженнях М. Бахтіна, В. Болгаріної, Я. Галоян, М. Данилевського, Н. Еріха, П. Каптерева, О. Карпової, Я. Коменського, І. Лощенової, О. Пономарьової, Н. Рагозіна, А. Тойнбі. Аналіз сутності національного контексту історичної пам'яті та його регіональної складової є важливою ланкою на шляху формування етнічної терпимості та взаєморозуміння.

В умовах глобалізації сучасного світу прискорився процес культурних трансформацій та взаємопізнання на перетині традиційних і сучасних масових національних культур. У світовій етнополітології та практиці етнополітичного життя відбувся перехід від політик «плавильного казана» чи побудови «нової спільноти радянського народу» до політики інтеграції зі збереженням особливостей культурної різноманітності, політики «салатниці» – полікультурності, культурного плюралізму чи мультикультуралізму. Під мультикультуралізмом розуміють таку складову державної політики і практики, зокрема інституційної (законодавчої), яка спрямована на підтримку культурних, у нашому контексті – етнонаціональних спільнот, заради збереження національної пам'яті. На практиці це означає фінансування відповідних програм щодо збереження культурної ідентичності, традиційних цінностей та створення адекватних правових норм у національному законодавстві. Розглядаючи культуру міжнаціонального спілкування, такі вчені як: А. Авксентьев, В. Авксентьев, Р. Кадієва визначають її як

певні взаємозв'язки і взаємостосунки, в процесі яких люди, що належать до різних національних спільнот і дотримуються різних релігійних обрядів, обмінюються досвідом, духовними цінностями, думками, почуттями. Культура такого спілкування залежить від загального рівня розвитку людей, від їхнього вміння дотримуватися загальнолюдських норм та моралі.

Основними елементами національної стратегії культурного розвитку в умовах глобалізації стають:

- 1) зміна ставлення держави до культури як важливої інвестиції в соціальний капітал особистості;
- 2) залучення громадян до процесу формування національної стратегії культурного розвитку;
- 3) формування на основі культури титульної нації нової національно-культурної ідентичності, яка відповідає соціокультурній ситуації та є більш ефективною у забезпеченні соціальної єдності і високого престижу країни на міжнародному рівні; сприяння активізації конструктивного міжкультурного діалогу, в якому визначатимуться основи нової національно-культурної ідентичності;
- 4) інтеграція культурних стратегій у загальну державну політику, що вимагає скоординованих дій держави та дотримання спільної мети захисту національної культури у економічному, соціальному розвитку суспільства;
- 5) формування культурного капіталу засобами національної освіти;
- 6) пріоритетний розвиток національної культурної індустрії;
- 7) розширення культурних обмінів та популяризація національної культури в світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агаддулін Р. Полікультурна освіта: методолого-теоретичний аспект // Педагогіка і психологія. № 3 (4). – К., 2004. – С. 18-29.
2. Солодка А. Полікультурне виховання та освіта – крок до інтеграції освіти України в єдиний загальнокультурний простір. – Миколаїв: МДУ, 2005. – С. 212-217.

Н. А. Плотнік,
заступник начальника
Управління культури і туризму
Харківської обласної
державної адміністрації

ВПЛИВ ПРОФЕСІОНАЛЬНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ КЕРІВНИКІВ ОРГАНІВ МІСЦЕВОГО САМОВРЯДУВАННЯ НА РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ В ОБ'ЄДНАНИХ ТЕРИТОРІАЛЬНИХ ГРОМАДАХ

В умовах зміни державного управління на «сервісно-орієнтовану», коли держава – інституція, наділена монополією влади, не тільки забезпечує високі стандарти надання соціальних послуг населенню, але й створює всі умови для швидкої, без перешкоджань, взаємодії між органами влади та громадянами (фізичними та юридичними особами), актуальним стає питання професійності, конкурентоспроможності, активності та відповідальності кадрового складу органів влади, особливо новостворених об'єднаних територіальних громад (далі ОТГ).

На сьогодні в Україні вже створено 948 ОТГ із загальною площею 226856.866 кв. м та чисельністю населення 10 133 596 осіб [1]. Харківська область займає в цьому рейтингу 18 місце з 20. Перед нею в рейтингу областей на 17 місці знаходиться Кіровоградська область (21 ОТГ), за нею – Луганська (19 місце, 17 ОТГ) та Закарпатська (20 місце, 7 ОТГ) області.

Станом на 01 червня 2019 р. на території Харківської області, відповідно до Перспективного плану формування територій громад Харківської області, затвердженого розпорядженням Кабінету Міністрів України від 23 вересня 2015 р. №991-р [2], створено лише 19 ОТГ загальною площею 6579.0 кв. м (20,94% від загальної площі області), з чисельністю населення 341 218 осіб (12% від загальної кількості населення області). До цієї кількості входять 11 селищних ОТГ (Великобурлуцька, Зачепилівська, Золочівська, Коломацька, Малинівська, Малоданилівська, Нововодолазька, Пісочинська, Роганська, Старосалтівська, Чкалівська), 5 сільських ОТГ (Наталинська, Олексіївська, Оскільська, Старовірівська, Циркунівська) та 2 міських ОТГ (Лозівська, Мереф'янська). Кожна громада має структурний підрозділ у складі виконкому, який опікується питаннями розвитку культури на території створеної ОТГ. В більшості громад галузь культури об'єднали разом із освітою, молоддю та спортом (13 ОТГ). І лише 5 громад

(Зачепилівська селищна, Золочівська селищна, Ізюмська міська, Коломацька селищна, Лозівська міська) залишили відділ (управління) культури як окремий структурний підрозділ. Олексіївська сільська ОТГ Первомайського району ще не має структурного підрозділу, що опікується питаннями культури.

Зміна ментальності населення, чітке розуміння потреб на місцях, впровадження сучасних підходів і стандартів щодо оцінювання якості надання органами місцевого самоврядування публічних послуг впливають на сучасне формування та оновлення управлінської мережі органів влади об'єднаних територіальних громад. Отримавши в комунальну власність громад культурний спадок районів (заклади культури – клуби, бібліотеки, музеї, мистецькі школи, об'єкти культурної спадщини – пам'ятки археології, історії та монументального мистецтва; природничі парки та заповідники тощо), органи місцевої влади ОТГ отримують не тільки великі власні повноваження, але й беруть на себе відповідальність за збереження та організацію подальшого функціонування соціокультурних інституцій для культурного розвитку населення громад. Аналіз персонального складу структурних підрозділів із питань культури виконкомів ОТГ, а також наявності фахової освіти у працівників закладів культури громад показав, що:

- ♦ відсутність спеціальної фахової освіти у керівників органів місцевого самоврядування та працівників закладів культури не тільки призводить до управлінської кризи, але й стає на заваді осмислення важливої ролі культури для економічного, культурного, туристичного розвитку територій, навколо яких об'єднуються територіальні громади;
- ♦ відсутність професійної компетенції – «якісно-ціннісного комплексу поєднання глибоких знань та практичного досвіду» [3] не дозволяє в повній мірі моделювати та акцентувати на розробці нових стратегій та пріоритетів культурного розвитку, регулярно моніторити ситуацію щодо культурного попиту населення, використовувати в роботі закладів культури проектний менеджмент та комунікації, а також залучати інвестиції для втілення в життя креативних ідей та проектів;
- ♦ звуження використання сучасних можливостей культурного сектору, використання відповідного устаткування призводить до звуження використання всіх існуючих форм і методів роботи сучасних закладів культури, приймаючи до уваги лише невелику частину, яка зводиться до відзначення професійних свят, днів громади, організації концертів, виставок та масових заходів до календарних народних свят;
- ♦ відсутність навичок написання проектів для грантодавців, благодійних фондів та грантових програм, або небажання покинути

існуючу «зону комфорту» не дозволяє досягнути надання населенню культурних послуг високої якості, перейти на нові технології в культурному обслуговуванні громади, що, в свою чергу, призводить до подальшої руйнації не тільки існуючої соціокультурної інфраструктури об'єднаної територіальної громади, але й запобіганню формування позитивної громадської думки щодо необхідності матеріальної та фінансової забезпеченості галузі, створюючи та поширюючи серед населення негативну оцінку щодо діяльності працівників галузі та необхідності подальшої їх моральної та фінансової підтримки за рахунок коштів бюджету громади.

Важливе місце в покращенні діяльності закладів культури в сучасних умовах відводиться професійній компетенції працівників галузі. Аналіз кадрового потенціалу ОТГ області та наявність спеціальної фахової освіти у працівників виявив відсутність останньої в 2/3 загальної кількості працюючих. Для підвищення професійної компетенції працівників культури управління культури і туризму ХОДА постійно організовує різноманітні семінари, форуми, воркшопи тощо, а також курси підвищення кваліфікації при Обласному організаційно-методичному центрі підвищення кваліфікації працівників культосвітніх закладів. Вітається й прагнення самих працівників культури до самовдосконалення знань та навичок, самоосвіти та розвитку організаційних здібностей. Органами влади місцевого самоврядування організовуються виїзди делегацій до країн ЄС із метою отримання європейського досвіду в реформуванні галузей, налагодженню роботи комунальних закладів відповідно до європейських стандартів, використання міжнародного менеджменту якості в державному управлінні, запровадження кращих європейських практик в роботу органів місцевого самоврядування. Так, завдяки неодноразовим поїздкам до Польщі, Нововодолазька ОТГ перетворила будинки культури на справжні осередки дозвілля, провела реформу бібліотечних закладів, реорганізувавши всі бібліотеки в одну з 9 філій. Сьогодні бібліотека Нововодолазької ОТГ це багатофункціональний соціальний простір, в якому не тільки читають книги, знайомляться з новими надходженнями, отримують освітньо-інформаційну допомогу, а також проводять різноманітні заходи, серед яких користуються попитом майстер-класи, воркшопи, перегляд фільмів та послуги «бібліоняні». Принцип роботи бібліотеки – «Бібліотека для людей, а не для книжок», розкривається не тільки в кількості цікавих книжок та різноманітності заходів, але й в осучасненні вигляду бібліотеки, забезпеченні її комфортного простору, а також адаптації графіку роботи закладу до жителів (зміна часу роботи бібліотеки, більш

гнучкий та зручний для мешканців громади графік роботи закладу). Все перелічене є необхідною умовою для надання культурних послуг населенню і повинно бути корисним як для клієнтів, так і для адміністрації, яка цю послугу надає.

Брак професійної або необхідної освітньої компетенції, креативності та наявності прогалини в роботі, що пов'язано з недостатнім рівнем обізнаності працівників закладів культури в новітніх технологіях, можливо заповнити корисною та тісною співпрацею з громадським сектором. На думку Токар М. Ю., реформа децентралізації влади дала місцевим жителям віру у власні сили та можливості. «В центрі уваги реформи постає людина, її погляди на життя, її інтереси. На жаль, більшість громадян сьогодні не готові до активного індивідуального прояву своєї громадянської позиції, але схильні її проголосити колективно, особливо для вирішення нагальних питань їхньої життєдіяльності. Тому ГО варто працювати над зростанням авторитету об'єднань громадян як інструменту, що дієво репрезентує інтереси громадянського загалу в суспільно-державному середовищі...» [4].

Безперечним є факт впливу на вироблення рішень та прийомів роботи культурних інституцій на території ОТГ сервісних громадських організацій (далі ГО), які надають культурні послуги та працюють у сфері дозвілля. Співпраця органів місцевої влади, представників культурних інституцій із ГО дозволяє створити цікаві для громади спільні культурні та креативні проекти, реалізувати громадські ініціативи, покращити якість надання культурних послуг та забезпечити рівний доступ всіх мешканців до якісного культурного продукту. Така співпраця, в свою чергу, сприяє розбудові якісної культурної складової для економічної розбудови громади, підтримці та поширенню інновації через культуру та розвитку культурної економіки, позиціонуванню культури як фундаменту соціального та економічного добробуту. Участь у різноманітних грантових проектах дозволяє працівникам галузі залучати додаткові фінанси для розвитку соціокультурних інституцій громади. Завдяки такій співпраці на території ОТГ Харківської області були реалізовані наступні проекти:

- ♦ «вишиванкова хода» та танцювальний флешмоб; свято Холі – фестиваль фарб (Великобурлуцька селищна ОТГ);
- ♦ створення молодіжних ХАБів при закладах культури (Золочівська селищна ОТГ, Нововодолазька селищна ОТГ, Лозівська міська ОТГ);
- ♦ капітальний ремонт внутрішнього спорядження частини приміщень Будинку культури Шипуватської сільської ради Великобурлуцької селищної ОТГ в рамках Угоди про співпрацю з Німецьким

товариством міжнародного співробітництва (GIZ) та реалізації проекту «Розвиток соціальної інфраструктури у зв'язку зі збільшенням кількості внутрішньо переміщених осіб»;

- ♦ отримання 2 інтерактивних дошок із відповідним комп'ютерним обладнанням для запровадження в ІДХШ ім. С.І. Васильківського інноваційного освітнього процесу та муфельної лабораторної печі для роботи в майстерні з декоративної кераміки завдяки перемозі в конкурсі міні-проектів «Разом в майбутнє» Харківської обласної ради (Ізюмська міська ОТГ).

Отже, кадровий потенціал відіграє значну роль у запровадженні новітніх технологій у розбудову об'єднаних територіальних громад, створення інноваційної привабливості територій. Успіх та ефективність надання населенню якісних культурних послуг безперечно залежить від професійної компетенції кадрів, їх комунікабельності, мотивації до високої якості своєї праці, співпраці з сервісними громадськими організаціями та міжнародними фондами підтримки, вмінь та навичок використання в роботі нових прийомів та креативних рішень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Децентралізація діє можливості. Статистичні дані Міністерства регіонального розвитку, будівництва та житлово-комунального господарства України. Електронна версія. Режим доступу: decentralization.gov.ua/areas.
2. Розпорядження КМУ від 23 вересня 2015 р. №991-р «Про затвердження перспективного плану формування територій громад Харківської області» (із змінами, внесеними згідно з Розпорядженням КМ № 992-р від 21.12.2016, №159-р від 10.03.2017, №69-р від 07.02.2018, № 957-р від 21.11.2018). Електронна версія. Режим доступу: zakon5.rada.gov.ua/laws/show/991-2015-р.
3. Кадрове забезпечення органів місцевої влади у сфері надання публічних послуг: навч. посіб. / за заг. ред. О. І. Васильєвої, Н. В. Васильєвої, О. С. Ігнатенка. – Київ : НАДУ, 2017. – С. 262
4. Токар М.Ю. Можливості співпраці громадських організацій з об'єднаною територіальною громадою / Публічне управління ХХІ століття: синтез науки та практики: зб. тез XIX Міжнар. наук. конгресу. 19 квітня 2019 р. – Х.: Вид-во ХарPI НАДУ «Magistr», 2019. – С. 178.

Т. В. Потапчук,
доктор педагогічних наук,
професор кафедри теорії та методики
дошкільної і спеціальної освіти
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ

ДИТЯЧИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР У РОЗВИТКУ ДОШКІЛЬНИКІВ

За дитиною визнається її унікальність, що наповнена різного роду устремліннями, інтересами, прагненнями, які необхідно задовольняти, інакше розвиток не відбудеться, а головне – можна втратити на завжди найбільшу частку творчої унікальності особистості. Тож дитині треба створити соціальний простір для її розгортання, в якому важливе місце відводиться педагогу, який безумовно, повинен виступати не тільки як учитель, а як помічник.

До дитячого музичного фольклору можна віднести чимало творів народної *календарної поезії*. Безпосередньо пов'язані з побутом і звичаями українського народу, календарні пісні супроводжувалися драматичними діями. На думку О. Воропая, «пісенні тексти завжди змістовні, вони розповідають про якусь конкретну подію» [1, с. 304]. Спостерігаючи життя дорослих, діти часто імітували у своїх іграх календарні і сімейні обряди, виконуючи при цьому відповідні пісні.

Найпоширенішим жанром дитячого фольклору є *заклички* та *приказки (примовки)*. Українці віддавна вважали, що дитяча безвинність і чистота здатні впливати на силу природи. Заклички – це віршоване звертання дітей до різних явищ природи: сонця, дощу, а приказки – до тварин і рослин. Характерним для цього жанру є пряме звернення, в наспівах переважають інтонації заклик, кличу; а також утворення певної сформованої мелодійної структури, характерної лише для цього жанру. Заклички особливо повно розкривають можливості дитячого голосу: його силу і дзвінкість, емоційну темпераментність. Використовуючи у своїй мові прислів'я і приказки, діти навчаються ясно, лаконічно, виразно виражати свої думки і почуття, їх мова набуває інтонаційного забарвлення, розвивається уміння творчо використовувати слово, уміння образно описати предмет, дати йому яскраву характеристику [2].

Народ створив безліч *ігрових пісень*. Супроводжуючи дії з малям словами пісеньки, що радує його, дорослі привчають дитину вслухуватися в звуки мови, сприймати та відтворювати її ритм, окремі звукосполучення і поступово проникати в їхній зміст. Дошкільники з легкістю вивчають їх напам'ять і залюбки декламують (наспівують) під час ігор та поза дитячим колективом.

Важливими для формування музичних здібностей у процесі первинного виховання є пестушки, потішки (утішки). Це короткі віршовані приспиви, якими супроводжуються рухи при пестуванні (нянчєнні, носінні на руках) дитини. Обґрунтовуючи вплив народної педагогіки на особистість дитини, звернемо увагу на психологічний підтекст дитячого фольклору: коли з малям граються, розважають його забавляннями, пестушками, утішками, співають пісень, у дитини активізуються почуття, формується свідомість [4].

Найважливішим жанром дитячого музичного фольклору є колискова музична поезія. Коліскові пісні – найбільший здобуток народної педагогіки за всю історію людства. Вони неподільно з'єднані з практикою виховання і водночас закладають передумови формування музичних здібностей у дитини з самого раннього віку, створюють сприятливі умови для наступних виховних впливів [3]. На нашу думку, саме з колискових пісень походить музичність всієї української нації, яку неодноразово підкреслювали в своїх спостереженнях дослідники.

Отже, в дитячому музичному фольклорі більшість пестушок, забавлянь, пісень мають ритмічний стрижень, який допомагає дошкільнятам одночасно займатися ритмікою, розвивати музичні нахили, вчити рідну мову.

ЛІТЕРАТУРА

1. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Харків : «Фоліо», 2004. – 497 с.
2. Грица С.Й. Фольклор у просторі та часі. – К.: Астон, 2000. – 228 с.
3. Давыдова М.А. Музыкальное воспитание в детском саду: средняя, старшая и подготовительные группы. – М.: ВАКО, 2006. – 240 с.
4. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість: посібник для вищ. та серед. учб. закладів. – К.: Муз. Україна, 1990. – 336 с.

М. М. Роман,
головний спеціаліст
Управління культури і туризму
Харківської обласної
державної адміністрації

ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ХАРКОВА

На сьогоднішній день в Харкові налічується 6 державних та близько 60 недержавних театрів. Державні театри Харкова мають свою багату історію і театральні традиції, які закладалися від появи перших вистав у кожному з окремих жанрів до створення стаціонарних театрів та сучасної творчої діяльності. Тому найбільш виразно синергія збереження традицій та розвиток інновацій позначилася на прикладі державних театрів, як найстаріших та наймасштабніших театрів Харкова.

Історія *Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка* розпочалася в XVIII ст. Перше друковане свідоцтво про музичне театральне видовище в Харкові міститься в праці дослідника К. П. Щелкова «Харьков. Историко-статистический опыт» 1880 р. Згідно з цим джерелом перші балетні дивертисменти під керівництвом колишнього танцюриста Санкт-Петербурзького театру Іваницького в місті відбулися 29 вересня 1780 р. Пізніше, опери та балетні дивертисменти в Харкові ставилися в різних театральних приміщеннях, які не завжди підходили для такої мети.

Першим постійним приміщенням Харківського оперного театру в 1891 р. став колишній Комерційний клуб, по вул. Римарській, 21, де зараз розміщується Харківська обласна філармонія. Кінець XIX ст. виявився періодом розквіту опери в Харкові, коли на оперній сцені виступали Ф. Шаляпін, М. Баттістіні, А. Нежданова, Л. Собінов, Н. Забела-Врубель, І. Алчевський, а також багато інших корифеїв виконавського мистецтва.

Сучасний Харківський театр опери та балету був заснований 1925 р., під назвою «Українська державна столична опера» на базі постійної оперної антрепризи, яка існувала в місті з 1880 р. Основою творчого колективу театру стали представники харківської музично-виконавської школи, відомі майстри з інших міст і талановиті дебютанти. В 20-30 рр. XX ст. на Харківській оперній та балетній сцені

працювали такі зірки національного мистецтва, як: І. Козловський, М. Рейзен, З. Гайдай, М. Гришко, І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, В. Дуленко, Р. Захаров.

У 1991 р. Оперний театр продовжив свою роботу в новому приміщенні по Сумській, 25, спроектованому в посмодерністському стилі. Нове приміщення театру будувалося надзвичайно довго, протягом 21 року. Проект споруди є дуже своєрідним, архітектура створена на контрасті великої нависаючої «плити» двох верхніх поверхів та важкої пластики входних вестибюлів, фойє та інших приміщень нижніх поверхів. Вхід до касового залу прикрашає декоративна композиція «Музика М. Лисенка» скульптора С. Ястребова. Розміри будівлі є вражаючими, як іззовні так в середині. Фасад облицьований арктиським вулканічним туфом, а загальна площа приміщень складає 7 гектарів.

У 2010 р. Харківському академічному театру опери та балету ім. М. В. Лисенка було надано статус національного. На сьогоднішній день до репертуару Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка входять такі опери як: «Севільський цирульник» Дж. Россіні; «Наталка-Полтавка» М. Лисенка; «Травіата» та «Аїда» Дж. Верді; «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва; «Іоланта» і «Мазепа» П. Чайковського; «Борис Годунов» М. Мусоргського; «Запорожець за Дунаєм» С. Гулак-Артемовського, а також балети: «Баядерка», «Пахіта» Л. Мінкуса; «Лебедина озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик» П. Чайковського; «Тисяча та одна ніч» Ф. Амірова; «Весна священная» І. Стравінського; «Коппелія» Л. Деліба та ін.

Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка був заснований 1922 р. у Києві в народним артистом України Л. Курбасом. Театр отримав назву «Березіль», яка походила від назви першого весняного місяця – березня. Добре обізнаний із практикою західноєвропейського мистецтва, завдяки навчанню у Відні, Л. Курбас переносив на національний ґрунт здобутки театру експресіонізму. Його метод образного мислення заперечував натуралістичне копіювання життя. Київський період «Березолі» вважається періодом політичного театру. В 1926 р., за рішенням Народного комісаріату освіти України, театр «Березіль» був переведений до Харкова, тодішньої столиці України.

Харківський період філософського театру в «Березолі» виявився плідним і творчо насиченим. Першою виставою, створеною в Харкові, стало «Золоте черево» за п'єсою Ф. Кроммелінка. В 1926-1936 рр. «Березіль» пізнав новий творчий період «національного синтезу

з необароковою домінантою». В Харківському «Березолі» працювала яскрава тріада митців: режисер Л. Курбас, художник В. Меллер, драматург М. Куліш. У такому митецькому тандемі були створені вистави: «Народний Малахій» (1928 р.), «Мина Мазайло» (1929 р.), «Маклена Граса» (1933 р.). Перші дві вистави стали причиною для всеукраїнської літературної дискусії. Головним суперником Л. Курбаса в дискусії був Г. Юра з театру імені І. Франка, який ревно відстоював реалістичну психологічну драму і був категорично проти курбасівського авангардистського розуміння театру. Обраний Л. Курбасом напрям від колективізму до возвеличення індивідуалізму став початком нападів влади на нього особисто та на «Березіль» загалом. Прем'єра останньої вистави «Маклена Граса» відбулася під наглядом чекістів, після чого була заборона.

Згодом проти Л. Курбаса було висунуте звинувачення в «похмулості» постановок і викривленні оптимістичної радянської реальності. Курбасівському театру інкримінували недоступність масам, а самому Л. Курбасу – антидемократичну позицію, буржуазний націоналізм та контрреволюційність. Наприкінці 1933 р. його було звільнено з посади художнього керівника театру, а незабаром і заарештовано. В 1934 р. Л. Курбаса було вислано на будівництво Біломорсько-Балтійського каналу на Медвежу гору, потім відправлено на Соловки. М. Куліша також було заарештовано в 1934 р. органами НКВС та звинувачено в приналежності до націоналістичної терористичної організації. В 1935 р. М. Куліша засудили до 10 років Соловецьких таборів. А в 1937 р. Л. Курбаса і М. Куліша було розстріляно в урочищі Сандармох.

Після Л. Курбаса, з 1933-1952 рр. театр очолив його учень і послідовник М. Крушельницький, який створив героїко-романтичний театр. У 1935 р. театр отримав ім'я Т.Г. Шевченка. З'явилися такі вистави, як: «Ярослав Мудрий» І. Кочерги, «Генерал Ватутін» Л. Дмитерка. На початку 1950-х рр. до складу театру приєдналися Л. Биков, Р. Колосова, С. Чибісова, Б. Ставицький, В. Крайніченко, Л. Попова, Л. Тарабарінов, зі Львова було запрошено Я. Геляса.

У 2002-2005 рр. театр знову зазнав новаторських змін. На посаду головного режисера був запрошений А. Жолдак, спадкоємець знаменитої театральної династії Тобілевичів-Тарковських, праправнук українського драматурга І. Карпенка-Карого та акторки Н. Тарковської, внучатий племінник акторів і режисерів М. Садовського і П. Саксаганського, який також мав спільне коріння з Арсенієм та

Андрієм Тарковськими. Виставами А. Жолдака «Гамлет. Сні», «Один день Івана Денисовича», «Місяць кохання», «Чотири з половиною», «Гольдони. Венеція» театр долучився до сучасної авангардної стилістики. А його вистава «Ромео і Джульєтта. Фрагмент» була заборонена до показу в Україні, що й стало головною причиною відставки А. Жолдака з посади керівника театру.

Харківський державний академічний український драматичний театр ім Т.Г. Шевченка розташований по вул. Сумській, 9, у приміщенні, яке він отримав після переїзду трупи до Харкова ще в 1926 р. До того часу в цьому будинку розміщувався театр ім. І. Франка, який у той час, за рішенням уряду, було навпаки переведено до Києва. Ще раніше на цьому самому місці існувало приміщення театру за проектом архітектора А. Тона, збудоване в 1841 р. Але в 1892 р. стару споруду з вузькими коридорами, відсутністю опалення, без холу, з незручними гримерками було зруйновано для будівництва сучасного театру, за проектом архітектора Б. Михайловського, який існує донині. В 1929 р. будівля піддалася реконструкції внутрішніх приміщень в стилі конструктивізму, за проектом архітектора В. Костенко та художника В. Міллера. Витончена романтика і неокласика вже не пасувала для прагматики радянської сцени. В 1961 р. будівля театру отримала західну прибудову адміністративного корпусу за проектом групи архітекторів у складі: Б. Клейн, Є. Святченко, А. Фурманова.

Теперішній вигляд театру має неокласичний стиль з елементами конструктивізму. Головний фасад, який виходить на вул. Сумську, незважаючи на низьку поверховість, є домінантою комплексу: ризаліт центрального входу з арковими вікнами, в обрамленні профільованих архівольтів на імпостах із замковим каменем, пілястри і напівколони іонічного ордеру, маскарони, профільовані карнизи, трикутні фронтони в обрамленні фільонок. Основний же малюнок усіх частин будівлі становлять перемешовані ділянки французького і римського рустів із гладким тиньком, профільовані карнизи, люнети на імпостах і аркові вікна.

Творча діяльність театру нині націлена на залучення до акторського складу талановитої молоді, оновлення поточного репертуару сучасною і класичною українською та зарубіжною драматургією. Зараз до репертуару входять такі вистави: «Замок» Ф. Кафки, «Піаніно у траві» Ф. Саган, «Сон літньої ночі», «Самогубець» В. Шекспіра, «Зойчина квартира» М. Булгакова, «Ревізор» М. Гоголя, «Примадонни» К. Людвіга, «Смішні гроші» Р. Куні та ін.

Історія заснування *Харківського академічного російського драматичного театру ім. О. С. Пушкіна* також відноситься до початку ХХ ст. Театр російської драми в Харкові було створено в 1933 р., в столиці радянської України постановою Ради народних комісарів для пропагування російського реалістичного мистецтва. Очолити театр було запрошено народного артиста РСФСР, режисера Ленінградського академічного театру драми Н. Петрова. До Харкова він прибув із власною трупією акторів, серед яких були вихованці студії при театрі: Л. Скопіна, К. Хохряков, В. Малінін, В. Еренберг та ін. Перші постановки театру, якими стали «Ревизор» М. Гоголя, «Горе от ума» О. Грибоедова, «Чапаєв» А. Фурманової та С. Луніна принесли театру популярність.

Коли Харків ще залишався столицею, Харківський театр російської драми мав власну типографію, де видавалися книги, збірки статей та навіть щотижнева газета, яка мала назву «Театр російської драми». Завдяки тій друкованій продукції російська драма швидко стала відомою серед інтелігенції міста та його передмість. Особливої популярності театру додало відкриття театральної студії та проведеного в його стінах творчих вечорів та «капусників», як нового виду театрального мистецтва. Але коли столицею України став Київ, Н. Петров переїхав до Москви.

Із 1937 до 1951 р. театром керував видатний актор та режисер, педагог народний артист СРСР О. Крамов, запрошений до Харкова з Московського театру Московської губернської ради професійних спілок (пізніше театр імені Моссовета). Раніше він уже працював у Харківському театрі російської драми на початку його заснування. За його керівництвом справжніми шедеврами театрального мистецтва стали вистави за творами Л. Толстого «Анна Кареніна» та «Воскресение». В цих виставах свою високу майстерність продемонстрували такі народні артисти СРСР та України як О. Воронович, В. Арістова, Н. Тамарова, І. Любич, А. Волін. У 1949 р., до 150-річчя народження О. С. Пушкіна, театру присвоюється ім'я поета.

У 1978 р. у приміщенні театру в стилі сталінського ампіру по вул. Чернишевській, 11, сталася пожежа. Через це трупі театру на кілька десятиліть довелося переїхати до Будинку культури працівників зв'язку, по вул. Скрипника, 7. Тільки в 2003 р. театр повернувся до свого колишнього будинку, який було реконструйовано за проектом архітекторів А. Другака та М. Рабіновича. Тепер приміщення театру є окрасою Харкова. Центральний, східний фасад будівлі оздоблений чотириколонним портиком доричного ордеру, верхівка кожного

з яких увінчана скульптурою музи, балконом за витонченими балюстрадами, пілястрами іонічного ордеру. Західний фасад прикрашений барельєфом О. С. Пушкіна.

У 1975-2011 рр. головним режисером Харківського академічного російського драматичного театру ім. О. С. Пушкіна був О. Барсегян. Випускник Харківського театрального інституту, на час призначення до театру, мав багатий досвід роботи: працював головним режисером Львівського театру юного глядача ім. М. Горького; Одеського театру оперети; режисером Київського театру юного глядача. На сцені Харківського театру російської драми О. Барсегян поставив більше 80-ти вистав. Його прихильність до російської реалістичної драми повністю відповідала багаторічним традиціям колективу, але, разом із тим, він привніс до вистав відчуття сучасності, громадського пафосу та вольового темпераменту. Під його керівництва в театрі з'явилися знакові спектаклі, завдяки яким театр досяг рівня провідних театрів України: «Открытие» Ю. Щербака, «Темп-1929» за творами М. Погодіна, «Характеры» В. Шукшина, «Макбет» В. Шекспіра, «Декамерон» Дж. Боккаччо, «Чехов смеётся» за одноактними комедіями А. Чехова, «Поминальная молитва» Г. Горіна та ін.

Сьогодні для акторської гри колективу Харківського академічного російського драматичного театру ім. О. С. Пушкіна притаманним є дослідження природи людини, замість підміни її зовнішньою видовищністю і трюкацтвом. Репертуар театру складають такі спектаклі, як: «Любовь и тело в чемодане» за п'єсою Дж. Скарначчі, Р. Тарабуззі, «Онегин» О. Пушкіна, «Нигилисты» І. Тургенєва, «Номер тринадцатый» Р. Куні, «20 минут с ангелом» А. Вампілова, «Потерянный муж» В. Мірошниченка, «Слишком женатый таксист» Р. Куні, «Красотка и семья» С. Моема, «Клинический случай» Р. Куні, «Кукольный дом» Г. Ібсена, «Наш городок» Т. Уайдлера, «Эвридики больше нет» Ж. Кокто, «Герой нашего времени» М. Лермонтова та ін.

Історія *Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва* починається в 1920-х рр. ХХ ст., коли в місті виник театр маріонеток скульптора П. Джунковського та його друзини В. Белорусової. Згодом, у 1924 р. вони створили новий театр – петрушечиний, який отримав назву «Бівамар». У той же час у Харкові працював, заснований 1922 р., успішний театр «Петрушка» Н. Овчиннікова, який згодом було включено до відомства Управління видовищних заходів, а пізніше надано дотацію та приміщення в Харківському театрі юного глядача.

Одним із основних фундаторів Харківського театру ляльок був І. Шеховець, який у 1929 р. очолив, створений на базі театру «Петрушка», Всеукраїнський показовий театр ляльок. Художником театру став П. Горбенко. Результат практичної діяльності цих митців заклав основи професійної майстерності багатьох учасників колективу. До театру були відібрані найбільш обдаровані молоді виконавці, які згодом стали провідними майстрами майбутнього театру ляльок у післявоєнні роки. В 1938 р. І. Шеховця було розстріляно за неправдивим доносом. У подальшому його було реабілітовано.

На основі розпорядження Всесоюзного комітету в справах мистецтв при раді народних комісарів СРСР 1 липня 1939 р. було засновано сучасний Харківський театр ляльок. На той момент театр носив ім'я Н. Крупської. Першим художнім керівником театру став О. Ступенко, саме п'єсою його авторства «На волі» відкрився перший театральний сезон. Штат театру тоді складав всього 20 чоловік. У воєнні роки театр було евакуйовано до м. Красний кут Саратовської області, пізніше до м. Таласса, Фрунзенської області, Киргизії.

Стаціонарного приміщення театр довгий час не мав. У різні роки він розміщувався в 2-х кімнатах Будинку вчителя, в павільйоні на Комунальному ринку та інших місцях. У 1952 р. театру було надано приміщення Обласного дому народної творчості по вул. Красіна, 3. В 1968 р. було урочисто відкрито будинок Харківського театру ляльок за адресою пл. Конституції, 24, де Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва розміщується зараз. Ця будівля була спроектована архітектором А. Бекетовим для Харківського відділення Волзько-Камського банку. Задля відкриття театру, вона була спеціально реконструйована архітекторами Б. Клейном, Є. Любмиловою та групою художників – оформлення внутрішніх інтер'єрів та зовнішніх фасадів було приведене до відповідності майбутній будівлі лялькового театру.

Важливий внесок у творчий розвиток Харківського театру ляльок зробив художній керівник В. Афанасьєв, який очолив театр у 1952 р. та чие ім'я Харківський державний академічний театр ляльок носить зараз. Саме він зібрав талановиту трупку акторів, художників, композиторів, режисерів, під його керівництвом розпочався період розквіту Харківського театру ляльок. В. Афанасьєва було обрано президентом Української секції Міжнародного союзу діячів театру ляльок (UNIMA), а пізніше став і віце-президентом Радянської секції цього союзу. Однією з новачок, реалізації якої, попри бюрократичні перепони та

стереотипи, домігся В. Афанасьєв, стало запровадження вечірнього репертуару Театру ляльок, розрахованого на дорослого глядача. В 1955 р., після багаточисленних художніх рад відбулася прем'єра лялькової вистави для дорослих «Чортів млин» І. Штока. Ця вистава іде на сцені театру вже 64 сезони, подивитися її можна і зараз. Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва має широкий репертуар для дорослого глядача, який складають твори таких авторів як: Дж. Боккаччо, М. Булгаков, Н. Лесков, Г. Лорка, Дж. Орвелл, Є. Шварц та ін.

Окрім того, В. Афанасьєв при Харківському інституті мистецтв організував та очолив кафедру акторів та режисерів театру ляльок, створивши тим самим вищу професійну школу лялькарів.

Із середини 1970-х рр. у театрі розпочалися кризові явища. Чимало талановитих митців покинуло театр, з'явилися слабкі вистави, почався період творчого застою. Але згодом, посаду головного режисера зайняв Є. Гімельфарб. За час його роботи було практично повністю відновлено репертуар, створено декілька постановок для дорослого глядача. Потяг до естетичного експерименту, постійне оновлення діючого репертуару та орієнтація на опанування нових виразальних засобів – це відмінні риси Харківського театру ляльок 90-х рр. Є. Гімельфарб почав активно залучати освоєння театральної мови «тотального театру». Це особлива сценічна виразність, яка не приймає традиційних обмежень та стереотипних поглядів на мистецтво ляльок, згідно до якої актор не зобов'язаний ховатися за ширмою, має повне право на самостійне існування на сцені. Лялька ж в його руках – додатковий спосіб самовираження. Не обмежена і можливість співіснування в єдиному сценічному просторі різних типів ляльок: від рукавичкової до маріонетки. Однією з кращих постановок Є. Гімельфарба на сцені Харківського лялькового театру в естетиці «тотального театру» вважається «Майстер і Маргарита» М. Булгакова.

Зараз Харківський державний академічний театр ім. В. А. Афанасьєва продовжує свій шлях естетичних експериментів та дбайливо зберігає традиції лялькового мистецтва.

Харківський театр для дітей та юнацтва було створено на базі Першої державної театральної школи за участю професора Харківського університету імені В. Н. Каразіна О. Білецького. Завідувачем школою був призначений С. Пронський, а художнє керівництво очолював М. Синельников. Школі було надано порожнє приміщення колишнього театру мініатюр, так званого «Катерининського театру»,

побудованого в 1835 р., де в 1920 р. виставою «Злий галл» М. Толмачева було відкрито «Театр казки», який пізніше перейменовано на Перший державний театр для дітей.

У 1933 р. театр отримав назву «Театр юного глядача ім. Максима Горького». В 1935 р. головним режисером театру став учень Л. Курбаса, березілець В. Склярєнко. В роки Другої світової війни театр евакуйовано в західну Сибір. Повернутися до Харкова вже не судилося – пізніше театр продовжив працювати як Львівський театр юного глядача.

У 1960 р. на базі обласного драматичного театру і випускного курсу театрального інституту, яким керував народний артист СРСР Л. Сердюк, в Харкові був відроджений театр юного глядача, головним режисером став Ф. Александрін. Першу виставу театру було поставлено за п'єсою «Іменем революції» М. Шатрова. Наступним головним режисером був призначений Л. Хаїт, який осучаснив творчу діяльність театру. Режисер відчував соціальні зміни в суспільстві, що були викликані «хрущовською відлигою». Так з'явилася вистава за п'єсою «Він та ми» Н. Долініної та інші визначні постановки. Пізніше Л. Хаїт на запрошення С. Образцова поїхав працювати до Московського театру ляльок.

У 1972 р. у приміщенні, де розміщувався театр сталася пожежа. Театр тривалий час поневірявся до клубів, доки не влаштувався в палаці культури «Харчовик», очікуючи реконструкції згорілої будівлі. Для того щоби продовжити існування в таких умовах та не втратити глядача, театру необхідно було налагодити безперебійний випуск вистав, знайти режисера, який зміг би повести колектив за собою. Таким режисером став О. Беляцький, який навіть у важкий період діяльності театру зміг домогтися творчого підйому. З'явилися вистави «Листи до друга» А. Ліханова та І. Шура, а також трилогія про харків'ян, яка складалася з вистави за п'єсою харківського драматурга «Початок фанфарного маршу» З. Сагалова, п'єсою «Іменем революції» М. Шатрова, «Запитай що-небудь у трав» Я. Стельмаха. У 1983 р. О. Беляцький перейшов до українського драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка, а театр очолив Б. Варакін, який особливо увагу приділяв класичному репертуару, поставив вистави «Біг» М. Булгакова, та «Ліс» О. Островського, а згодом звернувся і до сучасної драматургії та підліткової драми. Режисер В. Антонов уніс новаторство, повністю відмовившись від зв'язного гриму та хвостів, працюючи над виставою за казкою «Теремок» С. Маршака. А поставлена ним у 1985 р. вистава «День народження кота Леопольда» і досі є в репертуарі Харківського театру для дітей і юнацтва та користується успіхом.

Педагогічний підхід до репертуару багато в чому визначає діяльність театру сьогодні: для кожного віку створюються окремі спектаклі, де враховуються особливості його сприйняття. Зараз колектив театру знаходиться в періоді активного творчого пошуку, відстоює право дитячого театру на універсалізацію художньої мови, а керівництво співпрацює як з починаючими так і визнаними майстрами сцени.

Харківський академічний театр музичної комедії. Театр музичної комедії в Харкові було відкрито в 1929 р., тоді він отримав назву «Перша державна музична комедія». Театру було виділено приміщення театру-цирку «Мусурі». Засновниками нового театру стали учні Л. Курбаса – художній керівник Б. Балабан, режисер Я. Бортнік, головний диригент Б. Крижанівський. До них долучилися письменник О. Вишня та диригент і композитор О. Рябов.

Першою оперетою, яку було поставлено в театрі, стала «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха. Текст п'єси осучаснив О. Вишня, а композитори О. Рябов та Ю. Мейтус доповнили музику Оффенбаха танцювальними номерами, куплетами та мелодіями, що були написані спеціально до гумористичних діалогів О. Вишні. Від самого початку існування колектив театру уособлював дух сміливого новаторства і творчого пошуку. Почавши з осучаснення класичних п'єс, серед яких були: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Роз-Марі» Р. Фримля та ін., театр поступово перейшов до створення нового репертуару. В 30-ті рр. критики називали Харківський театр музкомедії «Справжньою творчою лабораторією української оперети», але це не означало відмови від європейської класики.

1933 р. став трагічним в історії театру. Після того, як почалися переслідування Л. Курбаса, всіх його учнів було знято з керівних посад у театрах. З'явилася боротьба з «формалізмом», який «згубно впливав на здорове українське сценічне мистецтво». Закінчився період українізації та почалась русифікація. Головним режисером призначили М. Аваха, від якого вимагали «нешадної боротьби з формалізмом та буржуазним націоналізмом». Але до честі режисера, боротьбу він почав із «неовенської класики», поставивши «Маріцу», «Сільву» та «Баядеру» І. Кальмана та «Веселу вдову» Ф. Легара.

У роки Другої світової війни театр було евакуйовано до Середньої Азії. Післявоєнний же період ознаменувався пошуком нового репертуару, що відповідав духу часу. З'явилися вистави «Дочка фельдмаршала», «Дівочий переполюх», «Вій», «Сватання на Гончарівці». Гучною подією в театральному житті України в 1964 р. стала харківська

постановка комедії В. Маяковського «Клоп» на музику Г. Юдіна. На початку 80-х рр. А. Барсеґян поставив мюзикл «Сестра Керрі» Р. Паулса. В цій виставі вперше на сцені музичної комедії з'явилися риси трагедії з її філософською проблематикою. «Феноменом сучасного танцювального мистецтва» назвали критики вистави в постановці А. Якубова – хореографічні мініатюри «Ритм-балет» і балет-казку «Бембі». Справжній переворот у 1986 р. зробив режисер Ю. Старченко, який поставив рок-оперу «Юнона і Авось» О. Рибникова з живим звучанням оркестру разом із диригентом Ш. Палтаджяном.

У сучасний період діяльності театру знаковими стали такі вистави: оперета «Прекрасна Галатея» Ф. Зуппе, музичні комедії «Витівки Хануми» Г. Канчелі та «Все починається з любові» О. Фельцмана, музична казка «Обережно! Чарівний ліс», оперета «Циганський барон» Й. Штрауса, музична комедія «Бабий бунт» Є. Птічкіна.

За роки свого існування колектив Харківського академічного театру музичної комедії випустив понад 320 прем'єр. Головні досягнення лежать в області сучасного осмислення і постановки класики, а також створення нових музичних комедій та оперет, мюзиклів, рок-опер, музичних казок і балетів.

Абсолютно всі розглянуті театри Харкова прагнуть залучення інновацій, освоєння нових технологій та технік у театральному мистецтві, намагаються відповідати вимогам часу, дивувати глядача. Кожен жанр має свої особливості на цьому шляху осучаснення. Водночас, підґрунтя та сутність харківських театрів закладалася в результаті довгого шляху їхнього існування, проходження через історичні події минулого століття, зміни керівників, режисерів, зіркових акторів, тенденцій у театральному середовищі, вимог глядача, місць розташування, відсутності приміщень. Тому поруч із розвитком та пошуком нового, збереження культурної спадщини театрів, традицій, особливостей, що притаманні кожному театру як самостійній окремій одиниці в середині свого жанру робить ці театри такими вагомими та неповторними видатними одиницями.

Н. М. Роман,
кандидат педагогічних наук, доцент
Харківського національного
педагогічного університету
імені Г. С. Сковороди,
член Національної спілки
музикантів України

ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ В. ЄМЦЯ

В умовах розширення культурно-інформаційного простору, традиційна культура несе функцію збереження автентичності й самоідентичності як окремої особистості, так і народу в цілому. Полікультурність сучасного суспільства спонукає до уважного вивчення традиційних першооснов народної культури, які є актуальними в контексті збереження суспільної та індивідуальної ідентичності.

Цілеспрямований та послідовний розвиток власної самоідентичності, тотожності, спадкоємності, продовження культурного наративу та піднесення національної цілісності історично були властивими для українського народу. Розвиваючись і трансформуючись, такий процес залишається затребуваним і актуальним. Модернізація сучасного життя комфортно співіснує зі збереженням автентичності та етнічної самоідентичності, демонструючи тим самим синергію традиції та інновації. Цей шлях не є новим. Загальновідомо, що представники різних культур та націй історично намагалися зберегти й сформувати власну самоідентичність. На таких засадах ґрунтується культурний розвиток усіх сучасних розвинених громадянських спільнот. Вагомий спадок у розвиток української самоідентичності залишив уродженець Харківської землі Василь Костянтинович Ємець. Для пересічних харків'ян його ім'я не є загальновідомим, але його життєвий шлях, громадянська позиція та плідна творча діяльність із вивчення, відтворення та реформування народної музичної культури українців викликають захоплення і гордість.

В. Ємець (1890-1982) – талановитий бандурист-віртуоз, артист, організатор, інноватор із виготовлення бандур, педагог, письменник, народився в смт Шарівка (тоді с. Жаборівка) Богодухівського району Харківської області. Родина митця була творчою й талановитою. Батько – Кость Ємець, робітник технічної майстерні, любив музику,

грав на скрипці; мати — Євдокія, донька писаря, гарно співала українські народні пісні. В сім'ї було троє дітей: Василь, Зіна і Федір. Батько власноруч сконструював фонограф і записував їхній спів, а також пісні та думи у виконанні народних кобзарів, які були дуже шанованими на Харківщині [2, с. 71]. В. Ємець змалку мріяв оволодіти кобзарським мистецтвом, захоплювався співом сліпих кобзарів: П. Гащенко, І. Кучугури-Кучеренка, П. Древченка, Г. Кожушка, М. Кравченка. Під час навчання в п'ятому класі Охтирської гімназії (1907), він залишив учнівський оркестр, у якому грав на балалайці, мандоліні й гітарі та за власні кошти придбав собі бандуру київського майстра А. Паплинського, а 1908 р. розпочав навчання гри на бандурі у відомого харківського кобзаря І. Кучугури-Кучеренка. Історія свідчить, що 1911 р. перший виступ В. Ємця в козацькій Охтирці з пісню на слова Т. Шевченка «Розрита могила» мав досадні наслідки: його ледве не виключили з гімназії. Після того випадку В. Ємець зрозумів силу козацького мистецтва і став ще завзятіше та ретельніше ставитися до вдосконалення своєї виконавської майстерності.

По закінченню гімназії, того ж 1911 р., В. Ємець вступив на природниче відділення фізико-математичного факультету Харківського університету. В Харкові — активно концертував із бандурою, взято до удосконалював виконавські вміння, цілеспрямовано працював над розвитком віртуозної техніки гри на бандурі, розширював свій репертуар. Тоді він уперше почув ансамблевий виступ гурту сліпих кобзарів під керівництвом І. Кучугури-Кучеренка. Такі творчі колективи почали швидко організовуватися після проведення в Харкові XII Археологічного з'їзду (1902), де, під керівництвом Г. Хоткевича, виступив ансамбль сліпих кобзарів у якому брав участь і сам І. Кучугура-Кучеренко. Захоплений ідеєю організувати ансамбль із зрячих бандуристів, В. Ємець заснував гурток бандуристів із своїх товаришів, студентів університету. В роки навчання, після занять В. Ємець також виступав із бандурою в харківському кінотеатрі «Зеркало життя», де в перервах між сеансами грали професійні музиканти. Така практика надавала йому досвід артистичної, педагогічної й організаторської діяльності. В той же період з'явилася й перша наукова публікація молодого бандуриста, коли 1912 р. у харківському журналі «Сніп», за сприянням М. Міхновського, було надруковано його історико-аналітичну статтю «Відродження бандури».

У 1913 р., за пропозицією прихильника кобзарського мистецтва і щедрого мецената М. Богуславського, В. Ємець поїхав до Кубані. Там,

серед нащадків запорізьких козаків, він мав організувати першу кубанську школу кобзарів. Понад 50 учнів освоювали основи мистецтва гри на бандурі під його наставництвом [2]. У 1914 р., після підтримки заходів із нагоди вшанування пам'яті Т. Шевченка, В. Ємець залишив Харківський університет і виїхав до Москви. В 1914-1917 рр. він навчався в Московському університеті, долучився до товариства бандуристів «Кобзар», створив ще одну школу гри на бандурі, з тріумфом дебютував на Всеслов'янському концерті, а в 1916 р. — у Великому імператорському театрі на концерті-ярмарку на користь жертв війни, в якому взяли участь кращі виконавці двох імператорських театрів. Згодом, там само він блискуче виступав на концерті вшанування пам'яті оперного співака І. Алчевського, харків'янина за походженням.

Після закінчення університету, 1917 р. бандурист-віртуоз повернувся в Україну та розпочав роботу вчителя жіночої гімназії с. Сосниці на Чернігівщині. Там він тісно спілкувався з кобзарями, брав участь в їхніх заходах. Воєнні події змусили В. Ємця переїхати до Києва та долучитися до оборони міста від військ М. Муравйова в складі полку ім. П. Дорошенка козацької дивізії Української Народної Республіки. В той же час, за правління гетьмана П. Скоропадського, в Києві В. Ємець організував першу державну капелу бандуристів «Хор кобзарів». До легендарного колективу увійшли вісім виконавців, серед них: Г. Андрійчик, Х. Діброва, О. Дзюбенко, Г. Копан, М. Панченко, А. Слідюк, М. Теліга та художній керівник В. Ємець. У театрі Бергоньє (театр ім. Лесі Українки) 1918 р. відбувся перший виступ української державної капели бандуристів, творчі традиції якої продовжують сьогодні Національна заслужена капела бандуристів імені Г. Майбороди (Україна, Київ) та Українська капела бандуристів імені Тараса Шевченка (США, Детройт).

Дебют капели, під керівництвом В. Ємця в 1918 р. мав грандіозний успіх. Під овації публіки прозвучали: «Не пора, не пора» І. Франка, «Дума про смерть бандуриста», «Пісня про Морозенка», «Літав орел», тринадцять українських народних пісень, а в фіналі концерту — «Ще не вмерла Україна» П. Чубинського, М. Вербицького. Творчий шлях першого складу капели був недовгим, 1919 р. вона ліквідувалася. Поки була можливість, В. Ємець сольо, або разом із видатним артистом, директором Львівського театру Й. Стадником, організовував виступи на фронтах Галичини й Тернопільщини.

У 1920 р. В. Ємець емігрував до Берліна, навчався в Берлінській консерваторії, давав сольні концерти. 1923 р. написав наукову працю

«Кобза і кобзарі» та на запрошення Українського Громадського Комітету переїхав до Праги. Того ж року заснував там школу гри на бандурі, а в 1924 р. – другу капелу бандуристів. Серед його численних учнів були професори, студенти, українська інтелігенція. Публікації про успіх Празької капели в українському ілюстрованому науково-популярному журналі «Музика масам» стали поштовхом для розвитку ансамблів бандуристів в Україні. В. Ємця запрошували повернутися до Києва і відновити діяльність державної капели бандуристів, але їхати він не наважився. Натомість, у Празі налагодив виготовлення бандур, щоби забезпечити інструментами своїх учнів-бандуристів, кількість яких постійно зростала і сягала майже 100 осіб. У 1926-1932 рр. В. Ємець гастролював у Америці, Бельгії, Буковині, Закарпатті та Франції. В 1934 р. – оселився в Парижі, продовжував сольну кар'єру за допомогою Федерації французьких артистів. 1937 р. бандурист переїхав до Канади, а з 1940 р. до своїх останніх днів жив у Голівуді в США.

Оселившись із дружиною Марією в чудовому будинку, де з вікна робочого кабінету він милувався «розкішною субтропічною рослинністю та далеким краєвидом» [2, с. 73], В. Ємець писав статті, музичні твори, майстрував бандури. Талановитий інноватор, він своїми руками зробив бандуру з двома грифами, бо з таким завданням, за його замовленням, не змогла впоратися жодна з кращих музичних майстерень Голівуду. Нотну спадщину В. Ємця складають: композиція-поема «В горах України», «Передзвін», «Танцюючі сніжинки», транскрипції зразків класичної музики. У 1932 р. та 1952 р. у США він записав дві платівки творів у власному виконанні на бандурі. Серед навчально-методичних праць В. Ємця – підручник із виготовлення бандур «Добре діло» та численні наукові публікації англійською, українською, чеською та французькою мовами, які він також посвячував проблемам розвитку бандурного мистецтва. 1961 р. у м. Лос-Анжелесі, з ініціативи Українського літературно-мистецького об'єднання, відбулося урочисте святкування 50-річного ювілею творчої діяльності видатного митця.

Інноваційна діяльність В. Ємця – це успішний діалог новаторства і традиції. Як віртуоз-бандурист на українському інструменті він виконував транскрипції творів Л. Бетховена, А. Дворжака, П. Чайковського. Його виконавська культура була надзвичайно високою, навіть зовнішній вигляд був ідеальним. В. Ємець увійшов в історію українського мистецтва як «кобзар у фрак», під час виступів він завжди був у бездоганному фракі та білій краватці-метелику. Аналітичний

підхід до реконструкції бандури, задля її вдосконалення до рівня класичного музичного інструменту з метою розширення, актуалізації й ускладнення репертуару знайшов своє продовження в здобутках його послідовників. Сучасна бандура є символом української ідентифікації та відома в світі не лише як акомпануючий інструмент, а й в якості яскравого сольного інструменту з особливим і неповторним тембром та унікальним оригінальним репертуаром.

ЛІТЕРАТУРА

1. В. Ємець. Кобза і кобзарі. – Берлін: «Українське слово», 1923. – 112 с.
2. У. Самчук. Живі струни. Бандура і бандуристи. – Детройт: З.С.А., 1976. – 467 с.

В. С. Романовський,
кандидат історичних наук,
член Харківського історико-
філологічного товариства

БУДИНОК ГРИГОРІЯ ТОМИЦЬКОГО В ХАРКОВІ – ПАМ'ЯТКА УКРАЇНСЬКОГО АРХІТЕКТУРНОГО МОДЕРНУ (1913–1914 РР.)

На початку ХХ ст. Харків був значною мірою зросійщеним містом. Ідеологія Російської імперії унеможливлювала створення системи національної освіти корінного народу, широкий загальний рівень мови. Однак українська стихія втрималася в побуті, яскраво виявилася також у мистецтві. Харків був колыскою й основним центром архітектури українського модерну. Причини й обставини цього вже пояснені в низці публікацій. Зокрема, тут ще раз згадаємо про пам'яткознавчу діяльність українського архітектурно-мистецького відділу Харківського літературно-художнього гуртка (1912–1918 рр.), що не обмежився дослідженнями старожитностей і мистецьких надбань, але використав ці знання у творенні нового стилю [див. 15]. Головою цього українського мистецького осередку був знаний майстер архітектурного пейзажу Сергій Васильківський (з 1912 р.), а секретарем — цивільний інженер Сергій Тимошенко (з 1915 р.) [21, с. 147]. Якщо Васильківського в Харкові ніколи не забували, то ім'я славетного архітектора С. Тимошенка (1881–1950 рр.) лише протягом останніх двадцяти років повернуто місту в декількох публікаціях [21, с. 313–318; 14; 5 тощо]. Цю розвідку присвятимо лише одному з витворів будівничого С. Тимошенка, що не був ґрунтовно дослідженим.

Згідно з підрахунками видатного дослідника українського архітектурного модерну (далі — УАМ) Віктора Чепелика, вже до 1917 р., на початковому й найяскравішому етапі розвитку цього стилю, в Харкові було створено понад 25 таких будинків. Це найбільший показник серед міст і сіл, у яких відомі подібні споруди [21, с. 117, 132]. Більшість із цих домів у Харкові перебудовані, деякі геть занедбані. Доводиться повернутися до вже надрукованого: геометрично-рослинна орнаментальна композиція 10-х рр. ХХ ст. на ризаліті наріжного будинку (архітектор — С. Тимошенко) по вулиця Полтавський шлях та Семінарська більше не існує. Єдине зображення загального вигляду можна знайти у збірнику нашої конференції за 2014 р. [16, іл. 35]. Згодом байдужі ремонтники втулили замість стильно скомпонованих

скелець і дерев'яних рам сучасні пластикові вікна (сфотографував 2 березня 2017 р.). Лише декілька з таких будинків у Харкові отримали охоронні дошки, що не є гарантією належного догляду. А вони ж привертають увагу вітчизняних і закордонних туристів навіть у найгіршому стані; могли б стати українськими культурними центрами, музеями! Пощастило лише декільком пам'яткам.

До них не належить оригінальний будинок у середмісті по провулку Кравцова, № 13 (до революції — Мордвиновський провулок або ж узвіз, виник на місці земляного укріплення XVIII ст.). Загублений між прохідними дворами на горбі над Ключківською вулицею, дім майже не привертав увагу дослідників. Навіть Віктор Чепелик нічого не надрукував про цю пам'ятку. Ретельний краєзнавець Леонід Раєнко, здається, першим присвятив будинкові Томицького цілий абзац у зграбно впорядкованій статті про харківську спадщину С. Тимошенка загалом (завдяки повідомленню Дениса Вітченка про авторство цього архітектора, висловленому на виставці «Харківські дворики» 2011 р.) [14, с. 166]. Харківський архітектор-реставратор й один із найґрунтовніших знавців УАМ Д. Вітченко дав лаконічну й містку характеристику мистецьким якостям пам'ятки (2014, 2017 рр.) [3, с. 47; 4, с. 34, фот. на с. 38]. Хоча Д. Вітченко й не послався на використане джерело, але правильно визнав авторство архітектора Сергія Тимошенка. Дослідник указав без посилань на кінцевий рік побудови пам'ятки (1915-й). Можливо, він правий, але спробуємо розглянути хронологію будівельних робіт за наявними в моєму розпорядженні джерелами, хоч їх не можна визнати вичерпними.

Питання про початок робіт мала б розкрити справа технічного відділу Харківської міської управи за 1913 р. [8, ф. 45, оп. 4, спр. 11699]. Однак стосується вона лише передбачуваного будівництва кам'яного з підвалом двоповерхового флігеля на подвір'ї Григорія Михайловича Томицького по Мордвиновському провулку, № 13 (згідно з проханням власника 9 березня 1913 р.) [8, арк. 1]. Харківська міська управа затвердила план флігеля вже 13 березня 1913 р., однак кресленик не зберігся. Цю інформацію про передбачуване спорудження кам'яного двоповерхового з підвалом флігеля за проектом і відповідальності інженера Тимошенка підтверджує й опублікований список дозволених міською управою споруд за березень 1913 р. [25, 1913, № 3, с. 348]. При чому ніяких відомостей про якісь будівельні роботи на цьому дворі за 1912 р. у думських «Известиях» не виявлено. Тобто 1913 р. зі значною ймовірністю слід уважати початком будівельних робіт на садибі. Однак не зрозуміло, чому ні в архівних

справах, ні в «Известиях Харьковской городской думы» нічого не сказано про спорудження за вказаною адресою двоповерхівки середніх розмірів з прибудовами в півтора поверхи. Загалом, флігель — житлова бічна прибудова до головного дому чи будиночок у дворі головної споруди. Головний будинок на подвір'ї Г.М. Томицького в 1913 р. ще не був споруджений, а прибудовувати кам'яний флігель до якоїсь старої будівлі напередодні значних будівельних робіт не було сенсу. Можливо, власник із якоїсь причини задекларував свою будову як флігель, хоч насправді це дім на декілька квартир. Не виключено, що наміри власника садиби змінилися під впливом будівничого (новий проєкт могли затвердити згодом). Шукати флігель окремо від будівлі є марною справою. На початок ХХІ ст. у прохідному дворі біля будинку стояло хіба що декілька одноповерхових старезних сараїв, тепер уже знесених.

Що ж спонукало Томицького розпочати будівництво споруди в стилі УАМ? На початку 1913-го р. з широким розголосом відбулася перша виставка українського архітектурно-мистецького відділу, що зробила відомими пересічним харківцям модернові проєкти, ґрунтовані на місцевих традиціях [див. 15, с. 7]. Дуже ймовірно, що саме це й захопило власника садиби на схилах середмістя спорудити будинок у рідному українському стилі. На той час цивільний інженер С. Тимошенко вже реалізував у Харкові декілька презентабельних проєктів (насамперед будинки в українському стилі на Мירוносицькій і Катеринославській вулицях: особняк І.Х. Бойка 1911–1913 рр.; будинок М.П. Попова 1912 р. з кам'яними сараями 1914 р.). Тож вибір Томицького цілком зрозумілий.

Це переконливо підтверджує стаття з газети «Утро» за 1914 р., присвячена другій виставці українського архітектурно-мистецького відділу, в якій С. Тимошенко знову з успіхом демонстрував свої проєкти. «Це інженер велетенської продуктивності, з праць якого навіть лише в Харкові, а саме: побудові домів в українському стилі на Катеринославській, Мירוносицькому й Мордвиновському провулку, ми знайомимось з його вишуканим смаком і чуттям до розпізнання характерних рис українського стилю та застосування його до прикладного мистецтва» — зауважував автор публікації [10 або 2, № 1683, арк. 5]. Отже, на березень 1914 р. будівельні роботи на Мордвиновському провулку вже був завершені або ж значною мірою виконані.

Можна припустити, що кам'яницю в середмісті Г.М. Томицький споруджував як прибуткову, бо на розі Великої Панасівської та Кузинської вулиць мав уже будинок, до того ж 1912 р. отримав дозвіл

міської управи на деякі перебудови в ньому й улаштування льоху [7, спр. 11539, арк. 35, зв., запис № 657; див. також 25, 1912, № 7–8, с. 1540]. Тобто мешкав він майже на околиці: між Цуриківською левадою та Лисою горою. Садибу в центрі міста зайняв на початку ХХ ст., коли, очевидно, розбагатів. Наприкінці ХІХ ст. домовласниками по Мордвиновському пров., № 13 записані Подольські [17, с. 175]. А торгівець Григорій Томицький згаданий тут власником уже 1909 р. [18, с. 252].

Спеціальних досліджень про рід Томицьких немає, згадки в публікаціях побіжні. Д.І. Багалій і Д.П. Міллер у журналах з архіву Харківської міської думи другої третини ХІХ ст. виявили запис про міщанина Іллю Томицького, який піклувався винятково про добробут родини й ухилявся від виборної посади й служби місту. Це загалом було притаманне тогочасним нижчим міським станам, які не бажали втручатися в справи міського самоврядування, радо поступаючись гільдійським купцям [1, с. 255]. Такими були наслідки скасування демократичних козацьких звичаїв на Слобожанщині — було втрачено вільного й активного громадянина.

У контексті цієї розвідки важливішими є згадки про Томицьких перших десятиліть ХХ ст. Лікар і член українського архітектурно-мистецького відділу О.О. Ніколаєв заважував, що Томицький зберіг біля двох десятків малюнків Васильківського (ймовірно, в модерновій кам'яниці на Мордвиновському провулку) [12, с. 24]. Харківський юрист, громадський і політичний діяч Володимир Доленко (1889–1971 рр.) писав у споминах про свою участь у революційних подіях, що на 1917 р. національний рух не мав підтримки промислового й торговельного капіталу в Харкові, бо українці були витіснені, тримаючись «в третьому десь ряді» [9, с. 16]. Таке непоказне місце, на думку Доленка, займав і рід Томицьких, що на Благівіщенському базарі займався торгівлею сільськогосподарською продукцією під українськими вивісками. Отже, Томицькі були українськими міщанами-торговцями.

Їхнє родове гніздо розташовувалося, очевидно, по Заїківській вул., № 73, де мешкали М. і З.М. Томицькі наприкінці ХІХ ст. [17, с. 40]. З. та М. Томицькі володіли постійним місцем у різницях на міських землях (так званому «Уралі»), тобто займалися постачанням м'яса на продаж [17, с. 140]. Довідник «Весь Харьков на 1916 г.» (ст. 314) згадує за адресою Заїківська, № 73 помічника присяжного повіреного (тобто помічника адвоката) Томицького Дмитра Митрофановича та Томицьку Мотрю Мик [олаівну?]. Той-таки довідник на 1917 р. (ст.

316) також згадує по Заїківській вул., № 65 Івана Митрофановича та Тимофія Митрофановича Томицьких, які торгували м'ясом на Благовіщенському базарі. Усупереч думці В. Доленка слід сказати, що Томицькі не були бідними третьорозрядними торговцями. Тимофій та Іван Томицькі належали до купців другої гільдії, увесь їхній рід торгував м'ясом на Благовіщенському ринку й був дуже впливовим у цій справі [19, с. 38].

Нас мають більшою мірою цікавити нащадки Михайла Томицького. Невідомо, в яких родинних стосунках вони були з Митрофановичами (можливо, двоюрідні брати), але поєднує їх м'ясна торгівля на Благовіщенському ринку.

Петро Михайлович Томицький (очевидно, брат Григорія Томицького) 1909 р. згаданий як харківський міщанин і власник будинку по Валер'янівській вул., № 8 [18, с. 14]. Він побудував нову простору одноповерхову кам'яницю з простеньким модерновим декором за планом 1910 р. на власній садибі, де на той час уже існували дерев'яний будинок і господарські споруди. Розташовувалася його садиба на розі Валер'янівських вулиці та провулку (в районі Заїківської вул.). Петро Томицький узяв на себе відповідальність за будівельні роботи й навіть дозволив собі здійснити їх того-таки 1910 р., до завершення збору дозволів від міських служб [6, спр. 10472, арк. 7, 17]. На плані зображені передпокої, велика зала, кабінет, спальня, дві дитячі кімнати, кухня, ідальня, коридор, коморка, й санвузол. Усе свідчить про те, що в цьому будинку власник мешкав з родиною особисто. У березні 1914 р. Харківська міська управа дозволила П. М. Томицькому на зазначеній садибі відремонтувати також дерев'яний, уже обкладений цеглою одноповерховий будинок [25, 1914, № 3, с. 250]. Довідники «Весь Харьковъ» (1916, 1917 рр.) вказують адресу П. М. Томицького по Валер'янівській вул., № 10 із телефоном 36–89. Довідник «Весь Харьковъ на 1917 г.» (ст. 98) додає, що П. М. Томицький торгував м'ясом на Критому ринку.

Наразі вдалося частково з'ясувати питання про особу Григорія Михайловича Томицького. Замовник будинку в українському стилі мав би бути якщо не палким патріотом, то принаймні душею, прихильною до рідних традицій і затишку слобожанської оселі. Однак прізвище Томицького не знайдено серед громадських діячів Харкова початку ХХ ст. Очевидно, Г. М. Томицький був людиною обережною, прагматичною й непретензійною (але ж особисто знав українських митців Харкова).

О. Ю. Лейбфрейд в архітектурно-історичну картотеку записав свідчення про будинок Томицького на Мордвиновському пров. від онуки власника, які отримав в Інституті «Укрпроектреставрація». Онука начебто датувала будинок 1912–1915 рр. (мабуть, приблизно) й назвала архітектором С. П. Тимошенка. Згідно з цим повідомленням, будинок мав башточку та веранди. Власник будинку начебто був старостою Благовіщенського базару до й після 1917 р. Чорно-біла світлина входу до будинку датована 1987 р., коли О. Ю. Лейбфрейд, очевидно, й занотував цю інформацію [11, № IX-Г4].

Наразі немає підтверджень того, що Томицький обіймав посаду старости базару, але серед м'ясоторговців його рід насправді користувався повагою та впливом. 1915 р. Г. М. Томицький, як уповноважена торговцями м'яса особа, прохав міську думу вжити заходи з доставки цього продукту харчування до Харкова, аби запобігти зростанню цін урозрадіб. На засіданні 6 квітня 1915 р. Харківська міська дума розглянула цю заяву. Томицький особисто прийшов на запрошення міського голови Д. І. Багалія. За словами Г. М. Томицького та гласного І. В. Голодного (також м'ясоторговця), проблема полягала в зростанні цін на пригнану худобу. Дума ухвалила: заяву Томицького передати до ветеринарно-санітарно-забівної комісії задля вироблення необхідних заходів із постачання м'яса до Харкова [25, 1915, № 4–5, с. 13–15]. У січні 1916 р. газета «Южный край» згадала Томицького як одного з великих торговців м'ясом (замітка «На базарах») [28, 1916, № 13179, 30 января (12 февраля)].

У березні 1919 р. газета «Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского Совета Рабочих Депутатов» розмістила оголошення такого змісту: «Председатель мясной секции уведомляет гр. потребителей г. Харькова, что согласно обязательного постановления, торговля в мясных лавках в воскресен [ье] и праздничные дни производится не будет. Председатель мясной секции В. Томицкий» [23, № 77 від 27 березня 1919 р., четвер, с. 8, шп. 2]. Довідник «Весь Харьковъ» на 1916 та 1917 рр. (ст. 314 та 316) згадує В. М. Томицького, очевидно третього брата (адреса в 1916 р. — Єпархіяльна вул., 35; в 1917 р. — Моїчна вул., № 4).

Окремі кімнати будинку на Мордвиновському пров. Г. М. Томицький, очевидно, здавав задля прибутку. Принаймні, 28 лютого 1919 р. та сама газета розмістила оголошення такого змісту: «Поэт Сергеев просит вернуть хотя бы бумаги и стихи из утерян. 13 февраля портфеля на Мордвиновский, 13, в д [ом] Томицкого» [23, 1919, 28 февраля, № 56, с. 8., шп. 1].

У березні 1919 р. діяла т. зв. «Комісія з розподілу та збору 40 мільйонів контрибуції з буржуазії м. Харкова». Усіх вичислених підприємців і торговців було розподілено по секціям, але їй невідомих також запрошували 29 та 30 березня на Пушкінську вул., № 57 на засідання з «перегляду обкладання» за принципом «самообкладання» (Наказ № 7 підписали голова Дунаревич, члени комісії Жвірблянський, Кін, Бойко, Зинов'єв). Томицьких записано до секції м'ясоторговців-прасолів (друк геть невиразний, але вдалося прочитати ініціали Томицьких В. М. та Г. М.) [13, № 78, с. 5, шп. 3–4]. Гірше дісталось секціям, що підпали під дію наказу № 8, що категорично вимагав у триденний строк виплатити контрибуцію готівкою у Волзько-Камський комерційний банк (Томицькі в цей реєстр не потрапили).

У липні 1919 р., за окупації Харкова Добровольчою армією, Томицький, імовірно, продовжував здавати квартири свого будинку у винайм. Принаймні, з оголошень у харківській газеті «Новая Россія» дізнаємося, що по Мордвиновському пров., № 13 у квартирі самого домовласника з 11 до 13 год. щоденно крім свят виконувач обов'язків директора кооперативного Реального училища 3-го харківського товариства викладачів і родителів здійснював прийом вступних заяв до підготовчих і 1–7 класів [26, 1919, № 50, 17 юля, с. 2, шп. 5–6; № 54, 21 юля, с. 4, шп. 5; № 57, 25 юля, с. 4, шп. 5–6; № 60, 28 юля, с. 4, шп. 5]. Хоча можна припустити, що Томицький якоюсь мірою фінансував створення в 1917 р. цього Реального училища на кооперативних засадах і просто допомагав закладові. Інакше не зрозуміло, чому домовласник дозволив використовувати власне помешкання як канцелярію. Це оголошення дозволяє однозначно стверджувати, що Томицький у будинку на Мордвиновському узвозі мав особисту квартиру (тобто був не лише власником, але й мешканцем). Використання його квартири для прийняття вступних заяв тривало недовго: у серпні 1919 р. зазначене Реальне училище друкує оголошення подібного змісту, але місцем розташування канцелярії й самого навчального закладу вказаний будинок 2-ї жіночої гімназії на Вознесенській площі [26, 1919, № 74, 15 августа, с. 1, шп. 3; № 83, 27 августа, с. 1, шп. 1; № 89, 4 сентября, с. 1, шп. 1].

Уже давно в Усмережжі обертаються нічим не обґрунтовані вигадки, що будинок № 13 на Мордвиновському узвозі належав рабиніві. Окремі краєзнавці сприйняли такі перекази на віру, вважаючи будинок допасованим до розташованого колись поруч молитовного дому «Ашкіназім» (№ 15). Складно сказати, чому навіть досвідчений архівіст Андрій Парамонов у газеті «Харьковская неделя» приписав

авторство житлової двоповерхівки архітекторів Ю. С. Цауне всього лише на тій підставі, що той спроектував розташовану поруч молельню (1912–1915 рр.). Викликає подив і назва статті «Синагога в Мордвиновском переулке», яку без достатнього обґрунтування розмістили над сучасним зображенням Харківського планетарію імені Ю. О. Гагаріна. Автор статті А. Парамонов нічого не зміг сказати про архітектурні якості молельні й визнав, що напівзруйнована споруда втратила первісний вигляд у роки Другої світової війни [27, 2019, № 20, июнь, с. 12]. Слід нагадати, що планетарій відкрито 1957 р. з ініціативи академіка М. П. Барабашова з метою популяризації наукового світогляду й зовнішнім виглядом він не мав нагадувати молитовний будинок, рештки якого вмуровано в реконструйовану споруду. Адже це був також час державної антирелігійної пропаганди.

Слід заважити, що дворові місця по Мордвиновському провулку № 13 та № 15 ніколи не були однією садибою. Наприкінці XIX ст. домовласниками № 13-го були Подольські, а № 15-го — М. М. Медведева [17, с. 175]. У 1909 р. Марія Медведева ще була домовласницею по Мордвиновському пров., № 15, а дворове місце № 13 уже належало купцеві Григорію Томицькому [18, 1909, с. 252].

Про авторство Сергія Тимошенка свідчать уже архітектурні риси будинку, які мав би вивчити кожен краєзнавець, що береться за дослідження історії цієї пам'ятки. Не слід бути видатним спеціалістом, аби побачити притаманні українському модерну трапецієподібні вікна, дахи з виразним карнизом, сонячні оберегові символи на вхідних дверях і віконному вітражі над ними, орнаменти за українськими народними мотивами.

Примітні в цій будівлі й ознаки особистої майстерности Сергія Тимошенка, які бачимо також в інших його модернових спорудах харківського періоду творчости. Тимошенко працював на межі двох напрямів УАМ початку XX ст.: раціоналістичного й народностильового. Конструктивні частини будівлі зовні виконані з таким почуттям функціональної доцільности та естетичного смаку, що не потребують надмірних прикрас. Так, цегла піддашшя покладена на плоскі металеві підпори, що разом утворюють ламану смугу понад стінами, надаючи споруді довершености. Великий димар вигідно вирізнявся чіткими лініями цегли, викладеними прямокутниками та трикутниками, що зберігали колір і грані ще принаймні 2008 р. Потинькування й побілка після пожежі 2011 р. дещо позбавляють його виразности.

Основний корпус будівлі із заходу має великий боковий фасад з виразним ризалітом. 2016 р. балкон на ньому ще був відкритим; згодом зазнав ремонту із застосуванням металопластикових матеріалів. Головний вхід виступає наріжною вежею до прохідного двору на північний схід. Це дало багато конструктивних переваг, зокрема й вільну площину біля повороту внутрішніх сходів на другий поверх, місце для довгого дерев'яного сараю попід стіною та перед двором проходом на півночі. Можливо, цю вежу завершував верх із заломом або шатро, що загалом притаманно будинкам у стилі УАМ. Наприклад, вхідна наріжна вежа з наметовим із залами завершенням будинку Харківської сільськогосподарської селекційної станції отримала додаткове функціональне призначення: вихід на балкони, оглядовий майданчик на рівні другого поверху (архітектори Є. Сердюк, М. Харманський, 1909–1913 рр.) [див. 21, с. 115, 254; 22, с. 124]. Тимошенко також неодноразово застосовував наріжні вежі як спадщину старих оборонних і храмових споруд. Ці вежі надавали будівлі притаманної модерну асиметрії, вигляду надійної, захищеної від усіх вітрів оселі, зрештою, робили міцнішою (наприклад, уже згаданий дім на розі вулиць Полтавський шлях та Семінарська).

Через головний вхід потрапляємо до передпокою. Двері праворуч і до кухні позначені солярними знаками, трикутничками та рослинним орнаментом. Попід стелями кухні ще прозирає орнаментований пояс, дуже знівельований численними побілками. Східці з орнаментованими бильцями, що нагадують гуцульські бартки, виводять на другий поверх, де також попід стелями зберігся декор у народному стилі.

Інтер'єри заселених кімнат вивчити переважно неможливо. Але про їхній загальний стан свідчить охайна оселя на другому поверсі, вікна якої виходять на балкон західного ризаліту. Численні ремонти змінили первісний вигляд приміщення, ніяких натяків на орнаментування, лише гранчасті колонки-підпори увиразнюють широкі вікна.

Модернова кам'яниця має цегляні прибудови зі сходу та півдня. Вони невід'ємні від основного видовженого корпусу, будівля стилістично цілісна. Прибудови ці одноповерхові, на глибоких напівпідвалах.

Цегляна східна прибудова має глуху стіну з димарями до сусіднього двору, напівпідвал і горище. Основний корпус ніби закручується на схід наріжною вежею, обгинаючи цю прибудову. Таке нетипове планування спричиняє ілюзію рухомості будинку, що ніби посувається вхідною баштою. Поєднання кладки великого й східного корпусів будинку дуже ретельне: лінія в лінію, що свідчить про одночасність

спорудження. Після пожежі 2011 р. прибудова стала майже непридатною для використання, але основний корпус уцілів.

Під час пожежі східна прибудова частково втратила дах, а південна — цілком і незабаром може бути остаточно зруйнована. Клейма на черепиці свідчать, що вона служила з часу побудови дому. Виробники були місцеві: «Бр. Н. и Г. Антоновы». Згідно з даними за 1913 р., Антонов Георгій Георгійович мав також контору з побудови димових труб (м. Харків, Ветеринарна, № 8) [19, 1913, с. 2–3]. Шиферне покриття будинку бачимо вже на світлині з північного сходу 1987 р. [11, № IX-Г4].

За переказами припускають існування над південною прибудовою втраченої дерев'яної веранди [див. 11; 14, с. 166]. Проте на світлині 2008 р. над похилою покрівлею південної прибудови зафіксовано старий трикутний дашок попід карнизом основного корпусу, що свідчить про неможливість існування тут веранди. А ось дах східної прибудови заглиблений між верхом її нерівномірної глухої стіни й основним корпусом. Якщо веранда існувала, то на півдні цієї східної прибудови (тут десятками років усе закривають високі чагарники на валах із південного сходу, де вивищуються двори узвозів).

Південна прибудова зазнала пожежі й ремонтів, що змінювали її вигляд. Однак і зараз вона вражає довершеністю поєднання конструктивного та красивого. Тимошенко раціоналізував досвід українського бароко: хвиляста західна стіна утворює еркер із трьома вікнами зі звуженими верхами. Але прорізи вікон давно закладені цеглою, хоча цей вигин саме й потрібен для потрапляння вечірнього світла з різних боків.

Між 2016 та 2019 рр. незахищена стіна всередині південної прибудови, обвалилася до напівпідвалу, потягнувши за собою нижнє перекриття. Проте на південній та західній стіні напівпідвалу все ще можливо оглянути орнаментальні розписи, що дивом збереглися завдяки прикріпленому брусами руберойду, яким їх закрили за неможливістю новим мешканцям (див. кольорову вкладку). Станом на 2019 р. ці розписи все ще існують, однак під безпосередньою загрозою природних чинників. Основні орнаментальні елементи можна обвести в коло радіусом у 10 см (або ж усі заввишки біля 20 см). Вони представляють один і той самий орнаментальний мотив — стилізоване під модерн латаття (лотики). До такого висновку підвів порівняльний аналіз подібних орнаментальних мотивів (лотоси, латаття). У збірнику нашої конференції за 2014 р. охарактеризовані дуже подібні орнаментальні оздобы на особняку І.Х. Бойка 1911–1913 рр.

та прибутковому будинку М.П. Попова 1912 р. Це як підписи Сергія Тимошенка [16, іл. 30–34]. Попід орнаментальним поясом блакитні площини стін окреслено золотавими смужками, увінчаними звивистими двозубами (див. кольорові світлини).

Рештки такого самого оздоблення ледь прозирають на північній стіні напівпідвалу. Також на східній стіні кімнати завдяки надломам можна простежити первісний блакитний колір стін із орнаментальним поясом, відтак і зміну кольорів на жовтий, зелений, білий унаслідок ремонтів. Первісне вирішення південної та західної стіни збереглося лише тому, що її ізолювали брусами та руберойдом, на які ліпили картон і всі подальші «оновлення». Досліджена кімната була свого часу розкішною, як для напівпідвалу (висота складає 2, 5 м).

Стіни обваленого поверху південної прибудови над напівпідвалом також мали блакитний колір старого покриття тиньку, однак про якийсь орнаментування неможливо нічого вже сказати.

Збереглися також обшарпані блакитні фрагменти стін і стелі сусідньої південної коморки напівпідвалу (далі на схід). Вони не обкладені пізнішою примітивною плиткою, як інші стінні площини.

Зацікавлений читач, очевидно, вже зробив найдошкульніший висновок самостійно: система охорони культурної спадщини в Харкові не діє. Сучасне суспільство дозволяє принаймні вільно донести до читача зібрану інформацію, повернути пам'ять про власника та будівничого цієї цікавої споруди. Авторство Сергія Тимошенка вважаю незаперечним. Про рік завершення будівельних робіт (1914 або 1915-й) однозначно можуть сказати лише нові джерела. Про якісь роботи 1915-го ніяких переконливих відомостей немає, цей рік указують лише сучасні публікації без посилок та переказ онуки власника, переданий із «третьох вуст». Постаті С. Тимошенка та його діяльності в Харкові слід присвятити ширші дослідження, бо він був ще й громадським і політичним лідером (про це свідчать періодичні видання, архівні документи й мемуари).

ЛІТЕРАТУРА

1. Багалеї Д.І., Миллер Д.П. История города Харькова за 250 лет его существования (1655–1905). Ист. монография. – Т. 2. – Репринт. изд. – Х., 1993. – 8, 976 с.
2. Вирізки з газет «Южный край», «Утро», «Курская правда», «Вечірній Київ» зі статтями про Таранушенка С.А. 1914–1976 рр.

Национальная библиотека Украины им. В.И. Вернадского. Институт рукопису. – Ф. 278. – Таранушенко С. А. – № 1683. 11 вирізків.

3. Вітченко Д. Харківський період життя та творчості Сергія Тимошенка // Пам'ятки України: історія та культура. – 2014. – № 12 (209). – С. 42-51.

4. Вітченко Д. Український традиційний контекст в архітектурному доробку С.П. Тимошенка харківського періоду творчості // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: наук.-техн. збірник. – К.: КНУБА, 2017. – Вип. 47. – С. 30-42.

5. Власенко В.М. Сергій Тимошенко – архітектор і політик // Сумський історико-архівний журнал. – 2007. – № 2-3. – С. 29-37.

6. Дело технического отделения Харьковской городской управы. 1911-го года. Томицкого Петра Михайловича о постройке дома на углу Валериановской улицы и переулка под № 10-12. – ДАХО. – Ф. 45, оп. 4, спр. 10472.

7. Дело технического отделения Харьковской городской управы. 1912 г. Разрешенные постройки за 1912 г. – ДАХО. – Ф. 45, оп. 4, спр. 11539.

8. Дело технического отделения Харьковской городской управы. 1913 года. Томицкого Г.М. проект постройки по Мордвиновскому пер. № 13. Начато 13 марта 1913 года. Окончено 1 мая 1913 г. – ДАХО. – Ф. 45, оп. 4, спр. 11699.

9. Доленко В.А. Революція і моя участь у ній // Пам'яті В.А. Доленка / упоряд. Семенко Ю.; Союз Земель Соборної України – Селянська Партія. – Мюнхен, 1975. – С. 11-25.

10. Зихъ И. О выставке украинского архитектурно-художественного отдела Харьковского литературно-художественного кружка // Утро. – 1914. – 14 марта, № 2253.

11. Лейбфрейд А.Ю. Архитектурно-исторический каталог по истории развития градостроительства г. Харькова. [Картотека, рукопис із фотографіями]. Музейний комплекс Харківського національного університету міського господарства ім. О.М. Бекетова.

12. Ніколаєв О. Сергій Васильківський. Життя й творчість (з нагоди десяти років з дня смерті маляра). 1917–1927 / Музей Слобідської України ім. Г. Сковороди. – Харків: Друкарня вид-ва «Пролетарий», 1927. – 48 с.

13. От Комиссии по раскладке и сбору 40 мил. контрибуции // Известия Харьковского совета и губернского исполнительного комитета Советов Рабочих, Крестьянск. и Красноарм. Депутатов. – Х.,

1919, 28 марта. – № 78. – С. 5 (Действия и распоряжения Совета Народных Коммиссаров У.С.С.Р.).

14. Раенко Л.В. Архитектор С.П. Тимошенко и Харьков // Праці пам'яткознавців. – Х.: Курсор, 2012. – Вип. 2. – С. 159-170.

15. Романовський В.С. Пам'яткознавча діяльність українського архітектурно-мистецького відділу Харківського літературно-художнього гуртка (1912–1918 рр.) // Культурна спадщина Слобожанщини. Культура і мистецтво. – Х.: Курсор, 2004. – Число 2. – С. 3-14.

16. Романовський В. С. Орнамента пам'яток українського архітектурного модерну // Традиційна культура в умовах глобалізації: народна музика та декоративне мистецтво в світовому цивілізаційному просторі. – Х., 2014. – С. 246-254, кольорові іл. 30-37.

17. Список домовладельцев г. Харькова / статистический отдел Харьковской городской управы. – Х., 1895. – II, 11, 319, 13 с.

18. Список домовладельцев г. Харькова / статистический отдел Харьковской городской управы. – Х., 1909. – 455 с.

19. Список купцов и промышленников г. Харькова за 1913 год. – Х., 1913. – 46 с.

20. Чепелик В. Український модерн у Харкові // Старожитності. – 1994. – № 5-6 (64-65). – С. 14-16.

21. Чепелик В. Український архітектурний модерн / упоряд. З.В. Мойсеєнко-Чепелик. – К.: КНУБА, 2000. – 378 с.

22. Яцина О.А. Архітектурна симфонія Харкова. – Х.: Колорит, 2008. – 175 с.

23. Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского Совета Рабочих Депутатов. – Х., 1919.

24. Известия Харьковского совета и губернского исполнительного комитета Советов Рабочих, Крестьянск. и Красноарм. Депутатов. – Х., 1919.

25. Известия Харьковской Городской думы. – Х., 1912–1915.

26. Новая Россия. – Х., 1919.

27. Харьковская неделя. – Х., 2019.

28. Южный край. – Х., 1916.

Ж.П. Румко,
заступник директора
Київського міського центру
народної творчості та культурологічних
досліджень Департаменту культури
Київської міської державної адміністрації,
здобувач Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
м. Київ

ДІЯЛЬНІСТЬ ОБЛАСНИХ ЦЕНТРІВ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНИ ЯК ОСНОВА ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА МАСШТАБУВАННЯ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ В ЧАСИ ІНФОРМАТИЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА ТА «КЛІПОВОГО МИСЛЕННЯ»

Обласні центри народної творчості в Україні – це особливий пласт народної культури, що підтверджує свою важливу роль і необхідність у процесі виховання й формування кожного українця, як національно-свідомого культурно розвиненого громадянина. Основою діяльності Обласних центрів народної творчості вже більше семидесяти п'яти років є збереження, розвиток і масштабування народної творчості та аматорського мистецтва (народної культури). Тому, на сьогодні, коли в Україні тривають процеси децентралізації, реформування галузі «культура» та відбуваються зміни на державному рівні щодо подальшого розвитку України, ми маємо як ніколи зважити всі дії та перевірити ті чи інші процеси. Одним із важливих питань щодо ідентичності у світовому просторі, в контексті сьогодення є наша складова, характер народу його історична основа та народна культура.

Народна культура – це історична основа на якій розвивається художня культура і творча діяльність народу, зберігаються знання про життя і природу, давні культури й вірування, світ думок, уявлень, почуттів і переживань. Вона є соціально зумовленим явищем, однією з форм суспільної свідомості та суспільної діяльності. Саме народна культура існує як сукупність різних видів, жанрів, напрямів, які відображають практику пізнання, освоєння навколишньої дійсності, виявляють і презентують сьогодення. Народні обрядові дійства, народне житло і побут, народна поезія та музика, танці, нові стилі та творчі вияви, що безпосередньо передаються з покоління в покоління – все

це народна творчість. Українське суспільство в майбутньому буде таким, які уявлення про світ ми виховуємо в своїх дітях сьогодні, тому приділяючи особливе значення вивченню традиційного народного мистецтва ми закріплюємо наш код нації.

Фурдичко А.О. у своїй статті в науковій збірці «Культура і мистецтво в сучасному світі» висвітлює ще одну важливу складову народної культури: «Характерними особливостями формування сучасної української культури є те, що вона, знаходячись у полінаціональному просторі, в умовах достатньо розвиненої інфраструктури, зазнає впливу сучасних процесів глобалізації, намагається структурувати досвід соціокультурної самоідентифікації, впорядковуючи взаємодії з представниками інших націй та народностей» [2, с. 68]. Серед сучасних українських авторів, які здійснювали філософсько-культурологічну рефлексію над змістом народної культури слід виділити постаті таких науковців, як: М. Красіков, С. Кримський, В. Скуратівський. До науковців, які приділяли дослідницьку увагу пісенній творчості слід віднести: Л. Попову, В. Антонюка, О. Алексєєву та ін. Питання національної ідентичності досліджувалися в працях зарубіжних і вітчизняних вчених: Е. Сміта, П. Рікера, А. Баумана, Л. Нагорної, М. Козловця, А. Кулика та ін.

Пісенна народна культура є найбільш масштабною формою в аматорському мистецтві України, що розвивається паралельно з професійним, із одного боку, і фольклором – з іншого. В свою чергу, аматорське мистецтво належить до народної художньої творчості або ж народної культури, де, як і в фольклорі, суб'єктом художньої діяльності є не професіонал, а людина, що творить безкорисливо, тобто у вільний час і не отримує за це матеріальних винагород. На відміну від фольклору аматорське мистецтво є нетрадиційною соціально-культурною формою народної культури. Аматорське мистецтво – це історичне явище, невід'ємна складова частина культури певного суспільства, певного класу, певного соціокультурного середовища. Не змінюючись по суті, в кожному історичну добу, в кожному суспільстві, воно має свої особливості функціонування, свої форми вияву, жанрово-видовий склад. Аматорське мистецтво має форму не тільки художню, а й, перш за все, соціокультурну, котра функціонує як явище певного соціокультурного середовища (або навіть мікросередовища), що існує для представників цього середовища як засіб самовираження, самореалізації й спілкування. Воно чітко відокремлене певними локально-часовими межами. Аматорство належить до сфери дозвілля. Дозвілля – один із важливих показників культурного життя суспільства, його розуміють як систему

конкретних культурних форм. Дозвілля характеризує соціокультурну реальність як прояв суспільно-економічного ладу в конкретній повсякденній життєдіяльності людей і соціальних груп. Характер дозвілля відбиває умови життя людей, їхню етнічну, класову або станову приналежність, рівень соціального розвитку суспільства.

Розглянемо для прикладу діяльність Хмельницького обласного науково-методичного центру культури і мистецтва, що докладає чимало зусиль для залучення населення області до народної творчості та розвитку аматорських колективів (аматорського мистецтва) в об'єднаних територіальних громадах. На сьогодні їх налічується 22. Загалом в області існує стала система проведення фестивалів, конкурсів та інших заходів, які стимулюють розвиток народної творчості, здійснюється активна методична підтримка аматорського мистецтва. На сьогодні Центр, спільно з об'єднаними територіальними громадами, розробив низку культурно-мистецьких брендів, які базуються на історико-культурних традиціях регіонів Хмельниччини та покликані розкрити їх туристично-рекреаційну привабливість.

Питання духовного відродження і збагачення сьогодення культурними надбаннями минулих часів є одним із першочергових державних завдань. Спадкоємність, взаємозв'язок і взаємозумовленість минулого із сучасністю були і залишаються визначальною дослідницькою проблемою. Необхідність збереження та найповнішого прояву нашої спадщини у виховному процесі населення зумовлюють потребу виявити їхній стан, зокрема народної творчості, культури та мистецтва різних часів, що красномовно свідчать про витоки первинного сприйняття народним митцем оточуючого світу. Цей код сприйняття як естафета передався від покоління до покоління і в художніх формулах зберігався в народному мистецтві. Сучасне професійне мистецтво в основу твору завжди буде брати народне мистецтво, яке було і залишається фундаментом та перспективою найрізноманітніших культурних процесів.

Відомий знавець, збирач і дослідник української духовності І. Гончар у інтерв'ю зазначав: «Колись Україна задавала тон Європі – на високому рівні була її духовна культура, а наше образотворче мистецтво було найвпливовішим. Ясна річ, мистецтво минулого вимагає критичного ставлення, розумного переосмислення і відсіювання всього віджилого й застарілого. Те саме стосується традицій та звичаїв, породжених за старого суспільного ладу. Їхнє осучаснення і вміле пристосування до нашого способу життя надало би змогу збагатити й доповнити нові звичаї та обряди, що народилися вже за радянського часу. Взяти хоч би

народні колядки та щедрівки – стародавні величальні пісні слов'ян, які побутували ще задовго до приходу християнства. Відомо, що церква спершу суворо боролася з цим звичаєм, намагалася його викоринити і лише потім, переконавшись у його життєвості, пристосувала до своїх релігійних свят. Колядки співали юнаки та дівчата, ходячи із зіркою (символом сонця) по хатах хліборобів-господарів і вітаючи їх із народженням нового року, зичачи рясного врожаю, щастя й добробуту. Ці пісні закликали хлібороба готуватися до весни, підносили його настрій, облагороджували його працю» [1, с. 6].

Останнім часом громадськість б'є на сполох, відзначаючи наявність феномену так званого «кліпового мислення» та його наслідків для окремої людини вже зараз, а для суспільства в цілому в недалекому майбутньому. До сьогодні передача мистецького коду народної культури від покоління до покоління відбувалася стабільно хоч і в рамках традицій на кожному етапі по-новому. Зараз, швидкоплинність та «кліпове мислення» негативно впливають на життєвий процес народної культури. У зв'язку з інформатизацією освіти, а тим більше культури, яка нині сприймається як панацея, виникають ризики втрати творчої культурно-генеруючої здатності цілих поколінь. Це неминуче, якщо комп'ютерні навички користувача (які створюють ілюзію доступності пізнавальних дій) не супроводжуються логічним осмисленням, теоретичним засвоєнням предметних галузей навчальних дисциплін, широкою культурною асоціативністю в сприйнятті та розумінні процесів життя, живим спілкуванням із викладачем та колегами, живим співом та власноруч виготовленими виробами. Під впливом комп'ютерних технологій формується особливий тип мислення, «кліпова» свідомість, яка завдяки засобам масової інформації та лавиноподібному розвитку й динаміці агресивного маркетингу Інтернету, надзвичайними темпами набуває масового характеру: кількість людей із «кліповим» (фрагментарним, мозаїчним, піксельним, колажним, калейдоскопічним) мисленням швидко збільшується та підходить до критичної точки, після якої почнуться незворотні зміни у свідомості інших людей та суспільстві в цілому.

Одне з визначень «кліпове мислення» – звичка сприймати інформацію за допомогою коротких, яскравих посилів, які втілені у форматі постеру, відеокліпу. Суть «кліпового мислення» полягає в здатності людини швидко переключатися між різними за змістом фрагментами інформації та швидко її обробляти. Кліпове мислення призводить до: масового синдрому розладу уваги; втрати бажань пізнання нового; знищення потреби та здатності до творчості, чому сприяє

постійне використання вторинної інформації на рівні її переробки та комбінування; роздробу в бажаннях та вчинках; невідповідності образу думок образу життя; непослідовності в прийнятті рішень щодо розв'язання проблем, навіть суто життєвих, послабленню відповідальності за їхні наслідки; оперуванню тільки змістами фіксованої довжини, невмінню працювати з семіотичними структурами довільної складності та зосередитися на будь-якій інформації на довгий час; зниженню здатності до аналізу та синтезу; «віртуальної наркоманії» та інтернет-адикції, залежності від пошуку інформації, комунікації в мережі та інших видах діяльності людини в інформаційному просторі всесвітньої павутини; антиінтелектуалізму та плагіату; масової неосвіченості молоді та феномену гордовитої захопленості своїм неучтвом; абсолютної впевненості у своїй правоті, завдяки тому, що люди, які персоніфікують антиінтелектуалізм, не усвідомлюють даної проблеми; диспропорції між формальним та дійсним рівнем знань; різкому зниженню коефіцієнту засвоєння знань та фактичної успішності навчання; фальсифікації оцінки. Кліпова свідомість передбачає майже повну відсутність раціональних основ та чіткої логіки, формування калейдоскопу, мозаїчності та фрагментарності сприйняття та вражень; порушення та відсутність будь-яких правил та догм. Абсурд стає «логікою» кліпового мислення. Складаючи картину світу з шматочків елементарного змісту, досягаючи максимуму спрощення при мінімалізації об'єму знака, кліпове мислення в режимі коротких, інтенсивних образів, фрагментарних та тимчасових модульних сполохів інформації (можливо, прагматично цілеспрямованих), створює новий образний ряд в химерній, скороченій, незв'язній формі, який не піддається жодній класифікації. І це є ментальною моделлю сучасної реальності – часу коротких фраз і думок.

Отже, на сьогодні в пріоритетах розвитку України, як держави яка має своє обличчя та свій код є нагальна потреба аналізу впливу новітніх інформаційних технологій на формування особистості й суспільної свідомості задля збереження себе у світовому просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гончар. Я ніколи не думав про славу. Nonchar.org.ua сайт Національного центру народної культури Музей Івана Гончара.
2. «Культура і мистецтво у сучасному світі» // Наукові записки Київського національного університету культури і мистецтв. Вип. 16. – К., 2015. – 248 с.

В. Г. Рябчинский,
научный сотрудник
Института правовых, политических
и социологических исследований
г. Кишинев, Молдова

НАЦИОНАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ПОЛИТИКИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Рост влияния культуры на обеспечение устойчивого развития стран за последние два десятилетия, способствовало широкому развитию исследований в области культурных политик. Однако, большое количество изысканий не привели к принятию каких-то общепринятых согласованных определений по главным понятиям такие как «культура», «культурная политика» и чем «национальные культурные политики» отличаются от других. Исходя из этого, считаю необходимым, вначале представить смысл понятий применяемых в данной статье. «Культурные политики» имеет множество определений не только из-за различных подходов исследователей, но и потому, что каждый сам термин – «политики» и «культура» – не имеет точных принятых определений. В литературе понятие «культура» имеет более 300 определений. Термин «политики» (от английского «policy») является более новым, который развился в социальных науках за последние несколько десятилетий, особенно в США и ЕС. Каждое правительство должно решать проблемы, с которыми сталкивается общество в различных областях: образование, медицина, культура, социальная помощь. Решение этих проблем достигается за счет использования эффективных механизмов разработки, внедрения и оценки государственных политик.

Понятие «Культурные политики» не может иметь точного определения, она не является статичной, а скорее представлена набором функций в постоянном развитии. Оно находится на границе взаимодействия с экономикой, социологией, политикой, культурологией, психологией. Определение «культурные политики» менялось в зависимости от временных требований, роли культуры в обществе и контекста реализации. Впервые понятие «культурные политики» было сформулировано в докладе «Культурные политики – предварительное исследование», составленном по итогам круглого стола ЮНЕСКО, состоявшегося в Монако 18-22 декабря 1967 года. В мероприятии

участвовало тридцать два представителя из двадцати четырех стран мира, приглашенные в качестве экспертов, ответственных за культурную деятельность на национальном уровне, специалистов в области социальных и гуманитарных наук, художников и представителей заинтересованных неправительственных организаций. Хотя участники полагали, что не роль ЮНЕСКО дать определение понятию для национальных государств, они посчитали, что предпочтительно, чтобы (а) культурные политики учитывали общее количество сознательных и преднамеренных действий, или отсутствие действий, которые стремятся удовлетворить культурные потребности общества путем оптимального использования всех физических и людских ресурсов, доступных на данном этапе; (б) должны быть определены критерии культурной эволюции, и культура должна быть связана с достижением личностного и социально-экономического развития » [1, р. 10].

Еще одним достижением этой встречи является то, что были установлены новые критерии развития, которые невозможны без культурной составляющей. Феномен культуры благотворно влияет как на имеющиеся средства производства, так и на самого человека. Таким образом, культурная деятельность сильно влияет на технологический и научный прогресс, стимулирует экономический сектор. Культурные политики должны быть включены в документы развития наряду с политиками в области образования и научной деятельности. В дальнейшем, под термином «*культурные политики*» будем понимать составляющие государственных политик социально-экономического развития, представляющие собой набор действий или бездействия в области культуры, принятые сознательно по решению публичных учреждений, разработанные и внедрённые в широком социальном и профессиональном консенсусе и имеющие общую цель – решать проблемы или удовлетворять культурные потребности общества.

В этом контексте необходимо отличить термин «*культурные политики*» (во множественном числе) от «*культурной политики*» (в единственном числе). Второе понятие относится к идеологической модели принципов и норм, которые лежат в основе отношений между государством и культурной областью и определяют перспективы социально-экономического развития, место и роль культуры в жизни общества. И хотя в литературе не встречается определение для термина «*национальные культурные политики*», важно найти отличительные характеристики данного понятия от общего. Гипотеза данной статьи состоит в том, что национальными можно считать

культурные политики государства, основанные на определённой системе социальных отношений (ценностей), которые население страны в своей эволюции принимает в какой-то момент, как наиболее подходящие для данной стадии развития. Таким образом, главными отличиями культурных политик разных стран является система ценностей, на которые они основаны. Те же мероприятия с теми же ресурсами для достижения целей развития культуры имеют разные результаты в разных странах, так как включается важный фактор – ценности, а значит и отношение общества к культуре.

В связи с этим возникает необходимость в определении понятия «культура» в контексте разработки и внедрении культурных политик. Это область человеческой деятельности, которую нельзя анализировать только экономическими категориями, поскольку она также связана с духовным развитием, аспектом, который косвенно влияет на развитие всех других областей. Множество определений понятия можно условно выделить в две большие группы: первое, духовные, философские объяснения и второе, антропологические, посредством которого культура представляет ценности и практики, лежащие в основе всех форм человеческого поведения: символический мир (представления и интерпретации) и материальный мир (товары, производственные системы, инфраструктура и технологии). Сознывая сложность определения понятия, участники круглого стола ЮНЕСКО в Монако (18–22 декабря 1967 года), официально дали определение термину «культурные политики», но единогласно отказались предложить объяснение понятию «культура». Ссылаясь на «философию культуры», участники сочли ее «недостаточной основой для действий».

В начале 60-х годов, во многих государствах стало ясно, что культуру следует рассматривать как важный стимул для экономического и социального развития. Растущая роль культуры была подтверждена на Всемирной конференции по культурным политикам, состоявшейся в Мексике в 1982 г. на уровне министров государств-членов ЮНЕСКО. Большинство делегатов проголосовали за следующее определение: «В широком смысле культура представляет собой целый комплекс отличительных характеристик духовного, материального, интеллектуального и эмоционального характера, которые характеризуют общество или социальную группу. Оно включает в себя не только искусство и литературу, но и модели жизни, основные права человека, систему ценностей, традиции и верования» [2, р. 41].

Для более четкого определения понятия, в докладе также представлены закрепленные за нею действия: художественное творчество и исполнение, производство и распространение произведений искусства, модели через которые общество и его члены, выражают свое чувство красоты и гармонии, а также свое видение мира.

В основном в развитых государствах избегают дать определение понятию «культура» в правовых документах. Меньше значения уделяется в развивающихся странах, таких как Республика Молдова. В Законе о Культуре (пг. 413 от 27.05.1999 г.) «культура» определяется как «совокупность моделей мышления, ощущений и действий в материальной и духовной сферах общества и их ценностный продукт» [3]. Определение культуры также можно найти в законодательстве Украины. Закон о культуре определяет: «Культура – это объединение материального и духовного наследия человеческого сообщества (этнической группы, нации), накопленного, консолидированного и обогащенного в течение длительного периода времени, который передается из поколения в поколение, включает все виды искусства, культурное наследие, культурные ценности, науку, образование и отражает уровень развития общества» [4].

В отличие от определения в Законе Республики Молдова, которое носит более общий, «философский» характер, украинское определение является более конкретным, «менеджерским». Оценив роль культуры в обществе, он определяет конкретные области применения культурных политик: «искусство, культурное наследие, культурные ценности, наука, образование».

Подводя итоги вышеизложенного можно определить, что под понятием «национальные культурные политики» будем подразумевать действия или бездействия государственных учреждений, принятые сознательно, разработанные и внедрённые в широком социальном и профессиональном консенсусе. Данные действия имеют общую цель – решать проблемы и / или удовлетворять потребности в области искусства, литературы, культурного наследия, образования, формирования образа жизни и традиций на основе системы ценностей принятых обществом на данном этапе развития. Главная цель этих политик в современных условиях глобализации это обеспечение результативности (достижение намеченных результатов) и эффективности (достижение намеченных результатов с наименьшими затратами).

Глобализация – это международный процесс, усиливающийся постоянно, особенно после окончания холодной войны. Он

обеспечивает стирание экономических границ между странами под воздействием развития торговли и инвестиций. Но глобализация имеет и негативные последствия. Международный Валютный Фонд, в рамках конференции «Отвечая на вызовы глобализации», октябрь 2017, отмечает что «Глобализация, широко определяемая как интеграция экономической деятельности через стирание национальных границ, сегодня находится на распутье. Его ранние признанные преимущества для экономического роста, сокращения бедности и доступа потребителей к различным товарам по более низким ценам, уступили место растущему общественному скептицизму по отношению к внешней торговле из-за опасений потери рабочих мест, деиндустриализации и росту неравенства между странами. Такой скептицизм усугубляется чередой международных финансовых кризисов, которые привели к росту безработицы и государственного долга во многих странах. А также опасениями по поводу потери национального суверенитета и национальной безопасности, которые способствуют разжиганию анти-иностранных настроений» [5].

Исследователи отмечают наиболее видимые положительные результаты процесса глобализации, такие как, интернационализация производства за счет компаний с глобальной деятельностью, быстрое освоение новых технологий, устранение расстояний и сближение людей благодаря информационным технологиям, демократизация политических и экономических реформ, культурное взаимное обогащение. Но есть и много негативных результатов: разрозненность и ослабление социальной сплоченности, усиление внутреннего и внешнего неравенства, разрушение культурных и национальных ценностей. Традиции и ценности подвержены изменениям, прежде всего из-за продвижения культурного единообразия через средства массовой информации. Они могут быть защищены путем вмешательства каждого государства посредством культурных политик. Особое внимание должно быть уделено влиянию бедности на культурное потребление – отсутствие интереса к культурной и творческой жизни общества, отсутствие доверия к традиционным ценностям, игнорирование роли образования, девальвация культуры и ее социальной роли, с которыми сталкиваются как в бедных, так и в богатых обществах. Опыт показывает, что нет прямой связи между высокими экономическими стандартами и культурным потреблением. Когда основополагающими ценностями являются накопление материальных благ, денег и богатства в различных формах без учёта

морального состояния общества, выявляются самые негативные результаты глобализации. В то же время практики отдельных личностей, групп, сообществ, которые преодолели проблемы с помощью культуры, образования и достигли экономического благосостояния, становится быстро доступной для большинства благодаря процессам глобализации.

В этом направлении наиболее положительный опыт накопили страны Европейского Союза (ЕС). Резолюция Европейского парламента от 10 апреля 2008 года «О европейской повестке дня в области культуры в мире глобализации», не отрицая максимально открытое отношение к другим культурам, считает, что ЕС несет особую обязанность по защите культурного богатства Европы, которое подразумевает, что европейское культурное наследие должно быть защищено любыми способами, и продвигаться, как внутри, так и за пределами союза. В мире глобализации, индивидуальность и особые черты, которые лежат в основе европейского культурного богатства, «представляют собой реальную добавленную стоимость, особенность, которая жизненно важна для Европы и союза, потому что даёт возможность понять мир, обеспечивать сплоченность, отметить свою уникальность и особенность перед другими народами... Культура как сектор, создающий рабочие места и способствующий экономическому росту, важна для развития городов (особенно малых и средних) и сельских районов, а культурная самобытность является фактором интеграции и роста социальной сплоченности на региональном уровне и в местных сообществах» [6].

Таким образом, чтобы повысить эффективность национальных культурных политик в условиях глобализации необходимо, с одной стороны, обеспечить мероприятия, направленные на включение культуры в процессы социально-экономического развития страны, а с другой, повышения вовлеченности населения в культурную жизнь.

ЛІТЕРАТУРА

1. UNESCO, Cultural policy a preliminary study, Paris: Imprimerie Blanchard, 1969.
2. UNESCO, World conference on cultural policies Mexico city, 26 July-6 august, final report, Paris: Soregrapf, 1982.

3. Parlamentul Republicii Moldova, «Legea Culturii nr. 413 din 27.05.1999» lex.justice.md. Available: <http://lex.justice.md/index.php?action=view&view=doc&lang=1&id=311664>.

4. «Закон України о Культуре» zakon2.rada.gov.ua. Available: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/2778-17>.

5. International Monetary Fund, «IMF CONFERENCE,» october 11 2017. Available: <https://www.imf.org/en/News/Seminars/Conferences/2017/09/13/meeting-globalizations-challenges>.

6. Официальный журнал ЕС, «Rezolutia Parlamentului European din 10 aprilie 2008» Европейский Союз, 10 апрель 2008. Available: <https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2009:247E:0032:0041:RO:PDF>.

С.М. Садовенко,
кандидат педагогічних наук, доцент,
старший науковий співробітник,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
м. Київ

«КУЛЬТУРНА ФОРМА» ТА «КУЛЬТУРНИЙ АРТЕФАКТ» У ТЕОРЕТИЧНИХ МОДУСАХ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Поняття *культурної форми* та *культурного артефакту* в теоретичних модусах сучасної культурологічної думки використовуються неоднозначно. Їх визначення ще не отримало кінцевого формулювання, тому їхні смисли залежать від контексту, в якому вони застосовуються. Розглянемо ці дефініції як методологічні координати в контексті розкриття сутності вторинного фольклору / фольклоризму.

З інформаційно-семіотичної точки зору культурна форма – це текст (поліфонічний семантично-символічний комплекс), у якому існує, зберігається й розвивається інформаційно-знаковий зміст суспільного життя. З точки зору співвідношення культурної форми та культурного артефакту, яке ілюструє співвідношення фольклору та фольклоризму, або фольклоризму та художньої самодіяльності / аматорського мистецтва, або фольклору та художньої самодіяльності / аматорського мистецтва, культурна форма – це сукупність ознак первинного об'єкта культури, які відображають його утилітарні та символічні функції та за якими здійснюється його ідентифікація та атрибуція. Одна й та сама культурна форма може варіюватися в масштабній кількості артефактів, які відображають факт буття об'єкта в конкретно-історичній реальності.

Культурні форми генеруються як відповідь на виклик тієї чи іншої базової або вторинної потреби (в цьому сенсі вони в структурно-функціональному аналізі є співвідносними з «інститутами-ізолятами» Б. Малиновського) [2], входять у соціальний ужиток як «живі» феномени (з відповідним набором прикладних та ідеальних функцій із задоволення потреб), проходять соціальну конкуренцію з іншими культурними формами (флуктуаціями) і надалі можуть або конвенціонально прийматися як образи ідентичності, технологій виробництва та

патернів поведінки, а можуть втрачати своє безпосереднє призначення, залишаючи за собою потенціал виключно символічного смислу («музейного» продукту, раритету, рудименту), який, однак, не може існувати поза відповідними потребами цього культурного контексту. Отже, в ході аналізу культурної форми в екстенсивному плані береться до уваги сила впливу форми на явища суспільного життя. Ця сила – соціальний потенціал культурної форми. Величина соціального потенціалу визначається тим, наскільки смисловий зміст цієї культурної форми, її ідеї та принципи позначаються на суспільному житті.

Включаючи поняття культурної форми до соціологічної теорії інституціональної будови культури Б. Малиновського, який виокремлював, так званий, персональний склад (*personal*) як основу діяльності «ізоляту», можна сказати, що соціальний потенціал культурної форми залежить від її носіїв, або adeptів – причетних до неї осіб, які так чи інакше підтримують її існування. Кількість таких особистостей – один із найбільш основних індикаторів її культурного потенціалу. Чим більша така кількість, тим більш значне місце займає вона в культурі. Adeptи будь-якої культурної форми можуть залишатися неорганізованою більшістю «причетних до неї людей, проте наявність у людей спільних інтересів призводить до їхнього намагання об'єднатися і створити різного роду спілки, серед яких можна виділити як неформальні об'єднання, так і формально зареєстровані організації з уставом, правилами членства тощо. Вхідження в ту чи іншу культурну форму впливає певною мірою на мислення і поведінку її носіїв. У їхній групі формуються відповідні норми ставлення до «своїх» і «чужих», групова солідарність, ієрархія за рівнем досягнень, за традиціями, ритуалами тощо. Окремі з культурних форм мають замкнутий характер і не виходять за межі вузької племінної та етнічної спільності (форми побуту, місцеві обряди і звичаї, святкові ритуали), інші – набувають інтернаціонального характеру і стають формами загальнолюдської культури (філософія, наука, мистецтво) [5].

Культурні форми не є ізольованими одна від одної. Вони взаємодіють між собою. Вони можуть поєднуватися і взаємно перетинатися. Одні з них можуть бути складовими інших. Як текст, будь-яка культурна форма є діалогічною та зверненою до Іншого. Це визначає варіативну плюральність культурних форм та їхні складні інтертекстуальні зв'язки. Наприклад, перша культурна форма може вкладатися в другу, за принципом ляльки-«матрьошки», або, як писав В.С. Стопін, утворювати материнські та дочірні категоріальні структури

культурних універсальї, кожна з яких, своєю мірою та всі разом, реалізуються в артефактах [6, с. 61–71].

Це яскраво видно на прикладі фольклору, щодо якого як культурної форми фольклоризм постає як «артефакт», або «дочірня структура», але сам він є культурною формою для відповідного виду мистецького втілення. Всередині культурних форм історично утворюються різноманітні культурні форми меншого «рангу», які займають окремі підгалузі їхнього простору. У складі національних культур, приміром, зберігається «підгалузь» етнічної (народної) культури, в межах якої, своєю чергою, виокремлюється культурна форма фольклору.

Розглядаючи простір функціонування культурних форм як смислову систему концентричних кіл (у структуралізмі) або як позбавлену виразних ієрархій інтертекстуальну тканину (в постструктуралізмі), можна виділити в ньому найбільш автономні типи культурних форм: цивілізаційні, національні, регіональні, локальні, які, водночас, як рівноправні та рівнозначні (структура в постмодерні), вкладаються одна в одну (деконструкції в модерні). Звідси – опозиція проєктів *універсалізму* як структурно-модерного підпорядкування культурних форм від загальнолюдських до місцевих та *партикуляризму* як зрівняння культурних форм у хронотопі: від гетерохронності в діалогічній філософії часу до транслокальності в культурній регіоніці.

Формою інтерпретативної об'єктивації культурної форми є культурний артефакт. *Артефакт культури* (лат. *arte* – «штучно» і *faktus* – «зроблений», «штучно зроблений») – інтерпретативне втілення культурної форми в конкретному матеріальному продукті, ритуальній дії, мовному жесті, поведінковому акті, соціальній структурі, ціннісному судженні або інформаційному повідомленні. Артефакти не властиві об'єктам природи. Тому, спочатку термін «артефакт» мав виключно археологічне забарвлення і означав, виходячи з антиномічного підходу «культура – натура», те, що належить до матеріальної сфери прадавньої культурної діяльності. Артефакт в археології – це продукт такої діяльності, об'єкт матеріальної культури, що містить певний зміст інформації про минуле: господарські знаряддя, зброя, одяг, предмети культу й поклоніння тощо. Вивчення артефактів та їхня систематизація під час археологічних досліджень є основою для подальших культурологічних узагальнень.

Філософсько-культурологічне тлумачення артефакту розширило його межі до практичних акцій та їх матеріалізованих результатів, що розв'язують завдання із задоволення потреб, способом

розв'язання якої є культурна форма. Оскільки соціокультурні умови, в яких створюється артефакт, відрізняються від соціокультурних умов створення форми, стилістика та семантика артефакту є варіативною щодо форми. При цьому ступінь її варіативності є високою – в архаїчних і традиційних культурах першої хвилі (фольклорі), низькою – в індустріальному і ще нижчою – в постіндустріальному суспільстві (фольклоризм та неофольклоризм відповідно). В естетиці термін використовується етимологічно, тобто безпосередньо для означення предметів, створених спеціально для функціонування в системі культури і мистецтва. Згідно з інституціональною школою, артефактом у відповідному оточенні може бути будь-який реальний об'єкт (Д. Дікі «Мистецтво й естетика: введення в інституціональний аналіз», 1974) [3]. У цьому разі артефактом постає будь-який предмет, якщо це – художній твір.

У сучасній естетиці, зазвичай, розрізняють артефакт і художній твір. Артефакт має матеріальне втілення і є носієм певних художніх змістів. Якщо унікальний авторський твір не має матеріального носія, артефактом такої культурної форми постає сам текст твору в його унікальному екземплярі, також його тиражування, цитатії, плагіат, тексти критики та коментарі, інтерпретації, сюжетні запозичення та будь-які постановочні дії (римейки, екранізації, інсценізації, музичне виконавство).

Структуралісти, крім цього, розрізняють артефакт і естетичний об'єкт. Тут артефакт виступає свого роду «зовнішнім символом» естетичного об'єкта. Артефакт функціонує в середовищі смислового поля культури, що визначає зміст артефакту і його матеріальний носій. Артефакт є полісемантичним, що проявляється по-різному в різноманітних контекстах використання.

Із точки зору дихотомії «культурна форма – культурний артефакт» фольклор як форма втілюється / об'єктивується в артефактах фольклоризму. В науковий обіг термін «фольклоризм» було внесено наприкінці XIX ст. французьким фольклористом П. Себійо [7]. Назва була пов'язана з освоєнням фольклору в різних видах культури і вживалася з такими спорідненими термінами: «вторинне життя», «вторинний фольклор». Термін «фольклоризм», за С. Грицею, визначається як вторинне буття фольклору в інших функціональних умовах, свідоме і цілеспрямоване використання фольклору професійним митцем [1]. Запозичення з національних джерел, глибинне занурення

в національну психіку дозволяє митцям створювати художні форми, наближені до національних (неофольклоризм) [4].

Отже, в теоретичних модусах культурології поняття «культурна форма» та «культурний артефакт» постають методологічним інструментарієм щодо осмислення сутності різноманітних дослідницьких орієнтирів, зокрема, концептуалізації фольклоризму як вторинної форми фольклору та неофольклоризму як невичерпного джерела натхнення професійних митців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грица С.Й. Ендогенна природа фольклору // Філософська і соціологічна думка. 1994. № 7–8. – С. 62–80.
2. Малиновский Б.К. Научная теория культуры / [пер. с англ. И.С. Утехина]. Москва: О.Г.И., 2000. – 205 с.
3. Рубцова Е.В. Американская философия искусства: «постхудожественная» спецификация искусства. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=3890
4. Садовенко С.М. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини XX – початку XXI століття // Культура і сучасність: альманах. – Київ: Міленіум, 2010. № 2. – С. 173–177.
5. Садовенко С.М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. – Київ: НАКККиМ, 2019. – 356 с.
6. Степин В.С. Культура // Вопросы философии. 1999. № 8. – С. 61–71.
7. Cassirer E. Mythischer, dsthetischer und theoretischer Raum. Vierter Kongreß für Dsthetik und Allgemein Kunstwissenschaft. Hamburg, 7–9. Oktober 1930. Beilagenheft zur Zeitschrift für Dsthetik und Allgemein Kunstwissenschaft 25 (1931).

О. В. Сапожнік,
кандидат педагогічних наук, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
м. Київ

ВИКОРИСТАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ЦЕРКОВНІЙ ПОХОВАЛЬНО-ОБРЯДОВІЙ МУЗИЦІ православна традиція

Проблематика сприйняття смерті давньою людиною, еволюції поховальних традицій та обрядовості була завжди нагальною як на початку існування людства, так і дотепер. Питання тафології – розділу некрології, що досліджує сферу діяльності людини, пов'язаної із захороненням померлих членів соціуму, є актуальними у сучасній культурології. Термін «тафологія» (від грец. *τάφος* – поховання та *λόγος* – знання) був запропонований Ю. Смирновим і розвинутий В. Івакіним для визначення сукупності традиційних знань людства, що стосуються різних форм та способів поводження з тілом померлого [1, с. 230]. Якщо завданням поховального звичаю є реалізація побутових, санітарних потреб (захоронення тіла померлого), то завданням поховального обряду є реалізація духовної мети (сприяння переходу душі покійного на «той» світ).

На сьогодні в культурологічній спільноті основу танатологічного дискурсу формує дихотомія понять родового (колективного) й індивідуального (особистісного) досвіду смерті, який штудіюють фольклористи, етнографи, етнологи, історики. Дослідження поховального обряду в сучасному місті свідчать, що відбувається поступова втрата колективного осмислення смерті, яке дедалі більше набуває індивідуалізованого характеру. До кола зацікавлень танатологів України потрапляють тематичні жанри естетики тафології, які можна об'єднати у дві групи: 1) ті, що уособлюють колективне ставлення до смерті як онтологічної категорії (голосіння, приказки, прислів'я, демонологічні перекази); 2) ті, що відображають особистісне ставлення (епітафії, заборони і прескрипції та ін.).

Поховально-поминальні ритуали спрямовувалися як на забезпечення незворотного переходу душі небіжчика у світ предків, так і на охорону живих від можливо шкідливого впливу духу померлого. Ці обряди складалися з похорону та поминок. Коли вмирала людина, про це

оповіщали всіх родичів та односельців. Із цією метою на вікна хати, де лежав небіжчик, вивішували білі хустки або перемітки. Особливо делікатно ставилися до душі померлого: заборонялося пити воду в хаті небіжчика, адже її могла пити його душа; коли хтось хотів сісти на лаву, мусив подмухати на неї, аби не розчавити душу покійного. Особливою магічністю позначалося винесення труни з небіжчиком, оскільки це пов'язувалося з захистом родини та господарства від його можливо шкідливого впливу. Намагаючись перешкодити померлому відшукати дорогу додому, його виносили ногами вперед переважно через задні двері, тричі постукавши труною об поріг хати, щоб покійник попрощався з нащадками і більше не повертався. Як тільки труну виносили з хати, на тому місці, де вона стояла, розбивали новий горщик (символ оновлення життя), а шлях, яким виносили труну, посипали житом та ячменем, аби в домі більше ніхто не вмирав.

Українці суворо дотримувалися церковно-православного звичаю печатати могилу, якого не знають інші народи. Священик під церковні співи позначав лопатою хрест над могилою, читав молитву, а потім навхрест кидав на труну землю. І дотепер існує в Україні православний церковний обряд печатання землі. Цей обряд відбувається як під час поховання біля могили покійного, так і заочно, після похорону. Родичі приносять до церкви жменю будь-якої землі в хустині, священик читає молитви на печатання землі і потрібно до заходу сонця занести її на могилу покійного та навхрест покласти. Такий обряд («требу») замовляють родичі померлого, якого з певних причин не відспівували у храмі православним поховальним обрядом, також іноді благословлялось печатати землю й на могилах самогубців, яких ховали окремо, поза освяченими могилами.

По закінченні похорону для всіх присутніх улаштовували трапезу поза кладовищем. Обов'язковою стравою було традиційне «коливо» – варена пшениця з медом (досить подібне до різдвяної куті), яке приносили на поховальну службу до церкви та освячували за православним звичаєм. Одразу після трапези прийнято залишати коливо з ложкою на столі для духу покійного: адже він, за повір'ям, повертався додому впродовж дев'яти днів. До слова, різдвяну кутю також ставили на святий вечір на покутті та клали до миски стільки ложок, скільки померлих у цьому роду (щоби вночі душі родичів приходили поєднатись з живими у трапезі). Примітно, що українській поховальній православній традиції не притаманно на трапезі після похорону подавати хмільні (алкогольні) напої, що вирізняє нас поміж сусідніх

народів. Наступного дня на могилу несли сніданок («будили покійного»). Цим завершувався похорон, і цим же розпочиналися поминки. Відзначення окремих поминальних днів пов'язується з народними світоглядними уявленнями про життя та смерть. Отож, вважалося, що на третій день тіло покидає душа, на дев'ятий – дух, на сороковий же день тіло перестає існувати як тіло людини.

У танатологічному контексті християнське розуміння поховання таке: християнин, який у таїнстві Хрещення сподобився божественного життя, уже тут, на землі, живе життям вічним. Для віруючої людини смерть є наслідком гріха наших прародичів, але раз і назавжди переможена смертю і воскресінням Ісуса Христа, Який «тим, що в гробах, життя дарував». Смерть для християнина не є глухим кутом, відходом у небуття чи кінцем існування людської особи. Смерть, як і життя, має сенс, який відкриваємо у світлі Христової Пасхи. Смерть – це перехід до нового життя, від землі – до небес. Смерть не може бути втечею від життя, чи його запереченням. Тому самогубство – свідоме самостійне позбавлення себе життя – тяжкий гріх, і Церква засуджує його. Самогубство можуть спричинити різні соціальні, психічні чи інші фактори, однак найголовнішою причиною є зневіра, втрата сенсу життя, заперечення Божого милосердя та розпука.

Заупокійні православні богослужіння. У похоронних і поминальних богослужіннях Церква просить милосердного Бога простити померлому його гріхи й *«оселити душу його у країні живих, в місці світлому, де всі святі і праведні спочивають»* [3, с. 70]. Так Церква приносить *«жертву умилоствлення»* за померлих, щоб вони звільнилися від гріха (пор. 2. Мак. 4, 46).

Православні християни сприймають смерть у світлі перемоги Христа над смертю, в Його воскресінні. Прикметно те, що коли похорон християнина відбувається в пасхальний період, тоді над померлим співають тропар Пасхи: *«Христос воскрес із мертвих, смертю смерть подолав і тим, що в гробах, життя дарував»*, частково піснеспіви заупокійні залишаються, проте додаються мажорні (радісні) стихири Пасхи, тропар, кондак, та пісні (ірмоси) з канону Пасхи («Ангел вітав Благодатну», «Світися, Новий Єрусалиме» та ін.). Отже, в православній церковній традиції радість Христового воскресіння є божественною відповіддю на смуток людської смерті.

Християнський похорон завжди сповнений надії на воскресіння людини в тілі. Саме тому тіло померлого «обкаджують» ладаном та окроплюють свяченою водою, його особливо вшановують, урочисто

переносять до храму, а потім на цвинтар. Люди в похоронній процесії спільною молитвою супроводжують тіло небіжчика до місця останнього спочинку. По дорозі до цвинтаря піша процесія співає заупокійні пісні з добре помітною стилістичною окремішністю наспіву, що підкреслює покрововість наростання мелодії, надричність, стримане ридання. До тафологічного репертуару належать: 1) церковні, так звані «обіходні» (прості, доступні у виконанні для загалу) поховально-обрядові пісні «Святий Боже», кондак «Зі святыми упокой», ікос «Сам один еси безсмертний», тропарі: «Благословен еси, Господи, навчи мене оправдань Твоїх», «Упокой, Спасе наш» тощо. 2) народні тужливі голосіння, які з часом були покладені на ноти українськими хоровими композиторами-священниками: «Ми вже твоє тіло до гробу зложили», обробка О. Нижанківського, «В темну могилу тебе несемо» обробка Й. Кишакевича, «Прощай, душе, в конечний шлях» аранжування О. І. Дуцько та інші. Надію християн на вічне життя найкраще проявляє спів «Вічная пам'ять», що є «пам'яттю» Бога про людину. Твір «Вічная пам'ять» вважається церковно-«обіходним», проте, є багато аранжувань, здійснених класичними композиторами в різний час (Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель, М. Лисенко) та священниками, регентами хору (А. Гноевий, А. Гнатишин, І. Заяць, М. Архангельський, К. Стеценко, О. Нижанківський, М. Леонтович).

Поховальні пісні, голосіння є ритуальним, дохристиянським поховальним обрядом, що супроводжується відповідними обрядовими піснями-плачами речитативного характеру, які виконуються над покійником в період між його смертю та похороном. На думку О. Потебні, голосіння виникли з прадавніх замовлянь на основі віри в магічну дію слова, що має здатність повертати душу зі світу мертвих, «розбудити» покійника, вони ґрунтувались на анімістичних уявленнях праслов'ян у особливій можливості «спочилого», до погребіння, чути і бачити все, що відбувається у світі живих [4, с. 76]. Загалом же в до-радянський період найбільше уваги голосінням приділив В. Данилов, котрий зазначав, що голосіння цебезпосередній рефлекс певного психологічного стану та продукт сильного почуття скорботи й горя, на який не має впливу самосвідомо діяльність інтелекту [5, с. 23]. В таких голосіннях виразилося безпосереднє глибоке почуття втрати близької людини, що мимоволі прагнуло проявитися у виразних звуках, бо об'єктивований у звуці стан людської психіки, яким би сильним не був, полегшується, як біль, криком.

М. М. Саппа,
професор, доктор соціологічних і
кандидат фізико-математичних наук,
професор Харківського національного
університету внутрішніх справ

ПАЛОМНИЦТВО ЯК ФЕНОМЕН ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

Термін *паломництво*, як вважають лінгвісти, походить від лат. palma «пальма»; від пальмової гілки, з якими, як свідчить Євангеліє, жителі Єрусалиму зустрічали Ісуса Христа.

В історії християнства першими паломниками були ті, хто незадовго після воскресіння Господа Ісуса Христа вирушав до Палестини, в Єрусалим до гробу Господнього. Близько 326 р. Єрусалим відвідала Олена, мати імператора Костянтина Великого, і спорудила в місті кілька перших християнських церков. Із того часу до храму Воскресіння Христового в Єрусалимі вирушали численні мандрівники, які прагнули бодай раз у житті побувати тут. Напередодні Пасхи у Страшний тиждень до храму вирушала урочиста процесія людей, які за традицією несли в руках пальмові гілки – символ перемоги Христа над смертю. Людей, хто здійснив святу мандрівку до Гробу Господнього, називали паломник (первісно – пальмовник). Потім пальмову гілку паломники зберігали все своє життя як справжню реліквію, священну пам'ятку своєї незабутньої подорожі. З тих часів християнські звичаї паломництва ґрунтуються на прагненні віруючих поклонитися місцям і святиням, що пов'язані з Христом, апостолами, Пресвятою Богородицею, святими, помолитися перед чудотворними іконами, зануритися у води річки Йордан і святі джерела.

Давнє українське слово *проща* – синонім до слова *паломництво*, пов'язане зі словом *прощати*. Наші предки справедливо вбачали в паломництві особливий молитовний подвиг, пов'язаний із покаяттям та покутою. Важкий, сповнений небезпек і труднощів шлях давнього паломника до святині, ставав справжнім покутним подвигом, випробовуванням, яке якнайбільше підтверджувало щирість його християнських почуттів, жалю за скоєні гріхи, бажання спокутувати, відмолити їх – бажання бути прощеним.

Але паломництво як традиція відвідування пам'ятних, сакральних місць виникла ще у глибоку давнину. Центрами паломництва

ЛІТЕРАТУРА

1. Івакін В. Сучасна тафологія: основні поняття та інформаційні можливості // Київські історичні студії, 2015. № 1. – 245 с.
2. Смирнов Ю.А. Тафологія (Попытка системного подхода) / Человек и окружающая среда в древности и средневековье. – М.: Наука, 1985. – С. 17-23.
3. Требник. Частина перша. Видавничий відділ УПЦ КП. – Київ, 2005. – 506 с.
4. Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К., 1990.
5. Правдюк О. Голосіння // ІУМ. К., 1989. Т. 1.

в прадавні часи були язичницькі храми Амона в єгипетських Фівах, Осіріса в Абідосі, Аполлона в Дельфах та інші. Щодо слов'ян, то арабський історик, географ і мандрівник Аль Масуді згадує у своїй 30-томній праці (перша половина X ст.), Чорну Гору, на котрій знаходилось святилище древнього слов'янського бога. За думкою багатьох дослідників і результатах археологічних експедицій це Чорна Гора (Чорногора) – друга більш пізня назва Піп-Іван (Піпіван), у Східних Карпатах, височиною 2020,5 м. За переказами довгожителів Чорна Гора споконвіків була Священною горою гуцулів. Опитувані під час українознавчих експедицій старожили Гуцульщини згадують давні легенди про паломництва предків на Чорногорі, про Білого Бика, якого вони приносили в жертву Богу на вершині цієї гори, про факельні походи в ніч на Івана Купала та величезний Живий Вогонь на честь Чорнобога. Слід звернути увагу на те, що в язичників дні весняного рівнодення та літнього сонцестояння були основними ритуальними днями, й пов'язано це було із землеробсько-скотарським циклом робіт. Традиція зберігалася гуцулами протягом багатьох століть. І зараз місцеві жителі кожного року на Купальське свято піднімаються на Чорногорі, як раніш їхні батьки, діди, прадіди, шукаючи цілюще карпатське зілля та магічну квітку папороті [1, с. 249-249].

В інших релігіях є аналогічні звичаї паломництва. У іудеїв всі три головних свята – Песах, Шавуот, Сукот, що безпосередньо пов'язані з виходом єврейського народу з Єгипту, визначені в одну групу, і разом ці три свята називають «Шалош регалім», тобто, кажучи сучасною мовою, «Три паломництва». Тут «регалім» – множина від регель (ивр. – нога), тому, що за давньою традицією в ці три свята обов'язком кожного іудея було пішки «піднятися» в Єрусалим і принести в Храм спеціальну жертву паломника. (На івриті паломництво у євреїв зветься *לילך* – алія, буквально `вхождення, або *לילך לרגל*, алія ле-Регеля). Як пояснюють святі книги, сутність паломництва до Єрусалиму полягала в тому, щоб жителі країни могли духовно підзарядитися від центру єврейського релігійного життя і священного для всіх євреїв місця – Єрусалимського Храму.

У мусульман основними місцями паломництва є міста Мекка та його околиці і міста Медіна в Аравії. Згідно з ученням ісламу кожен мусульманин зобов'язаний хоча б раз в житті здійснити паломництво (хадж або умру – малий хадж) в ці міста і вчинити там запропоновані ритуали. Всі паломники в Мецці вважаються «гостями Аллаха». Збираючись в Мецці разом, мусульмани всіх національностей і рас

відчувають свою єдність і братство, проявляють один до одного почуття дружби і миру, виявляють один до одного турботу і увагу, співчуття до оточуючих людей. Вважається, що саме так і повинен жити правовірний мусульманин – з любов'ю до людей, незалежно від раси і національності. Переносючи всі тяготи і позбавлення під час паломництва, мусульмани здійснюють зовнішнє і внутрішнє очищення, вносячи світ в свої душі. Стверджується, що якщо мусульмани всім своїм серцем молилися і присвячували своє перебування на святій землі Богу, то додому вони повертаються зовсім іншими людьми, з просвітленими обличчями і серцем.

У буддизмі традиція паломництва має найдавнішу історію через більш раннє його виникнення в порівнянні з іншими світовими релігіями. Ідея здійснення буддистського паломництва і ритуали поклоніння виникли в Індії у V столітті до н.е. Основні місця буддистського паломництва пов'язані з життям Будди Гаутами і знаходяться у басейні річки Ганг. Їх відвідують як буддистські паломники всього світу, так і індуїсти. Вважається, що сам Будда в Махапарінірвана-сутри визначив чотири головних місця, які підходять для паломництва послідовників його вчення і здатні викликати духовний прогрес. Це Лумбіні в Непалі (місце народження Будди), в Індії: Бодх-Гайя (місце просвітління Будди), Сарнатг (місце першої проповіді) і Кушинагар (місце відходу Будди в парінірвану). Пізніше до паломницької традиції були додані ще чотири місця, що пов'язують з чудесами, показаними Буддою. Крім того в долині Гангу існує ще низка місць буддистського паломництва, пов'язаних з життям Будди Гаутами. У період здійснення паломництва віруючий на певний час брав на себе чернечі обітниця і цим спокитував своє мирське існування.

Основним мотивом здійснення паломництва для буддиста є бажання збільшити свої чесноти і цим принести користь всім живим істотам, обдаровуючи їх знайденої святістю. Особистою причиною може також бути бажання довгим і важким шляхом спокитувати гріхи свого минулого і теперішнього життя, а також накопичити добродійні вчинки для більш сприятливого народження у майбутньому або заслужити заступництво божеств в цьому житті, поклонившись їхнім зображенням.

Зазначимо, що і в інших релігіях теж існують аналогічні звичаї паломництва.

В останні десятиліття в пострадянських країнах починає відроджуватися паломництво віруючих до святих місць. Провідну роль

в цьому відіграють діючі монастирі і церкви, які організовують такі заходи. З'явилися паломницькі центри, служби та відділи в релігійних установах різних конфесій, що спеціалізуються на організації паломницьких поїздок по країні та всьому світу. І в цей процес також активно включаються деякі туристичні компанії.

Так виникла паломницька індустрія, що дозволяє задовольняти духовно-суспільні потреби населення та є ефективною в економічному плані. Розвиток індустрії паломництва досягається через:

- ♦ стимулювання підприємницької активності в цій сфері;
- ♦ залучення інвестицій;
- ♦ забезпечення належного рівня розвитку соціальної та інженерної інфраструктур паломницьких місць;
- ♦ підготовку кадрів;
- ♦ створення належних умов для паломників;
- ♦ забезпечення високого комфорту проживання корінних жителів регіону.

Наші прочани за межами своєї країни крім Єрусалиму відвідують грецькі Афон та Корфу, італійське місто Барі, де покояться мощі Миколи Чудотворця та храм у Демре (Туреччина), де Св. Микола вів службу, чорногорську столицю Цетинье, де знаходиться десница Іоанна Хрестителя, паломництво до святинь православної Грузії та інші святі місця у різних країнах. Звичайно, паломники вже не йдуть до святинь пішки, а дістаються до них авіалайнерами та швидкісними автобусами, що на нашу думку порушує сакральність самої прощі. Нерідко при цьому паломники поєднують відвідування святинь з лікуванням та відпочинком на морі.

Таким чином в рамках паломницької індустрії з'явився новий і спрощений напрям у мандрах до святих місць – «релігійний туризм», коли людей просто проводять по «екскурсійних об'єктах», без попередньої внутрішньої, духовної підготовки. Тоді як за визначенням проща передбачає попередню духовну роботу, «очищення душі» перед відвідуванням святині. Крім того, на нашу думку, важливим є й сам тривалий процес досягнення мети прощі, долання прочанином труднощів шляху до святині.

Звичайно здійснюються і зараз в нашій країні прощі до релігійних пам'яток і пам'яток як в старі часи – з кількадедними переходами пішки, зі спілкуванням і розмовами на шляху і вночі біля вогнища, з ночівлею в наметах. Так, наприклад, до села Зарваниця на Тернопільщині, де розташований Марійський духовний

центр – греко-католицька святиня, щорічно сходяться і з'їжджаються тисячі прочан. Цей всесвітній паломницький Центр – одна з найбільших подільських святинь, має з 1742 р. статус місця «повного відпусту». Це означає, що віруючим не тільки відпускають їх гріхи, але і звільняють їх від покарання за вчинені діяння, але для цього до святині слід прийти пішки. А найдовшою в 2018 р. була XIII Міжнародна десятиденна піша проща родин мігрантів «Самбір-Зарваниця». Тоді прочани подолали шлях у 350 кілометрів. Щорічно проводиться Всеукраїнська та молодіжна прощі, на які збираються тисячі паломників з усіх областей України та з-за кордону. А з квітня починається серія «професійних» прощ, коли в Марійському духовному центрі по чергово збираються люди різних професій.

Православні прочани Волині традиційно ходять на Святу Гору Почаївську. Так студенти Волинської духовної семінарії вперше у піше паломництво вирушили 22 роки тому і відтоді мандрують до Почаєва щороку. А з Києва теж щороку вирушає православний велопробіг, у якому прочани долають 460 км. до Почаївської лаври. У 2018 р. була здійснена XXI традиційна восьмиденна піша проща Мелітополь-Запоріжжя Римо-католицької Церкви. Постійно маршрутом йшли приблизно 40 молодих людей, були прочани навіть із Франції. А від с.Шегині на кордоні з Польщею католики теж щорічно здійснюють прощу до Латинського катедрального собору Львова. До цієї події долучаються також палігристи з Польщі. А цього року українські студенти-католики вже здійснили триденну XXVI молодіжну пішу прощу зі Львова до Унівської Свято-Успенської лаври.

Разом з цим, можна помітити певну загальну тенденцію до зниження релігійної складової сучасного паломництва, яка раніш було абсолютно домінуючою. Це стосується вільних бесід прочан із священниками і поміж себе під час мандрів, що торкаються суспільного життя та політики, участі в прощах певної кількості людей «неоцерковлених». Можливо в цьому випадку є суттєвим одне з правил духовного життя від Серафима Саровського, що стосується толерантного ставлення християнина до невіруючих: «Коли ми відвертаємося від людини або ображаємо її, тоді на серце прикладається мов би камінь». До паломництва також долучаються і спортивні елементи, що не було можливим раніш. Так, наприклад, у прощі на православне свято Ікони Матері Божої в Супрасльському благовіщенському монастирі (м. Городок на Підляшші в Польщі) частину паломницького маршруту прочани проходять на каяках річкою Супрасль. Це також

стосується й паломництва українських велосипедистів з м. Києва до м. Почаїв, щорічного велопробігу «Козацька проща» за маршрутом: Запоріжжя-Дніпродзержинськ-Петриківка тощо.

Кілька років тому автор здійснив спортивний підйом на г. Адамов Пик (г. Сирипада) на острові Шрі-Ланка височиною 2243 м. Ця гора є свяченою (за різних причин) у буддистів, мусульман, християн та індуїстів, які, долаючи 5200 ступенів вгору, прагнули до святинь на її верхівці. Але разом з прочанами здійснювали сходження й нечисленні туристи, які мали на меті здолати важкий підйом на гору і помилуватися чудовими краєвидами, що відкриваються з верхівки. Цікаво, що прочани не ставилися до них неприязно, а щиро вступали з туристами у розмови і, навіть, підбадьорювали тих, кому шлях давався важко.

Яскравим прикладом інновацій у паломництві – зміни розуміння сучасного паломництва як у його учасників, так і у релігійних організацій, що його підтримують, є паломництво Шляхом Святого Якова (*Ель Каміно де Сантьяго*; исп. *El Camino de Santiago*) до міста Сантьяго-де-Компостела у Іспанії. Фактично є кілька шляхів, якими йдуть паломники з Іспанії, Португалії (Португальський Шлях довжиною до 260 км.), з Франції (Французький шлях до 875 км.), з Німеччини та інших країн. Це паломництво бере початок десь з X ст., а у XII ст. папа Калікст II дарував паломникам право на одержання індульгенції, що поставило Сантьяго-де-Компостелу на одну ступень з Єрусалимом та Римом. Святой Іаков став вважатися покровителем мандрівників.

Зараз Шлях Святого Якова набув гігантського розмаху – за рік дороги до собору Святого Якова в Сантьяго-де-Компостела долають пішки сотні тисяч прочан. Уже на початку шляху вони, без огляду на їх релігійні уподобання одержують у будь-якій католицькій церкві *креденсаль* – паспорт паломника, який дає їм право за невелику платню зупинитися на ночівлю в *альберге* – муніципальному готелі для паломників. Популярні маршрути добре промарковані жовтими стрілками і зображеннями черепашок – символом паломників Ель Каміно; і, якщо слідувати за ними, заблукати майже неможливо. У альберге або в будь-яких установах на всьому шляху паломники ставлять печатки у *креденсаль*. Це засвідчує проходження ними Ель Каміно і потім дає право на одержання в соборі Святого Якова *компостели* – свідоцтва про здійснення паломництва, віруючим – ще й на відпущення гріхів. У цьому соборі для них щоденно о 12-й год. урочисто проходить Меса Пилигрима (*Missa do Peregrino*). На

початку mesi вітають поіменно всіх паломників, що прибули за минулий день, із зазначенням їх країн.

Зазначимо, що населення, муніципальна влада та католицькі священники край прихильно ставляться до паломників. Вони не поділяють пілігримів на католиків та православних, на віруючих та не віруючих, толерантно обходять питання віри. Просто ними вважається, що той, хто йде Ель Каміно, вже цим славить Св. Якова. Тут доречно буде згадати, що на минулому тижні Держдума Росії прийняла закон про правовий статус паломників і паломницької діяльності, за яким релігійний термін «паломник» став ще й юридичним поняттям. Тепер паломник це людина, що здійснює подорож «для відвідування місць релігійного шанування, об'єктів релігійного значення і участі в релігійних обрядах і церемоніях». Закон залишає виключне право на організацію і проведення паломницької діяльності тільки за релігійними організаціями – як на оплатній, так і на безоплатній основі [1, с. 249-249].

Як відомо, найпершою пам'яткою української паломницької літератури є «Житє и хоженє Данила, руськыя земли ігумена», яку залишив ігумен одного з монастирів Чернігівщини Данило, описуючи свою подорож до Святої Землі – Єрусалиму в 1106-1108 рр. Для автора це ходіння до джерел християнства – шлях до його витоків, було водночас і шляхом до самоочищення та спасіння. Так проща в інтерпретації Данила Паломника була не лише рухом по реальних просторах, а й рухом духовним [2, с. 90-91]. І практично в усіх описах сучасних паломників до Сантьяго-де-Компостела йде мова про величезний духовний досвід та духовні зміни, які здійснювалися в них під час багатоденної подорожі. Нижче ми наводимо рядки з їх спогадів про Ель Каміно (скачано з інтернету):

«Дорога може бути втечею.

Дорога може бути відкриттям, пошуком.

Дорога може бути тривалим міркуванням.

А може бути ластиком, який стирає з пам'яті небажане».

«Вже зараз я можу сказати, що це просто незвичайний досвід, який додав мені гнучкості й толерантності. Ще я стала більше цінувати прості речі: дах над головою, їжу, доброзичливість людей навколо. Каміно-де-Сантьяго подарувало мені відчуття щастя».

«Шлях навчив мене бути простіше і показав, що людині для щастя потрібно зовсім небагато: щоб було, де спати, що їсти, і одностудію».

«Я є, поки я йду. Коли йдеш, відмінно думається, – є тільки ти і дорога. Дуже скоро починаєш розуміти, як мало тобі насправді

потрібно для щастя: зміна білизни, спальний мішок, зручна пара взуття і келих вино верде на заході дня. За ці 10 днів я знайшла мир. В першу чергу – з самою собою. Навчилася жити моментом і ніколи ще не любила чоловіка сильніше, ніж дивлячись, як він загортається в спальний мішок на сусідньому ліжку».

«Мій погляд: все наше життя – це шлях, і ми все одно все йдемо в одну точку. Важливо лише те, що кожен індивідуальний, зі своїм темпом, страхами і очікуваннями. І як же круто знаходити «своїх» на шляху (як на Сантьяго, так і у житті). А головне – важливо просто йти, не зупинятися, довіряти світові і жити в моменті. Чому я так хочу повернутися туди ще? Тому що на Шляху я кожен момент відчувала, що я ЖИВУ! Я відчувала своє тіло, я відловлювала свої думки, я спілкувалася з людьми абсолютно різного віку і світогляду».

«Це дивовижне відчуття повної свободи, коли ти один на один з дорогою, зі світом. Я включала музику на максимум, співала пісні, танцювала на лісових галявинах в ранковому тумані».

«Каміно-де-Сантьяго – це можливість вирішити якісь внутрішні питання, зустріти нових друзів, побачити різні міста і села, провести час в оточенні природи. Це відчуття свободи, коли ти відчуваєш, що належиш тільки навколишнього світу і самому собі, а також можливість зрозуміти, як ми залежні від зовнішніх факторів. Є новий день, нова мета і тільки Шлях».

«Каміно дасть вам можливість побути наодинці з собою, подумати про речі, на які ніколи не вистачає часу, навести порядок в своїх думках і просто добре провести час, набратися яскравих вражень і нових сил».

«Причини, за якими люди відправляються в Каміно, різні: хтось релігійний, у кого-то в житті трапилася біда, хтось просто шукає себе або хоче відволіктися від суєти життя. Зустрічалися і вічні мандрівники, які проводять роки в шляху, – один чоловік, наприклад, йшов пішки з самого Єрусалиму.

І ще: йдуть, щоби повернути собі віру в людей! Каміно – відмінний рецепт для всіх розчарованих в людстві, для всіх, кому здається, що світ котиться в тартарари з усіма терактами, війнами, судовими позовами. В Шляхи тебе оточує така кількість прекрасних людей, що складно не закохатися в людство заново. Я познайомився з безліччю цікавих людей».

«У Каміно де Сантьяго ти не знаєш, куди саме дійдеш сьогодні і де будеш ночувати; ти зустрічаєш людей, з якими ніколи б не зіткнувся

в звичайному житті; ти перевіряєш себе на міцність. Уявлення про власні можливості тріщить по швах, і в якийсь момент ти розумієш, що меж для тебе немає взагалі».

«Зустрічаються й ті, хто йдуть вже не в перший раз або вже пройшли різними маршрутами в Сантьяго. Для таких Каміно став не просто подорожжю, а способом життя і чим більше вони подорожують, тим більше вони залежні від Шляху».

«Каміно багатьох не відпускає. По дорозі зустріла людей, які роками не можуть покинути цей унікальний світ паломництва, віри і постійного руху. Вони тут тепер живуть або працюють, сезонно або постійно, облаштовують музеї, відкривають альберги, присвячують своє життя тим, хто йде Шляхом».

ЛІТЕРАТУРА

1. Зеленчук Я. Будівництво астрономо-метеорологічної обсерваторії на горі Піп Іван Чорногорський // Українознавство. – 2010. №3. – С. 247-254.
2. Полежаєв Ю.Г. Паломницька література (ходіння) як прообраз тревел-журналістики // Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації, 2013. № 1 (13). – С. 89-94.
3. Рыночнова Д. Туроператоров отлучают от церкви // Взгляд (РФ), 2019. – 18 июня.

М. О. Семенова,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри педагогіки, психології
та менеджменту освіти
КЗ «Харківська гуманітарно-
педагогічна академія»
Харківської обласної ради,
керівник Зразкового фольклорно-етнографічного
художнього колективу «Мережка»
КЗ ЦДЮТ № 1 ХМР на базі ХГ № 6

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ СЛОБОЖАНЩИНИ ЗАСОБАМИ ІСТОРИЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ

Актуальність запропонованої теми зумовлена проблемою збереження національної спадщини, пов'язаною з традиційною народною культурою (ТНК), у час наступу глобалізації, що є вагомим чинником впливу на політичні, економічні й соціокультурні процеси. Тиск глобалізації, обтяжений стратегією євроінтеграції, безпосередньо впливає на соціальне життя України, яка прагне наблизитись до розвинених країн, маючи своєрідне етнічне обличчя. Органи державної влади докладають зусилля до розбудови країни на основі розвитку національної культури. Так, *Міністерство культури України* спільно з Українським центром культурних досліджень згідно з Конвенцією про охорону нематеріальної культурної спадщини проводить заходи відповідно до пунктів Конвенції ЮНЕСКО щодо охорони, збереження та популяризації елементів нематеріальної культурної спадщини, що внесені до місцевих / регіональних списків, Національного переліку, Міжнародних списків ЮНЕСКО. *Міністерство освіти і науки* запропонувало Концепцію Нової Української Школи, основним завданням якої є «плекання української ідентичності». Однак витоки ТНК сягають минулого, відповідають іншим соціокультурним реаліям, що потребує здійснення історичної реконструкції, як для збереження досягнень народної творчості, так і для виховання молодого покоління. Окрім того, різні регіони України мають притаманні їм культурні особливості.

Мета статті – аналіз проблеми збереження досягнень ТНК в сучасних соціокультурних умовах і висвітлення досвіду роботи з дітьми та молоддю з вивчення й відтворення етнічної культури Слобожанщини

засобами історичної реконструкції на прикладі діяльності Спільки етнологів і фольклористів м. Харкова, що започаткувала Харківський обласний фестиваль традиційної народної культури «Крокове коло».

Слобожанщина – своєрідний етноконтактний регіон на сході України, народознавче дослідження якого протягом XIX-XX ст. дозволило зібрати унікальні фольклорно-етнографічні матеріали. Збереження предметів матеріальної й досягнень нематеріальної культурної спадщини має підлягати не тільки музеєфікації як діяльності з її охорони. Заклади освіти та культури мають докладати зусилля до збереження етнокультурної спадщини, одним із ефективних видів якого є історична реконструкція ТНК. Цей засіб не лише сприяє збереженню найкращих зразків матеріальної й нематеріальної творчої спадщини, а й залученню дітей та молоді до ТНК нашого регіону. Для історичної реконструкції ТНК, що фактично відійшла в минуле, потрібно глибоке вивчення різних аспектів цієї культури такими видами діяльності, як-от: науково-дослідницька, експедиційна, культуротворча, що містить виконавську в напрямках усної, пісенної, хореографічної творчості та художньо-практична, що пов'язана з відтворенням святкових атрибутів і традиційних народних ремесел.

Багато фольклорно-етнографічних матеріалів в експедиціях по селах Слобідського Краю з XVIII ст. (Г.І. Калиновський) по теперішній час збирали аматори й науковці: Г.М. Бреславець, В.В. Дубравін, П.В. Іванов, Т.П. Коваль, О.В. Коваль, М.М. Красиков, Г.В. Лук'янець, Л.І. Новікова, Н.П. Олійник, В.М. Осадча, Н.А. Плотнік, М.О. Семенова, В.А. Сушко, О.І. Стебляк, М.Ф. Сумцов та ін.

Для нас як прибічників *матеріалістичного сприйняття світу й думки* «культура є специфічною характеристикою суспільства і виражає досягнутий людством рівень історичного розвитку, що визначається ставленням людини до природи й до суспільства. Культура тим самим є виразом специфічно людської єдності з природою і суспільством, характеристика розвитку творчих сил і здібностей особистості». *За видами виробництва* культуру поділяють на матеріальну й духовну, вона містить у собі не лише предметні результати діяльності людей, але й суб'єктивні людські сили й здібності, що реалізуються в діяльності (знання, уміння, навички, рівень інтелектуального, естетичного й морального розвитку, світогляд, способи й форми спілкування людей у межах колективу й суспільства) [7, с. 294]. *Із погляду соціології*, культура як сукупність стійких форм соціальної взаємодії, що закріплена в нормах і цінностях, засобах комунікації

є комплексом, складовими якого виступають певні субкультури. За В.І. Льїним, «субкультура – це підсистема культури, що містить сукупність стійких специфічних форм взаємодії, притаманні якійсь соціальній групі чи прошарку» [3, с. 30]. Згідно з сучасними уявленнями з позицій синергетики культура є складною нерівноважною нелінійною системою, що самоорганізується внаслідок протилежних тенденцій: непередбачуваність, взаємозалежність.

Наша робота присвячена дослідженню ТНК. Міжнародно-правові акти сприяли вивченню та її збереженню, зокрема Рекомендація для держав-членів ЮНЕСКО ввести в дію Положення про збереження фольклору (1989). Збереженню фольклору мали сприяти й інші міжнародні документи: Декларація ООН про права корінних народів (1994), Загальна декларація ЮНЕСКО про культурне різноманіття (2001), Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини (2003), Конвенції про охорону та заохочення різноманітних форм культурного самовираження (2005).

За визначенням експертів ЮНЕСКО, ТНК є сукупністю заснованих на традиціях культурної спільноти творів, що продуковані групою або індивідуумами й визнані ними як відображення сподівань співтовариства, його культурної та соціальної самобутності; фольклорні взірці й цінності передаються усно, імітацією або іншими способами. Фольклором охоплюється мова, література, музика, танці, ігри, міфологія, обряди, звичаї, ремесла, архітектура та інші види художньої творчості [5, с. 7].

ТНК є глибоко символічною, її художні образи пов'язані з селянським побутом, спостереженнями над природою, її циклічними змінами, що зумовило творення своєрідного світогляду, на який нашарувалося православ'я як церковний напрям християнства. ТНК як культура аграрної цивілізації має свої досягнення не лише в технологіях, що нині застаріли, але й у творчості, тому є закономірним, що все менше місця їй залишається в сучасному цифровому суспільстві. Щодо взірців нематеріальної культурної спадщини та народної декоративно-ужиткової творчості, її витвори мають зберігатись і відтворюватись через систему закладів освіти та культури. Збереження і трансляція ТНК утверджені ще 1990 р. в Декларації про державний суверенітет України. Розділ 8 стосується культурного розвитку України: «Українська РСР забезпечує національно-культурне відродження українського народу, його історичної свідомості і традицій, національно-етнографічних особливостей, функціонування української мови в усіх сферах суспільного життя».

Наш досвід роботи з дітьми та молоддю з вивчення й відтворення ТНК Слобожанщини висвітлений в багатьох публікаціях. Автор статті з 1991 р. є керівником Зразкового художнього фольклористично-етнографічного колективу «Мережка» Комунального закладу «Центр дитячої та юнацької творчості № 1» ХМР на базі КЗ «Харківська гімназія № 6 «Маріїнська гімназія» ХМР Харківської області. У сучасних умовах відтворення матеріальної й духовної складових ТНК фактично є історичною реконструкцією. Для спілкування з однодумцями, координації роботи школярами й студентами в галузі дослідження й відтворення ТНК 1999 р. було створено Спілку етнологів і фольклористів м. Харкова (її засновники: Н.П. Олійник, В.М. Осадча, М.О. Семенова), що з 2000 р. започаткувала Харківський обласний фестиваль традиційної народної культури «Крокове коло» за підтримки Управління освіти і науки Харківської облдержадміністрації, Управління культури Харківської міської ради, Управління освіти Харківської міської ради та Харківського обласного відділення Українського Фонду культури. З 2012 р. організаторами фестивалю виступають Обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва, Спілка етнологів та фольклористів міста Харкова за підтримки Управління культури і туризму Харківської облдержадміністрації.

Згідно з метою фестивалю «Крокове коло» для виховання слід брати лише найкращі витвори народної творчості й ті духовні надбання, що є співзвучними з гуманістичною мораллю сьогодення. Так, насилля було чинником регуляції відносин у традиційному соціумі, адже «людина, яка жила традицією, у єдності з родом, бачила себе ланкою в ланцюгу поколінь і несла відповідальність за весь рід, бо вчинки в минулому мали впливати на майбутнє. Таке світосприймання було джерелом народної моралі – вижити разом, долаючи особисті примхи через примус, а іноді й насилля, що було необхідним для контролю майбутнього. Діти були слухняними, підкорялися волі батьків і традиції під страхом покарання або його загрози. Протягом XVIII-XIX ст. православ'я набуло впливової сили, воно пом'якшило моральні відносини і разом із розвитком судочинства привело до послаблення насильства в міжособистісних стосунках – функції покарання людина поступово передавала Богу чи суддям [6, с. 286]. Протягом XX ст. завдяки просвіті й системам освіти, охорони здоров'я, полегшенню умов праці, утвердженню гендерної рівності й прав людини змінилося ставлення до насилля в міжособистісних стосунках до повного засудження його проявів. У XXI ст. прагнення свободи

досягло такого ступеню, що завдяки ІКТ – інформаційно-комунікаційним технологіям, змінилися умови праці, навчання, спілкування і взагалі світосприймання людини, насамперед молодого покоління.

Із зміною соціально-культурних умов, технологізації міжособистісної комунікації і XIX ст. комунікації. Однак до проблеми збереження досягнень ТНК належить зміна самого молодого покоління, яке має залучатися до ТНК. Нинішнє молоде покоління, якому пропонується залучитися до матеріальної культурної спадщини (народний одяг, традиційна їжа, художні ремесла, атрибутика свят тощо) та духовних надбань слобожанських селян (звичаї, форми показу та вираження знань і навичок, різні жанри фольклору, в тому числі пісенного) значно відрізняється від попередніх поколінь, навіть від власних батьків. У Концепції НУШ, що копіює стратегію США щодо оновлення масової освіти, їх називають «поколінням Z», «чистим», «цифровим», яке народилось в епоху глобалізації та постмодернізму й звикло отримувати інформацію через цифрові канали. Д. Тапскот вважає, що зростає нове покоління дітей, які є першими, «хто виріс в оточенні цифрових медіа», легко засвоюють нові інформаційні технології на відміну від їхніх батьків – цифрових іммігрантів. «Уперше в історії діти відчують себе більш комфортно, обізнані й грамотні, ніж їхні батьки, з нововведеннями, що мають центральне значення для суспільства» [9, с. 2].

Серед негативних рис цього покоління простежуються такі: їм важко зосередитись із-за постійного користування гаджетами; у них є інтернет-залежність із втратою соціальних навичок; «у них немає сорому» внаслідок перегляду еротичної й порнографії в Інтернеті; «вони порушують права на інтелектуальну власність, завантажуючи музику, обмінюючись піснями й передаючи все, що можуть, у тимчасових мережах, не поважаючи права творців або власників»; «вони залякують друзів онлайн», перебуваючи у віртуальній реальності, засвоюючи культуру насилля й приниження»; «в них немає цінностей, і вони не піклуються ні про кого іншого. Їхніми єдиними інтересами є популярна культура, знаменитості та їхні друзі» [9, с. 3-5].

Нині внаслідок глобалізації, багато явищ і тенденцій якої стали яскраво проявлятися з середини XX ст., світ розвивається в об'єктивних умовах зростаючої інтеграції технологій, економік та культур, причому панівна в світі неоліберальна ідеологія створює такі складні проблеми, як-от: ерозія суверенітету національних держав та повноти їх повноважень у сфері соціальної політики; поширення ринкових механізмів конкуренції в усіх сферах людської діяльності, у тому числі

й у культурі; «маркетизація демократії», тобто поняття рівності, справедливості, солідарності розглядаються не на політичному, а на економічному рівні, в наслідок чого людина стає передусім споживачем, а не громадянином. Тому в епоху глобалізації поступово змінюється ставлення до артефактів культури, зокрема до національної спадщини, що перетворюється на об'єкт торгівлі заради економічних цілей та маніпулювання свідомістю людей унаслідок політичних міркувань [8]. Доступність масового виробництва сприяла культурній асиміляції, денационалізації, стиранню етнічних особливостей споживання. Однак дослідження поведінки споживачів виявило й певні протилежні тенденції в культурі споживання. В.І. Ільїн зазначає, що вже в 1960-х рр. дослідники США виявили протилежну тенденцію «до збереження, відродження етнічної культури». «Ця тенденція до підсилення етнічної диференціації не обійшла й СРСР, який врешті решт впав під натиском тенденції до формування національних держав» [3, с. 217]. ТНК, носіями якої в XIX ст. було селянство, ще зберіглася в пам'яті селян XX ст. як представників народної субкультури, хоча ареал її значно звужився. Тенденція до збереження й розвитку етнічної відособленості відбилася в споживанні деяких атрибутів традиційної культури, як-от: національна їжа, елементи традиційного одягу, вироби народних ремесел, народні пісні, танці, музика тощо. Після розпаду СРСР у 1990-х рр. в Україні простежувався непідробний інтерес до ТНК. Однак, із переходом на рейки капіталістичних відносин на основі неоліберальної політики змінилися економічні й соціокультурні відносини. Почав розвиватися й бізнес, пов'язаний з культивуванням у споживачів бажання споживати символи етнічної приналежності.

Для «цифрового» покоління ТНК є об'єктом споживання. Його соціальна поведінка має характер гри, тому історична реконструкція є ефективним способом залучення молодого покоління до ТНК. За Ільїним, гра виявляється в різних сферах життя (політика, наука, мода, ігровий бізнес, видовища) й виконує «дві основні функції: розвиток особистості та компенсації (заміщення) процесів, що задовільняють деякі потреби індивіда, але не можуть бути реалізовані в реальному житті». «Чим далі стоїть людина від проблеми фізичного виживання, тим більше його життя просякнуте елементами гри» [3, с. 170].

І. С. Посохов, який досліджував теоретичні аспекти проблеми історичної реконструкції, поширення в світі цього феномену як індустрії культурно-пізнавального туризму, подієвого туризму, зазначає, що з 1990-х рр. на пострадянському просторі історична

реконструкція переживає справжній бум і звертає увагу на європейський і світовий досвід організації історичних реконструкцій та підходи до розуміння цього економічно прибуткового явища. Історична реконструкція процесів, подій, технологій і ритуалів – це відтворення матеріальної і духовної культури тієї чи іншої історичної епохи або регіону з використанням археологічних, образотворчих і письмових джерел за допомогою сучасних наукових методів.

У західній літературі виокремлюють «*re-enactment event*» (бувально – інсценування події, обставини), який розуміється як «захід із культурної спадщини», оскільки основною метою є представлення аспекту (місцевого) минулого культурного життя для широкої аудиторії. Сама так можна сприймати конкурс програму нашого відкритого фестивалю ТНК «Кроковее коло» «фольклорично-етнографічне дійство».

Світові заходи, приурочені улюбленим народним святкам «Різво», «Масляна». «Купала» є фактично за західною термінологією «*living history*» – «живою історією». Так, під час проведення літніх фольклорно-етнографічних таборів «Цвіт папороті», у якому брали участь мешканці району, де проводився табір, і учасники, і глядачі отримували наладу від свята та його автентичності. Суттєвою різницею між такими святами в нашій і в західних країнах є те, що в нас «фестивалі історичної реконструкції, як правило, проводяться на кошти, що виділяються з бюджету адміністраціями міст, регіонів, а також на кошти спонсорів» тим більш такий дитячий фестиваль, як «Кроковее коло», а в ЄС відбувається «залучення максимально можливої кількості туристів, зниження витрат за рахунок самоокупності заходу», що часто не є справжньою реконструкцією, а стилізацією під реконструкцію [4, с. 209]. Усе ж кількість таких «історичних реконструкцій» зростає дуже швидкими темпами в усьому світі – в спеціально створених базах даних їх налічуються тисячі в усьому світі. Нині наука міжнародних відносин пов'язана з туризмознавством, історичною реконструкцією в туризмі, адже, слід розвивати музейний менеджмент та маркетинг, щоби певні заходи та фестивалі мали глядачів, а головне – прибуток [4, с. 217].

Фольклор у сучасних умовах, як і матеріальна культура також потребують історичної реконструкції. Г. М. Бреславець звернулася до поняття «реконструкція» та проаналізувала її види. Щодо фольклору та етнографії, сценічне їх подання є грою, реставрацією, відтворенням архайчних пластів культури, що фактично зафіксовано народною

пам'яттю. Г. М. Бреславець пропонує відповідно до художньої діяльності розглядати реконструкцію фольклорних текстів, виходячи з трьох позицій. Це може бути композиторська реконструкція (музична обробка), виконавська реконструкція як форма музичнотворчої діяльності на основі оволодіння автентичною пісенною та інструментальною традиціями, науково-теоретичним осмисленням, професійно виконавської репрезентацією [1]. Третій вид реконструкції відноситься до наукової реконструкції фольклорного тексту. Члени Співки етнологів і фольклористів нашого міста є прибічниками саме другого типу реконструкції – оволодіння автентичним фольклором. Пісенні майстерність у виконанні фольклору демонструють тепер професійні міські колективи й дитячі фольклорно-етнографічні гурти, виховані в закладах освіти й культури. Існування фольклору в міському середовищі можливо за умов формування смаків до споживання ТНК й моди. Ситуація в селах Харківщини подібна до міської у ставленні до ТНК.

Отже, проблеми збереження досягнень ТНК в сучасних соціокультурних умовах пов'язані з її історичною реконструкцією, адже ТНК відійшла в минуле, а молоде покоління має зовсім інші характеристики, притаманні ІКТ цивілізації.

Підготовка майбутнього покоління ХХІ ст., обізнаного з ТНК, полягає в наданні йому свободи творчого навчання й практики, таким чином потрібен міждисциплінарний діалог. Його забезпечують принципи синергетики як теорії самоорганізації, що створюють «поле міждисциплінарного діалогу, поле цілісності науки та культури» [2, с. 170]. Нашим завданням було залучити молоде покоління до ТНК, що передбачає передбачає залучення до культуротворчої діяльності та засвоєння природничих наук і наук про людину в нових умовах освітнього ІКТ середовища, і, за В.Г. Будановим, саме «синергетика особистості, комунікації, середовищних феноменів дозволяє інакше підійти до процесів формування соціально адаптивної, цілісної особистості учня» [2, с. 171].

ЛІТЕРАТУРА

1. Бреславець Г. М. Реконструкція фольклорного тексту в музиці та її роль у сучасному культурному просторі // Вісник ХДАДМ. Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях. № 3. – 2014. – С. 64-69.
2. Буданов В. Г. Методологія синергетики в постнекласической науке и в образовании. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 232 с.

3. Ильин В. И. Поведение потребителей СПб.: Питер, 2003. – 232 с.
4. Посохов І. С. «Історичні реконструкції» як форма культурно-пізнавального туризму: теоретичні аспекти // Географія та туризм. – 2014. – Вип. 28. – С. 103-112.
5. Рекомендація про збереження фольклору. Законодавство про збереження фольклору. – URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_295.
6. Семенова М. О. Насилля як чинник регуляції відносин у традиційному соціумі // Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасний дискурс щодо збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини. Матеріали науково-практичної конференції (23-24 червня 2017 року). – Харків, 2017. – С. 273-288.
7. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – 840 с.
8. Харви Д. Краткая история неолиберализма / пер. с англ. Н. С. Брагиной. – М.: Просвещение, 2007. – 288 с.
9. Tapscott, Don. Grown up digital: How the Net Generation is Changing the World. – New York: Mc Grow Hill, 2008. – 368 p. – URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.471.3033&rep=rep1&type=pdf>.

Ю. О. Соловйова,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри естетичного виховання
і технологій дошкільної освіти
Харківського національного
педагогічного університету
імені Г. С. Сковороди

ОЗНАЙОМЛЕННЯ СТАРШИХ ДОШКІЛЬНИКІВ З ВІНОЧКОМ ЯК ТРАДИЦІЙНИМ ЕЛЕМЕНТОМ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ОБРЯДІВ

У рамках національно-патріотичного виховання дітей дошкільного віку дуже важливо поглиблювати знання про українські національні символи та обереги. Таких оберегів багато, тому розмову про них треба пов'язувати з конкретними подіями в житті дітей, наприклад, з річним колообігом, обрядовими святами. Один із найгарніших оберегів, який можна пов'язувати з багатьма святами, – це віночок. Розмову про віночок можна повести у руслі розмови про обрядові свята: віночок зимовий (Різдвяний), весняний (з живих перших весняних квітів), купальський, жнивварський тощо. Варто поговорити (перш за все з дівчатками) про роль українського віночка в убранні дитини.

В українського народу звичай плести вінки сягає ще доісторичних часів. Вінок сплітали у формі кола з квітів, гілочок дерев, додаючи різнотрав'я. Він відігравав кілька функцій: перш за все обрядову, наприклад, як атрибут обрядового весняного циклу та купальських ігрищ, інша роль – естетична, наприклад, прикрашання дівочої голови, що було також пов'язане із символом обожування (Ляля). Цей образ надзвичайно важливий для формування народно-традиційної картини світу дошкільників. Ляля – це, з одного боку, слово на позначення маленької дитини (ще є зменшено-пестливе «лялечка»). З іншого боку, це ім'я головної дівчини у весняному обрядовому хороводі. Це свято влаштовувалося напередодні свята весняного Юрія 22 квітня (5 травня). Свято Лялі мало такий порядок: дівчата вели хоровод навколо головної дівчини – Лялі, а вона сиділа всередині, багато прикрашена квітами, у пишному вінку. Гра в це свято дуже подобається дітям-дошкільникам, особливо дівчаткам, які весело ведуть хоровод і складають до ніг Лялі вінки із зелені, квіти, а вона потім роздає їх своїм подругам. У цьому святі відчувається відгомін

поклоніння якійсь весняній богині, бо Лялі приносять не лише квіти та зілля, але й різноманітні дари, як символ майбутнього урожаю, який залежить від милості весняної богині.

Із дохристиянських часів походить також свято Купала, в якому вінок виступає також невід'ємним атрибутом. Інформацію про це свято варто подати дітям старшого дошкільного віку спершу в формі розповіді. У спрощеній формі розповісти про те, що Купало для слов'ян – це важливий міфологічний персонаж, він пов'язаний із обрядом купання у ніч з 6 на 7 липня. Це час буйного цвітіння польових квітів. У цей час збираються цілющі трави та квіти проти різних хвороб. Їх збирають, сушать та зберігають упродовж усього року. Дівчата йшли в ліс, поле, на луки. При цьому вони використовували різні трави та квіти: червоні пахучі васильки, чебрець, жовтий звіробій, м'яту. Трави та квіти дівчата збирали не лише для вінків. У старовину люди вірили, що окремі трави та квіти мають владу над злими духами і можуть служити захистом для людини. Потім дівчата йшли до річки і пускали віночки на воду, це було своєрідне гадання: куди попливе вінок, туди дівчина вийде заміж. Із цим обрядом пов'язано багато народних казок, переказів, пісень, прислів'їв та приказок. Наші предки вірили в очищувальну силу вогню та води. Вранці само сонце приєднувалося до святкування, купалося в річці і, скупане, пливило по небу та слало людям благословення.

За народним звичаєм, до купальської гри діти можуть залучити обрядову ляльку з трави або соломи. Вона одягнена в жіноче вбрання, прикрашена намистом та вінком, сидить під обрядовим деревом і чекає на початок дійства. Учасники гри-обряду водять хороводи, співають, потім несуть ляльку до води, щоб її скупати. З цим були пов'язані вірування, що з милості вищої сили, яку втілювала лялька, влітку буде досить вологи для врожаю.

Для розвитку мовлення дітям можна роздати різний матеріал на тему свята Івана Купала (казки, віршики, загадки) і провести цікаве та змістовне заняття. Треба кожній дитині уважно показати, як саме плететься вінок. Це важливо і для розвитку моторики рук, і для розуміння того, що красу людина може створювати сама. Розмова про Купала – це розмова про таємниці природи, про можливість вгадувати та загадувати своє майбутнє. Це також розмова про чарівну квітку (що цвіте без квіту).

Вінкоплетіння – це також важливий весільний обряд, він відбувається у четвер перед весільною неділею. Такий вінок кладуть на

коровой і несуть його до батьків молоді, щоб вони благословили свою доньку на шлюб. Батьки кладуть вінок на голову молоді і тричі торкаються її чола. Вінки плели і на обжинки. Люди обирали гарну дівчину і клали їй на голову золотий вінок із колосків, а останнього снопа несли господареві, він беріг його до нового врожаю. Різдвяні свята також не обходяться без вінків (дівочі Меланки). В хаті на покуті в давні часи висів засушений вінок, сплетений ще влітку. Він, як і Дідух, необхідний атрибут зимових обрядових дійств.

Розмови про роль і місце вінка у народних обрядах, заняття, на яких дітям показують, як зробити свій власний віночок, підбір квітів, набуття перших навичок вінкоплетіння, – все це вносить в життя дитини багато нового змісту, допомагає усвідомити свою причетність до великої української родини. При цьому національно-патріотичне виховання набуває нового, неповторного психоемоційного забарвлення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грушевський Марко. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу. – К.: Либідь, 2011. – 256 с.
2. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
3. Найдено О.С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості. – К.: АртЕк, 1999. – 256 с.

Н. В. Студенець,
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник
Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М. Рильського НАН України
м. Київ

СИНЕРГІЯ ТРАДИЦІЇ ХАТНЬОГО РОЗПИСУ В СУЧАСНИХ ХУДОЖНІХ ПРАКТИКАХ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

У глобалізованому просторі масової культури особливого значення в житті суспільства набуває етнічна складова, необхідна для збереження національної ідентичності та самобутності. Серед її дієвих проявів – заходи з метою підтримки і відновлення традиційних мистецьких осередків, унікальних художніх практик.

До неординарних творчих подій у регіоні Східного Поділля належить Міжнародний фестиваль-плєнер «Мальована хата», що відбувається з 2012 р. за ініціативи знаного митця, заслуженого вчителя України, директора мистецької фундації «Арт-слід» Миколи Крижанівського. У цьому проєкті беруть участь професійні та самодіяльні художники з України, Польщі, Молдови, Румунії. Вони вже залишили свої мальовані «візитівки» в селах Подільської Наддністрянщини: Сліди, Наддністрянське, Нагоряни, Гонтівка, Буша...[1-3]. В їхніх модерних хатніх розписах простежуються декілька основних напрямів.

Виокремлюються стінописи, стилістично наближені до автентичних місцевих традицій, в яких автори наслідують узвичаєне розташування візерунків (навколо вікон, дверей, над призьбою, на кутових наріжних пілястрах хат тощо). Характерне звернення до усталених у цих осередках орнаментальних структур, осягнення та переосмислення місцевих образів і застосування імітаційних текстильних зображень (подільських килимів, рушників).

У хатніх розписах Людмили Бойк, Федора Панчука втілено традиційні орнаментальні стрічкові схеми, а також поширені в автентичному місцевому малюванні мотиви «вазонів», «букетів» тощо. Композиції Миколи Олійніченка відтворюють ритми арабескових килимових розписів першої третини ХХ ст., що побутували у регіоні Подільської Наддністрянщини. Зокрема, зовнішню стіну хати в с. Сліди

розмальовано виткими, закрученими в мушлі стеблами рослин, доповнено бароковими квітковими образами. Динамічні хвилеподібні лінії типові для малювання з мотивами «вінків» на стінах інших будівель.

Органічна складова рослинних композицій Оксани Городинської – імітації традиційних місцевих тканин. У стінописах низки подільських сіл художниця відобразила поширені смугасті ткани вишивки, що створюють центр, тло або своєрідну раму її оригінальних творів. Зокрема, в хатніх розписах сіл Долиняни та Гонтівка майстриня намалювала їх за периметром нижньої частини зовнішніх бічної та тильної хатніх стін, створивши ілюзію традиційних доріжок, залавників. Відчуття реальності тканини підсилив контраст із прозорими, легкими рослинними мотивами під дахом, навколо вікон, дверей, а також імітаціями рушників на кутових пілястрах хат.

Інший поширений напрям сучасних розписів – інтерпретації загальноукраїнської орнаментики малювання, ткацтва, килимарства, писанкарства. Авторські композиції наслідують окремі мотиви, структури, колористику творів декоративно-вжиткового мистецтва. Приміром, барвисті композиції київського художника Сергія Кушніра інспіровано мотивами, типовими для народного розпису і ткацтва Центральної України. Характерна особливість напряму – творче переосмислення стилістики станкового декоративного розпису другої половини ХХ ст.: у творах Віктора Наконечного, Людмили Сорочинської, Сергія Бугая, Оксани Романової. Художники Василь Слободянюк, Микола Олійніченко звертаються до тематики й сюжетів наївного малярства, зокрема народної картини.

Із-посеред хатніх розписів Східного Поділля виокремлюються композиції, створені в річищі європейських ідей постмодернізму. Для авторів стінописів селянська садиба – простір для творчої імпровізації, вияву фантазії та асоціативно-пластичного самовираження. Зокрема, оригінальні візуальні експерименти продемонстрував польський художник Ян Вайрах. Водночас із пошуком нових пластичних форм у творах Миколи Крижанівського, Оксани Малобенської, Станіслава Пастернака відчутна закоріненість митців у традиційну народну культуру України, проникнення через стійкі архетипи до найглибших архаїчних джерел національної образотворчості.

Отже, для оновленої митцями художньої практики хатнього стінопису Східного Поділля характерна поліваріантність тематики,

стилістики, пластичних рішень, синергетичним стрижнем яких є національні та локальні (на рівні окремих осередків) традиції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дмитренко Ж. «Мальована хата» // Світлиця, 2014. № 3(46). – С. 41-43.
2. Мальована хата: міжнародний мистецько-культурологічний проект 2012-2018. – Вінниця, 2018.
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,
член Співки етнологів
та фольклористів м. Харкова

ПРОБЛЕМА ВІДТВОРЕННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ: МІЖ ГЛЯДАЦТВОМ ТА ВИКОНАВСТВОМ

Традиційна культура має таку назву тому, що в ній традиції не просто існують – в ній вони є сакральною цінністю: повторювані «правильні» приносять правильний результат – добробут.

Питоною ознакою такої культури є загальна включеність у творчий процес усіх членів громади: жінка не може не вміти готувати чи вишивати, чоловік не може не вміти користуватися сокирою чи рубанком, чоловіки й жінки не можуть не вміти співати чи танцювати, адже це необхідно для життя.

Людина традиційної культури є носієм міфологічного типу мислення, тому для неї процеси складаються з трьох етапів: переддія (низка ритуалів магічного характеру, що мають забезпечити позитивний практичний результат), саме дія (яка теж супроводжується низкою ритуалів), очікуваний результат (що є як практичним підсумком дії, так і ритуальним).

Таким чином, традиційна культура – без глядача. Адже навіть той її носій, хто за віком, станом не брав активної участі в обряді, був його пасивним учасником. Навіть хазяїв обійстя, що слухали колядку чи яким щедрувала Маланка, не можна назвати «глядачами». Це не глядач, а об'єкт, на який спрямована магічна дія. Безумовно, що цей об'єкт був наділений усіма людськими якостями та почуттями, тому й відомо, що кращі колядницькі гурти, весільні музики чи трембітарі й голосильниці запрошувалися «аж на третє сел». Проте головним було не мистецькі якості, а виконання певних дій тут і зараз – ритуал. І за браком «фахівців» для проведення ритуалу цілком придавалися і малі діти чи старші люди, ба навіть – як це відомо в радянські часи, коли жінки самі колядували, посипали чи виконували інші традиційно чоловічі обрядодії.

Модерна культура є культурою дозвіллевою, а коли магічні дії стають розвагами, мистецькими практиками, в яких головне уже не

самий факт виконання певної дії в певний момент, а якість та рівень виконавства без жодної «прив'язки» до моменту (носію традиційної культури неможливо виконувати колядки влітку тощо).

Насправді перехід від сакральних ритуальних дій в ігрову культуру, саме в ігрову дитячу культуру, відбувається цілком за механізмом розвитку культури: сакральні дії дорослих стають елементом, етапом входження дітей у доросле життя. Тож, сучасні фестивалі, серед яких достатньо згадати наш Обласний фестиваль традиційної народної культури для дітей та молоді «Крокове коло», організовуваний Спілкою етнологів та фольклористів міста Харкова, не просто проголошуються в офіційних документах засобом збереження та впровадження народної культури, а справді є сучасним механізмом цього явища.

У другій половині ХХ ст. участь у відтворенні обрядів стала ще виявом патріотичних поглядів. Так само, як використання в власному дрескоді та іміджі знакових елементів, серед яких вишиванки та хустки (у зимовому жіночому вбранні) напряму пов'язані з традиційним костюмом.

Упродовж ХХ ст. відбувся перехід від актуальних невід'ємних елементів буття (людина не вибирала, що носити, а мала єдину можливість задовольнити свою практичну та культурну потребу у вбранні лише зі створеного хазяйкою свого хазяйства «полотняного» – традиційної носії) до знакових форм культури («одягаю вишиванку, бо хочу всім показати, що я – українець», «купую опішнянську / косівську кераміку, щоб у домі було по-нашому»). І тут постають відносини: майстер – споживач, у яких споживач стає не просто тим, хто платить, а поціновувачем, чий смак відгукується на: 1) стародавнє, 2) автентичне.

Твори традиційної культури стають формою сценічного виконавства, як опера, балет тощо. І відповідно починають потребувати відповідного реквізиту, який також стає критерієм рівня майстерності.

Із народного заняття та ремесел постало декоративно-ужиткове мистецтво, що нині сягнуло рівня суто декоративного мистецтва. Для традиційної культури створення горщиків чи саней, лишт на віконниці чи на подолах сорочок були все-таки обслуговуючою працею, результати якої презентували особистість (уміння, смак, вигадливість). Створення мистецького твору перш за все є втілення художнього образу, навіть якщо потім його можна вдягти чи зварити в ньому борщик.

У традиційній культурі майстерність високо цінувалася, при чому в ній вбачали два види: навченість (шевці, кравці) та хист (гончарі,

теслі, «баби»). Модерна культура, постулюючи унікальність та цінність кожної особистості, з пильною увагою придивляється до окремішності та неповторності, вишукує та дивується таланту, блазню та зводить на п'єдестал геніальність. І при цьому головним механізмом передання культури є штудіювання. «Навченим» має бути і виконавець, і глядач. При чому виконавець має бути «фахівцем» (навіть у музичному виконавстві, не кажучи про вишивку чи керамічне чи ковальське мистецтво, перевага віддається співакам чи музикантам з професійною освітою). Глядач нині може бути прирівняним до «знавців»-мистецтвознавців ХVIII ст. за щирі некорисливі захопленість справою.

За таких умов цілком очікуваним є те, що і майстер нині сам обирає як власну стилістику наслідування – загалом чи у певному творі – ознак певного мистецького осередку: наслідування опішнянських традицій певного часу майстрами (керамістами та скульпторами), походженням ніяк із Опішню не пов'язаних; створення «гуцульських» писанок просто із захоплення їхньою складністю та багатобарв'ям; виконання сорочок чи рушників «у подільському» чи «поліському» стилі тощо.

Тож, нині ми можемо говорити набуття певними явищами народної культури статусу еталонів (вишивка «білим по білому» чи косівська кераміка), які сприймаються так і тим, хто їх створює, і тим, хто їх поціновує. З одного боку, мусимо визнати, що таким чином ці явища консервуються. З іншого боку, неможливість повноцінного відтворення (достатньо згадати, наприклад, заборону вирощувати коноплі – і «100 % автентичність» новопошитих сорочок стає зрозумілою), та й саме явище творчості не дає змогу закостеніти в постійному повторі.

Однак, на нашу думку, існує чимала вірогідність того, що відтворюється не «справжня» народна культура, а її сприйняття, тільки її образ в уяві відтворювача. А образ цей може бути і захоплюючим художнім продуктом, і тим, що давно отримало назву «шароварщини».

Д. Г. Трегубов,
кандидат технічних наук,
доцент Національного університету
цивільного захисту України

І. М. Трегубова,
керівник гуртка-методист
Центру дитячої та юнацької творчості №1
Харківської міської ради

ЗБЕРЕЖЕННЯ МОВНИХ КУЛЬТУР ЯК МАРКЕР РОЗВИНУТОГО ПОЛІКУЛЬТУРНОГО СУСПІЛЬСТВА

Питання збереження мовних культур перехреснується з питанням про самоідентифікацію громадян, що є основою державності. Події останніх років на Україні загострили цю проблему.

Певну культурну ідентичність людина набуває, знаходячись у середовищі людей, носіїв відповідних традицій [8]. Автори вказаної роботи стверджують, що людина може мати водночас декілька ідентичностей. Таке твердження можна прийняти, якщо розбити це поняття на складові: певні смаки, звички, сімейні традиції та інше. Але якщо культурну ідентичність розуміти, як узагальнену характеристику особистості, то вона не може мати протилежних складових. І у разі обговорення культурної ідентичності мешканців певної держави, необхідно говорити про певну загальну рису, загальну культурну традицію. В першу чергу такими традиціями є мова та віра.

Стосовно сучасного мовного середовища Харківської області можна зауважити, що жителі великих міст здебільшого розмовляють російською мовою, а сел – україномовним суржиком. Тобто мешканці Харкова та багатьох інших міст втратили свою традиційну культуру. За статистикою, 92% жителів України вважають себе українцями за національністю й лише 55% говорять нею вдома [3; 8]. Тим не менш, за враженнями деяких росіян, сучасні мешканці окупованого Криму за менталітетом здебільшого є українцями. Тобто російськомовні мешканці найбільш русифікованих регіонів України все ж таки мають менталітет відмінний від російського, навіть за браку національної української самосвідомості. Можна також відзначити феномен, що діаспора намагається зберігати традиційні елементи культури більш ретельно.

Але якщо подивитись на історичні карти розселення українців та мовний склад українських територій на початку ХХ ст. за даними переписів, то виявиться, що найбільша вага російської мови була у південних регіонах, а Харківський регіон характеризувався третім рівнем україномовності – 80 %. Так, ще лише 150 років тому Олексій Стороженко в оповіданні «Закоханий чорт» [10] описує Харків тих часів: «... лучалось мені деколи навідуватися у рідну Україну, так чи довго ж то спочинеш під теплим її крилом?... стане легенько, мов на крилах тебе підняло!.. Та з ... Липець наша Україна теперечки ... Московщиною дивиться – намість шинків проклята кабащина, постійлі двори на московський звичай, а от як перехопишся через річку Харків, то хто б не сказав, що се божа сторона!». Тобто Харків був на той час містом української та україномовної культури. О. Стороженко фіксує експансію російських традицій на українські землі. За період промислової революції у царській Росії та «тосування» шарів населення за радянських часів місто Харків втратило україномовність. Цей факт можна констатувати на момент буржуазної революції 1917 р. В моєму сімейному архіві листи харків'ян-медиків початку ХХ ст. написані вже російською мовою. Але звертає на себе увагу й те, що у селах Харківської області, навіть на межі з Росією, мешканці досі розмовляють майже тим україномовним суржиком, що і в багатьох інших регіонах України.

Як відбувається втрата україномовності? Деякі письменники, пісенні виконавці починали свою творчість на українській ниві творчості, надалі перейшли на російськомовну сферу діяльності. Мабуть вони й не помітили, як втратили національну самосвідомість, стали «росіянами». Є думка, що росіяни – це значною мірою сукупність людей, які втратили первинну національну самосвідомість, люди, яким потрібне «євшан-зілля». За Миколою Вороним, який поетично переосмислив давню половецьку легенду, є чарівна трава «євшан-зілля», яка допомагає людині згадати забутий рідний дім [2]. Якщо аналізувати цю ідею, виникає дилема: а що робити людині в якій є декілька коренів походження? Але визначальною є безперервна ланка взаємозв'язку людини шляхом народних традицій з рідною землею; не існує людини без коренів, і, якщо вона їх не помічає, їй таки потрібно євшан-зілля. Ірина Калинець в альманасі «Євшан-Зілля», який виходив за її редакцією, розглянула цю тему у напрямку – що потрібно українцю за розлуки з рідною землею: «...для оспалих духом... гіркий полин... гіркота життя навертають людину ... до початків...» [5].

Маловідомий харківський поет, Ілляшенко Григорій Романович (1911-1992 рр.), за походженням із м. Миргород, крім української інших мов не знав, мешкав у Харкові з кінця 30-х рр. минулого століття), був вимушений перейти на російськомовну традицію мешканця Харкова. Але вірші увесь час писав лише українською [11], не втративши української самоідентифікації в серці, мабуть тому у його архіві багато відмов від редакторів різних видань.

Ткач М.М., український поет, кінорежисер, критик, теж залишився на україномовній творчій ниві. Народився в Закарпатті за часів румунської влади, святом для нього стало воз'єднання з Україною в 1940 р. Це знайшло своє відображення у вірші «Моя Україно» [1], який було покладено на пісню. Можна сказати, що автор бачив серцем світло, яке стало власним «євшан-зіллям».

Початок конфліктного співіснування української та російської культур можна віднести до появи «першого великороса» на політичній арені Русі з середини XII ст. – Андрія Боголюбського [6]. Його дії у ролі князя на початковому етапі можна охарактеризувати як заздрість до величчя та традицій Київської Русі, що далі переросло у ненависть та помсту. Так Андрій (Китай) не став князувати у Вишгороді за волею батька, а навпаки – викрав зідти «чудотворну» ікону та зробив її «Володимирською», далі він намагався прикрасити Володимир-Заліський церквами не гірше Києва та створити власну православну митрополію; наступним етапом цих дій стало руйнування Києва та порушення багатьох традицій Русі. Таким чином, Андрій проявив себе як людина з неруською культурною самоідентифікацією. Більш того, помітний намір підміни ідентичностей населення Русі. У термінології сьогодення – це «фейк», втілений у життя. Логічно, що після виконання підготовчих процесів для своєї ідеї, Андрій винищує Київ, щоб завершити процес підміни. Мабуть такий початок російського самодержавства «запрограмував» майбутній розвиток політичних інтересів Росії, особливо у напрямку її ставлення до України.

Росія весь час спільної історії нав'язувала власну культурну ідентичність та присвоювала певні риси української (руської) культурної ідентичності, чим перетягувала людей до власної сфери впливу. Впливовими діями в даному напрямку було також перенесення Київської митрополії у Володимир та далі у Москву й перейменування Київської митрополії у Московську, а «Московії» у «Росію», що збігається з західним написанням «Русь».

На території Росії й досі продовжується стирання української та деяких інших національних ідентичностей, що мають вихідним корінням Київську Русь. Зараз не кращі часи переживають українці Ставропольського краю. В 2012 р. було ліквідовано українське товариство «Дніпро» [9] (огляд джерела позначається вереснем 2018 р., на даний момент новину за 2012 р. видалено). Не знаходять кошти на випуск україномовної преси та літератури. Не викладають для українців «Рідну мову». За умов інформаційної пропаганди і залякування, на самодіяльні зустрічі українського товариства збирається все менше людей. Відбувається свідоме стирання національної ідентичності, як це відбувалось і на території України. За даними всеросійського перепису у 2002 р. у Ставропольському краї мешкало 45 тис. українців, а в 2010 – вже 30 тис. [7]. Куди поділася третина українців не зрозуміло; що цікаво, так само зменшилася і кількість білорусів, хоча чисельність інших національностей залишилася стабільною або збільшилася. Даний факт не можна списати на асиміляцію, оскільки суттєво збільшилася чисельність (більше, ніж на 10 тис.) вірменів, циган, даргинців. Така сама динаміка зменшення кількості представників української національності спостерігається у Белгородській області: 1989 р. – 75 тис., 2002 р. – 58 тис., 2010 р. – 42 тис. [7]. Скоріше за все політика Росії у цих місцевостях така сама, як і у Криму та Донбасі зараз, як за часів після Голодомору на Україні – штучне переміщення населення між регіонами для стирання самобутності певних національних або територіальних громад. Відбувається знищення української самосвідомості, як на території Росії, так і на території України (окуповані території). Ностальгія за українськими землями передбачає спілкування з рідним мовним середовищем. У відповідь на активну позицію місцевого українського товариства у Ставропольському краї перебував з гастролями хор імені Г. Верьовки (2011 р.) [9].

Найсильнішим символом, який у скрутну годину є індикатором самоідентифікації, є прапор країни. Дисонансом для української самоідентифікації було бачити чужі прапори на вулицях Харкова навесні 2014 р., а надією на краще були жовто-блакитні стрічки, намальовані того складного періоду вночі на стовбурах. Такі самі враження сповідають кримчани-патріоти, коли туга і радість щемлять серце від української символіки, розташованої сміливою рукою, про що доповідає мешканець Криму, який кожен день висвітлює неправду російської пропаганди і водночас рахує дні окупації [4]. На початку жовтня 2018 р. ця цифра перевищила тривалість війни фашистської Німеччини

з Радянським союзом – 1418 днів. У новинах №1406 за 22.09.2018 р. він наводить слова іншого мешканця півострова: «Любіть Україну, якщо Ви того варті».

Зараз Україна переживає процес відновлення національної та культурної ідентичності. Значним шагом в цьому напрямку стало закріплення української мови, як єдиної державної, але це замала та не найбільш впливова дія у вказаному напрямку зрушень. Оскільки такі дії без певного підтримання створюють напрямок перетворення української мови на «мертву»: для діловодства та офіційного спілкування. Для відродження культурної ідентичності українця необхідні також інші дії, які б мали метою зближення ментальних просторів регіонів. Наприклад, у Харкові проходять дні французької культури. Це добре. Але немає днів Волинської, Луганської, Гуцульської, Татарської та інших культур українського простору – з ярмарками, виступами на вулицях гуртів народного, популярного та інших жанрів виконання. Всі свята та святкові заходи повинні бути наповнені українським колоритом. Навіть під час виборів повинна звучати загальна оглядова добірка мелодій українських народних пісень за регіонами України.

Можна запропонувати гостювання старших класів у навчальному процесі інших регіонів за принципом обміну. Як позитивний момент можна констатувати зменшення експансії російської культури, початок відродження сучасної української культури за ознаками наявності популярних в усіх регіонах пісень, фільмів, що дозволяють пишатися саме національними досягненнями. Усі засоби СМІ повинні мати частину інформаційного простору під гаслом «Пишаймося українським». За відсутності такого простору інформаційне поле заповнюється іншою, здебільшого негативною інформацією: аварії, вбивства, скандали, корупція та інше. Людина не бачить позитивних змін у власному житті, не робить самостійних висновків з наявних позитивних змін, не вірить власному життю, вона вірить інформаційному простору. Відповідно, мешканець України робить висновок, що в Україні все погано і ця країна є місцем для життя лише за вимушених умов, які склалися. Але для формування національної самосвідомості необхідно щоб «українське» асоціювалося зі святковим, гарним, якісним, перспективним.

Необхідно, в першу чергу, не стільки обмежувати використання російської мови, скільки створювати позитивне україномовне середовище. Шляхом до цього могло б стати залучення широких мас до традиційних українських свят, подій, акцій загальноукраїнського масштабу (наприклад, як «День вишиванки»).

Існує дилема стосовно частки української мови в процесі виховання дітей національних меншин. Нами в Центрі дитячої та юнацької творчості №1 Харківської міської ради було проведено дослідження з залучення дітей старшого дошкільного віку національних меншин до україномовного освітнього-розвиваючого простору (російськомовні діти, діти кавказького, арабського, афроамериканського походження). Діти обраної групи не розмовляли українською в близькому оточенні та не мали середовища, щоб спостерігати спілкування державною мовою.

У межах дослідження усе спілкування протягом навчального року з боку керівника гуртка, в тому числі під час перерви, здійснювалося українською мовою з залученням необхідного тлумачення деяких термінів мовою, добре зрозумілою дітям. Наприкінці навчального року не відмічено проблем у засвоєнні дітьми логічних, етичних, екологічних, творчих та інших понять. Діти з цікавістю приймали участь у вирішенні завдань створеного освітнього простору. Тому проблема виховання національних меншин, в першу чергу, полягає не у здібностях дитини та її здатності опанувати навчальним матеріалом українською мовою, а у бажанні батьків отримувати освіту саме рідною мовою. Тобто «м'який» варіант «україномовної» школи для дітей національних меншин, коли було б пом'якшене ставлення до помилок українською мовою та русизмів при вивченні не мовних предметів, є компромісним варіантом розширення україномовного простору та ідентичності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вірші про Україну. Моя Україно. [Електронний ресурс]: Режим доступу: <http://www.znaika-club.com.ua/article1400962292> (дата звернення 09.2018).
2. Вороний М. Євшан-зілля (поема) / УкрЛіб. [Електронний ресурс]: Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=466>.
3. Межі українських земель на унікальних картах на початок ХХ ст. // ВСВІТІ, 2018. Режим доступу: <http://vsviti.com.ua/ukraine/24073> (дата звернення 05. 2019).
4. Новості Кримнаша, 2018. – Електронний ресурс: <https://crimeaua1.wordpress.com>(дата звернення 09. 2018).
5. Орехович О. Товариство «Чернігівське земляцтво» в Києві / Офіційний сайт земляцтва. [Електронний ресурс]. Режим доступу:

<http://chz.org.ua/richna-peredplata-u-darunok> (дата звернення 09.2018).

6. Падіння Києва і втрата митрополичої кафедри / Курси лекцій. Історія Христової Церкви в Україні. Режим доступу: <http://www.bishop.kharkov.ua/kursi-lekcij/istoria-hristovoie-cerkvi-v-ukraieni> (дата звернення 05.2018).

7. Переписи населения Российской Империи, СССР, 15 новых независимых государств [Електронний ресурс]: Режим доступу: <http://www.demoscope.ru/weekly/ssp/census.php?cy=8> (дата звернення 09.2018).

8. Смоліна О. О., Ополонін А. М. Культурна ідентичність як динамічне утворення (на прикладі культурної самоідентифікації населення східних областей України) // *Культура України*. Випуск 62. 2018. – С. 171-179.

9. Ставрополье с украинцами не дружит? // *Кавполит*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.kavpolit.com/articles/stavropole_s_ukraintsami_ne_druzhit-4725 (дата звернення 09. 2018).

10. Стороженко О. Закоханий чорт / Огнений змії. Фантастичні твори українських письменників XIX ст. – К.: Молодь, 1990. – 288 с.

11. Трегубов Д. Г., Трегубова І. М. Розгляд проблеми розлуки козака з рідною Україною в народних піснях // *Література й історія: матеріали Всеукраїнської наукової конференції* (11-12.10.2018 р.). Запоріжжя: ЗНУ, 2018. – С. 150-151.

О. В. Турмис,
кандидат філологічних наук,
викладач кафедри іноземних мов
Військової академії
м. Одеса

ПОНЯТТЯ І РІЗНОВИДИ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ В СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ: СОЦІАЛЬНИЙ ТА МОВНИЙ АСПЕКТИ

У суспільній свідомості та соціальному житті багатьох країн в другій половині XX ст., сталися певні зрушення, що обумовили появу ідеї і практики мультикультуралізму (МК). Це – розповсюджене поняття, яке відповідає різним дискурсам і різним практикам етнокультурної та іншої групової політики, вельми політизоване, а його трактування часто буває не завжди однозначним. Враховуючи велику кількість підходів до трактування МК в сучасному суспільстві, зупинимось на ключових моментах.

Найрозповсюдженішим, хоча і сумнівним, є трактування МК як культурної різноманітності, спричиненої такими об'єктивними явищами у суспільстві як завоювання, імміграція та ін. Насправді ж мультикультуралізм – це не сама різноманітність, а певний спосіб реагування на цю різноманітність, із застосуванням специфічних підходів до врегулювання відносин між представниками різних етнічних культурних груп [6, с. 1]. «Мультикультуралізм – це особливий підхід до розв'язання проблем культурної різноманітності на основі справедливості», – стверджує відомий британський політолог Ендрю Хейвуд [8]. Отже, якщо культурна різноманітність – це культурна гетерогенність суспільства, то МК – це принципи, політика і ідеологія, на яких базується ця культурна різноманітність.

Серед різновидів МК в сучасному суспільстві виділяють:

- ♦ ліберальний, плюралістичний та космополітичний – за класифікацією Е. Хейвуда [8].
- ♦ ліберальний інтегруючий мультикультуралізм та радикальний (жорсткий / мозаїчний).

Соціологічні опитування показують, що «твердий», «жорсткий», «радикальний» «мозаїчний» МК (зادля досягнення єдності нації і суспільства без уніфікації) здебільшого зустрічається в радикальних націоналістичних середовищах, незгодних та/чи незадоволених

політикою уряду [1]. Країнам із розвинуеною демократією притаманний ліберальний інтегруючий МК [9] із збереженням групової ідентичності і культури, етнокультурної різноманітності.

Мовне питання є похідним від культурно-етнічного – визнаючи право на збереження культури та ідентичності, визнається право і на притаманну даному етносу мову. З одного боку, «жорстке» ставлення до мовного питання робить із демократичної країни радикальне націоналістичне середовище, з іншого ж – як свідчить досвід США (1968-2006 рр.) [7, с. 110-111] введення двомовності на державному рівні не піднімає статус мови іншого етносу [5, с.55], а лише підриває статус національної, створює певний хаос в суспільстві, залишаючи можливість існування такої категорії громадян як «лінгвістично ізольоване населення» [6]. Нажаль, імплементація на практиці норм Конституції України [3] та «мовного закону», незважаючи на їх «гармонійність і збалансованість», поки що суттєво не вплине на культуру мовлення.

Через певні історичні обмеження в розвитку національної мови на території України, ті, хто здатен висловити думки словами, не зможуть дібрати належних слів, а ті, хто знатимуть слова, далеко не завжди будуть сповнені думками. Свідченням тому є толерантність до численних помилок в засобах масової інформації, в рекламі, в україномовному дубляжі тощо.

Отже, спроба відтворити на практиці настанову великого Кобзаря: «І чужому научайтесь. Й свого не цурайтесь...» [4, с. 353], найближчим часом буде спотворена до «І свого не навчайтесь. Й чужого цурайтесь...». У цивілізованому суспільстві вже давно дійшли висновку, що навіть злочинців треба не карати, а спонукати до виправлення. Оволодіння мовою має стати для суспільства не карою у вигляді санкцій та штрафів, а оволодінням певними можливостями через винагороди та заохочення, аби відбулось зрушення до свідомого та оочного опанування мовою, а не офіційного перетворення «солов'їної» на новітній український суржик. За відсутності належних та якісних ресурсів та засад із коректування «слова», дієвих та всебічних засобів заохочення до культури мовлення, мова буде лише дедалі спотворюватися із досягненням ефекту, зворотного бажаному.

ЛІТЕРАТУРА

1. Колодій А. Ф. Доктрина мультикультуралізму: перспективи модифікації у нових державах із неконсолідованими націями [Електронний ресурс] // Демократичне врядування : науковий вісник. – 2011. – Вип. 8. – Режим доступу: <http://www.lvivacademy.com/visnik8/fail/Kolodij.pdf>.
2. Конституція України (ВВР), 1996, № 30, ст.10 [Електронний ресурс] Режим доступу : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80>.
3. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів у дванадцяти томах // Т. 1. Поезія 1837-1847 / К.: «Наукова думка», 2001. – С. 353.
4. Debate Over Bilingualism. Formerly Editorial Research Reports / By Craig Donegan // The Congressional Quarterly Researcher. – January 19, 1996. P. 50-71. – <http://photo.pds.org:5012/cqresearcher/getpdf.php?id=cqresrr19960119006>.
5. Glazer N. We are all Multiculturalists now. – Cambridge (MA): Harvard University Press, 1997. – P. 1.
6. Gleason, Philip. Speaking of Diversity: Language and Ethnicity in Twentieth Century America. – Baltimore and London, 1992. – P. 110-111.
7. Heywood, Andrew. Multiculturalism, Identity and Diversity [Electronic resource] / Andrew Heywood. – Access mode: www.andrewheywood.co.uk/resources/MulticulturalismIdentityDiversity.do.
8. Kolodii A. The Idea and Diverse Reality of Multiculturalism: Are They Applicable to Newly Independent States? A paper for the Warsaw Special Convention of the ASN. July 18-21, 2004. [Electronic resource] / Antonina Kolodii. – Access mode: <https://political-studies.com/?p=734>.
9. Multiculturalism policies in contemporary democracies / US. [Electronic resource] – Access mode: <http://www.queensu.ca/mcp/immigrant/evidence/UnitedStates.html>.

О. О. Федотова,
доктор історичних наук,
старший науковий співробітник,
професор Київського національного
університету культури і мистецтв
м. Київ

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА ТРАДИЦІЯ ЯК ЗАСІБ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ

На початку XXI ст. у контексті глобалізації виключного значення набуває проблема національної самоідентифікації етносу. Одну з головних ролей у даному процесі відіграє історико-культурна традиція (*traditio*), що перекладається з латини як «передача» сукупності елементів соціальної та культурної спадщини, які протягом довготривалого процесу історичної еволюції передається спадково від одного покоління іншому, а також зберігається й відтворюється певною соціальною спільнотою [2, с. 480]. Роль історико-культурної традиції в Україні суттєво актуалізується на сучасному етапі соціокультурних трансформацій, коли триває процес переосмислення суспільних ідеалів, перегляду духовних цінностей [5]. Із того приводу усвідомлення власної етнічної неповторності та урахування її у культуротворчих процесах є важливими умовами розвитку української спільноти.

Історія нашої держави характеризується досить складними й неоднозначними періодами. Так, скажімо, за російського царату та радянської імперії традиційна українська культура неодноразово зазнавала обмежень, репресій та заборон. Утім, не дивлячись на усі форми утисків духовного життя, намаганням чого було винищення національної ідентичності, українцям вдалося зберегти для нащадків культурну спадщину попередніх поколінь, складову частину якої формують історико-культурні традиції. Саме ж розуміння згаданого вище поняття передбачає його трактування у контексті двох аспектів:

- ♦ як риси культури (віддзеркалює ступінь взаємодії із членами соціуму);
- ♦ як буденної форми історичної свідомості (існує у вигляді різноманітних теорій історичної галузі знань) [1].

Не приймаючи до уваги той факт, що традиція на буденному рівні історичної свідомості віддзеркалює суб'єктивні бачення навколишньої реальності, її також можна розглядати і як частину науки, що

спирається на достовірні, перевірені факти. В культурному житті традиція виступає не лише своєрідним механізмом, а й формою передачі колективного людського досвіду. Водночас маємо констатувати, що в ході розвитку традиції відбувається трансформація та видозміна її старих компонентів на нові. Така традиція по праву може вважатися продуктивною, творчою і прогресивною [6]. На відміну від неї, традиція, яка гальмує розвиток культури, з часом втрачає свою актуальність і йде в небуття.

Змістовне навантаження історико-культурної традиції визначає сукупність чітко врегульованих і визнаних ритуальних або символічних соціальних практик. Відповідно до того метою традиції є проведення у життя духовних цінностей шляхом їхнього багаторазового повторення та наступності. Згадані практики обумовлені зв'язком з певною історичною добою. Самі ж історико-культурні традиції характеризуються усталеністю та незмінністю.

Духовну основу традицій складають билини, міфи, казкові оповіді, естетичні образи тощо [1]. Названі елементи зумовлюють естетичне світопереживання як своєрідну форму міжлюдського спілкування, що сприяє кращому розумінню різних проблемних аспектів духовного життя, а також культурних смислів і канонів обрядодійства. Традиція виступає також своєрідним засобом передавання та акумулювання культурного досвіду на особистісному рівні, внаслідок чого історичні реалії відтворюються відповідно до естетичних уявлень конкретної людини. В свою чергу поєднання естетичних і етнічних елементів формує ядро історико-культурної традиції [4].

Таким чином, можна зробити висновок, що збереження історико-культурної традиції на сьогоднішній день є запорукою національної самоідентифікації українців як нації та умовою подальшого розвитку традиційної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вашкевич В. Культурно-історична традиція в структурі історичної свідомості сучасної студентської молоді // Наук. зап. Ін-ту політ. і етнонац. дослідж. – К., 2005. – Вип. 27. – С. 92-104.
2. Культурология. XX век: Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 640 с.

3. Опалько Ю. В. Збереження культурно-історичної спадщини в сучасній Україні: проблеми та перспективи // Стратегічні пріоритети. – 2007. №1 (2). – С. 83-88.

4. Осадча В. М. Майбутнє традиційної народної культури: історико-культурний та оціночний підхід / Традиція і національно-культурний поступ. – Х., 2005. – С. 87-96.

5. Сергєєва Н. В. Проблеми збереження традиції народної культури в умовах євроінтеграційних процесів // Духовність особистості, 2013. Вип. 6. – С. 66-172. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/domtp_2013_6_22.

6. Удуд М. Традиційна обрядовість як складова збереження національної ідентичності // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер.: Культурологія, 2012. Вип. 9. – С. 288-293. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoakl_2012_9_33.

Г. Г. Фесенко,
доктор філософських наук,
професор Харківського національного
університету міського господарства
імені О. М. Бекетова

МІСЬКІ ЛАНДШАФТИ І ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА: ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Відомо, що у сучасних урбаністичних процесах культура відіграє особливу роль – постає своєрідною проекцією на природний ландшафт й водночас просторовим відображенням накопиченої еволюції культур в певній місцевості. «Культурний ландшафт» міста розглядається не тільки у перспективі техногенних або модифікованих просторів, що слугують інфраструктурою або фоном для колективного існування, а й з метою висвітлити його самобутність [3].

Саме тому концепція ландшафту перебуває у центрі уваги багатьох дискусій. Ландшафт постає складним поняттям, існуючим як фізичний факт, культурний феномен, естетичний конструкт, політична категорія та ін. Його визначення може спиратися на різні контексти, географічні особливості та способи застосування. У Європейській ландшафтній конвенції «ландшафт» визначається як «частина землі», що сприймається мешканцями чи відвідувачами такою, що розвивається у часі під впливом природних сил та людини. Наголошується, що ландшафти є важливим компонентом «середовища людей», вираженням різноманітності їхньої культурної та природної спадщини, а також основою їхньої ідентичності» [7, р. 4]. Такий широкий фокус уваги до концепту «ландшафт» відрізняється від того, що був закладений у Конвенції ЮНЕСКО про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини, – як території, на якій перебуває цінність, «визначні місця, які є універсальною цінністю з точки зору історії, естетики, етнології чи антропології» [1].

Варто зазначити, що поширеним є розуміння ландшафту як «те, що оточує людину» – територія, земля, навколишнє середовище. Втім «ландшафт» не є тотожним синонімом ідеї території, а скоріше, у ньому підкреслюється відмінність між природними і культурними ландшафтами. Вихідною для ландшафтознавців є ідея про те, що саме в культурних, соціальних та історичних умовах суспільства

формують своє «людське» ставлення до навколишнього середовища, перетворюючи його на «ландшафт». Вихідною для ландшафтознавців є ідея про те, що саме в культурних, соціальних та історичних умовах суспільства формують своє «людське» ставлення до навколишнього середовища, перетворюючи його на «ландшафт».

Культури виражають себе у ландшафтах, які вони створюють. Ця ідея пропонує трактувати ландшафт як дещо більше, ніж матеріальне та візуальне, а дещо символічне [4]. Це, зі свого боку, створює нові ракурси гуманітарних дискусій про часопростір «культурного ландшафту». Ландшафт постає формою, через яку культурні групи створюють та підтримують свою ідентичність. Зміцнення стійкості міських громад перед новими загрозами стає пріоритетом. Зокрема, для міст надзвичайно важливо заохочувати громаду до трансляції культурних цінностей, що впливають з історії нації/громади [5].

Ландшафт можна розглядати як явище, яке позначає ідентичність. Це розуміння відповідає відомій фразі «геніальних локусів» (аура або «дух місця») і пов'язаною з нею спостереженням за ландшафтом загалом. Підпорядковані елементи (такі як типи населення, суспільства та артефакти) не складають ландшафт механічно, але їх позиції в ландшафті можуть бути інтерпретовані в їхньому контексті. Наприклад, «ландшафтна пам'ять» пов'язана з тим, що ландшафт має власні просторові засоби самоорганізації. Носії пам'яті в ландшафті – це структури, і знов пам'ять – це середовище для створення структури: отже, ландшафт і є цією системою самоструктуризації.

Традиція реконструкції міфів національної ідентичності через образи ландшафтів започаткована німецьким романтиками, для яких ландшафти поставали видимою формою нації (етносу), вираженням сутності національної самосвідомості, етнічного характеру. Звичини були загальні географічні описи ландшафтів, що окреслювали метанаративи національно-культурної ідентичності. Звертається увага на захоплення історичними ландшафтами – «автентичними» чи відтвореними, що були свідками славного минулому та перетворилися на національну міфологію. Причому мова йшла не тільки про «природний» ландшафт, до якого романтики шукали шлях, але і «ландшафт з пам'яттю» про діяльність людини. Романтики звертаються до духовно-історичної реальності міського буття. Культурна пам'ять вела їх до замків, соборів, історичних міст минулого.

Збереження традиційної культури розглядається сьогодні як невід'ємний елемент простору міста. За умов, коли урбанізація

супроводжується нівелюванням специфіки буття етносів, традиція стає з'єднувальною ланкою у пам'яті й відтворенні національно-культурної ідентичності [1]. В Україні, з метою захисту традиційного характеру середовища міст, затверджено список історичних міст [2]. Зокрема, в Харківській області до історичних міст віднесено: Балаклію (1663), Богодухів (1571), Валки (1646), Вовчанськ (1674), Зміїв (XII ст.), Ізюм (1639), Красноград (1731), Куп'янськ (1685), Люботин (середина XVII ст.), Мерефа (сер. XVII ст.), Чугуїв (1627). Наразі посилюються дискусії щодо векторів розгортання культурного ландшафту міста – як активу для соціально-економічного розвитку, й водночас для забезпечення гармонійного втручання в історичне середовище. Зважаючи на глобальні зміни у практиках щодо міської спадщини, ЮНЕСКО розроблено рекомендації щодо історичних міських ландшафтів, в яких підкреслюється динамічна роль спадщини в ядрі сучасних суспільств, а також роль в політиці міського планування [6].

Практики збереження культурних ландшафтів стають частиною самобутнього міського дизайну. В цілому культурні ландшафти окреслюються у площині культури та природи, матеріальної та нематеріальної спадщини, біологічного та культурного різноманіття. В 1992 р. ЮНЕСКО визначила три категорії культурних ландшафтів, що можуть бути включені до переліку світової спадщини через характерну їм виняткову універсальну цінність: ті, що розроблені і спеціально створені людиною (1), комбіновані «органічно розвинені ландшафти» (2), а також ті, що найменше «сформовані» людьми, але високо цінуються – «асоціативні культурні ландшафти», що оцінюються через релігійні, мистецькі чи культурні асоціації природного елемента (3). Серед об'єктів культурної спадщини – архітектурні ансамблі історичних центрів міст, а також місто у цілому (Венеція).

У фокусі спеціальної уваги опиняються історичні міські ландшафти з питаннями про збереження культурної спадщини. Міська спадщина визначається як історичне нашарування культурних і природних цінностей, що були вироблені шляхом спадкоємності культур і акумуляції традицій. Адже саме вони формуються поколіннями громад, є хранителями ключових свідчень про їх минуле, й в них так само відбиваються нинішні стремління. Пропонується підхід до збереження міської спадщини – *Historic Urban Landscape approach* (далі – *HULa*), що ґрунтується на ширших урбан-контекстах, урахуванні взаємозв'язків їх фізичних форм, просторової організації, а також їх соціальних і культурних цінностей. Важливо, що історичний

міський ландшафт охоплює як соціокультурні практики і цінності, так і економічні, матеріальні аспекти спадщини. *HULa* спрямований на збереження якості середовища проживання людини, підвищення продуктивного використання міських просторів та їх соціофункціонального розмаїття. Такий підхід ґрунтується на збалансованому і стійкому взаємозв'язку між забудованим і природним середовищем [5]. ЮНЕСКО закликає розгортати стратегії міського планування з акцентом на культурні та екологічні цінності.

Наголошується, що міські ландшафти, як комбіновані витвори природи і спільноти, мають демонструвати гармонію. Яскравий приклад, що наводиться ЮНЕСКО, – культурний ландшафт міста Ханчжоу (Китай) навколо Західного озера. В цьому ландшафті гармонійно поєднана природа і культура, озеро і пагорби, на яких розташовані численні храми, пагоди, павільйони, сади, а також дамби і штучні острови. Для істориків мистецтва Західне озеро є особливим культурним феноменом, через його вплив на ландшафтний дизайн в інших містах Китаю, Японії, Кореї, а також на культурні традиції поліпшення ландшафтів, що відображають буддистські ідеали злиття людини з природою («буддистський спокій» та «природа як картина») [9]. Ландшафт Ханчжоу привертає увагу істориків урбанізму своєю візуальною цілісністю, незважаючи на високий темп розвитку міста (від регіонального містечка до мегаполісу з 8 мільйонами мешканців). Візуальна цілісність цього культурного ландшафту зберігається, завдяки відповідній будівельній політиці муніципалітету (підтримує існуючі висоти та межі ландшафту, зупиняє будь-яке його розширення, що може вплинути на горизонт Західного озера).

Осмилення історичного міського ландшафту, що складається шляхом історичного нашарування культурних і природних цінностей, має розгортатися за межами поняття «історичний центр» або «ансамбль» й включати більш широкий міський контекст. Збереження локальних особливостей – це й підтримка (або комерціалізація) народних промислів та ремесел. Можна навести чисельні приклади, коли традиційна ремесленна майстерність успішно розвивається в містах. Наприклад, Венеція зберігає традиційне скляне виробництво (острівний квартал Мурано), виробництво мережив (острівний квартал Бурано). Ханчжоу має давню історію і багату традицію ремесел і народного мистецтва Китаю (дизайнерські роботи з традиційних матеріалів – міді, бамбуку, папіру тощо) [9].

Отже, культурний ландшафт міста, представлений традиційними ремеслами, постає значимою компонентою культурної ідентичності

(національної, регіональної, локальної). В умовах глобалізаційних процесів проблема автентичності міських ландшафтів може вирішуватися за рахунок підтримки традиційних ремесел та їх належного розвитку (так, щоб традиційна ремесленна продукція інтегрувалася у сучасну креативну економіку міста).

ЛІТЕРАТУРА

1. Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини. *ЮНЕСКО*, 16.11.1972. URL: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/995_089.
2. Про затвердження Списку історичних населених місць України / Постанова КМУ від 26 липня 2001 р. N 878.
3. Фесенко Г.Г. Морфологія міських ландшафтів: культурфілософські інтерпретації: монографія. Харків : ТОВ «ДІСА ПЛЮС», 2018. – 282 с.
4. Фесенко Г.Г. Нематеріальна культурна спадщина у символічному просторі міста (на прикладі святково-обрядової культури). *Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасний дискурс щодо збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини*: матер. наук.-практ. конф. (23–24 червня 2017 р.). – Харків, 2017. – С. 321–325.
5. Фесенко Г.Г. Традиційна культура в соціопросторі сучасного міста. *Традиційна культура в умовах глобалізації : регіональні особливості на розвиток туризму*. – Харків, 24–25 травня 2013 р. / Обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва. – Харків, 2013. – С. 238–243.
6. Anewinternationalinstrument: theproposedUNESCOrecommenda-tion on the historic urban landscape (HUL): report to the Intergovernmental Committee of Experts (UNESCO, Hangzhou, 25–27 May 2011). Hangzhou, 2011. 16 p. URL: <http://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-706-12.pdf>.
7. The European Landscape Convention (Florence, 2000).7 p. URL: <http://www.coe.int/en/web/landscape/the-european-landscape-convention>.
8. UNESCO Creative Cities of Craft and Folk Art. URL: https://issuu.com/paducahcreativecity/docs/book_cittacreative_low/.
9. West Lake Cultural Landscape of Hangzhou. URL: <http://whc.unesco.org/en/list/1334/>.

Л. А. Чабак,
кандидат філософських наук,
радник з децентралізації
Чернігівського центру розвитку
місцевого самоврядування
м. Чернігів

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Активізація міграційних процесів та глобалізація сучасного світу загалом призводить до прискорення процесу культурних трансформацій. Спостерігається інтеграція культур та, водночас, є відчутним намагання зберегти особливості культурної різноманітності кожної окремої культури.

Полікультурність передбачає спільне, одночасне існування в тому чи іншому суспільстві різноманітних етнічних та культурних спільнот, які усвідомлюють власну ідентичність. В ідеалі подібне співіснування має забезпечувати їх толерантність, рівноправність, та, водночас дотримання, окрім власних цінностей, спільної для всього соціуму (окремої держави) системи норм. Полікультурність торкається різних суспільних сфер: від прав людини й основних свобод до економічних, соціальних, молодіжних питань, освіти, розвитку громадських організацій тощо. Важлива роль і питань культури, процесів взаємозбагачення та взаємопроникнення культур.

Яскравим прикладом полікультурного суспільства виглядає західноєвропейський світ. Адже суто європейські моделі розвитку протягом століть доповнювалися цінностями мігрантів з південних та східних країн, культурними та економічними практиками Америки тощо. Як зазначає В. Мельник, внаслідок взаємодії цих явищ усі європейські суспільства втратили свій гомогенний характер і стали полікультурними [1, с. 70].

Сучасні держави та такі наддержавні утворення як Європейський Союз намагаються забезпечити безконфліктне та взаємно комфортне існування всіх культур. До того ж представники різних галузей знань постійно шукають шляхи ефективного вирішення проблем взаємодії між людьми, спільнотами на міжкультурному рівні.

Однак, іноді полікультурне співіснування не є безхмарним та час від часу провокує на певні конфлікти. Серед предметів розбрату:

визнання права кожної культури на існування, рівноправний діалог, популяризація цінностей тієї чи іншої культури. Важливим є й збереження унікальних традиційних культур, що включають в себе світосприйняття, етичні та естетичні настанови, прояви народної творчості тієї чи іншої спільноти.

Питання збереження традиційної культури в умовах полікультурного суспільства, активізації міграційних процесів та розширення культурно-інформаційного простору стає актуальним і для України. Дається взнаки полікультурність української держави, традиції проживання на її території представників різних культур, національностей, віросповідань.

При цьому актуальним є як питання збереження традицій та розвитку культур національних меншин, що мешкають на території України (кримськотатарської, єврейської, грецької, ромської тощо) так і регіональних особливостей власне традиційної української культури.

Аматорське мистецтво, унікальні ремесла та традиції – те, що формує феномен національного культурного розмаїття, та до сьогодні «в живому вигляді» зустрічається переважно в сільських громадах, потребує термінового збереження та відновлення. Серед основних загроз – швидке зменшення кількості населення громад, а отже, зменшення кількості носіїв традиційної культури, тих, хто може передати свої знання та вміння наступним поколінням. При цьому – повільна та часом не дуже якісна робота по збереженню надбань традиційної культури. Серед традиційних причин – брак коштів, кваліфікованих кадрів. Однак, як показує практика, іноді в суспільстві, громаді загалом відсутнє розуміння важливості збереження традиційної культури, байдужість до того, що втрачається щось самобутнє. Традиційна культура представниками молодого покоління іноді розцінюється як «нецікава», «застаріла», а отже така, що не потребує до себе особливої уваги.

Майже не позиціонується економічний ефект від збереження та розвитку традиційної культури – наприклад, у сфері підвищення туристичної привабливості регіону, де мешкають носії певних культурних традицій. Можливою є і додаткова вартість продукції (сувенірів, предметів побуту тощо), виготовленої із застосуванням традиційних ремесел.

Чим більш полікультурним стає сучасне суспільство, тим важче зберігати рівноправність розвитку та підтримки традиційних культур. За відсутності таких дій, є загрози не просто знищення тієї чи іншої культури, але й конфронтації між носіями різних культурних цінностей.

Локальних зусиль при цьому недостатньо. Для кожної країни, й України зокрема, необхідним є комплексний підхід у збереженні традиційної культури в сучасному полікультурному суспільстві. У практичній площині це означає розроблення й фінансування програм щодо збереження культурної ідентичності, традиційних цінностей, консолідація зусиль представників влади, громадськості, культурних та освітніх інституцій, а також створення відповідних правових норм у національному законодавстві [2].

Дискусії щодо шляхів збереження традиційної культури в умовах полікультурного суспільства, активізації міграційних процесів точаться вже давно. Однак, із часом вони набувають все більшого загострення. А відтак, і робота в цьому напрямі має бути постійною та активною.

ЛІТЕРАТУРА

1. Калакура О. Я. Полікультурний вимір історичної пам'яті України // [Електронний ресурс] // Національна та історична пам'ять.—К., 2013. — Вип. 8. — С.70-79. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ntip_2013_8_12.
2. Мельник В.В. Становлення і розвиток полікультурного суспільства в умовах євроінтеграції // Гуманітарний вісник ЗДІА.—К., 2018. № 54. — С. 69-81.

М. В. Чернявська,
кандидат педагогічних наук, доцент
Харківського національного
педагогічного університету
імені Г.С. Сковороди

ЗНАЧЕННЯ ІГРАШКИ ДЛЯ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДОШКІЛЬНИКІВ В УКРАЇНІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

У другій половині ХХ ст. в Україні велика увага приділялась питанням естетизації середовища дітей. Із цією метою зусилля Ради Міністрів Української РСР, Міністерства освіти УРСР і педагогічної громадськості спрямовувались на забезпечення умов для створення й виробництва дитячих іграшок, видання дитячих книжок, прикрашання територій дошкільних закладів тощо. Наголошувалось на тому, що виховання естетичних почуттів та художніх смаків у дошкільників значною мірою залежить від художніх образів, які впливають на емоційний стан, мислення і волю дітей. При цьому особливе значення надавалось дитячим іграшкам та художнім виробам, які є засобами прилучення дітей до мистецтва із раннього віку і доступні дитячому сприйманню.

Враховуючи це, у численних постановках Ради Міністрів УРСР до виготовлення іграшок висувались високі вимоги, серед яких: художнє оформлення, привабливість ігрового змісту, відповідність віковим особливостям дітей, педагогічна спрямованість, сприяння розвитку в дітей здорового гумору, спостережливості, органів чуття, уваги, пам'яті, фантазії, комбінаційно-конструкторської творчості, художнього смаку та розширенню їхнього кругозору, безпечність для здоров'я дошкільників як з боку їх форми та матеріалу, так і з боку технічної обробки.

Про значущість іграшки для естетичного виховання дітей свідчить і те, що Радою Міністрів УРСР було ініційовано систематичне проведення в країні Республіканського конкурсу на створення кращих ігор та іграшок з метою розширення асортименту дитячих іграшок, покращення їх якості, а також залучення нового активу авторів до їх виготовлення. Так, зокрема, до створення іграшок залучалися майстри народної творчості, художники, скульптори, архітектори, працівники багатьох підприємств і установ, педагоги. Затвердження кращих зразків іграшок було покладено на Міністерство освіти УРСР,

а поліпшення якості їх масового виробництва на підприємствах Української РСР – на Міністерство торгівлі УРСР, яке не допускало на ринок недоброякісної продукції [8, с. 8-10].

Ігри та іграшки були розподілені тематично на технічні, настільні, ігри-заняття (з малювання, ліплення, аплікації, вишивання, плетіння, в'язання, випалювання, випилювання, вирізання), сюжетні (ляльки, в яких втілений приємний образ здорових життєрадісних дітей різного віку і національностей), побутові речі, іграшки, які відображають хатніх і диких тварин і птахів, риб, комах, тваринницькі ферми і птахоферми, зоопарк, будівельні матеріали, озвучені і музичні іграшки, забавні, ялинкові, моторно-спортивні та театральні іграшки (набори та окремі персонажі театральних ляльок), тінюві і настільні театри (набір персонажів для вистав, костюми для святкових карнавалів, драматизованих і творчих ігор та окремі деталі, які відображають різних персонажів) [7, с. 20-23].

Одночасно із цим, у 1950 р. було започатковано діяльність постійно діючої Виставки дитячої іграшки, колективом якої створювались зразки педагогічно цінних іграшок та ігор-занять, а саме: лялькових, театральних, музичних, дидактичних, конструктивних тощо. Працівниками виставки також систематично проводилась відповідна робота щодо підвищення методичної озброєності вихователів з питань використання іграшок у початково-виховному процесі дошкільних закладів освіти, організовувались зустрічі дітей з авторами і майстрами ігор та іграшок [9, с. 14-16].

Вагому роль у розв'язанні проблеми естетичного виховання дітей відігравало і Педагогічне товариство УРСР, яке розпочало свою діяльність у 60-х рр. XX ст. Колективом товариства опрацьовувались питання збагачення змісту дошкільної освіти здобутками української народної творчості, зокрема використання народної іграшки в навчально-виховній роботі дитячого садка. Науково обґрунтовані пропозиції і цінний досвід ставали надбанням усіх практичних працівників дошкільних закладів освіти України [3].

На початку 60-х рр. XX ст. також розгортається діяльність і Виставки досягнень народного господарства СРСР, під час якої демонструвались різноманітні друковані матеріали та експонати (малюнки, ляльковий одяг, іграшки-саморобки та іграшки, створені фабриками і заводами тощо), які ілюстрували передовий педагогічний досвід естетичного виховання дошкільників [5].

Із метою забезпечення дошкільних закладів естетико привабливими, педагогічно корисними іграми та іграшками у 1960 р. в м. Києві була створена Центральна республіканська науково-дослідна лабораторія іграшок під керівництвом Н. Стеценко. До роботи в лабораторії залучались заслужені діячі мистецтва, відомі художники, скульптори Е. Дзвігай, Г. Махринська, Г. Смирнова, Я. Шевчук, майстри народної творчості та м'якої іграшки С. Зима, Є. Борисова, Н. Захарова, І. Макухіна, Е. Фадеева, які працювали над виразністю художнього образу іграшки та розкриттям характеру персонажів [4].

Удосконаленню якості іграшок сприяли також і численні науково-технічні конференції, під час яких обговорювались питання виробництва сучасних іграшок, визначення художньо-педагогічних та конструктивно-технічних вимог, підвищення значення народної іграшки як засобу естетичного виховання дітей і як засобу ознайомлення їх з українським національним мистецтвом [2].

Узагальнені вимоги до дитячих іграшок були відображені в інструктивно-методичному листі 1989 р., в якому надавались методичні рекомендації, педагогічні вимоги та вікова адресованість іграшок для дітей дошкільного віку. Акцентувалось на тому, що іграшка має бути зразком позитивного, прекрасного, розповідати про явища навколишнього життя засобами художнього образу, тобто поєднувати функціональні, естетичні якості та відповідати віковим особливостям дітей. Відповідно до сучасної періодизації розвитку дітей і етапів формування ігрової діяльності було запропоновано вікові призначення іграшок: для немовлят, для дітей раннього віку та для дітей дошкільного віку [6, с. 14-31].

Слід зазначити, що наприкінці 80-х рр. XX ст. із появою нових електронних, комп'ютерних іграшок особливо гостро постало питання збереження традиції народної іграшки. Проблемою відродження незаслужено забутої народної іграшки як традиційного виду народного мистецтва, розширення її виробництва та розробки методики її використання починають опікуватися педагоги, мистецтвознавці Спілки майстрів народного мистецтва України, працівники Науково-методичного центру народної творчості й культурно-освітньої роботи, НДІ мистецтвознавства, фольклору та етнографії, Фонду культури. Вони наголошують на великих виховних можливостях народної іграшки, на важливості її використання як під час різноманітних занять із дошкільниками, так і повсякденній грі, оскільки у ній збережена інформація про працю, побут, мистецтво рідного народу.

При цьому увага акцентувалась на тому, що народну іграшку важливо подавати дошкільникам у комплексі з народними традиціями, звичаями, творами фольклору та виробами майстрів. Для покращення зазначеного виду роботи педагоги-практики починають розшукувати народних майстрів, відвідувати ярмарки виробів народних промислів, власноруч виготовляти іграшки, традиційні для певного регіону, залучаючи до цього дітей та їхніх батьків. Так, зокрема, виготовляючи народні іграшки (свищиків-птахів, коників, баранців тощо), вихователі в подальшій навчально-виховній роботі використовували їх для організації народного оркестру з дітьми [1].

Отже, з огляду на вищезазначене, можна зробити висновок, що навіть у складні в соціально-економічному плані для країни роки, питанням естетизації життя дошкільників, збагачення його культурно-виховними засобами (іграшками, іграми, творчими виробами тощо) приділялась велика увага. Вважалося, що насичення дитячого життя іграшками, іграми, забавами сприятиме формуванню естетичного смаку у дітей, заохоченню вихованців до творчості. Активізація діяльності державних діячів, педагогів, методистів, працівників торгівлі та легкої промисловості навколо питання створення дитячих іграшок була спрямована на виховання нового покоління, орієнтованого на побудову кращого суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусич Н. Краса і мудрість народної іграшки // Дошкільне виховання, 1990. №5. – С. 3.
2. Гаєвська С. Науково-технічна конференція з питань іграшки // Дошкільне виховання, 1960. – №8. – С. 47.
3. Дмитренко Т. Активізувати роботу секцій Педагогічного товариства // Дошкільне виховання, 1962. №10. – С. 47.
4. До підсумків розмови про іграшку // Дошкільне виховання, 1964. №12. – С. 31 – 35.
5. Корольова Н. У павільйоні «Освіта в СРСР» // Дошкільне виховання, 1962. №10. – С. 4-8.
6. Методичні рекомендації, педагогічні вимоги та вікова адресованість іграшок для дошкільників (Інструктивно-методичний лист) // Збірник наказів та інструкцій Міністерства освіти Української РСР. – К., 1989. №2. – С. 14-31.

7. Положення про республіканській конкурс по створенню кращих дитячих іграшок та ігор сучасної тематики // Збірник наказів та інструкцій Міністерства освіти Української РСР. – К., 1963. №4. – С. 20 – 23.

8. Про заходи по розширенню виробництва, поліпшенню торгівлі і підвищенню якості дитячих іграшок на підприємствах Української РСР // Збірник наказів та розпоряджень Міністерства освіти Української РСР. – К., 1951. №5. – С. 8-10.

9. Про роботу Виставки дитячих іграшок Міністерства освіти УРСР // Збірник наказів та розпоряджень Міністерства освіти Української РСР. – К., 1950. №11. – С. 14-16.

Чжан Вей,
аспірант кафедри загальної педагогіки
і педагогіки вищої школи
Харківського національного
педагогічного університету
імені Г. С. Сковороди
Україна – Китай

СИНЕРГІЯ ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ ОХОРОНИ ГОЛОСУ ПРЕДСТАВНИКІВ ГОЛОСОМОВНИХ ПРОФЕСІЙ

Голос у житті кожної людини має дуже важливе значення. Він виконує комунікативну та інформативну функції. А для багатьох представників голосомовних професій, тобто професій, у яких голос і мовлення відіграють домінуючу роль, голос є інструментом, що забезпечує професійну діяльність, утрата або пошкодження якого негативно впливають на якість життя людини. За статистичними даними, більше 50 % населення світу активно використовує свій голосомовний апарат у професійній діяльності [3, с. 31]. Останнім часом спостерігається зростання професій, у яких голос і мовлення використовуються як знаряддя праці й часто в несприятливій акустичній, психологічній, екологічній обстановці (фоновий шум, стреси, пил, хімічні речовини тощо) [1, с. 11].

За статистичними даними, близько 7,5 мільйонів людей у світі мають проблеми з голосом, і цей показник постійно зростає [3, с. 44]. Порушення голосу знижують працездатність практично усіх людей, а для представників голосомовних професій стають причиною того, що вони не можуть виконувати свої професійні обов'язки в повному обсязі та створюють загрозу професійній придатності.

Серед головних причин, що призводять до постійного зростання розповсюдженості порушень голосу є непередбачуваність представників голосомовних професій до голосових навантажень. В. Ємельянов серед причин, які призводять до постійного зростання розповсюдженості порушень голосу, називає, серед іншого: погіршення екологічної ситуації, що постійно прогресує і призводить до того, що гортань людини виконує функцію фільтру-відстійника, в якому осідають шкідливі компоненти вдихуваного повітря. Для компенсації небезпечних дій учений радить спеціальні вправи для активізації обмінних

процесів та посилення мікроциркуляції в м'язах слизової оболонки гортані [1, с. 18].

Із метою привернення уваги людей до стану голосу та поширення наукообґрунтованих знань про способи підтримки голосового апарату в здоровому та працездатному стані світова спільнота щорічно 16 квітня, починаючи з 1999 року, відзначає Міжнародний день голосу (WorldVoiceDay), до святкування якого з кожним роком залучається все більше і більше країн світу. Наприклад, у 2018 році було проведено 1974 заходів у 55 країнах світу. Повний список країн із кількістю представлених заходів розміщено на офіційному сайті <http://world-voice-day.org/>. Серед найактивніших країн світу є Бразилія – 267 заходів, Аргентина – 126, Китай – 64 та інші.

Основне завдання Міжнародного дня голосу – привернути увагу людей до стану свого голосу, роз'яснення впливу шкідливих звичок на голос, ознайомлення з правилами гігієни й засобами запобігання захворювань голосового апарату. Отже, основним напрямом Міжнародного дня голосу є просвітницька діяльність. Оскільки ґрунтовних зрушень не можливо досягнути, проводячи заходи лише один раз на рік, звертає увагу досвід ХНПУ імені Г. С. Сковороди, де систематично і комплексно проводиться робота з охорони голосу, а саме:

- ♦ організовано науково-методичну *лабораторію з охорони, розвитку та вдосконалення голосу представників голосомовних професій* (керівник – доктор педагогічних наук, професор Л. Є. Перетяга);
- ♦ започатковано щорічне проведення Міжнародної міждисциплінарної конференції до Міжнародного дня голосу з метою об'єднання фахівців різних спеціальностей (акустиків, психологів, логопедів, фоніатрів, вокалістів, педагогів тощо), для вивчення голосу та пошуку шляхів правильного та ефективного використання голосу в професійній діяльності представників різних голосомовних професій;
- ♦ розроблено і введено в навчальний процес дисципліну *«Формування голосової культури майбутніх педагогів»*;
- ♦ створено студентське наукове товариство *«Школа здорового голосу»*;
- ♦ започатковано проект *«Школа сучасного викладача»*, де один із блоків присвячено охороні голосу тощо.

Отже, вирішення проблем розповсюдженості порушень голосу серед представників голосомовних професій полягає в активному вивченні досвіду різних країн світу та адаптації його до національного ґрунту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг. Серия «Мир медицины». СПб: Лань, 2000. – 192 с.
2. Офіційний сайт міжнародного дня голосу [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://world-voice-day.org>.
3. Перетяга Л.Є. Формування голосової культури майбутніх учителів: теоретико-технологічний аспект. – Х. : Планета-Принт, 2016. – 310 с.

Чжан Ювень,
аспірант кафедри загальної педагогіки
і педагогіки вищої школи,
Харківського національного
педагогічного університету
імені Г.С. Сковороди
Україна – Китай

ДО ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ ПОЛІКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У КНР

Як з'ясовано в процесі наукового пошуку, в китайській вищій школі процес формування полікультурної компетентності майбутніх фахівців відбувається різними способами. Так, насамперед, забезпечується полікультурне наповнення всіх навчальних планів та програм, що дозволяє відобразити в них наукові й культурні досягнення різних народів. Отримання студентами багатьох спеціальностей передбачає також вивчення різних фахових навчальних дисциплін, які забезпечують цілеспрямоване формування в особистості полікультурної компетентності.

Окрім того, в закладах вищої освіти систематично проводяться лекції, зустрічі з вітчизняними та зарубіжними фахівцями у визначеній галузі, диспути та «круглі столи», на яких обговорюються різні аспекти проблеми мультикультуралізму та формування полікультурної компетентності майбутніх фахівців. Наприклад, у Пекінському університеті було прочитано лекцію К. Раддом на тему «Збереження довготривалого миру в Азії». Уточнимо, що у свій час цей лектор займав посаду 26-го прем'єр-міністра Австралії (2007-2010, 2013) та міністра закордонних справ (2010-2012).

У вказаному університеті з метою формування полікультурної компетентності студентів також традиційно проводиться фестиваль міжнародної культури, а також інші традиційні виховні заходи, які сприяють формуванню полікультурної компетентності студентів (наприклад такі: зустрічі з відомими фахівцями, які проводяться під рубрикою «Діалог зі світовими майстрами інновацій»; конкурси мовлення для іноземних студентів «Китай у моїх очах», Міжнародний студентський день привітань тощо).

Зокрема, значний інтерес у студентів викликав проведений в Інституті управління Гуанхуа при Пекінському університеті молодіжний форум на тему «Нова молодість, нова мрія й новий світ». У роботі

цього форумі взяли участь студенти та викладачі університету, іноземні посли та інші гості, які ділились своїми ідеями щодо нових перспектив «Шовкового шляху». Так, у роботі цього форуму брали участь професор управління стратегіями в Школі менеджменту Гуанхуа Ву Чанці, заступник декана Інституту міжнародних і регіональних досліджень Пекінського університету Заан Тао, посол Палестини Фаріз Мехдаві та інші відомі публічні люди.

У китайських університетах важливу роль у формуванні полікультурної компетентності студентів відіграють відділи міжнародного співробітництва. Наприклад, у Шанхайському університеті Цзяо Туня цей відділ виконує такі важливі завдання: організує й управляє заявками на проекти міжнародного співробітництва в галузі наукових досліджень, розроблених міністерствами; організує й управляє використанням коштів дослідницьких фондів, наданих міжнародними організаціями, включаючи іноземні університети, установи та підприємства; проводить переговори, організує й управляє проектами міжнародного співробітництва в галузі наукових досліджень із міжнародними організаціями; організує, планує, засновує й управляє великими проектами міжнародного наукового співробітництва в галузі наукових досліджень; створює та забезпечує підтримку інформаційної системи міжнародного співробітництва в галузі науки і техніки; оцінює заяви про схвалення виїзду студентів чи викладачів усіх факультетів за кордон; формує політику міжнародного співробітництва в галузі науки і техніки.

Отже, варто підсумувати, що в китайських університетах значна увага приділяється пошуку та реалізації на практиці ефективних форм і методів формування полікультурної компетентності майбутніх фахівців.

Чжоу Ілей,
аспірант
Харківського національного
педагогічного університету
імені Г. С. Сковороди
Україна – Китай

ПРОБЛЕМИ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ В ОСВІТІ КИТАЮ

Проблема мультикультуралізму є актуальною темою музичної освіти Китаю. З 2000 до 2011 року з'явилася низка наукових розвідок присвячених цьому питанню. Ці дослідження в основному зосереджені на чотирьох напрямках: перший розкриває концепції та принципи багатокультурної музичної освіти; другий – мультикультуралізм в музичній освіті за кордоном; третій – впровадження мультикультуралізму музичної освіти і наслідування китайського народної музичної культури в музичній освіті. Ці дослідження ефективно сприяли створенню теорії мультикультурної музичної освіти в Китаї. Проте, потребують вдосконалення розвідки в галузі мультикультурної музичної освіти Китаю з точки зору методів дослідження і теорії мультикультурної музичної освіти з національними особливостями. Розглянемо ці напрями.

Зміст першого напрямку полягає в аналізі поточної ситуації музичної освіти Китаю, викладу концепцій і теорії мультикультурної музичної освіти, порад, щодо необхідності мультикультурного музичної освіти. Основною думкою наукових досліджень цього напрямку є положення про те, що сучасний світ перебуває в гущі глобалізаційних процесів. Вивчення тенденцій в освіті показало, що однією з основних, є тенденція до розвитку мультикультуралізму. Приймаючи цю тенденцію й наслідуючи культурне розмаїття світової освіти, музична освіта Китаю має реформуватися на принципах мультикультуралізму. В такому аспекті музична освіта стає обов'язковою.

Найбільш відомими з цих позицій є дослідження Гуань Цзяньхуа («Міжкультурне спілкування і музична освіта в різних культурах», «Освіту і музична освітапостмодерну», «21-е століття: музична освіта в різних країнах світу» тощо [1, с. 121]). У своїх розвідках автор пояснює концепції і принципи мультикультурної музичної освіти, музичну антропологію в Китаї і музичну освіту з точки зору мультикультурної освіти. Висновки науковця спрямовані на те, щоби підкреслити важливість мультикультурної музичної освіти, сприяти реформі китайської музичної освіти.

Деякі вчені проаналізували мультімузикальну освіту з точки зору міждисциплінарної теорії, яка пояснила важливі категорії і принципи й додатково дослідили концепції мультикультурної музичної освіти Китаю («Музична антропологія» Чена Конга, «Музична освіта мультикультурного мистецтва» Хуа Фангу, а також із філософії культури «Стилі музичної освіти» Ю Сяоцзін [1, с. 54]). Обсяг досліджень мультикультурної музичної освіти за кордоном сконцентрований на мультикультурній музичній освіті Західної Європи, а види досліджень в основному відображені в двох видах:

- ♦ вивчення та впровадження західних мультикультурних музичних концепцій в освіту, доктрин і методів досвіду, щоби всебічно зрозуміти значення мультикультурної музичної освіти й застосувати досвід західних науковців у цьому аспекті («Теоретична інтерпретація і реалістичний напрям концепції мультикультурної музичної освіти очима американських вчених» Го Сяолі; «Про мультикультурну музичну освіту» Чжан Яньпін і Чжан Вей; «Німецьке мультикультурна музична освіта ХХ ст.» Ян Яни тощо [1, с. 34]);

- ♦ використання методу порівняльного вивчення музичної освіти для порівняння зарубіжної мультикультурної музичної освіти з китайською мультикультурною музичною освітою, щоби китайські учителі музики могли виконувати просвітницьку роль.

Дослідження в галузі розробки концепції реалізації мультикультурної музичної освіти охоплюють широкий спектр особливостей, включаючи вертикальні та горизонтальні взаємозв'язки. З вертикальної точки зору – об'єкт дослідження охоплює впровадження мультикультурної музичної освіти в освітню практику (включаючи дошкільну, початкову, середню та вищу освіту), в горизонтальному напрямі – обсяг досліджень включає підбір учителів, вибір підручників та методів навчання в системі музичної освіти. Більшість із досліджень щодо спадкування китайської народної музичної культури підтвердили концепцію мультикультурної музичної освіти і підкреслили, що китайська народна музична культура має займати домінуюче становище в мультикультурній музичній освіті Китаю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лю Инцзе, Лин Нэнцзе. Китайское мультикультурное музыкальное образование Обзор и мышление (2000-2011) // Журнал колледжа искусств Цилинь. Академический Цзинвэй. Выпуск 6, 2012.

І.З.-М. Шегда,
майстер декоративно-ужиткового мистецтва,
член Національної спілки майстрів
народного мистецтва України

ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ У ТВОРАХ МАЙСТРІВ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА НА ПРИКЛАДІ ВИРОБІВ У ТЕХНІЦІ «ТРАДИЦІЙНОГО ХАРКІВСЬКОГО КОЦАРСТВА»

«Все тече, все змінюється» та «Не можна в одну ріку стати двічі» – так глаголить народна мудрість. Дійсно, якщо би протягом віків людство не народжувало, не сприймало та не втілювало в життя нових ідей, ми б так і залишилися неандертальцями, не знали би «хто живе за тією горою, чи рікою, чи лісом», тому що були б обмежені своїм малим миром. Але цей малий мир – є нашою малою Батьківщиною, наділяє нас особливою оригінальністю та самосвідомістю. Загроза саме цьому малому миру найчутливіша для нас. Правила існування цього «малого» для інших, але «великого» для нас миру, що передаються від покоління до покоління і є тією традицією, що дає нам самоідентифікацію. І тому її треба берегти й нести як прапор нації. Не даремно у світі існує значна кількість інституцій із збереження як матеріальної, так і нематеріальної спадщини. І саме збереження традиційності надає нашому великому світові таку різнобарвність.

То що ж робити і як поєднати «бика і трепетну лань»? Звичайно, нові враження від життя повинні трансформувати традицію. Як сталося, наприклад, з українською вишитою сорочкою: буйство квітучого українського простору взяло верх над символічністю геометричних форм. І стримані однокольорові орнаменти в багатьох місцевостях перетворилися у мальовничі рослинні візерунки.

Ще один приклад: оберіг «Боже Око», що при своєму виникненні являв дві схрещені гілочки, обвиті м'якою рослинністю з пігментованою серединою. А тепер він грає різними барвами та в сучасній українській традиції може мати окрім чотирьох і шість, і вісім, і дванадцять кінців. Але й не можна безглуздо тулити все нове туди, де йому немає місця. Наприклад, не можна клеїти чи шити ляльку-мотанку, бо губиться сам принцип її створення – мотання. А про те, щоби Великодню писанку подати у вигляді міньйончика, зовсім нема чого казати. Тому, на мій погляд, для адекватного поєднання традиції та інновації,

по-перше, треба визначити та описати, що саме є ідентифікаційними маркерами тієї чи іншої традиції, а по-друге, чітко дотримуватися їх збереження при втіленні нових ідей і перетворень.

Нещодавно, а саме в жовтні 2018 р., до Переліку нематеріальної культурної спадщини Харківської області було додано новий елемент: традиційне харківське коцарство. Пропоную на його прикладі розглянути традиції та інновації, що стикалися на 350-річному шляху існування коцарства на Харківщині, а також визначити перспективи його сучасного розвитку. Для довідки: КОЦ (КОЦЬ) – це килим (ковер) із довгим ворсом. Характерною особливістю коцов є наявність смуги гладкого ткання в 1,5-2 см між ворсовими рядками, що виділяє їх в окремий вид махрових килимів. Саме ця особливість складає перший ідентифікаційний маркер «коцарської традиції».

Другим ідентифікаційним маркером «Традиційного харківського коцарства» є особлива технологія гладкого ткання даної смуги на вертикальному верстаті, що зветься «разбеї». Саме вона та назва верстату становлять ту нематеріальну культурну спадщину, що закладена в охоронний елемент. І хоча ручні горизонтальні ткацькі верстати, що виникли на початку XX ст, дозволяють виготовляти килими з шириною до 150 см, то це – зовсім інша технологія, що нами не застосовувалася і тому не може бути предметом нашої спадщини та охорони. Доречно сказати, що виготовлення малих килимів на горизонтальних верстатах значно полегшує процес їх виробництва, і це спонукає деяких сучасних майстрів ткати саме так. Але ці вироби неможна ідентифікувати як традиційні харківські коци.

Отримати уявлення про харківську технологію ткання коців на вертикальному верстаті, що зветься «разбеї» можна з наступного опису: «Окрім рами, що складається з двох вертикальних стовпів з отворами на кінцях та двох поперечних брусків, що в них встроєні (так звані верхній та нижній «сволочки»), верстат має додатково декілька поперечних шестів. Два з них зветься «накидальні дрючки»: нижній, що розташовано біля «нижнього сволочка», потрібен для намотування основи; верхній розподіляє нитки основи на парні нижні та непарні верхні. Третій шест зветься «присувальня». До нього прив'язують парні нитки основи. «Присувальня» утримується на особливих виidelках, що вткнуті в невеликі отвори на лицьовому боці стовпів «разбеїв» і по мірі ткання пересувається на них вгору. «Присувальню» та «верхній накидальний дрючек» використовують для утворення зіву під «п'іткання». Спочатку верхній «накидальний дрючек» зсовують до «присувальні». Це підіймає непарні нитки й утворює з парними прохід, у який прокидають нитку

«п'іткання». Далі «накидальний дрючек» повертають на попереднє місце до «верхнього сволочка», а «присувальню» накидають на зубці виidelок, що навпаки тягне догори всі парні нитки основи й утворює інший прохід для «п'іткання». Після прокладання у нього нитки «присувальню» скидають із виidelок. Так по черзі повторюють потрібну кількість разів, створюючи полотняний перетин та смугу гладкого ткання задуманої ширини. Потім всі нитки основи виводять в одну площину (скинувши «пресувальню» та пересунувши догори «верхній дрючек») і вив'язують один ряд довговорсових вузлів із заздалегідь нарізаної на однакові шматки кольорової вовни».

Це – дослівний опис технологій «Традиційного харківського коцарства» згідно з обліковою карткою даного елемента НКС, що надана до Національного реєстру України. За цією технологією на Харківщині виробляли коци протягом 350 років. Додати до цього можна тільки те, що верстат розташовували біля вільної стіни у хаті під невеликим нахилом. Верхні частини бокових стовпів закріплювали в залежності від того, куди вони досягали. Біля низу стовпів ставили колодки, щоб верстат не зсовувався, або в земляній підлозі рили для цього невеличкі ямки. Судячи зі сказаного раніш, можна дійти висновку, що інновації за всі ці роки зовсім не торкнулися коцарства. Дійсно, сам процес не змінився, і тому промислове виробництво коців наприкінці XIX ст. повністю загинуло з появою килимових фабрик, де були застосовані інші технології. А коцарство залишилося в уміннях поодиноких майстринь, що ткали здебільшого не на продаж, а для домашніх потреб. І саме цим зберегли ремесло для сучасних поколінь.

За майже чотири сторіччя інновації торкнулися лише ужиткової функції коців. Перші сто років свого існування на Харківщині коцарство задовольняло військові потреби Харківського полку і виробляло попони для коней та накриття для саней. Виготовлені за однією технологією ткання вони дуже різнилися між собою як за довжиною та щільністю ворса, так і за розміром та вагою.

Ворс попон не перевищував 2,5 см, був розріджений, і тому вага їх становила не більш 4 кг. Ілюстрацією цього є збережена в фондах Харківського історичного музею попона, її вага 3 кг 700 г, розміри: 164x196 см, довжина ворсу 2-2,5 см. Ворс на ній не закриває гладко виткану основу, натомість створює барельєфний візерунок.

Як доказ того, що виготовлення попон було основним у промислі харківських коцарів XVII – початку XVIII ст., маємо розповідь у «Традиційному промислі харківських коцарів» А. Твердохлебова про листування

в 1747–1751 рр. між Царською стаєнною службою в Петербурзі та Харківською полковою канцелярією на предмет виготовлення 500 попон за наданими розмірами й малюнками [1, с. 364–365]. Слід зауважити, що розміри замовлених попон менші ніж у нашої попони. Попона «середньої руки» без захабів повинна була мати довжину 2 арш. 7 вершк. (173,35 см), ширину 1 арш. 12 вершк. (124,46 см). Попона ж «великої руки» відповідно: 2 арш. 8 вершк. (177,8 см) й 1 арш. 14 вершк. (133,35 см). (Довідка: аршин = 71,12 см = 16 вершкам; вершок = 4,445 см).

У 1765 р. слобідсько-полковий устрій було скасовано та створено цивільне правління й Слобідсько-Українську губернію. (Довідка: в 1775 р. остання перетворена на Харківське намісництво; в 1797 р. їй повернуто назву Слобідсько-Українська губернія; в 1835 р. стала Харківською губернією.) Вироби військових ремесел були змушені шукати іншого застосування. Ужиткові функції коців укривати та утеплювати знадобилися в осілому способі життя мешканців Харківщини, а саме для утеплення та оздоблення стін у хатах та накриття скринь і лав. Мабуть, саме тоді окрім «попонщиц» та «волновщиц», що ткали великі коци, з'явилися «міжунщици», вироби яких були менші за розміром. Та незважаючи на зменшення розмірів хатніх коців, останні завжди були повноцінними килимами. Тому, мабуть, не варто зараз в угоду сувенірній індустрії паплюжити їх велич і робити якісь «куці коцики», хоча в конче потрібно для відновлення коцарського промислу пристосувати ці вироби до сучасних потреб. І ще... Зараз, щоби не руйнувати стіни й підлоги, можна подумати про надання верстату самостійних точок опори.

Тож яких висновків ми дійшли?! По-перше, для того, щоби коцарське ремесло не втратило самоідентифікації та при цьому не вимерло зовсім, потрібно розумне поєднання в процесі виробництва традиції та інновації. По-друге, для збереження традиції необхідно суворе дотримання ідентифікаційних маркерів «Традиційного харківського коцарства», а саме: ткання на вертикальному верстаті, що зветься «разбеї», та чергування ворсових рядків з гладкими смугами в 1,5–2 см. По-третє, інновації в цьому ремеслі можуть торкнутися ужиткової функції коців та вигляду верстату.

ЛІТЕРАТУРА

1. Твердохлебов А. Д. Традиционный промысел харьковских коцарей // Киевская старина: часопис, 1886, №6. – С. 364–368. URL: <http://iht.univ.kiev.ua/library/kievskaya-starina/all-volumes>.

Л. В. Шемет,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри народних інструментів
Харківської державної
академії культури

СУЧАСНИЙ СТАН ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДИТЯЧОГО НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ

Вітчизняне дитяче народно-оркестрове виконавство упродовж останніх десятиліть завдяки міцній державній підтримці демонструє певну стабільність розвитку, про що свідчить велика кількість функціонуючих та новостворених на базі закладів культури, позашкільних та спеціалізованих навчальних закладів колективів. Творчість багатьох із них віддзеркалює загальні тенденції розвитку цього різновиду народно-інструментального виконавства, зокрема орієнтацію на принципи професійного академічного мистецтва, зростання виконавського рівня, розширення жанрово-стильової сфери репертуару, активізацію концертно-гастрольної діяльності, зміцнення творчих взаємозв'язків із композиторами тощо.

У системі початкової спеціалізованої освіти більшість дитячих музичних шкіл та шкіл мистецтв мають оркестри народних інструментів. Інструментальні склади цих колективів включають переважно інструменти, які вивчаються у спеціальних класах не тільки відділів народних інструментів, а й відділів струнно-смічкових, духових та ударних інструментів, тому найбільш типовими є оркестри мішаного складу. Часто керівники застосовують також електроінструменти (бас гітару, синтезатор). В освітніх закладах районних центрів та сільських осередків Західної України зустрічаються колективи, які використовують традиційні музичні інструменти, наприклад, гуцульські цимбали, трембіти, бухало тощо. Різняться колективи між собою не тільки кількісними та якісними показниками інструментальної складової, а й обранням провідної оркестрової групи (домри / кобзи або скрипки).

Сферу позашкільної освіти репрезентують народно-оркестрові колективи палаців (будинків) дитячої та юнацької творчості, творчості учнів, які за чисельністю поступають попередній групі. Проте вони найбільші за кількістю учасників, мають сильний викладацький склад, багаторічний досвід організаційної, навчально-виховної,

художньо-творчої діяльності, запроваджують нові підходи, форми, і методи роботи з дітьми і вважаються форпостами розвитку народно-оркестрового жанру в дитячому середовищі. Основою інструментального складу цих колективів є домри, балалайки, баяни, до звучання яких часто додаються скрипки, бандури, цимбали, флейта, кларнет, електронні інструменти. Колективи позашкільних закладів є ініціаторами різноманітних культурно-мистецьких проєктів, наприклад, проведення музичних зустрічей із творчими колективами, музично-пізнавальних концертів для школярів і молоді, концертів-зустрічей учасників різних поколінь.

Кількість дитячих оркестрів народних інструментів сільських, районних, міських будинків (палаців) культури, народних домів сьогодні є найменшою у порівнянні з іншими групами, однак це не заважає їм зберігати та розвивати традиції виховання дітей засобами народно-інструментального мистецтва, створювати сприятливі умови для творчого зростання, спілкування, обміну досвідом, організовувати музичні фестивалі та конкурси.

Перспективними напрямками творчої діяльності сучасних народно-оркестрових колективів стали концертні виступи на оглядах, конкурсах, фестивалях обласного, регіонального, всеукраїнського та міжнародного рівнів, які проводяться в різних містах країни, а також у міжнародних музичних та фольклорних фестивалях, що проходили в Польщі, Бельгії, Франції, Німеччині, Болгарії, Греції.

Характерною тенденцією для багатьох колективів є збереження, відродження та оновлення традицій. Яскравий приклад спадкоємності традицій та їх оновлення у досвіді наступних поколінь демонструють оркестри народних інструментів Харківської дитячої школи мистецтв № 2 ім. П.І. Чайковського (керівник Я. Бабенко) та Харківської загальноосвітньої школи-інтернату № 12 для дітей із вадами зору (керівник О. Савченко).

Дитячі оркестри народних інструментів продовжують залишатися чудовою базою практики для студентів музичних навчальних закладів, що отримують кваліфікацію «диригент оркестру народних інструментів», а також базою для проведення державного іспиту з диригування. Їхній високий виконавський рівень дозволяє виконувати досить складні та різні у жанрово-стильовому відношенні твори, зокрема перекладення зразків вітчизняної та світової класики, кількість яких в останні десятиріччя значно зменшилась, обробки народних пісень і танців, твори сучасних вітчизняних та зарубіжних

композиторів, а також популярну, естрадно-джазову і навіть рок – музику. Саме ці напрями в останні десятиліття привертають увагу широкої слухачької аудиторії. В концертних програмах деяких оркестрів західних областей України, що зберегли міцні автохтонні традиції музикування, часто зустрічаються твори, які тісно пов'язані з регіональними традиціями фольклорного інструменталізму.

Позитивні зміни відбуваються і в еволюції науково-методичної думки у сфері дитячого народно-оркестрового виконавства. Керівники колективів узагальнюють власний досвід традиційних та інноваційних підходів до організації навчально-виховної і художньо-творчої роботи з дітьми, репрезентують його на сторінках періодичних видань, у мережі Інтернету тощо (І. Близниченко, В. Жуков, В. Будьонний та ін.). Важливим стимулюючим чинником є також проведення обласних конференцій із питань сучасної методики та практики навчання й виховання дітей засобами народно-інструментального мистецтва, творчих лабораторій керівників оркестрів народних інструментів.

Отже, сучасне дитяче народно-оркестрове виконавство в Україні виявляє ознаки стабільності розвитку як складової академічного музичного мистецтва, має своєрідну творчу систему, яка вирізняється оригінальністю художньо-виконавських ідей керівників колективів щодо тембрової палітри оркестрового звучання, жанрово-стильових пріоритетів у виборі творів, їх інтерпретації та сценічного втілення, характеризується зростанням мистецького рівня та культуротворчого потенціалу, активізацією концертної діяльності та розширенням її географічних меж, інноваційними підходами в методиці навчання та виховання дітей.

А. М. Шніцар,
викладач

Харківської дитячої школи мистецтв № 2
ім. П. І. Чайковського,
магістр факультету музичного мистецтва
Харківської державної академії культури

ГІТАРНИЙ КОНЦЕРТ У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА КАРЛАША

Одним із найбільш відомих українських композиторів, чия творчість пов'язана з гітарною музикою і жанром гітарного концерту, є Володимир Григорович Карлаш (1952), творчі пошуки якого також зосереджені у сфері симфонічної музики, української естрадної пісні, електронної музики, музики до кінофільмів і театральних постановок. Жанрово-стильову еволюцію його творчості можна визначити як рух від пісенних жанрів до інструментальних, від програмної мініатюри – до «чистої музики», від простих жанрів – до складних.

«Поетичний концерт» для гітари з оркестром, що належить до кращих зразків концертного жанру в творчому доробку композитора, вперше був представлений публіці 2007 р. в авторському виконанні. З композиційної точки зору твір представляє класичний тричастинний цикл: I частина – Andantino (сонатна форма з подвійною експозицією), II – Adagio (синтез тричастинної і варіаційної форм), III – Andante-Grazioso (проста тричастинна форма). З драматургічних особливостей необхідно відзначити згладжування жанрового контрасту між частинами. Кожна з частин «Поетичного концерту» занурює слухача в певний емоційний стан. I частина – лірико-дієва, написана в тональності D-dur, II – народно-пісенна (h-moll), III – народно-жанровий фінал (D-dur). Наявність такої гри настроїв і переважання лірико-жанрового характеру, безконфліктного типу висловлювання, що відображають позитивність світосприйняття і оптимістичну життєву позицію автора, виходять із самої назви концерту. Тональний план твору досить простий – це паралельний мажоро-мінор, який відсилає нас до бетховенських пасторалей, підкреслюючи лірико-жанрову основу тематизму. Склад оркестру відзначений прозорістю фактури з явним переважанням струнних і дерев'яних духових інструментів, що також є цілком доцільним,

виходячи з жанрової драматургії концерту. Основна функція мідних та ударних інструментів – колористична.

Творчому почерку В. Карлаша притаманні органічне поєднання та взаємодія традиційного й новаторського. До класичних жанрових ознак концерту можна віднести: діалогічний початок, властивий жанру, наявність тричастинного циклу з дієвими крайніми частинами і ліричною середньою, тональні арки, драматургічні функції частин. До новаторських, що свідчать про оновлення жанрової моделі концерту, віднесемо: нестандартний підхід до вибору форм частин і їх розділів (скорочення репризних розділів), програмність, інтонаційні та тематичні зв'язки між частинами, принцип монотематизму, збільшення ролі сольних висловлювань соліста, поєднання симфонізованості й віртуозності, розширення інтонаційної сфери концерту за рахунок залучення широкої палітри інтонаційних джерел – від фольклору до джазу, від класико-романтичної системи до сучасних технік письма.

Безсумнівно також опора на стилістику національної української школи, зокрема у використанні характерних для розвитку фольклорної музики принципів варіантності та варіаційності, а також неквадратних структур тематизму й плагальності, органічно поєднану з індивідуальністю висловлювання композитора. Підкреслюючи стильову приналежність концерту потрібно відзначити взаємопроникнення неокласичних і неоромантичних тенденцій.

Віртуозність гітариста досягається за рахунок певного комплексу виконавської поетики. Тривалі арпеджовані фрагменти партії соліста потребують максимального легатного проведення, що створює ефект пейзажності, на фоні якого рельєфно проявляється мелодична лінія. Фактурні зміни ритмічного акордового бою, стакатні елементи мелодії та флажолети збагачують колористику звукового сприйняття твору, якість якої безпосередньо залежить від виконавської майстерності гітариста.

«Поетичний концерт» В. Карлаша є вагомим внеском у розвиток жанру гітарного концерту в сучасній українській музиці.

С. М. Шумакова,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри режисури
Харківської державної академії культури

КОНЦЕПЦІЯ «ПОСТДРАМАТИЧНОЇ ТЕАТРАЛЬНОСТІ»

Шляхи театрознавчої теорії, теоретичних побудов великих театральних практиків, нині невпинно перетинаються з очевидними концептуальними змінами, що стало актуалізуються у фокусі сценічного мистецтва, де все більше і більше спостерігається тріумфових поліморфних дискурсивних театральних форм, які слід було б визначити як постдраматичні.

Концепція «постдраматичної театральності» як глобального відриву театру від традицій драматизму в контексті методології театрознавства, історії науково-театрознавчої теорії театру вперше згадана в книзі Лемана «Постдраматичний театр», що спирається на аналіз сценічної практики Роберта Вілсона, Еудженію Барби, Піни Бауш, Пітера Брука, Анатолія Васильєва, Хайнера Геббельса, Ежи Гротовського, Клауса-Міхаеля Грюбер, Тадеуша Кантора, Франка Касторф, Робера Лепаж, Еймунтаса Някрошюса, Тадасі Сузуки, Жана Фабра, Вільяма Форсайта, Ахима Фрайера, Річарда Шехнера, Айнара Шлеф з метою по-новому представити природу і сутність театального мистецтва, аналізуючи в руслі таких понять, як «постмодернізм» і «постдраматичне», пропонуючи тим самим новий теоретичний інструментарій та породжуючи нові методологічні студії, що відкривають широке поле для вивчення сучасного театального процесу в новому ключі і посувають на перегляд звичних методів аналітики.

Спроби окреслити кордони нової концепції «постдраматичної театральності», пов'язані, по всій видимості, з пошуком науково-теоретичного еквівалента з постмодернізмом. Відправною точкою на шляху переосмислення перетинів постмодернізму і постдраматизму в контексті театру сьогодні може бути феномен безповоротності прогресу, що позначає одночасно і нові принципи плюралістичного образотворення, і нову театральну епоху, і зміщення акценту в театрі на недраматичне, породжуючи орбіту тотальної де-ієрархізації театральних засобів пануючої виразності з непідпорядкованістю частин цілому – ідеї, – ломкою фабули, надмірною «щільністю» і одночасно

«порожнечою» смислу, що призводить до утворення конструкцій, які не піддаються звичній аналітиці.

Разом із тим, полюси сакралізації й профанації мистецтва, конструювання власної реальності, пріоритетність абстракціонізму та не-о-сюрреалізму, втілення снів і фантазій в сучасних постановках, які можуть бути зрозумілі як форма протесту режисера-художника естетичності реалізму і натуралізму, зіткнувшись з постмодерністськими прийомами колажа, цитування, деконструкції тексту і дії на тлі таких визначень, як метафоричність, ритуальність, сакральність, символічність мови мізансцен і сценічної дії в цілому.

Це, з одного боку, спростовує ідею тотальної де-семіотизації сценічного тексту, що призводить до руйнування його логічної і смислової цілісності, а з іншого боку, підтверджує зміну способів використання вербальних і невербальних засобів вираження, які потребують переосмислення, виявлення нового методологічного інструментарію. Якщо спектакль як переклад літературного тексту на мову театру, екстраполює драматичне вистава-як-текст, то постдраматичний текст-уявлення, в мінімальному ступені орієнтований на збереження цілісності літературного джерела, швидше використовує його як інструмент для створення власного сенсу, в різному ступені освоюючи мову театральної метафори і символу й будуючи смислові зв'язки на рівні метатекста, що виникає в уяві глядача як система асоціацій і аналогій, створюючи метамову.

Резюмуючи, слід наголосити, що обґрунтування нового терміну «постдраматичне» як глобальної тенденції відриву театру від традицій драматизму в контексті концепції «постдраматичної театральності», апелює, перш за все, до стрижньової тенденції сучасності – театр відривається від тексту і канонів драматичного мистецтва, але не пориває з ними, а творчо конфліктує, тим самим підтверджуючи правомірність свого існування.

М. М. Шуть,
кандидат педагогічних наук, доцент
Харківського національного
педагогічного університету
імені Г. С. Сковороди

ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В ІГРОВІЙ КУЛЬТУРІ: ВІД ІГРОСПРОБ ДО ГЕЙМІФІКАЦІЇ

Життя сьогодні характеризується стрімкими темпами розвитку всіх форм суспільної свідомості та галузях науки, техніки, медицини, мистецтві, спорті, дозвіллі. Зазнали суттєвих змін усі феномени культури (речі, ідеї, норми, сукупність цінностей, вірувань, традицій). Це є результатом творчого ставлення людини до пізнання й перетворення навколишнього світу, свідчить про міру реалізації творчих здатностей людства і наполягають на включенні мас у тотальну життєтворчість. Людина реалізує себе як людина лише через творчу діяльність, перетворюючи світ у нову реальність, «нову природу».

Поле життєтворчості – поле інформації, в якому відбувається порушення однаковості за рахунок появи нового, раніше невідомого (В. Бехтерев, М. Генле, П. Кравчук, А. Пуанкаре, В. Роменець, А. Славін). Дослідники визнають новизну майже єдиним критерієм творчості. Вона «виражає діалектичну єдність наступності та мінливості в цьому процесі», наближаючи традиційне й новаторське, інноваційне [3, с. 142].

Культура утворює механізм спадкування, що дозволяє людині зберігати досвід і тому розвиватися цілеспрямовано і швидше, ніж інші живі форми на Землі. Взаємовплив культур, по суті, відбувається через канали наслідування. Традиції (лат. *traditio* – передача, переказ), як найважливіші елементи онтогенезу і філогенезу людства, супроводжують його протягом всієї історії, виступаючи сукупністю формальних процедур зберігання та передачі певного змісту (досвід, звичаї, погляди, цінності, смаки, норми та моделі поведінки, що склалися історично і передаються з покоління в покоління).

Виникнення нових культур відбувається через синтез характеристик та ознак різних інших культур завдяки інноваціям (лат. *innovatio*) – нова ідея, реформа, процес, орієнтовані на створення, розвиток, удосконалення нових видів виробів, технології, організаційних форм. Традиція та інновація є діалектично взаємопов'язаними категоріями. Перша виступає ядром цивілізації, а друга забезпечує розвиток її.

Культура синтезує природні, духовні, діяльні, предметні і соціальні характеристики людини. Культура створюється людиною і, водночас, людина живе в культурі завдяки таким базальним видам діяльності людини як: гра, спілкування, навчання, праця, експериментування (М. Под'яков). Атомним матеріалом, єднальною субстанцією таких видів діяльності виступає саме гра.

Ще на початку ХХ ст. зарубіжні і вітчизняні психологи визнали: сюжетно-рольові ігри дітей формують у людині особистість, соціалізують дитя в різних ситуаціях, розвивають складні взаємовідношення її з середовищем. Установлено, що гра (завдання-досягнення певної мети-нагороди) сприяє виробленню дофаміну, що ще більше посилює наше бажання грати, сприяє розгалуженню мережі нейронів, та збільшенню ваги сірої речовини мозку.

У середині ХХ ст. Й. Хейзінга в фундаментальній праці «*Homo ludens*» вперше довів, що культура виникла у грі, що гра набагато старша за культуру. Дослідник виходив із ідей І. Канта та Ф. Шіллера про ігровий характер мистецтва як спонтанної діяльності; про ігровий характер культури говорив і О. Шпенглер, акцентуючи увагу на перетворенні сучасного мистецтва на різновид спорту, тобто гри. На зв'язок культури й гри звернув увагу й Х. Ортега-і-Гассет, який відзначив, що в мисленні сучасного художника з'явилося прагнення розуміти мистецтво як гру. На думку Хейзінга, у грі є щось, що виходить за межі безпосереднього прагнення до підтримки життя. Бо гра переходить межі суто біологічної чи фізичної діяльності, тому що вже в своїх найпростіших формах (зокрема, в житті тварин), гра є чимось більшим, ніж фізіологічне явище чи психічна реакція. За Й. Хейзіngo, гра виникає як певна надвеличина, що передує самій культурі, супроводжує й пронизує її від першоджерел і донині.

Походження слова «люди» точно пояснює природу, сутність і характер існування людини у світі (лат. *ludus*) – «грати», «гравець», «школа» (іноді – «дія»), «забава», «жарт», «розвага», і навіть «літургійне дійство». Людина-граюча (*homo ludens*) настільки ж значуща, скільки і людина-творець (*homo faber*) та людина-розумна (*homo sapiens*). Більше того, це є синкретична форма людського «Я». Вербальні формули типу: «грати роль», «грати, як по нотах», «грати першу скрипку», «грати почуттями» показують, що укладені в іменнику значення намагаються розкритися через дієслово, тобто, повторитися у формі процесу. Вирази «гра розуму», «гра м'язів», «гра понять»,

«гра поглядів», «втягнути в гру», «вийти з гри» демонструють, як гра стає бажаним процесом.

Грати – значить повнокровно і змістовно жити: переймати і віддавати, навчатися і навчати, самоорганізовуватися і організовувати якісь процеси, творити і бути творчим виконавцем, генерувати, адаптувати ідеї та стимулювати до цих актів інших, проектувати дії і досягати мети, радіти і розважатися, захоплювати і захоплюватися, набиратися духовності і дарувати душевне тепло, приміряючи на себе ряд ролей, проживаючи їх і, в той же час, залишаючись самим собою. Люди грають задля оволодіння досвідом попередніх поколінь, пізнання себе і світу людей; для розкріпачення і звільнення власних творчих потенцій, для стимуляції внутрішніх ресурсів; для надбання і тренування системи діяльнісно-практичних компетенцій, готуючись до виконання професійних обов'язків; для постійної підтримки себе в стані готовності до вдосконалення з метою розширити діапазон інтересів; для релаксації чи реабілітації тощо. В цілому люди грають задля виграшу. Аби переконатися в наявності та ефективності прогресивних життєвих сил, самоствердитися, отримати якісь переваги, потренуватися в чому-небудь, відшукати нову якість.

Ми трактуємо гру як *моделювання дійсності й означення певного фрагмента її*. Під таке широке трактування підпадає і самоврядування поведінкою, і успадкування, відображення і примноження суспільного досвіду, і формування і узагальнення творчих компетенцій особистості.

Моделювати дійсність – означає створити дещо за обраним оригіналом, моделлю чи образом, тобто, створити форму (щось реальне засобами умовного), з метою дослідити складне явище, процеси, об'єкти, зв'язки. Моделювати фрагменти життя у грі можна, пов'язавши воєдино реальні відносини, ігрову ідею, ігрові ролі, дії, предмети і виграш (ціна досягнення мети).

Структуру гри як виду діяльності складають: цілепокладання (вміння обрати мету і завдань); планування (вміння передбачати розвиток ходу подій, прогнозувати процеси, операції, результати); реалізація мети (вміння йти по пунктиру алгоритму гри); аналіз отриманих результатів.

Гру як систему можна уявити у вигляді «Кристала» (рисунок 1). В основі «Кристалу Гри» є реальні взаємини між учасниками ігрового процесу (поверхня А). Вони є найбільшою цінністю ігрового процесу і особистісною цінністю. В ігровій взаємодії учасники оперують

накопиченим на попередніх етапах онтогенезу духовно-практичним досвідом, обмінюючись його деталями, запевняючи один одного в дієвості та цінності даного надбання.

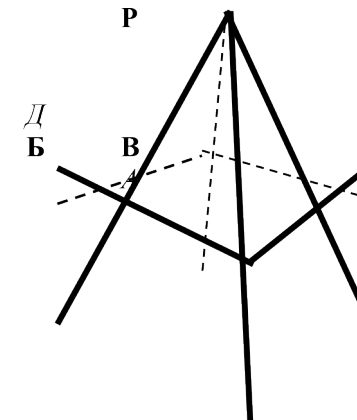


Рисунок 1. Кристал гри

Решта поверхонь «Кристалу гри»: *ідея і сюжет гри* (Б), які, виступаючи конкретною або умовною областю дійсності, містять мету, що зумовлює зміст гри і поведінку гравців; *ігрові ролі, функції* (В), взяті на себе гравцями: ведучі, капітани, гравці, асистенти; *ігрові дії та операції* (Г), як спосіб реалізації ігрової мети і ролей; *засоби досягнення ігрової мети* (Д): тактильні контакти, реквізит – реальні, умовні, разом з їх семіотичними значеннями. Утворений всіма гранями і поверхнями піраміди внутрішній об'єм створює об'єм гри. Вершиною Кристалу є постійна одиниця структури гри – виграш (Р) – Результат, насичений Радістю.

Усі перелічені компоненти гри обумовлені, стимулюються і контролюються *правилами гри* (грані Кристалу). Вихід за межі хоча б одного правила руйнує цілісність Кристалу, що символізує руйнацію гри взагалі. В той же час, кожна гра має творчий потенціал, який дозволяє знаходити інноваційні рішення і отримувати творчі перемоги за рахунок латеральних зон правил гри. Правила встановлюють певне поле і генеральну лінію ігрового спілкування (гра в кімнаті, залі, на вулиці, площі), диктують характер (помірно поміркований, вільний, стрімкий, активний) і темпоритм взаємин гравців (часті і швидкі контакти гравців або одноразові).

Аналізуючи взаємозв'язок культури і гри, Й. Хейзінга порушив питання їх майбутнього. На думку вченого, сучасний світ втратив уявлення про гру як вищу, вільну діяльність, у процесі якої людина створювала власний світ за встановленими нею правилами. Така гра стала надбанням минулого. Бо сучасну меркантильну людину цікавить не стільки сама гра, скільки та вигода, яку переможець може отримати.

Культура постінформаційної епохи з її кліповою свідомістю і лавиною інформації суттєво змінилася. Перевантажений інформацією, емоціями і смислами, глядач, із одного боку, і розвиток функціональних можливостей і зростання ролі інформаційних технологій у всіх сферах суспільства, зміна моделей поведінки споживачів, зростання рівня конкуренції між видами установ та суб'єктами, з іншого, зумовили необхідність пошуку нових інформаційно-комунікативних технологій, зокрема, застосування ігрових підходів із метою підвищення інтересу людей до граней життя. Сьогодні людина вимагає вже не стільки спрощеної фрагментарності, скільки активної участі в творчому акті.

Сьогодні гра досліджується в міждисциплінарному полі, що складається з перетинання методів пізнання низки наук (інформатика, психологія, соціологія, антропологія, філософія, мистецтвознавство, літературознавство, медіазнавство, комунікації, теологія тощо). Це спричинило появу в 2002 р. терміну «гейміфікація» (англ. gamification). Нік Пелінг ввів термін під час розробки користувацького інтерфейсу.

За статистикою Google, термін «gamification» у користувачів все-світньої пошукової системи викликав інтерес лише в жовтні 2010 року [2], а адаптовані україномовні варіанти, на кшталт «гейміфікація», «геймізація», «ігрофікація» – лише наприкінці 2011 року. Незважаючи на відносну новизну гейміфікація активно застосовується у різновидах установ, освіти, науці тощо.

Гейміфікація – це використання ігрових практик та механізмів у неігровому контексті, процес використання ігрового мислення та динаміки ігор для залучення та утримання аудиторії в певному процесі, пошуку вирішення завдань, мотивації тощо. Це, насамперед, техніка зміни поведінки людини, в її основі лежить аналіз поведінки людини і методологія вірної мотивації, що виходить з аналізу поведінки її. Це спосіб усвідомлено реорганізувати і оптимізувати те, що вже вичерпало себе та потребує змін. Методи гейміфікації прагнуть залучити природні людські інстинкти: конкуренція, досягнення, статус, самовираження, альтруїзм, вирішення задач. В основі стратегії

гейміфікації лежить винагородження за виконані завдання в різновидах конкуренції.

Покоління Y (покоління Пітера Піна – народжені після 1981), залучені до цифрових технологій (ПК та ігри вдома) вже вирости і керують компаніями. Мотивація цих людей з дитинства будувалася в основному на захопленні ігровим процесом і винагородами. Покоління Y ясно уявляє, що таке рівні, прокачування, ігрові завдання (quests), нагороди, досягнення (англ. achievements). «Ачівки» – необов'язкові завдання, пов'язані з прогресом проходження, стилем гри, пошуком секретів, колекційних предметів і т.п. Іноді одержання досягнень дає доступ до нових ачівок. Серед ігрових безпрограшних концепцій є:

- ♦ *гонки* – переміщення з А в Б, неважливо «на чому» і «як». Мета – дістатися до Б максимально швидко з максимально можливою кількістю балів;

- ♦ *подорожі* – відкриття нових земель, освоєння нових просторів, незвіданих територій, пошук скарбів у будь-якого роду квестах тощо;

- ♦ *битва* – змагання будь-якого роду. (турніри, конкурси, ринги тощо).

Спроби поєднати працю та гру дехто нині розглядає як «отруту», через побоювання, що один компонент неодмінно нищить інший. Однак у сучасному світі об'єднання цих двох видів діяльності стало звичною і навіть популярною нормою, яка дозволяє компенсувати нереально високий темп роботи, здатний «спалити дотла» багатьох співробітників. Для чисельних компаній подібне рішення навіть введено в ранг корпоративної стратегії. Гра стає невід'ємною частиною праці, бізнесу, сфери послуг, дозвілля, особистих взаємин.

Так, у наш час елементи гейміфікації застосовано в фінансових установах для підвищення рівня фінансової грамотності населення, надання консультацій щодо управління особистими фінансами (сайт SaveUp.com, продукт компанії eWise); кредитними установами – для оцінки кредитоспроможності клієнтів (платформа Zaimix); банками – для популяризації інновацій, розвитку роздрібних послуг (інтернет-банкінг), стимулювання ощадної діяльності (мобільні додатки BBVA Game та DSK Gameo); страховими компаніями – для візуалізації потенційних загроз у житті та роз'яснення необхідності страхування (гра iAmFam, фірми American Family Insurance) тощо [1, с. 70-72].

Щоби вижити в сучасному бізнес-світі окремим людям і цілим організаціям потрібні розвинені здатності high-concept (вміння

створювати артистичну і емоційну красу, вносити малюнки і перспективу, вигадувати прийнятний сюжет і поєднувати на перший погляд незв'язані ідеї в новаторському форматі) і high-touch (вміння ставити акценти, розуміти тонкощі людських відносин, знаходити в собі радість і відкривати її в інших, відмовляючись від банальностей при розгляді людини і сенсу її буття).

ЛІТЕРАТУРА

1. Гордієнко Т. М. Гейміфікація на ринку фінансових послуг // Проблеми та перспективи розвитку інноваційної діяльності в Україні: VIII Міжнародний бізнес-форум (Київ, 19 березня 2015 р.) ; відп. ред. А. А. Мазаракі. – К.: Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2015. – 272 с. – С. 70-72.
2. Мосин А. ...Плюс геймификация всей страны? [Электронный ресурс]: <http://www.ukrbanks.info/kolonka/Plyusgyaymifikaciya-vsyay-strany.html>.
3. Рапацевич Є. С. Справочник по научно-техническому творчеству, – Минск : Этоним, 1995, – С. 142.
4. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статті по истории культуры / пер. с гол. Д. В. Сильвестрова – М.: Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.

В. С. Яценко,
кандидат педагогічних наук,
старший науковий співробітник
Інституту педагогіки АПН України
м. Київ

РОЗВИТОК ЕКОЛОГО-ВИХОВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ: РОЛЬ ДОВКІЛЛЯ У ПІЗНАННІ КРАСИ І ВИХОВАННІ ПОЧУТТІВ

Природа гармонійна. Все в ній взаємопов'язане й підпорядковане спільним законам. Сприйняття природи та потребу виразити в своїй творчості натхнення, яке вона дарує нам, дорослим, слід виховувати у молодого покоління. Спілкування з природою спонукає формувати думки і почуття людини. Але праця географів, учителів і вихователів буде безплідною, якщо найвищі думки, натхненніші почуття не втілюються в добрі справи. А щоб еколого-виховна діяльність була дійовою, треба вчити дітей не лише мріяти про добро, а й творити його.

Роботи Бісерової М. С., Вербицької О. В., Гадзецького Б., Друзь З. В., Різник Л. М., Таралушко О. Ф., Тарасенко Г. С. та інших дослідників свідчить про важливість ролі довкілля в пізнанні краси і вихованні почуттів, застосування елементів традиційної культури. Ще В. О. Сухомлинський писав, що завдання школи і батьків — дати кожній дитині багатогранне щастя. Воно полягає в тому, щоби людина розкрила свої здібності, полюбила працю і стала в ній творцем, щоби насолоджувалася красою навколишнього світу і створювала красу для інших. «Я вбачаю, — писав В. О. Сухомлинський, — великий виховний сенс в тому, щоби дитина бачила, розуміла, відчувала, переживала, осягала, як велику таємницю, пробудження життя в природі. Перші весняні квіти і бруньки, що розкрилися, перші ніжні стеблинки трави, перший метелик, перше кумкання жаби... — все це я розкриваю перед дітьми як красу вічного життя. І чим глибше вони одухотворяються цією красою, тим сильніше прагнуть творити» [6, с. 410].

Відкриваючи навколо себе прекрасне не лише в побуті (елементи традиційної культури), дивуючись і захоплюючись ними, маленька дитина дивиться в дзеркало і бачить свою власну людську красу. Дитині треба показати, що в світі є не тільки потрібне, корисне, а й красиве. З того часу, коли людина з тієї миті, коли вона здивилася на квітку і вечірню зорю, вона стала вдивлятися в саму себе.

Для дитини довкілля – це знайомий їй з перших кроків світ, в якому вона живе земля і небо, сонце і зорі, вода і повітря; будинок, рідні, яких вона любить і без яких не може уявити життя. А учитель або вихователь знає, що на основі цих знань про довкілля він буде закладати в свідомості учня фундамент географічних, біологічних, екологічних, краєзнавчих, історичних, етнографічних знань. Довкілля – це перший культурний ландшафт з яким знайомиться дитина, перший біогеоценоз, який вона пізнає, перша екосистема, яку вона любить незабутньою любов'ю; це мала батьківщина, з якої починається її історія на Землі, знання про рідний край, які будуть живити душу людини протягом життя.

На уявлення про близькі серцю дитини і зрозумілі їй явища, про необхідні предмети закладаються основи розуміння фундаментальних закономірностей природи: збереження (через осмислення пристосування людини, тварин, рослин до умов існування у своєму довкіллі), періодичності, повторюваності явищ, процесів, спрямованості змін у довкіллі до збалансованого стану. Ці основи будуються на уявленнях давніх українців у формі міфів, легенд, переказів.

В умовах національного відродження і розвитку України еколого-виховна і естетична діяльність має набути соціального та державного пріоритету, оскільки сьогодні основна тенденція в розвитку української науки і освіти є перетворення в школу, що виховує, духовно збагачує.

Головне в переоцінці методологічних орієнтирів у теорії морального виховання – зміна визначальних напрямів у формуванні особистості. Центральним стає виховання загальнолюдських цінностей (доброї, милосердя, толерантності тощо) стимулювання внутрішніх сил особистості до саморозвитку і самовиховання. Як наслідок цього зростає значення і необхідність екологічної освіти й виховання здобувачів освіти Нової української школи.

Важливе місце в еколого-виховній діяльності загальнолюдських якостей в дітей мають посісти людинознавчі і природознавчі курси, які допоможуть дітям краще пізнати себе та людей, по-іншому побачити взаємодію людини з навколишнім світом, її органічні зв'язки з природою, визначити спосіб життя, поведінку, тобто сприятимуть відродженню гуманістичної етики.

Нова українська школа – фундамент для наступного навчання, формування особистості впродовж життя. А властиві здобувачам освіти емоційна чутливість, допитливість і разом з тим здатність оволодіти певними теоретичними знаннями роблять сучасну школу

дуже важливою ланкою в системі неперервної еколого-виховної діяльності.

Для здійснення еколого-виховної діяльності необхідний комплекс таких методичних засобів та прийомів, щоб вивчення природи, будь-яке спілкування з нею залишало в пам'яті дитини глибокий слід, обов'язково впливало би на її почуття і свідомість. Із цією метою учителі географії, економіки, біології, фізики, хімії, літератури, естетики використовують такі форми і методи роботи:

- ♦ проведення екскурсій і походів у природу та музеїв культурної спадщини;
- ♦ демонстрування на навчальних заняттях ілюстративного матеріалу, як природничого, так і естетичного змісту;
- ♦ бесіди з елементами художнього опису природи і суспільства;
- ♦ читання уривків про природу з художньої прози і поезії;
- ♦ демонстрування натуральних експонатів;
- ♦ використання естетичних вражень, які виникли у туристичних походах під час краєзнавчої роботи;
- ♦ чуттєві географічні ігри;
- ♦ зображення природи в українських народних традиціях;
- ♦ організація і проведення природоохоронних акцій, конкурсів;
- ♦ дослідницька робота на заповідних територіях.

Подорожі, екскурсії, походи, спостереження й аналіз явищ природи відіграють важливу роль у системі естетичного виховання. Естетичні почуття дитини, викликані природою, як зазначав український педагог В. О. Сухомлинський, тісно пов'язані з моральними почуттями. А моральний фактор виявляється, насамперед, у тому, що дитині подобається природа своєї малої батьківщини. Але щоб любити природу, потрібно її знати, а щоб знати, слід вивчати. В процесі пізнання природи формуються і розвиваються естетичні почуття та смаки. Сприймання естетичних явищ природи і переживання, які при цьому виникли, залежать від уявлень, знань та загального розвитку людини. Виникаючи на основі тих вражень, які отримує людина від зовнішніх предметів, естетичні почуття нерозривно пов'язуються з особистістю.

Перш ніж говорити із здобувачами освіти Нової української школи про осіннє забарвлення пейзажу, слід переконатися, що вони звернули увагу на це явище, вміють не тільки розрізняти кольори і відтінки, а й називати їх. Завдяки усвідомленню здобувачами освіти різноманітних явищ природи, прагненню обґрунтувати свої естетичні судження та оцінки, естетичні почуття їх збагачуються. Естетичні почуття тісно

пов'язані з моральними. Наприклад, І. І. Шишкін, перебуваючи за кордоном, серед чужої йому природи, не міг по-справжньому віддатися роботі і писати картини, його тягло на Батьківщину [1, с. 155].

Відвідування здобувачами освіти старших класів природних об'єктів назавжди залишаються в пам'яті, розвиваючи любов до рідної природи. У самій еколого-виховній діяльності закладено моральні цінності. Цьому географи і педагоги навчають наших дітей. Учні розуміють, що природу треба оберігати тільки ради неї самої, бо вона красива, а не тільки тому, що вона корисна або людина без неї не виживе.

Залучення студентської молоді до відродження культ природних і культурних пам'яток (джерел, дерев, тварин заснованих на їх красі) сприяє формуванню морального відношення молоді до природи, а це в свою чергу одночасно є процесом формування естетичного відношення до неї. Залучаючи учнівську і студентську молодь до активної еколого-виховної діяльності, зокрема з охорони природи та раціонального використання природних багатств, учителі географії та педагоги підводять їх до розуміння, що краса рідної природи багато в чому залежить від них самих.

Процеси, що відбуваються у навколишньому середовищі, впливають на характер естетичних переживань: радості, спокійного захоплення чи своєрідної тривоги, тощо, залежно від характеру явищ реального світу у нас з'являється бажання щось змінити, удосконалити, виникає прагнення до творчої діяльності. В естетичному вихованні засобами природи учитель географії повинен зважати на особливості віку. В учнів почуття прекрасного виявляється у широкому розумінні. Осінь подобається, бо збирають врожай, вона красива, всі дерева ніби в золоті, є гриби, люди, тобто дітей більше цікавить безпосередня діяльність людини у природі. В описах природи діти передають свій настрій, свої переживання, почуття любові до свого краю. М. О. Добролюбов писав, що в першому своєму виявленні патріотизм навіть і не має іншої форми, крім пристрасті до полів, рідних пагорбків. Але надто швидко він формується більш повно, включаючи в себе всі поняття історичній громадянській, які тільки встигає добути дитина [3, с. 405]. Що стосується українських народних традицій, які ми розглядаємо як важливу умову ефективного формування еколого-виховної діяльності, зокрема екологічної культури в учнів. У численних приказках, обрядах відображено досвід поколінь, норми поведінки з об'єктами природи.

Прилучаючись до скарбів національної культури, учні переймаються особливим ставленням до природи, яке ми визначаємо як

«шанобливе», що передбачає повагу до законів природи, до всіх форм життя, усвідомлення людства як частини, а не повелителя довкілля [5, с. 23]. Розглянемо наступний метод роботи здобувачів освіти, який сприяє здійсненню естетичного й екологічного виховання, розвитку духовних сил. Це уроки серед природи. Уроки серед природи займають чільне місце в оздоровленні тіла й формування свідомості дитини. По-перше, на уроках серед природи діти дихають чистим повітрям, грають в рухливі ігри. По-друге, вони одержують «живу їжу» для розвитку свідомості.

Як молодому організму необхідні «жива їжа» – овочі, фрукти, так для росту свідомості необхідне спілкування з природою, «безпосередні» знання від спілкування з нею. Прочитані з книг, одержані від учителя географії і педагогів знання – це вже знання з «консервантами», якими б важливими і цікавими вони не були. Заняття серед природи – це робота, а не прогулянка. Воно повинне бути максимально використане для ілюстрації побаченого чи почутого в класі, для власних спостережень, для активізації пізнавальної діяльності здобувачів освіти. В той же час – це заняття і свято. Здобувачі освіти мають відчуття, що ідуть в гості до довкілля, готують йому подарунки: вірші, пісні, загадки тощо. Такі уроки мають не тільки пізнавальне, а і еколого-виховне значення. Під час цих уроків формується дослідницьке ставлення до навколишнього світу, екологічна поведінка в довкіллі, як в лабораторії природи, де неможливо бешкетувати або ходити бездушно.

Заняття серед природи можуть бути ілюстративні (коли учні знаходять у довкіллі те, про що йшлося під час заняття в класі), ілюстративно-пошукові, заняття спостереження і дослідницькі заняття [2, с. 8; 4, с. 77-78].

Еколого-виховна діяльність, зокрема естетичне й екологічне виховання учнівської і студентської молоді у спілкуванні з природою і культурою українського народу повинно зайняти провідне місце в загальній системі виховання підростаючого покоління. Викладання природничо-математичних дисциплін у загальноосвітніх і вищих навчальних закладах, систематична позаурочна і позакласна робота через спілкування з природою, методично правильно організована праця, виховання естетичного сприймання явищ природи здатні забезпечити естетико-екологічний розвиток особистості, яка гармонійно поєднує в собі духовне багатство, моральну чистоту і фізичну досконалість.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бісєрова М. С. Довів до ладу себе – доведи до ладу свою планету // Школа життєтворчості особистості. – К.: ІСДО, 1995. – С. 155-159.
2. Гадзецький Б. Вибирайте: живий соловейко чи його імітація // Освіта. – 1993. – 19 листопада. – С. 8-9.
3. Добролюбов Н. А. Избранные философские сочинения. В 2-х тт. – М., 1946. Т. 2. – С. 405.
4. Друзь З. В. Сходінки до пізнання навколишнього: Джерельце // Початкова школа, 1990. – № 9. – С. 77-78.
5. Різник Л. М., Таралущенко О. Ф. Екологічне виховання за народними традиціями // Початкова школа, 1993. № 11. – С. 22-23.
6. Сухомлинський В. О. Вибрані твори в 5-ти тт. – К., 1976. – Т. 2. – С. 410.
7. Тарасенко Г. С. Як навчити дітей милуватися природою // Початкова школа, 1992. № 11-12. – С. 16-20.

О. А. Яцина,

кандидат історичних наук, доцент,
начальник Управління культури і туризму
Харківської обласної
державної адміністрації

СТАНОВЛЕННЯ ОСНОВ СУЧАСНОГО ЖИТЛОБУДУВАННЯ В ХАРКОВІ в кінці ХІХ – на початку ХХ ст.

Історія дореволюційного Харкова пов'язана з буржуазно-демократичними реформами 1960-1967-х рр. ХІХ ст. Відміна кріпосного права (1861 р.) та міська реформа (1870 р.) значно вплинули на чисельне і територіальне зростання Харкова. Відтепер селяни, як найбільш кількісний прошарок населення країни, могли вільно обирати місце проживання, займатися торгівлею та підприємництвом, найматися на будь-яку роботу, володіти майном тощо. Відповідно приплив сільського населення до міста значно зріс.

Згідно з новим міським положенням від 1870 р. усі мешканці міста, які мали громадянство, вік не менше 25 років, нерухоме майно, капітал, сплачували податки, отримали право обирати міську думу. Формувався список виборців, проводилися три виборчих зібрання, кожне з яких давало третину гласних, тобто депутатів. Потрапити до списків цього або іншого розряду можна було залежно від майнового стану. Приміром, до першого розряду підпадали ті, хто сплачував третину від податків, що збиралися містом. До другого – хто сплачував другу третину, а до третього – всі інші. Всі гласні складали міську думу. Дума призначала управу й обирала міського голову. Останній очолював як думу, так і управу. Термін повноваження обраних гласних складав чотири роки.

Вибори до Харківської міської думи відбулися 1871 р., було обрано 68 гласних і голову, яким став Є. Гордієнко – колишній професор Харківського університету. Міським головою він пропрацював до 1873 р., а потім відмовився від посади, проте залишився міським гласним та неодноразово переобирався до 1886 р. Є. Гордієнко був помітною постаттю харківського громадського життя. Ще за часів запровадження земства його було обрано першим головою Харківського повітового земства. В різні часи він жертвував величезні кошти, зокрема на влаштування народного училища в с. Кадниця, школи

в с. Непокірному, періодичних кустарних землеробських ярмарків у Харкові тощо. Пожертвований ним капітал із процентами на 1896 р. складав 59191 руб. 85 коп. Для порівняння – дохідна частина міського бюджету Харкова 1892 р. налічувала трохи більше 640 тис. руб. У подальшому міськими головами обиралися: О. Чепелкін, О. Ковальов, І. Фесенко, В. Щелков, І. Голєніщєв-Кутузов, О. Погорілко, Р. Будберг, М. Дорофєєв, І. Біч-Лубєнський, Д. Багалій.

Серед попередніх факторів зростання міста на перше місце вийшли транспорт, промисловість і торгівля. Важливе значення зберігалося й за освітнім фактором. Від 1869 р. відкрився залізничний вокзал (нині Південний) та залізнична гілка Курськ – Харків – Ростов-на-Дону, а в 1875 р. – від Лозової до Севастополя. Друга Харківсько-Миколаївська залізниця відкрилася 1871 р., коли з'явилося залізничне сполучення в західному напрямку: Харків – Полтава – Кременчук. 1895 р. Харків отримав ще одне залізничне сполучення на схід до р. Волга. Того ж року відкрито вокзал Харків-Балашовський та залізничне сполучення Харків – Куп'янськ – Балашов. Створення залізничної мережі мало важливе значення для розвитку промисловості Харкова та вплинуло на зростання його території, збагатило архітектуру та змінило соціальну структуру.

Промисловий розвиток Харкова з другої половини XIX ст. характеризувався невинним ростом, хоч і спостерігалися незначні періоди спаду. 1876 р. було 128 фабрик і заводів, на яких працювало 2 тис. 778 робітників. 1904 р. кількість промислових об'єктів зросла до 1218 і працювало на них 2 тис. 778 робітників. Особливо помітним стало зростання металообробної, харчової промисловості та машинобудування. Традиційно розвинутою залишалася торгівля. Відповідно до перепису 1897 р., у сфері торгівлі було зайнято 10 874 людини. 1913 р., за оцінками сучасників, торгівців, разом із членами їхніх сімей, налічувалося 40-50 тис. осіб. Це близько 20% мешканців. Проводилися Хрещенський, Покровський, Успенський і Троїцький ярмарки. Після Великодня влаштовували ще один – Проводський ярмарок. Найбільшим був Хрещенський ярмарок, який часом тривав майже весь січень. На ньому продавалося товару на суму близько 30 % від усього товарообігу ярмаркової торгівлі в місті.

Промисловий розвиток безпосередньо впливав на збільшення території Харкова. При цьому освоєння відбувалося за рахунок міської вигонної території, яка розпродавалася приватним власникам під забудову або промислові об'єкти. Разом із зведенням нових заводів

або фабрик виникали нові двори поселенців. Так, приміром, 1875 р. навпроти Григорівки по інший бік р. Уди було відкрито пивзавод «Нова Баварія», досить швидко навколо нього виросло селище з такою ж назвою. Поява в Харкові Курськ-Азовської залізниці призвела до більш інтенсивного заселення району Холодної та Лисої гір. Тут ділянки під забудову отримали працівники залізниці. Аналогічний наслідок мала побудова залізниці Харків-Балашовська та інших промислових об'єктів, наприклад, паровозобудівного заводу 1895 р. ось, приміром, що з цього приводу 1896 р. повідомлялося в харківській газеті «Южный край»: «Ще не так давно величезний простір землі на південному сході від Харкова, по обидві сторони вул. Петінська були пустинною місцевістю, на якій блукали стада рогатої худоби та інших домашніх тварин харківських обивателів. Тепер же, з появою товарної станції, весь район цієї місцевості, який розбитий на квартали та окремі двори, почав забудовуватися й заселятися. Вулиці, що виникли в цьому районі: Старобільська, Лебединська, продовження Кремлівської та ін. правильно розплановані. Більшість приватних будівель, які зводяться, вирізняються красивою архітектурою. Скрізь навколо ведеться діяльність: зводяться будинки, засипаються ями, яри та ін. Тут уже відкрилося немало ресторанів та пивних закладів. Цінність землі різко піднялася. Ще недавно квадратну сажень можна було купити за 50-60 коп., а тепер за неї просять 4 і 5 рублів. Такому швидкому поширенню заселеності цього району сприяє поява різних промислових об'єктів, серед яких перше місце належить паровозобудівному заводу» [1, с. 110].

Посилення ролі освітнього фактору виявилось в зростанні кількості навчальних закладів усіх типів: нижчих, середніх і вищих та значне урізноманітнення освітніх напрямів. Харківський університет дав поштовх розгалуженню системи вищої освіти в місті. 1873 р. тут відкрився Ветеринарний, а в 1885 р. – перший в Україні Технологічний інститут. 1873 р. 7,3% усього населення міста складала молодь, яка навчалася. 1891 р. у місті функціонувало 109 навчальних закладів, у яких здобувало освіту 8765 осіб. Харків залишався центром навчального округу до складу якого входили: Харківська, Воронезька, Курська, Пензенська, Тамбовська губернії та область Війська Донського. Таким же важливим центром Харків був і в судовій системі. Йому підпорядковувалися суди чотирьох губерній та частина судів Тамбовської й Катеринославської губерній. Разом із зростанням території міста проходив процес її ущільнення. В першій половині

XIX ст. у межах міста було чимало порожнього місця, яке здавалося незручним для влаштування дворового місця. Тим не менш, на таких територіях, які були чималими за розміром, знаходилися не лише житлові споруди з господарською забудовою, а й сад, город тощо.

У 1912 р. Харків розділявся на шість поліцейських дільниць та двадцять один район. У свою чергу, райони поділялися на квартали, які нумерувалися. Усього на початку століття їх налічувалося трохи більше 800. Назви районів склалися історично та відображали місцевий колорит. Зростанням міської території та чисельності населення хоч і проходило під контролем міської влади, проте далеко не завжди призводило до того, що вулиці міста набували правильних прямолінійних форм. Еволюція стану дворових ділянок виявлялася в їхньому подрібненні. Контроль обмежувався заходами пожежної безпеки та збереження мінімальних санітарних норм. Практика щодо визначення форми та площі ділянок, однаковості їхніх розмірів відійшла в минуле. Збільшення вартості землі, комерціалізація нерухомості внесли корінні зміни. Ділянки набували найрізноманітніших форм і площ, з'явилися маломірні ділянки, або такі, що поділяли на кілька дворів.

Останній період історії житлового приватного будівництва до революційного часу почався на зламі сорокових та п'ятидесятих років XIX ст. Саме з того часу відбулося послаблення, а згодом і повна відміна єдиних архітектурно-стильових норм і делегування значної частини управлінських функцій по вертикалі – від центру в регіони. З іншого боку, спостерігалася децентралізація по горизонталі, коли в міністерствах з'являлися посади архітекторів, при цьому відомчий архітектор міг виконувати замовлення з проектування будинків.

Другим важливим наслідком було те, що місцеві архітектори, які до цього виконували роль ретлянслятора волі центру, отримали можливість для реалізації власного творчого потенціалу. Наказ сприяв швидкому проникненню в архітектуру потужного національного елемента, народженого національно-культурним відродженням XIX ст. В Україні це виявилось в формуванні нового стилю – неоукраїнського або українського модерну, одним із центрів якого став Харків. Із другої половини XIX ст. панування класицизму відійшло в минуле, з'явилося чимало нових мистецьких напрямів, які співіснували між собою, це: еkleктика, модерн із різними відгалуженнями, неоренесанс, неокласицизм, нововізантійський, псевдоруський та псевдоготичний стилі тощо. Децентралізація в будівництві залишила відомче

підпорядкування лише в стратегічному напрямі, статистичній звітності й була процесом закономірним, викликаним глибокими соціально-економічними змінами та впливом західно-європейських країн.

У той же час почав формуватися новий вид підприємницької діяльності, який передбачав зведення прибуткових будинків із віддачею в оренду квартир. Разом із тим у будівництві зароджувалися принципи кооперації. Об'єднання фінансових ресурсів платоспроможної частини населення дозволило зводити власне житло: квартири або приватні будинки. Виникла й необхідність будівництва дешевого житла для робітників і дрібної інтелігенції, що породило ідею комплексного підходу в житловому будівництві – зведення будинків, які би мали не тільки зручні квартири, а й приміщення для влаштування пралень, перукарень, магазинів. Поява багатоквартирних будинків заклала ґрунт для сучасного масового житлобудівництва з його перевагами і недоліками.

ЛІТЕРАТУРА

1. О. Яцина. Старовинний Харків. Історія, житло, архітектура. – Х.: Раритети України, 2018. – 184 с.: іл.

ЗМІСТ

Н. Л. Акімова	
ШЛЯХИ ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ СУЧАСНИХ ЗРАЗКІВ ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА з досвіду роботи	3
А. В. Башмакова	
ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ДОМРОВОГО КОНЦЕРТУ В СЕРЕДИНІ ХХ СТ.	6
Ю. С. Борисенко	
ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЄВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СКАНСЕНІВ УКРАЇНИ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ.	8
О. Г. Бугайченко	
«ДОВЖЕНКОФЕСТ»: СПРОБА ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ТА ІННОВАЦІЙНИХ ФОРМ	11
Л. М. Головашкіна	
БУДИНОК-РОБІТНЯ РОДИНИ ГРИВІНСЬКИХ традиції та інновації у творчості митця	14
І. О. Григор'єва	
ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА ЯК ЧАСТИНА ФОНОВИХ ЗНАНЬ НА УРОКАХ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.	16
М. О. Давидова	
ОСНОВНІ ТЕНЕДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО АМАТОРСЬКОГО ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА	20
О. Й. Денисенко	
СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНИХ СТИЛІСТИЧНИХ НАПРЯМІВ ДЕКОРАТИВНОГО РОЗПИСУ ТА ЇХ ІННОВАЦІЙНА ТРАНСФОРМАЦІЯ У ТВОРЧОСТІ МАЙСТРИНЬ АЛЬОНИ КІЧКІНОЇ ТА АННИ МАТВІЄНКО	26
С. О. Доценко	
ЦИФРОВА КУЛЬТУРА МАЙБУТНЬОГО ВИКЛАДАЧА	31
О. А. Думбур	
«КРИТСЬКИЙ ДІМ» фольклорний музей міста Ханья (Крит, Греція). ...	35
Е. А. Жицкая, С. В. Жицкий	
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОЛЬКЛОРА В РАБОТЕ ДЕТСКИХ КРУЖКОВ КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ.	37

В. П. Жуков	
В. І. НІКОЛАЄВ – ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ	40
В. П. Жукова	
КОРИСТУВАЦЬКІ ВЛАСТИВОСТІ ІНФОРМАЦІЙНИХ ПРОДУКТІВ ТА ПОСЛУГ БІБЛІОТЕКИ В УМОВАХ ІННОВАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ...	44
О. Л. Заверющенко	
КОНЦЕПТИ ЛЮБОВІ ТА КОХАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ КАРТИНИ СВІТУ на матеріалі творів Г. Квітки	46
І. Д. Загрійчук	
ЗВИЧАЇ ТА ОБРЯДИ ЯК КУЛЬТУРНЕ ОБЛАШТУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ПРОСТОРУ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ.	52
О. Д. Зіненко	
РОЛЬ ПУБЛІЧНИХ ПОДІЙ КУЛЬТУРНОЇ ТЕМАТИКИ В ЗМІНІ ЖУРНАЛІСТСЬКОГО ДИСКУРСУ.	59
П. Б. Зоріна, Л. І. Малюга	
ЕЛЕКТРОННИЙ ДИСК-ПОСІБНИК «ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ІХ – ХVІІІ СТОЛІТЬ»	67
Г. В. Зуб	
СУЧАСНИЙ СТАН ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО КЕРІВНИЦТВА АМАТОРСЬКИМИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИМИ КОЛЕКТИВАМИ.	69
Ю. В. Іванська	
ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ АНСАМБЛЕВОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА ХАРКІВЩИНИ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ.	72
В. Ю. Казаніна	
МОЖЛИВОСТІ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА ДЛЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ Й ЕТНОЕКОЛОГІЇ ЛЮДСТВА: ФЕНОМЕН КРЕМНІЄВИХ ДОЛИН	74
В. В. Казило, Е. Ю. Нечитайло	
РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ В СЕЛ. БУДИ В 20-30 РР. ХХ СТ.	78
В. П. Кіпень	
КУЛЬТУРА, ОСВІТА І МАЙБУТНЄ	81
С. М. Клімакова	
ПЕДОГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ В. Г. СМІЛОВОЇ ЯК ПРИКЛАД СИНЕРГІЇ ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ	86

С. В. Кобюк	
МУЗИЧНЕ ВИХОВАННЯ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ: ІННОВАЦІЇ В РОБОТІ ДИТЯЧИХ ВОКАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ.	91
А. В. Ковтун, К. С. Корнієць	
НАРОДНА КАЗКА – ЗАСІБ ВИХОВАННЯ І НАВЧАННЯ ДІТЕЙ.	95
М. І. Козек	
ВИКОРИСТАННЯ РОСЛИННОСТІ В ОБРЯДОВІСТІ БУКОВИНСЬКИХ ГУЦУЛІВ.	97
А. О. Козицька	
ФЕСТИВАЛЬ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА «MARIUPOL CLASSIC».	100
Д. А. Колоденко, М. В. Островська	
РОБЕРТ ВІЛСОН: ЕСТЕТИКА СЦЕНІЧНОЇ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ.	102
Ю. В. Комишан	
НАЦІЄТВОРЧІ ІДЕЇ ГРИГОРІЯ ЛЕВЧЕНКА В ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО УЧИТЕЛЯ.	104
Л. Ю. Конєва, Л. І. Малюга	
ВІДЕОПРОЕКТ «МАНДРУЄМО УКРАЇНОЮ» практичні матеріали.	106
І. Ю. Коновалова	
СТИЛЬОВІ ВИМІРИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XX СТОЛІТТЯ.	108
С. П. Коновалова	
НЕМАТЕРІАЛЬНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ЯК ЧИННИК МІСЦЕВОГО РОЗВИТКУ, ОРІЄНТОВАНОГО НА ГРОМАДУ.	111
Ю. А. Конюшенко	
ВИСТАВКА «РЕЛІКВІЇ МОЄЇ СІМ'Ї» В МУЗЕЇ ІСТОРІЇ НАРОДНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ.	117
Г. С. Корчагіна	
ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ Г. Г. НЕЙГАУЗА В ПІДГОТОВЦІ ВИКЛАДАЧА-ВИКОНАВЦЯ.	120
О. В. Кравченко	
ВАРІАТИВНІСТЬ ТРАДИЦІЇ ЯК ЧИННИК КУЛЬТУРНОЇ ДИНАМІКИ. .	122
О. В. Кравченко	
ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В КУЛЬТУРІ ПОВОДЖЕННЯ З ДОМАШНІМИ ТВАРИНАМИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ.	128

Ю. М. Кравчук	
ТУРИСТИЧНИЙ ПЛАКАТ ЯК ЗАСІБ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ТА ОБ'ЄКТ МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ.	131
М. М. Красиков	
РОСЛИНИ В ПОВІР'ЯХ СУЧАСНИХ ЗАКАРПАТЦІВ за експедиційними матеріалами.	134
О. І. Крикунова, О. І. Булаєнко	
СУЧАСНИЙ СТАН ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ ЗА МАТЕРІАЛАМИ ВИСТАВОК.	141
В. А. Кузьмічова	
ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОФ. Я. Я. ПОЛФЬОРОВА.	149
О. О. Кухаренко	
СТРУКТУРА ЦИКЛУ УКРАЇНСЬКИХ ВЕСІЛЬНИХ ОБРЯДІВ: ПОБУДОВА Й ДОСЛІДЖЕННЯ.	151
О. С. Кухтій	
АВТОРСЬКЕ ЮВЕЛІРСТВО ЯК РІЗНОВИД ДЕКОРАТИВНО- УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ на прикладі діяльності братів Кочутів.	156
Я. В. Лащівська	
ПЕДАГОГІЧНА КУЛЬТУРА: СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ.	158
О. М. Левенко	
ЗНАЧЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ КЛУБНИХ ЗАКЛАДІВ В УКРАЇНІ.	161
О. В. Литовченко, С. Г. Литовченко	
ШЛЯХИ ПІДТРИМКИ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ЧЕРЕЗ ЗАЛУЧЕННЯ ПОЗАБЮДЖЕТНОГО ФІНАНСУВАННЯ.	163
В. А. Личковах	
ВІТАЇЗМ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ В МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ.	169
А. Ю. Лошков	
ФОЛЬКЛОР У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО.	174
Ю. І. Лошков	
НАРОДНІ ІНСТРУМЕНТИ В СУЧАСНОМУ ДЖАЗОВОМУ ВИКОНАВСТВІ УКРАЇНИ.	177
С. В. Луць	
ОБРАЗНИЙ СВІТ МАЙСТРА-ЮВЕЛІРА ВСЕВОЛОДА ВОЛОЩАКА. .	181

М. О. Марченко	
НОВІ ТА ТРАДИЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ПРАКТИЧНОЇ РОБОТИ З УКРАЇНСЬКОЮ БАРОКОВОЮ МУЗИКОЮ.	183
О. О. Матвеева	
СИНЕРГІЯ КВАЛІМЕТРІЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІАГНОСТИКИ У ВИЗНАЧЕННІ ЯКОСТІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ	185
Е. А. Медведева	
ТРАНСФОРМАЦИЯ АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ИНФОРМАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ	187
Л. Ю. Мельничук	
ТЕАТРАЛЬНІ ХУДОЖНИКИ ХАРКОВА В ДОСЛІДЖЕННЯХ СУЧАСНИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЦІВ.	190
Е. А. Мирзоян	
ВОКАЛЬНОЕ ОПЕРНОЕ ИСКУССТВО И. КОЗЛОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ПРАВОСЛАВНЫХ ХОРОВЫХ ТРАДИЦИЙ.	195
О. А. Мкртічян, В. В. Бірюкова	
ВИХОВАННЯ СУЧАСНОЇ ОСОБИСТОСТІ ЧЕРЕЗ ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ.	199
Н. В. Мусієнко	
ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ТРАДИЦІЙНОГО ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ НА ЗАНЯТТЯХ ГУРТКА ОРІГАМІ.	201
В. В. Осипенко, О. А. Шишкіна	
УКРАЇНСЬКЕ ТРАДИЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО СПІВУ ЯК ДЖЕРЕЛО ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ЗАСАД ТВОРЧОСТІ ВОКАЛЬНОГО ТРІО «ОБЕРЕГИ».	203
М. М. Палій	
УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ МЕТОДИК МУЗИЧНО-РИТМІЧНОГО РОЗВИТКУ ДІТЕЙ ДО 3-Х РОКІВ	208
О. В. Панаєтова	
ВИКОРИСТАННЯ ДОСВІДУ ТА НАУКОВОГО ДОРОБКУ М. Ф. СУМЦОВА У ЗБЕРЕЖЕННІ ЕТНОГРАФІЧНОЇ СПАДЩИНИ СЛОБОЖАНЩИНИ ..	211
О. М. Пантелей	
НОВІ ПІДХОДИ ЩОДО ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ СЛОБОЖАНСЬКОГО КРАЮ з досвіду роботи відділу етнографії Харківського історичного музею імені М. Ф. Сумцова	214

А. В. Панченко	
ВІДОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ СЛОБОЖАНЩИНИ У ЕКСПОЗИЦІЙНІЙ, ВИСТАВКОВІЙ ТА ОСВІТНІЙ РОБОТІ МУЗЕЇВ ХАРКІВЩИНИ.	217
Н. В. Педан	
СЕРЕДОВИЩНИЙ МУЗЕЙ ЯК АЛЬТЕРНАТИВА ДЛЯ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ.	228
Т. В. Педан	
ПАРТИЦИПАЦІЯ ЯК СПОСІБ АКТИВІЗАЦІЇ ВІДВІДУВАЧІВ ВИСТАВКОВИХ ПРОЕКТІВ	234
К. О. Плахотна	
ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ.	241
Н. А. Плотнік	
ВПЛИВ ПРОФЕСІОНАЛЬНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ КЕРІВНИКІВ ОРГАНІВ МІСЦЕВОГО САМОВРЯДУВАННЯ НА РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ В ОБ'ЄДНАНИХ ТЕРИТОРІАЛЬНИХ ГРОМАДАХ	243
Т. В. Потапчук	
ДИТЯЧИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР У РОЗВИТКУ ДОШКІЛЬНИКІВ.	248
М. М. Роман	
ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ХАРКОВА	250
Н. М. Роман	
ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ В. ЄМЦЯ	261
В. С. Романовський	
БУДИНОК ГРИГОРІЯ ТОМИЦЬКОГО В ХАРКОВІ – ПАМ'ЯТКА УКРАЇНСЬКОГО АРХІТЕКТУРНОГО МОДЕРНУ (1913–1914 РР.)	266
Ж. П. Румко	
ДІЯЛЬНІСТЬ ОБЛАСНИХ ЦЕНТРІВ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНИ ЯК ОСНОВА ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА МАСШТАБУВАННЯ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ В ЧАСИ ІНФОРМАТИЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА ТА «КЛІПОВОГО МИСЛЕННЯ»	279
В. Г. Рябчинский	
НАЦИОНАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ПОЛИТИКИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ	284

С.М. Садовенко	
«КУЛЬТУРНА ФОРМА» ТА «КУЛЬТУРНИЙ АРТЕФАКТ» У ТЕОРЕТИЧНИХ МОДУСАХ КУЛЬТУРОЛОГІЇ.....	291
О.В. Сапожнік	
ВИКОРИСТАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ЦЕРКОВНІЙ ПОХОВАЛЬНО-ОБРЯДОВІЙ МУЗИЦІ православна традиція.....	296
М.М. Саппа	
ПАЛОМНИЦТВО ЯК ФЕНОМЕН ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ	301
М. О. Семенова	
ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ СЛОБОЖАНЩИНИ ЗАСОБАМИ ІСТОРИЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ	310
Ю.О. Соловйова	
ОЗНАЙОМЛЕННЯ СТАРШИХ ДОШКІЛЬНИКІВ З ВІНОЧКОМ ЯК ТРАДИЦІЙНИМ ЕЛЕМЕНТОМ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ОБРЯДІВ .	319
Н.В. Студенець	
СИНЕРГІЯ ТРАДИЦІЇ ХАТНЬОГО РОЗПИСУ В СУЧАСНИХ ХУДОЖНІХ ПРАКТИКАХ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ	322
В. А. Сушко	
ПРОБЛЕМА ВІДТВОРЕННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ: МІЖ ГЛЯДАЦТВОМ ТА ВИКОНАВСТВОМ	325
Д.Г. Трегубов, І.М. Трегубова	
ЗБЕРЕЖЕННЯ МОВНИХ КУЛЬТУР ЯК МАРКЕР РОЗВИНУТОГО ПОЛІКУЛЬТУРНОГО СУСПІЛЬСТВА.....	328
О.В. Турмис	
ПОНЯТТЯ І РІЗНОВИДИ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ В СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ: СОЦІАЛЬНИЙ ТА МОВНИЙ АСПЕКТИ	335
О. О. Федотова	
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА ТРАДИЦІЯ ЯК ЗАСІБ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ	338
Г. Г. Фесенко	
МІСЬКІ ЛАНДШАФТИ І ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА: ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ	341
Л. А. Чабак	
ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ СУСПІЛЬСТВІ	346

М.В. Чернявська	
ЗНАЧЕННЯ ІГРАШКИ ДЛЯ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДОШКІЛЬНИКІВ В УКРАЇНІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ.	349
Чжан Вей	
СИНЕРГІЯ ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ ОХОРОНИ ГОЛОСУ ПРЕДСТАВНИКІВ ГОЛОСОМОВНИХ ПРОФЕСІЙ	354
Чжан Ювень	
ДО ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ ПОЛІКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У КНР	357
Чжоу Ілей	
ПРОБЛЕМИ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ В ОСВІТІ КИТАЮ	359
І.З.-М. Шегда	
ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ У ТВОРАХ МАЙСТРІВ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА НА ПРИКЛАДІ ВИРОБІВ У ТЕХНІЦІ «ТРАДИЦІЙНОГО ХАРКІВСЬКОГО КОЦАРСТВА».....	361
Л.В. Шемет	
СУЧАСНИЙ СТАН ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДИТЯЧОГО НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ.....	365
А. М. Шніцар	
ГІТАРНИЙ КОНЦЕРТ У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА КАРЛАША.....	368
С.М. Шумакова	
КОНЦЕПЦІЯ «ПОСТДРАМАТИЧНОЇ ТЕАТРАЛЬНОСТІ»	370
М.М. Шуть	
ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В ІГРОВІЙ КУЛЬТУРІ: ВІД ІГРОСПРОБ ДО ГЕЙМІФІКАЦІЇ	372
В.С. Яценко	
РОЗВИТОК ЕКОЛОГО-ВИХОВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ: РОЛЬ ДОВКІЛЛЯ У ПІЗНАННІ КРАСИ І ВИХОВАННІ ПОЧУТТІВ	379
О. А. Яцина	
СТАНОВЛЕННЯ ОСНОВ СУЧАСНОГО ЖИТЛОБУДУВАННЯ В ХАРКОВІ в кінці ХІХ – на початку ХХ ст.	385

Наукове видання

**ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА
В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ:
СИНЕРГІЯ ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ**

Матеріали науково-практичної конференції
21–22 червня 2019 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*

Адреса редакційної колегії: 61002, Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 62;
Обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва.
Тел.+380 (57) 725-12-36

Підписано до друку 30.09.2019 р.
Формат 60х84/16. Папір офсетний. Друк цифровий.
Гарнітура AdonisC. Ум. друк. арк. 23,13.
Наклад 100 прим. Зам. № 3299

Видавець та виготовлювач:
ТОВ «ДРУКАРНЯ МАДРИД»
61024, м. Харків, вул. Ольмінського, 11
Тел.: (057) 756-53-25
www.madrid.in.ua info@madrid.in.ua

Свідцтво суб'єкта видавничої справи:
ДК №4399 від 27.08.2012 року